



HAL
open science

La représentation des pays organisateurs dans les cérémonies d'ouverture des jeux olympiques d'été (1960-2012)

Marie Chamard

► To cite this version:

Marie Chamard. La représentation des pays organisateurs dans les cérémonies d'ouverture des jeux olympiques d'été (1960-2012). Histoire. 2016. dumas-01445276

HAL Id: dumas-01445276

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-01445276>

Submitted on 24 Jan 2017

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

**LA REPRÉSENTATION DES PAYS
ORGANISATEURS DANS LES CÉRÉMONIES
D'OUVERTURE DES JEUX OLYMPIQUES D'ÉTÉ
(1960-2012)**



Mémoire de Master

(Histoire)

Sous la direction de Pascal ORY et Patrick CLASTRES

2016

MARIE CHAMARD

**LA REPRÉSENTATION DES PAYS
ORGANISATEURS DANS LES CÉRÉMONIES
D'OUVERTURE DES JEUX OLYMPIQUES D'ÉTÉ
(1960-2012)**

**Reconstitution d'un palais impérial évoquant la grandeur et le faste chinois anciens lors de la cérémonie
d'ouverture de Pékin (© 2008 / Comité International Olympique / TOBLER, Hélène).**

Mémoire de Master

(Histoire)

Sous la direction de Pascal ORY et Patrick CLASTRES

2016

REMERCIEMENTS

Je tiens d'abord à remercier Pascal Ory et Patrick Clastres, mes directeurs de mémoire pour m'avoir guidée et aidée à clarifier mes idées. Ces deux années m'ont permis de découvrir le travail de chercheur et elles m'ont fait réfléchir sur le rôle de l'Histoire et de l'historien dans la société. J'ai l'impression d'avoir beaucoup appris et en cela, je les remercie d'avoir été des modèles.

Je remercie également mes autres professeurs du master : Julie Verlaine, Pascale Goetschel et Alain Dallo, qui m'ont fait avancer à différents moments de l'année. Chacun d'eux m'a permis d'aborder mon sujet sous un nouvel angle et ainsi, a enrichi ma réflexion.

Je remercie les archivistes et documentalistes du Centre d'Études Olympiques à Lausanne, qui ont été vraiment disponibles pour moi lors de ma venue. J'ai pu profiter là-bas d'un cadre de travail très agréable et elles m'ont aidée à dénicher les fonds d'archives concernant mon sujet. Je tiens d'ailleurs à remercier toute la famille Crozaz qui m'a accueillie chaleureusement pendant ce séjour à Lausanne. Merci aussi à l'équipe de la Médiathèque Olympique en ligne qui m'a permis d'obtenir un grand nombre d'images pour illustrer ces pages tout au long de mon projet.

Merci à Marine et Nicolas, mes compagnons de travail à la BnF. J'ai compris cette année que le travail de recherche était solitaire mais avec eux, nous avons formé une équipe.

Merci à Cécile, Alix, Filipe, Nathan, Hélène, Joël et Gaëtan de m'avoir relue, certains même pour la deuxième année. Un grand merci pour leur intérêt, leurs encouragements et surtout leur patience et leur attention.

J'aimerais exprimer toute ma reconnaissance à ma colocataire pour s'être si bien occupée de moi pendant toute la durée de l'écriture et surtout à la fin ! Merci à Marion, ma nouvelle maîtresse de stage, de m'avoir soutenue et d'avoir créé les conditions pour me permettre de terminer la rédaction sereinement. Bien sûr, je remercie mes parents, mes sœurs et mes amis qui m'ont épaulée. Parmi eux, merci à Charles pour ses conseils sur la gestion du temps, à Louise pour son humour anglais, aux membres des Groupes Bibliques Universitaires, qui ont prié pour moi chaque mardi matin et à mon église, qui a toujours été présente.

Enfin, j'aimerais exprimer ma reconnaissance à Dieu car c'est par sa grâce que j'ai pu avancer et par sa force que j'ai pu terminer.

Sommaire

INTRODUCTION

PARTIE I – DU PROTOCOLAIRE AU SPECTACULAIRE : L’INVENTION TÉLÉVISUELLE DU CÉRÉMONIAL OLYMPIQUE

Chapitre 1 : De Rome (1960) à Mexico (1968), le cérémonial militaire entre héritage et manifestation de puissance

Chapitre 2 : Munich (1972) et Montréal (1976), les premiers éléments de *country telling*

Chapitre 3 : L’impact de la télévision, le développement du genre du spectacle planétaire

PARTIE II – DEUX DÉCENNIES POUR SORTIR DE LA GUERRE FROIDE

Chapitre 4 : Moscou (1980) et Los Angeles (1984), la mise en scène de deux modèles antagonistes

Chapitre 5 : Séoul (1988), la sortie olympique de la guerre froide, un an avant la chute du Mur ?

Chapitre 6 : Barcelone (1992) et Atlanta (1996), la promotion d’histoires régionales

PARTIE III – « RACONTER SON HISTOIRE AU MONDE » POUR TROUVER SA PLACE DANS LA MONDIALISATION

Chapitre 7 : Sydney (2000), des Jeux de réconciliation avec le passé colonial

Chapitre 8 : Athènes (2004), une Histoire centrée sur le passé antique

Chapitre 9 : Pékin (2008), l’affirmation d’une puissance sur la scène internationale

Chapitre 10 : Londres (2012), une histoire simplifiée au profit de l’expression d’un empire culturel

CONCLUSION GÉNÉRALE

ÉTAT DES SOURCES

BIBLIOGRAPHIE

ANNEXES

TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION

Depuis l'Antiquité, l'art est utilisé pour représenter le pouvoir des États : qu'on pense aux pièces de monnaie impériales gravées d'un portrait de l'empereur romain, ou aux portraits des souverains qui circulaient à travers les cours d'Europe à partir du XVI^e siècle. Mais ces tableaux de rois qui ont fait la gloire de Charles Quint, de Louis XIV et bien d'autres étaient considérés comme des portraits d'État, autrement dit comme l'incarnation au travers de leur personne du pays. Les portraits royaux avaient également une fonction politique : ils témoignaient de la force militaire du royaume auprès des puissances voisines. Aujourd'hui, on trouve peu d'équivalent de cette image d'État à visée planétaire, à l'exception de ce qui nous occupe ici : les cérémonies d'ouverture des Jeux Olympiques. Ce sont des spectacles gigantesques qui marquent les esprits et qui attirent : leur audience télévisuelle atteint des milliards de téléspectateurs. Pourtant, c'est un phénomène progressif qui s'est construit tout au long du temps, fruit de plusieurs facteurs, depuis les premiers Jeux de l'ère moderne en 1896.

1) Quelques éléments de compréhension autour des cérémonies d'ouverture olympiques

a. La rénovation des Jeux Olympiques

La rénovation des Jeux Olympiques est le résultat d'un long processus puisant son origine dans le philhellénisme du XIX^e siècle et dans la volonté d'organiser des rassemblements sportifs. D'un côté, en 1828 puis en 1875, des fouilles organisées en Grèce permettent de mettre complètement à jour en 1881 les restes de la ville d'Olympie, suscitant un nouvel intérêt pour la civilisation de la Grèce antique, ses monuments et ses institutions, mais aussi pour ses compétitions. De l'autre, les prémices de concours sportifs en lien avec le retour des Jeux Olympiques antiques émergent dès le début du XIX^e siècle. En 1832 sont organisés près de Grenoble des « Jeux Olympiques du Rondeau » qui associent études théologiques et éducation physique. Cette « promenade olympique » ainsi nommée perdure jusqu'en 1906. En 1834 puis en 1836 ont lieu des « Jeux Olympiques scandinaves », tandis qu'en 1849 en Angleterre est organisé un « festival olympique ». Enfin, en 1859, le Grec Evangelios Zappas crée avec l'aval du roi un « concours olympique » qui s'apparente à des Jeux panhelléniques car il est réservé à des citoyens grecs. Une deuxième édition a lieu en 1870, puis une troisième en 1875, mais les concurrents n'étant pas vraiment entraînés, le concours finit par s'essouffler. Aucune des

différentes compétitions lancées n'a donc réussi à ressusciter les Jeux de l'Antiquité, tout du moins dans la durée. C'est ensuite que l'idée se développe en France.

« L'heure a sonné où l'internationalisme sportif est appelé à jouer un nouveau rôle dans le monde. L'Allemagne a exhumé ce qu'il restait d'Olympie, pourquoi la France ne réussirait-elle pas à en reconstituer les splendeurs ?¹ »

Telle est la phrase prononcée par Pierre de Coubertin lors de la conférence de la Sorbonne, le 25 novembre 1892. Réunie pour les 50 ans de l'Union des Sociétés Françaises de Sports Athlétiques (USFSA), cette conférence est finalement restée célèbre pour ce discours de clôture qui marque la volonté de rétablissement des Jeux Olympiques autour de la figure du baron de Coubertin. Il n'est pas le seul en France à envisager cette idée, mais c'est lui qui la mène le plus loin. Il promeut les Jeux dans l'idée d'encourager une paix internationale par le biais du sport, l'idée d'éduquer les peuples et de favoriser les échanges entre les pays. Si l'idée ne rencontre pas vraiment un enthousiasme immédiat, Coubertin ne se laisse pas arrêter et utilise deux ans plus tard l'opportunité du congrès qui se réunit à Paris autour du thème de l'amateurisme pour imposer son idée de renaissance des Jeux. Le congrès se tient du 16 au 23 juin 1894, toujours à la Sorbonne. Une commission de travail est constituée autour du « Rétablissement des Jeux Olympiques² », et c'est elle qui vote la première le « rétablissement des Jeux Olympiques sur des bases conformes aux nécessités de la vie moderne ». Elle est entérinée le 23 juin par l'ensemble des participants. C'est durant ce congrès que l'on décide aussi de la création du Comité International pour les Jeux Olympiques – ancêtre du Comité International Olympique (CIO) – dont les treize membres sont désignés par Coubertin et qui dirigera le mouvement olympique (sa structure est définie par la Charte olympique publiée en 1908 qui reprend un grand nombre de principes établis par Coubertin en 1899). On décrète également que les compétitions ne seront ouvertes qu'aux amateurs, que les Jeux auront lieu tous les quatre ans et que les premiers se tiendront à Athènes pour honorer le berceau initial des Jeux.

Ainsi le 6 avril 1896, les premiers Jeux Olympiques de l'ère moderne sont ouverts par le roi Georges de Grèce et connaissent un assez grand succès. Ils ont ensuite lieu à Paris, en même temps que l'exposition universelle de 1900, mais les organisateurs ne sont pas vraiment en accord avec les idées de Coubertin ; on parle alors plutôt de « concours internationaux » qui

¹ Cité dans François d'Amat, *Le manifeste olympique : le discours de Pierre de Coubertin à l'origine des Jeux Olympiques modernes*, La Courneuve, Faire de lance, 2006, p. 36.

² Comité International Olympique, *Les congrès olympiques*, 2008, p. 1.

sont dispersés sur de nombreux sites et noyés dans les événements de l'exposition. Nonobstant, peu à peu, l'organisation des Jeux Olympiques, tous les quatre ans, s'ancre dans les grands rendez-vous sportifs et le spectacle sportif, la performance et les records s'imposent. Ainsi, les Jeux dit « d'été » ont lieu régulièrement, sauf durant les deux Guerres mondiales où ils sont annulés. À partir de 1924 sont intégrés des sports d'hiver. Pour ne pas concurrencer les « Jeux nordiques » organisés par les pays du Nord tous les quatre ans depuis 1901, ils prennent la forme d'une « Semaine internationale du Sport d'hiver à l'occasion des Jeux Olympiques de 1924 » et la ville de Chamonix, en France, est choisie pour les accueillir. Ils représentent une réussite pour le CIO qui décide en 1925 de créer des Jeux Olympiques d'hiver séparés, ceux de Chamonix apparaissant rétrospectivement comme les premiers « Jeux d'hiver ». Jusqu'en 1992, ils ont lieu la même année que les Jeux Olympiques d'été, avant que le CIO ne décide de les alterner lors des années paires. Tout au long du XXe siècle, ils évoluent, s'adaptant aux changements sociaux, économiques, politiques et techniques. Ainsi, en 1960, lors des Jeux de Rome débutent les premiers Jeux paralympiques reconnus par le CIO, qui doit également s'adapter au passage progressif de l'amateurisme au professionnalisme ou à l'augmentation du budget pour organiser les Jeux ainsi qu'à la couverture médiatique croissante. Cela transforme l'importance des enjeux liés aux Jeux ainsi que leur ampleur, puisqu'en nombre de participants, on passe de 14 pays représentés aux premiers Jeux d'Athènes de 1896 à 204 aux derniers Jeux d'été de Londres, en 2012.

b. À la croisée des rites et de la fête, la cérémonie d'ouverture

L'histoire des Jeux a souvent été traitée en lien avec l'histoire des sportifs, de leurs médailles et de leurs records, ou encore des violations de ses règles (pour le dopage ou les manifestations politiques, alors même que les organisateurs défendent le fait que les Jeux Olympiques soient apolitiques et neutres). On peut cependant dire que par l'ampleur qu'ils ont prise, les Jeux sont devenus bien plus qu'un événement sportif. L'un des meilleurs exemples que l'on puisse prendre est l'analyse des cérémonies qui permettent de débiter et de terminer les Jeux. On peut définir la cérémonie comme une célébration solennelle marquée par un protocole, des rites, mais également une occasion de festivité. En effet, les cérémonies servent à marquer officiellement l'ouverture et la clôture des compétitions sportives internationales. Le protocole qui les régit a été défini par le CIO, mais ce sont des règles qui ont évolué dans le temps, avec l'ajout ou la suppression de symboles. À partir des années 1980,

elles s'accompagnent de plus en plus de spectacles et de danses, constituant une partie libre du programme des cérémonies : le programme artistique. Lors de la cérémonie d'ouverture, tout commence avec l'entrée du chef d'État du pays hôte, accompagné du président du Comité d'organisation des Jeux et du président du CIO³. La foule du stade se lève alors et l'hymne national du pays hôte est interprété. L'ouverture des Jeux est également marquée par le défilé des athlètes derrière le drapeau de leur pays et par ordre alphabétique - à l'exception de la Grèce qui défile devant, en l'honneur des Jeux antiques et du pays hôte qui défile en dernier - ainsi que par l'ouverture solennelle, généralement en une seule phrase, de l'ouverture des Jeux par le chef d'État du pays qui accueille l'évènement. Mais c'est aussi une occasion d'affirmer les valeurs des Jeux Olympiques par les symboles qui les caractérisent : le lâcher de colombes, signe de paix, qui devient métaphorique après 1988, l'interprétation de l'hymne olympique avec l'entrée et la montée du drapeau olympique, représentant par ses cinq anneaux et couleurs les cinq continents qui participent et enfin, l'irréprochabilité du sport avec les serments des athlètes (et celui des officiels depuis 1972) qui jurent de participer honnêtement aux Jeux. Mais le moment le plus attendu est généralement le dernier relais de la flamme et l'allumage de la vasque olympique par un athlète, qui peut parfois être lui-même un symbole du message que le pays hôte veut faire passer.

En effet, les cérémonies des Jeux Olympiques sont des lieux de spectacle et de représentation. Ici, cela signifie à la fois l'action, le fait de donner un spectacle et la volonté de se caractériser, de représenter un pays par une organisation, des images. L'ouverture des JO est effectivement un moment important tant elle est attendue et marquante. Que ce soit pour les participants, dont une grande partie est constituée d'athlètes ou de bénévoles qui y voient une festivité unique et la fierté de représenter leur pays, ou pour les spectateurs, témoins d'un moment historique, la majorité ressent la chance d'y participer. Elle est organisée par le pays hôte, représenté par un nombre variable d'acteurs, d'organismes et de personnes. Derrière ce nom se cache à la fois l'État et ses représentants qui décident de la candidature puis financent le projet, mais aussi le COJO (Comité d'Organisation des Jeux Olympiques, à l'échelle d'un pays) ainsi que les sponsors, qui soutiennent financièrement l'organisation et le metteur en scène choisi pour la cérémonie. C'est l'occasion pour le pays accueillant les Jeux de se mettre en valeur et de s'affirmer sur la scène internationale. Aujourd'hui, les cérémonies sont vues comme des longs spectacles qui durent entre trois et cinq heures pour l'ouverture et une à trois heures pour la clôture, mais il n'en a pas été ainsi depuis le début. Dans les premières

³ Comité International Olympique, *La cérémonie d'ouverture des jeux de l'Olympiade*, 2013, p. 1.

cérémonies, l'ouverture des Jeux durait environ une heure et demi et la clôture à peine une heure. En effet, elles étaient essentiellement protocolaires et symboliques. Cette symbolique était double : à la fois olympique et politique. On peut la définir comme une action consciente et organisée, qui vise à produire ou à renforcer l'autorité du CIO et du pays. Elle s'exprime à la fois dans des emblèmes – au sens d'un attribut visible qui est utilisé pour les représenter (du grec ancien *ἔμβλημα* et du latin *emblema* qui signifient « ce qui est appliqué sur », c'est un symbole de délimitation restreinte qui s'interprète facilement et résiste au changement) – et à la fois dans des rituels – au sens d'un renforcement du lieu collectif, du rassemblement des corps, de leur marquage et de leur exaltation. Il y a un effet de regroupement et de nombre qui crée une identité, montre ce que l'on est. Le rituel est lié à l'évènementiel, à la manifestation et s'exprime par une gestuelle particulière au sein d'un cadre particulier. Dans les deux cas, le symbole est un signe servant de marque de reconnaissance entre initiés, il a une fonction de rassemblement, d'union de plusieurs personnes qui le comprennent. On peut se souvenir qu'il vient du grec ancien *σύμβολον* [sumbolon], dérivé du verbe *συμβάλλω* [sumbalein] qui signifie « jeter ensemble », et donc « réunir ». Il témoigne de relations conventionnelles entre les possesseurs d'un objet, puisqu'à l'origine il désignait un morceau de poterie que l'on brisait afin de se reconnaître après une séparation prolongée. C'est une preuve d'appartenance et d'identité. Au sein des cérémonies d'ouverture, ces rites et emblèmes reviennent régulièrement, mais ils sont réinvestis et leur exécution est révélatrice sur le potentiel et la créativité du pays organisateur. Par exemple, la différence se fait sur l'orchestre plus ou moins imposant et prestigieux qui joue les morceaux, sur les moyens techniques déployés pour l'envol de colombes et les coups de canon ou sur la manière d'allumer la flamme olympique. C'est là un des points de la présente étude : examiner les volontés des pays derrière les moyens qu'ils déploient dans la cérémonie d'ouverture.

Puis se développe historiquement une autre manière de créer l'adhésion autour du pays hôte qui est liée à l'évolution du protocole, lorsque la partie artistique libre prend de plus en plus d'importance. C'est le moment où l'hôte peut mettre en valeur sa culture, son histoire, sa géographie à travers un spectacle. On observe un changement à partir des Jeux Olympiques de Moscou en 1980. Cette évolution se produit dans un contexte de Guerre froide et particulièrement au moment où les Jeux sont attribués d'abord à l'URSS, puis à son rival, les États-Unis. Les pays sentent alors le besoin de faire valoir leur histoire, leur modèle, leurs valeurs. Les cérémonies commencent par s'enrichir de quelques ballets, de danses où les participants forment des symboles visibles de loin. Par exemple, aux Jeux Olympiques de

Moscou en 1980, une large partie du stade est constituée d'un « mur humain » où les gens portent des pancartes qui, levées au dessus de leur têtes, composent une mosaïque. Ainsi, au début de la cérémonie d'ouverture, la faucille et le marteau sont dessinées sur le mur vivant. Au fur et à mesure des années, ce sont de véritables tableaux de danse qui sont créés à l'occasion des cérémonies afin de raconter l'histoire du pays. Ainsi, dès 1984, aux Jeux Olympiques de Los Angeles, des danseurs représentent pendant trente minutes l'histoire des États-Unis de l'arrivée des pionniers jusqu'à la mode de la comédie musicale et du cinéma. Ces spectacles reflètent à la fois la manière dont la communauté se définit, la culture de cette société mais aussi de son époque. Dès lors, les cérémonies s'étirent en longueur pour montrer toujours plus et décrocher de nouveaux records (de participation, de spectateurs, techniques et de retransmission).

c. Cadre chronologique

La représentation des pays organisateurs dans le cadre des cérémonies d'ouverture des Jeux Olympiques est un sujet vaste et sur lequel on pourrait dire beaucoup de choses, tant elle a évolué, depuis les premiers Jeux de l'ère moderne en 1896 à Athènes, jusqu'aux derniers Jeux d'été de 2012 à Londres (liste en **Annexe I**). Néanmoins, dans ce travail, la date de 1960, celle des Jeux de Rome a paru intéressante pour marquer une rupture, ou plutôt une transition : pour la première fois, une cérémonie d'ouverture des JO est retransmise à l'échelle d'un continent et en direct. Pas moins de dix-huit pays suivent en effet la cérémonie d'ouverture des jeux de Rome à la télévision. Il ne s'agit pas de la première fois qu'une partie des Jeux est filmée – on pense notamment au célèbre film des Jeux de Berlin en 1936, *Olympia*, réalisé par Leni Riefenstahl – ni de la première retransmission télévisée – à Londres en 1948, les Jeux avaient pu être diffusés jusqu'à 130 km autour de la ville⁴. Mais jusqu'en 1960, le public touché est extrêmement réduit. Le CIO lui-même, en la personne de son président, n'est pas convaincu de l'utilité de cette nouveauté : Avery Brundage déclare en 1956 « Les Jeux Olympiques ont survécu pendant soixante ans sans la télévision et pourront encore le faire facilement pour les 60 prochaines années⁵ ». En effet, les effets ne se font pas sentir

⁴ Évolution résumée dans Montserrat Llinés et Ana Belén Moreno, « The History of Radio and Television coverage of the Olympic Games » dans Bill Ward, *Television in the Olympic Games: the new era: International symposium*, Lausanne, 19th-20th October 1998, Lausanne, CIO, 1999, p. 20.

⁵ Cité dans Michael Payne, « Audience of the Games and Audience of the Ceremonies », *Olympic ceremonies: historical continuity and cultural exchange: International Symposium on Olympic* 14

immédiatement : la cérémonie de Rome en 1960 ne se détache pas vraiment de celle de Melbourne en 1956 ou celle d'immédiat après-guerre en 1948 à Londres. Pourtant, ce sont les Jeux tout entier qui sont peu à peu transformés par la télévision, depuis la cérémonie d'ouverture jusqu'aux compétitions. Les caméras permettent de mieux voir, de voir sous des angles différents et surtout de revoir (ralenti ou rediffusion). Elles amènent un nouveau public à s'intéresser aux Jeux et permettent à un plus grand nombre de voir sans se déplacer. Par conséquent, la composition du public se diversifie et s'élargit à la fois socialement et géographiquement. 1960 ne concerne encore qu'un continent, mais dès 1972, les cinq sont couverts. Bien évidemment, cela provoque une certaine évolution dans les cérémonies d'ouverture, qui doivent s'adapter aux nouveaux moyens techniques, mais aussi aux nouvelles contraintes, comme prévoir une mise en scène adaptée à la fois au spectacle vivant et à la captation télévisuelle. Toutefois, la retransmission provoque surtout un changement de statut du spectacle d'ouverture : en plus d'être un moment où l'Olympisme se met en valeur, il devient un vecteur de transmission des valeurs, de l'histoire et de la culture du pays hôte. La télévision accorde une nouvelle visibilité dont se saisissent les organisateurs pour y introduire des messages souvent politiques sous couvert de simples chorégraphies.

Observer les cérémonies dès 1960 pourra donc être instructif sur plusieurs points : comment se construisait la politique symbolique du pays, par quels moyens il se représentait dans une cérémonie majoritairement protocolaire et comment cela a évolué jusqu'à aujourd'hui. Logiquement, la borne chronologique de fin d'un tel sujet est celle des derniers Jeux, en l'occurrence ceux de Londres en 2012. Ainsi pourront être observées les dernières évolutions, ainsi que la façon dont le contexte international et les polémiques sur certaines attributions ont été intégrées tout au long de l'histoire des Jeux, avec les réponses des pays. Ce travail s'appuie uniquement sur les cérémonies des Jeux d'été car, à l'exception de quelques éditions, en particulier durant les dernières années, la retransmission et l'audience des cérémonies des Jeux d'hiver est beaucoup plus faible, donc leur impact moindre. Pendant longtemps, elles étaient aussi moins développées en raison de ce manque d'attention. Nous avons aussi volontairement choisi d'éliminer les cérémonies de clôture, après visionnage de certaines, car elles semblaient moins représentatives. En effet, le protocole y est moins présent et il s'agit plus d'un temps de fête pour clôturer les Jeux que d'un temps de représentation. De plus, elles sont elles-aussi moins suivies en termes d'audience. Enfin, les

Ceremonies, Barcelona-Lausanne, Novembre, 1995, Centre d'Estudis Olímpics i de l'Esport Universitat Autònoma de Barcelona, 1996, p. 305.

quatorze éditions des Jeux d'été représentent déjà un corpus considérable de sources à analyser, ce qui nous a amené à faire le choix de se concentrer sur elles.

2) Les cérémonies d'ouverture, entre promotion du sport et représentation identitaire nationale

a. Une histoire du sport et de l'Olympisme

Écrire l'histoire des cérémonies des Jeux Olympiques, c'est travailler sur un objet évident de l'histoire du sport. En lien avec cela, c'est un sujet qui puise dans les travaux menés sur l'Olympisme puisque ces cérémonies marquent le début et la fin du grand évènement sportif que sont les Jeux Olympiques. Elles sont le lieu de représentation du sport : on y voit des sportifs défiler et prêter serment et on peut surtout y observer l'affirmation des valeurs sportives. C'est dans ce cadre, avant même le début des compétitions que l'on peut comprendre l'esprit des Jeux, que l'on peut observer les qualités qui sont réclamées pour le sport et que l'on peut saisir l'image que veut laisser la compétition. En effet, c'est un lieu d'expression des idéaux sportifs. Lors d'une exposition en 2011⁶, le Musée Olympique de Lausanne expliquait bien la vision de la Charte Olympique – qui régit les droits et les devoirs du Comité International Olympique, des Fédérations Internationales, des Comités Nationaux Olympiques et des comités d'organisation des Jeux Olympiques – dans ses premiers articles. Ainsi l'Olympisme y était défini comme « un style de vie fondé sur la joie dans l'effort, la valeur éducative du bon exemple et le respect des principes éthiques fondamentaux universels⁷ ». Autrement dit, les compétitions olympiques souhaitent encourager le dépassement de soi, éduquer par le sport et favoriser le respect de la dignité humaine. Puis, dans l'article 2, c'est le but des Jeux Olympiques qui est abordé, sa raison d'être, à savoir de promouvoir la paix et d'améliorer les conditions de vie dans la société par le sport et ses valeurs⁸. Mais c'est également étudier les évolutions connues par le sport et notamment les conséquences de la spectacularisation. Comme le disent Roger Chartier et Georges Vigarello dans un article publié

⁶ « Hope. Quand le sport peut changer le monde », exposition au Musée Olympique du 22 mars au 6 novembre 2011, Lausanne.

⁷ Art. 1, *Charte olympique*, 2008.

⁸ Art. 2 : « Le but de l'Olympisme est de mettre le sport au service du développement harmonieux de l'homme en vue de promouvoir une société pacifique, soucieuse de préserver la dignité humaine. », *Charte Olympique*, 2008.

au sein de la revue *Le Débat*, le spectacle est « un ferment de renouvellement et de disparité⁹ ». En effet, plus le sport se popularise, plus il crée en même temps un effet de spectacle, un besoin de regards. Le décryptage des cérémonies des Jeux Olympiques est ainsi le moment idéal pour observer le lien entre spectacle et sport, ou comment ce dernier est mis en scène.

En ce sens, ces recherches s'inscrivent dans la lignée de celles de Georges Vigarello, historien spécialiste des représentations du corps et de son travail sur le passage du jeu ancien aux sports modernes. Selon lui, il existe trois pratiques différentes dans la France de la fin du XIXe siècle, que l'on peut étendre à la diffusion du sport moderne dans de nombreux pays européens : les jeux d'exercices anciens (par exemple les jeux de boules ou de quilles), la gymnastique et les sports qui se développent dans les *public schools* anglaises dont se réclament Coubertin et un certain nombre d'aristocrates. Il décèle une évolution claire entre les jeux anciens et le sport tel qu'on le connaît aujourd'hui puisque, selon lui, le sport moderne cherche à s'inscrire dans une neutralité qui annule les différences sociales, dans l'espace neutre du stade, avec un calendrier qui lui est propre et qui n'est pas lié aux fêtes religieuses, ainsi qu'avec des règles fixes et tendant à l'universalité.¹⁰ Ainsi, dans les premières décennies du XXe siècle, le sport se dote de caractéristiques particulières et la logique du spectacle s'accroît avec de plus en plus de spectateurs. Patrick Clastres a montré comment cette émergence du sport britannique et le contexte de compétition guerrière entre les pays européens a préparé les conditions pour la rénovation des Jeux Olympiques. Pierre de Coubertin avait ainsi mis en avant le sport de manière patriote car il pensait qu'il existait « une étroite corrélation entre l'état d'âme, les ambitions, les tendances d'un peuple, et la manière dont il comprend et organise chez lui l'exercice physique¹¹ ». Les cérémonies des Jeux Olympiques sont donc porteuses de toute cette tradition d'évolution du sport et de son sens. Néanmoins ce travail cherche à approfondir le lien que les Jeux Olympiques entretiennent avec la représentation politique d'un pays ; comprendre comment le sport, qui se veut neutre, est utilisé de manière politique.

⁹ Roger Chartier et Georges Vigarello, « Les trajectoires du sport », *Pratiques et spectacle, Le Débat*, 1982/2 n°19, p. 37.

¹⁰ Roger Chartier et Georges Vigarello, *ref. cit.*

¹¹ Pierre de Coubertin cité dans Patrick Clastres, *Jeux Olympiques: un siècle de passions*, Paris, Les quatre chemins, 2008, p. 15.

b. Une histoire politique

On pourrait croire que les cérémonies, étant la marque de l'ouverture et de la clôture des Jeux Olympiques, sont uniquement liées à l'univers et à l'histoire du sport. Pourtant, elles sont intimement intriquées avec de nombreuses autres historiographies et constituent également un sujet profondément politique.

« Le sport devient un objet toujours plus « convoité », un support attirant messages ou propagandes : un médium d'autant plus focalisant qu'il est largement diffusé. D'où cette perméabilité accentuée au politique », écrit Georges Vigarello¹².

Il explique de cette façon que par leur portée internationale, les Jeux attirent les messages politiques. Gagner une compétition serait la preuve de la validité d'un message. On pense souvent aux boycotts qui ont été organisés à l'occasion de certains Jeux, notamment durant la Guerre froide ; mais le politique s'est invité bien avant dans les compétitions olympiques. Georges Vigarello recense les différentes manifestations qui ont eu lieu : l'Allemagne écartée lors des Jeux d'Anvers en 1920, de Paris en 1924 ou de Londres en 1948, l'URSS « s'abstenant » de 1920 à 1948 tout comme la Chine de 1952 à 1980, ou encore les pays africains boycottant ceux de Montréal en 1976. Au sein des Jeux, on pense aussi aux poings levés des athlètes noirs sur le podium en 1968 à Mexico, ou à la prise d'otage qui visa la délégation israélienne à Munich en 1972. Les Jeux apparaissent malgré eux comme un terrain d'affrontement idéologique et de multiples manifestations politiques. Cet aspect a été déjà conséquemment étudié. On peut ainsi citer le travail de Jean-Pierre Augustin¹³ qui tend à montrer les enjeux que révèlent une candidature et une élection aux Jeux Olympiques pour une ville et plus largement pour son pays d'accueil. Ce choix est éminemment politique – et à cause de cela, il a souvent été entaché de scandales de corruption – car il donne l'occasion à un pays de s'affirmer sur la scène internationale et à la ville élue de devenir capitale du monde pendant deux semaines et sur le long terme, métropole mondiale. C'est un combat d'images, de notoriété et de moyens afin de montrer sa puissance et d'attirer l'attention du monde. C'est également ce sur quoi a travaillé Stefano Pivato. Il a montré que le sport était devenu un lieu d'identification¹⁴ : à la fois en Europe, où les citoyens s'identifient plus facilement à leurs équipes qu'aux institutions ou

¹² Georges Vigarello, *Du jeu ancien au show sportif. La naissance d'un mythe*, Paris, Seuil, 2002, p. 142.

¹³ Jean-Pierre Augustin et Pascal Gillon, *L'Olympisme: bilan et enjeux géopolitiques*, Paris, Armand Colin, 2004.

¹⁴ Stefano Pivato, « Les grandes compétitions sportives sous pression politique », in Vigarello Georges (dir.), *L'esprit sportif aujourd'hui. Des valeurs en conflit*, Paris, Encyclopaedia Universalis, 2004, p. 73 à 84.

aux symboles politiques, mais aussi dans d'autres pays du monde où le sport est une manière « d'exister », à l'exemple d'anciens pays colonisés qui montrent ainsi leur indépendance. À l'inverse, les compétitions sportives sont le moyen de manifester les désaccords politiques en utilisant le boycott pour se faire entendre. En tant que rassemblement international, les Jeux Olympiques mêlent un grand nombre de pays du globe et sont en conséquence le laboratoire idéal pour observer les relations qu'ils entretiennent.

Ce travail s'inscrit donc dans cette visée en cherchant à montrer comment la politique est omniprésente dans le déroulement d'une cérémonie des Jeux Olympiques. Cet aspect est renforcé par la présence d'un grand nombre de chefs d'État et d'hommes politiques que le pays hôte cherche à impressionner. Le but est alors de voir comment il met en scène son autorité, sa puissance, son développement ou quel message politique il veut faire passer. En cela, les cérémonies d'ouverture sont un lieu de définition de leur identité. Pour analyser ce qu'ils renvoient, nous nous inspirerons du concept de « *country telling* » développé par l'Américaine Nancy Snow. Docteur en relations internationales et professeur émérite en communication à l'Université d'État de Californie, elle a travaillé deux ans à l'Agence d'information des États-Unis (USIA). Cette agence de diplomatie publique (qui a cessé d'exister en 1999) avait pour but de promouvoir une bonne image des États-Unis à l'étranger. Elle est donc experte en propagande et a publié plusieurs ouvrages sur le sujet, tels que *Propaganda, Inc. : Selling America's Culture to the World* (2002), *War, media and propaganda : a global perspective* (2004), *The arrogance of American power* (2006). Après avoir longtemps travaillé sur l'image et la communication des États-Unis (notamment après le 11-Septembre), elle s'est tournée récemment vers le cas du Japon et a publié des articles sur comment promouvoir et améliorer l'image de marque de ce pays. Durant la Guerre froide « Raconter l'histoire de l'Amérique au monde » (« *Telling America's Story to the World* ») était la devise de l'USIA – que Nancy Snow a analysé dans *Propaganda, Inc.* – et ce slogan est révélateur de la méthode employée par les États pour se faire valoir à l'étranger : le *country telling*. C'est cette notion centrale qu'a étudié le Professeur Snow tout au long de ses ouvrages. Selon les cas pratiques qu'elle rapporte, on peut la définir comme la manière dont un pays raconte son histoire à l'extérieur et comment il l'utilise pour s'affirmer par rapport aux autres. Il s'agit donc de choix afin de mettre en avant certains épisodes historiques ou certaines valeurs dont le pays veut faire son identité. Le *country telling* est associé au principe de la propagande mais il s'en différencie sur certains points. Définie comme une « action psychologique qui met en œuvre tous les moyens d'informations pour propager une doctrine, créer un mouvement d'opinion,

susciter une décision¹⁵ », la propagande partage avec le *country telling* son but, celui d'influer sur l'opinion, et son producteur, l'État. Cependant, le second a un thème plus restreint, l'image globale d'un pays, et il permet un certain recul et donc une critique sur la production. Tout comme la propagande, il s'adresse à la fois à un public national et international, mais contrairement à elle, il prend surtout la forme d'un récit historique construit. Il s'appuie généralement sur des éléments vrais, mais peut être créé de manière à omettre des périodes sombres ou des conflits mal réglés. Souvent, il revisite l'histoire d'un pays sur un plus long terme. Dans cette optique, les cérémonies d'ouverture des Jeux Olympiques semblent être le vecteur idéal pour comprendre l'image qu'un pays souhaite renvoyer – en concentrant la démonstration sur un court laps de temps et en l'essentialisant en une occasion mondiale unique. Déchiffrer ces mises en scène reviendra donc à étudier la convergence de chorégraphies apparemment éparses vers un but précis.

c. *Une histoire sociale des représentations*

Enfin, on s'intéresse aux représentations, car c'est par ce biais que l'on souhaite aborder les cérémonies, comme on a pu l'effleurer avec le concept de *country telling*. Il s'agit donc d'un sujet d'histoire culturelle. Avant tout, on peut définir ce champ historiographique comme étant, d'après Pascal Ory, une « histoire sociale des représentations¹⁶ » propres à une société. Dans cette démarche, deux éléments sont importants : le collectif – le fait d'étudier des représentations partagées par une communauté – et la compréhension de l'environnement de l'objet – c'est-à-dire comprendre le milieu d'émergence des représentations, les interactions qui les ont produites, puisqu'un objet culturel n'existe « jamais en lui-même, mais toujours en relation¹⁷ ». L'idée générale, dans ce cas, est alors de voir ce que l'on peut comprendre de la culture d'une époque ou d'une société au travers des cérémonies olympiques. Pascal Ory définit également un triptyque pour comprendre ces représentations : la production, la médiation et la réception. Appliqué à notre objet, cela équivaldrait en premier lieu à l'écriture et la préparation des cérémonies avec les acteurs impliqués, ensuite à leur diffusion et les clés données pour les comprendre, et enfin à comment elles sont reçues du niveau local au niveau mondial, notamment par le biais de la presse. Faire une histoire culturelle des cérémonies revient à s'intéresser aux symboles utilisés, de quelle manière ils le sont et quelle identité ils

¹⁵ Définition du Trésor de la Langue Française.

¹⁶ Pascal Ory, *L'Histoire culturelle*, Paris, Presses universitaires de France, 2004, p. 2.

¹⁷ Pascal Ory, *op. cit.*, p. 116.

rèvent. En ce sens, le travail de Pierre Nora sur les « lieux de mémoire¹⁸ » est très utile, car il étudie à l'échelle de la France les lieux – au sens propre et au sens figuré – où s'incarne la mémoire du pays. Ces lieux sont des éléments matériels ou idéels qui jouent un rôle dans la constitution de l'identité collective (emblèmes, fêtes, hymnes, commémorations, archives...) et peuvent aussi faire l'objet de mémoires concurrentes. On cherchera donc dès lors à identifier les objets ou les rites qui construisent une communauté.

En outre, l'analyse des cérémonies s'inscrit dans l'étude du lien des sociétés avec le passé et sa mémoire. Jacques Le Goff, dans *Histoire et mémoire*, a analysé le rapport du XXe siècle au passé. Pour la période qui nous intéresse – la deuxième moitié du XXe siècle – il explique que

« l'accélération de l'histoire a amené les masses des nations industrielles à se raccrocher nostalgiquement à leurs racines : d'où la mode rétro, le goût pour l'histoire et l'archéologie, l'intérêt pour le folklore, la vogue de l'ethnologie, l'engouement pour la photographie créatrice de mémoire et de souvenirs, le prestige de la notion de patrimoine¹⁹ ».

On discerne à la fois un regard nostalgique en arrière et un regard de crainte ou d'espoir vers le futur, lié aux progrès technologiques. Aujourd'hui, avec le développement des médias, il est devenu facile de faire des liens avec des événements passés et d'avoir des points de vue divergents sur un épisode avec l'apparition de nombreuses mémoires différentes. S'intéresser à la mémoire revient à la mode, particulièrement dans les années 1980. Toujours dans le même ouvrage, Jacques Le Goff dit d'ailleurs que « la mémoire devient un objet de la société de consommation qui se vend bien²⁰ ». C'est ce que notre étude veut observer, à l'échelle des cérémonies des Jeux Olympiques. Dès lors que les spectacles se développent, le passé est en effet rapidement exploité et on met en valeur certains événements ou certaines périodes pour faire passer un message politique actuel. Il est donc question d'utiliser le passé pour faire comprendre le présent. Toutefois, cette utilisation se veut subtile car elle doit se méfier des clichés.

Clichés et stéréotypes sont deux procédés de photographie créés dans les années 1850 et qui ont étendu par la suite leur nom aux images produites. L'industrie du tourisme qui se développe au même moment a fait croître le nombre de ces formules modernes qui synthétisent l'approche d'un pays, d'une culture.

¹⁸ Pierre Nora, *Les lieux de mémoire*, Paris, Gallimard, 1984-1992, trois volumes.

¹⁹ Jacques Le Goff, *Histoire et mémoire*, Paris, Gallimard, 1988, p. 53.

²⁰ Jacques Le Goff, *op. cit.*, p. 171.

« Ville lumière. Ville sainte. Cité interdite. Ville éternelle. Ville merveilleuse. Les clichés discursifs et imagétiques s'attachent très facilement aux villes par un double mouvement qui nous permet, à la fois, de reconnaître sans ombre de doute, Paris, Jérusalem, Pékin, Rome et Rio de Janeiro et d'attacher aux villes métonymisées par ces épithètes des images puissantes²¹ ».

Les clichés s'accrochent ainsi aux capitales mais peuvent aussi reproduire plus généralement un aspect de la vie d'un pays. Il faut alors analyser quels stéréotypes circulent et lesquels sont reconnus par les habitants comme vrais. Dans le cadre d'une cérémonie, il est important que la population du pays hôte soit reconnue par les autres nations, mais également qu'elle-même se reconnaisse. Il faut donc trouver un équilibre entre clichés et originalité.

Il faudra donc, durant cet examen des cérémonies olympiques, observer quels choix sont faits dans les représentations spectaculaires, quelle image du pays est donnée et quel message politique général est transmis. On s'appuiera sur des analyses qui ont déjà été faites à propos de cérémonies en particulier, mais qui restent très factuelles : sur l'évolution de la durée ou de la composition, les modifications du protocole et l'influence de la télévision. Ainsi, toute analyse générale se basera sur les symposiums du CIO – réunions thématiques de spécialistes autour des cérémonies, des transformations apportées par la télévision ou encore de l'héritage des jeux. Sous un angle plus analytique, Françoise Papa a écrit plusieurs articles sur la construction médiatique des Jeux Olympiques et sur les relations entre sports et médias autour de l'enjeu de la diffusion des Jeux. Enfin dans un thème assez proche de ce travail, il existe la thèse de Sylvain Bouchet intitulée *Symbolique, mise en scène et dramaturgie des cérémonies des Jeux Olympiques*²² qui s'intéresse à la construction d'un genre dramatique – celui des cérémonies – influencé par l'héritage antique, la personnalité de Pierre de Coubertin et le contexte des Jeux modernes. Il définit d'abord la liturgie qui imprègne l'Olympisme, puis les grands principes de mises en scène ; cela lui sert à montrer que les cérémonies seraient en fait un rite initiatique au sein d'un culte à mystère. Il établit un parallèle avec les codes de la Franc-maçonnerie et de l'orphisme. Selon ses analyses, les cérémonies d'Albertville (1992) et d'Athènes (2004) – empreintes de sacré et de mystérieux – illustreraient un voyage de l'âme. Il en conclut que ce nouveau genre forgé au cours du XX^e et XXI^e siècle se définirait comme « le

²¹ Margarita de Souza-Neves et Maria Inez Turazzi, « Cliché, stéréotypes – villes », dans Laurent Gervereau, *Dictionnaire mondial des images*, Paris, Éditions Nouveau Monde, 2010, p. 349.

²² Sylvain Bouchet, *Symbolique, mise en scène et dramaturgie des cérémonies des Jeux Olympiques*, Thèse de doctorat sous la direction de Christine Hamon-Siréjols (Université Lumière à Lyon), École doctorale Lettres, langues, linguistique et arts, Lyon, 2010.

Mystère Symphonique Olympique²³ ». Ainsi, sa définition des rites olympiques, son traitement de l'apport de la télévision ou des ruptures que constituent certaines mises en scène peut apporter une première approche du thème, mais il aboutit à la fin à des thèses très ésotériques dont on ne s'inspirera pas. Au contraire, il est possible de s'inspirer de la thèse d'Anne Vidal en cotutelle entre la Sorbonne et l'Université de Sydney intitulée *Representing Australian identity in the years 2000-2001*²⁴. Elle y compare les thèmes mis en avant entre la cérémonie d'ouverture des Jeux de Sydney en 2000 et la fête du centenaire de la Fédération de l'Australie en 2001. Cela lui permet de comprendre comment l'histoire australienne est racontée selon les contextes et comment sont traités des thèmes polémiques comme la colonisation britannique ou le peuple aborigène. Elle réalise donc un exercice de *country telling* sur un cas précis qui peut nous inspirer. Au regard de ce qui a déjà été produit, le but est finalement de réaliser une analyse esthétique et symbolique approfondie, un décryptage du message que les autorités ont choisi et des comparaisons entre les cérémonies en lieu et place d'analyses orphelines.

3) Méthodes et axes de recherche

a. Sources

C'est pourquoi, pour aborder ce sujet, nous avons principalement choisi comme sources des captations vidéo de cérémonies d'ouverture par la télévision française, dont l'Institut National de l'Audiovisuel (INA) conserve des enregistrements pour la totalité des Jeux Olympiques depuis ceux de Rome en 1960. Néanmoins, ceci sont parfois coupés et la retransmission est amputée de certains morceaux. C'est principalement le cas pour la cérémonie de Moscou en 1980 car elle n'a pas été diffusée à la télévision et l'enregistrement concerne seulement la partie protocolaire. Dans ce cas, le film officiel des Jeux et des captations d'autres pays disponibles sur Youtube ont été utilisés en renfort. La médiathèque olympique en ligne conserve également une grande quantité de photographies et de courts extraits vidéo des cérémonies qui ont pu être employés pour revoir des scènes précises ou illustrer ce propos. L'observation de ces images s'appuie sur une grille d'analyse générale,

²³ Sylvain Bouchet, *op. cit.*, p. 519.

²⁴ Anne Vidal, *Representing Australian identity in the years 2000-2001: the Sidney Olympic Games and the centenary of Federation*, Thèse sous la direction de Jean-Claude Redonnet (Paris IV Sorbonne) et Richard White (Université de Sydney), Lille, Atelier national de Reproduction des Thèses, 2006.

c'est-à-dire regroupant toutes les éditions des Jeux de 1960 à 2012 (**Annexe II**) ainsi que sur une grille particulière pour décrypter en détail chacun des spectacles (**Annexe III**). Elles ont permis de découper le spectacle en séquences et d'affiner la reconnaissance entre autres des personnages, des symboles, des musiques, des décors, des effets spéciaux ou encore du cadrage (qui permet d'apprécier l'impact de la captation télévisée). Cette première étude visuelle a été ensuite appuyée par les sources écrites et la bibliographie pour aboutir aux conclusions présentées.

Parmi ces documents écrits utilisés, certains l'étaient par les pays hôtes : les rapports officiels, publiés une fois les Jeux terminés pour en faire le compte-rendu, ainsi que les guides à destination des médias qui donnent des clés de compréhension de la cérémonie d'ouverture. En effet, ils sont prévus pour les commentateurs TV afin de les aider à décrire et interpréter les scènes aux téléspectateurs (**Annexe IV**). Tous ne sont pas consultables mais quelques uns sont disponibles en ligne par le biais de la bibliothèque du CIO et d'autres en version papier au Centre d'Études Olympiques de Lausanne. Il existe d'ailleurs là-bas un petit nombre d'archives utiles, qui ont généralement deux origines : celles qui ont été collectées pendant les Jeux (programmes, photographies), et celles qui ont été envoyées auparavant par le Comité d'Organisation (scénarii, plans, lettres échangées). Dans tous les cas, les archives consultables s'arrêtent aux Jeux de 1992, en raison du délai de communication des archives. Le Centre d'Études Olympiques conserve en plus des documents propres au CIO, dont certains concernent les cérémonies d'ouvertures, comme les procès-verbaux des Sessions du CIO (là où se décide par exemple l'attribution des Jeux). Enfin, nous avons cherché à avoir un modeste écho de la réception des cérémonies au travers des articles de presse de l'époque. Pour cela, nous avons principalement consulté les archives du journal *L'Équipe* à la Bibliothèque Nationale de France et parfois en complément, nous avons ajouté d'autres articles de divers journaux grâce à la base de données en ligne *Europresse*, surtout concernant les cérémonies récentes. Grâce au site de la Fondation des Jeux de Los Angeles, nous avons également pu enrichir notre compréhension avec des articles de la *Revue Olympique* presque entièrement numérisée. Bien évidemment, la plupart des archives des Jeux est conservée dans les pays d'organisation, ce qui a pu être frustrant par exemple pour envisager la création des spectacles (qui décide, quelles propositions sont faites, à quel point l'État intervient...). Pour suppléer à ces difficultés, ce travail prend donc le parti de se fonder en premier lieu sur une analyse audiovisuelle des cérémonies, aidée parfois de sources écrites quand elles étaient disponibles en ligne ou à Lausanne.

b. *Les cérémonies d'ouverture, vitrines pour le monde*

Depuis la fin des années 1970, l'historiographie est marquée par une croissance de l'intérêt pour la mémoire et particulièrement pour les interprétations divergentes qui s'en dégagent ou les usages politiques qui sont faits du passé. Dans une période de changement sociétal, la notion de mémoire est devenue politique. Derrière celle-ci se cache un enjeu, celui de la définition des identités. Qu'elles se construisent en continuité et mettent l'accent sur l'héritage, ou en rupture et rejettent l'histoire faite jusque là, elles sont remises en question. C'est sous cet angle qu'il peut être intéressant d'observer les Jeux Olympiques. Alors qu'ils ont déjà souvent été abordés d'un point de vue d'histoire du sport (centré sur les performances, les compétitions, les athlètes), nous choisirons un point de vue d'histoire culturelle, axé sur ce qu'ils reflètent de la société, de l'époque, de la ville qui les accueille. Car si les JO sont essentiellement des tournois sportifs, ils sont imprégnés du contexte sociopolitique national et international dans lequel ils se déroulent.

Nos questionnements sont partis de l'observation des cérémonies récentes, comme celle de Pékin en 2008. Il s'agissait en effet d'un spectacle caractérisé dans tous les médias pour sa démesure. Les journaux parlaient par exemple d'une ouverture « grandiose, époustouflante » (*La Charente libre*)²⁵, « entre féerie et démesure » (*AFP*)²⁶, « d'une beauté à couper le souffle » (*Libération*)²⁷, d'un « spectacle impressionnant » (*Le Figaro*)²⁸. Tous ces articles mettaient en évidence la volonté de faire porter un regard neuf sur la Chine. En cela, il était frappant de voir comment la cérémonie avait pu servir d'outil politique. Le sport étant théoriquement neutre, cette utilisation avait l'air paradoxale et amenait à s'interroger sur le statut propre des cérémonies d'ouverture. Il semble que la politique y soit acceptée sous couvert de spectaculaire et tolérée si elle ne transparaît pas de manière visible dans les discours, mais seulement au travers des spectacles.

Les cérémonies des Jeux Olympiques apparaissent donc comme une opportunité pour chaque pays qui les accueille d'écrire une page d'histoire en montrant de quelle façon ils se définissent et quelle image ils souhaitent renvoyer aux autres nations. C'est ce que nous

²⁵ Jacques Guyon, « Régulé comme du papier à musique », *La Charente Libre*, 09/08/2008.

²⁶ Yann Bernal, « Démonstration de puissance et d'esthétisme lors de la cérémonie d'ouverture des Jeux Olympiques », *AFP – Journal Internet*, 09/08/2008.

²⁷ Pascale Nivellet, Dino Dimeo, Jean-Louis Le Touzet, « La cérémonie d'ouverture est sortie de son nid », *Libération*, 09/08/2008.

²⁸ François Hauter, « Cérémonie des JO : Marx et Mao aux oubliettes », *Le Figaro*, 22/08/2008.

chercherons à définir durant ces travaux et cela justifie le choix de questionner les cérémonies sous l'angle de l'image projetée. À cause de la variété des cérémonies et des messages qu'elles expriment, l'argumentation historique prendra la forme d'un plan chronologique en trois étapes, incluant aussi parfois des analyses thématiques et comparatives. La première d'entre elles nous fera parcourir la période qui s'étend de 1960 à 1976 pour comprendre le basculement de rituels essentiellement protocolaires à des mises en scène spectaculaires. L'idée est de comprendre l'évolution formelle produite par la télévision, qui entraîne un développement exponentiel des cérémonies. Dans ces années encore marquées par la Seconde Guerre mondiale s'invente un nouveau cérémonial où l'influence militaire diminue au profit de celle du spectacle. Porte d'entrée de ces changements stylistiques, le folklore progressivement introduit renouvelle la représentation nationale. En premier lieu, nous nous consacrerons donc à retracer les bases du spectacle moderne, posées dans les années 1960-1970. La deuxième partie aura pour cadre les Olympiades de 1980 à 1996 afin de comprendre comment le contexte international a provoqué l'apparition de chorégraphies de masses en même temps qu'il a dicté les thèmes principaux des spectacles d'ouverture pour promouvoir des valeurs. Durant ces deux décennies, la Guerre froide imprègne les Jeux et notre étude révélera comment cela a modifié les codes de représentation – pendant et après le conflit. Enfin, la dernière partie couvrira les quatre premiers Jeux Olympiques du XXI^e siècle, qui se caractérisent par l'explosion du *country telling*. « Raconter son Histoire au monde » devient le thème des cérémonies d'ouverture pour s'affirmer sur l'échiquier politique mondial et prouver sa particularité dans un contexte où la mondialisation fait grandir la concurrence et relativise les positions. Rien ne semble plus définitif au contraire des siècles précédents puisque le rang d'influence d'un pays peut changer brutalement selon la conjoncture économique. Les cérémonies d'ouverture deviennent alors l'occasion de prouver sa contribution à l'Histoire ou à la culture mondiale, par exemple. Durant cette période, le passé est davantage exploité et notre objectif sera donc de déterminer quels moments de l'Histoire ont été mobilisés par les pays organisateurs et dans quel but. Évoluant avec leur temps, les cérémonies d'ouverture placent pendant quelques heures des villes – et des pays – au centre de l'intérêt mondial. Notre analyse des différents spectacles entreprend d'en éclairer le sens.

PARTIE I – DU PROTOCOLAIRE AU SPECTACULAIRE :
L'INVENTION TÉLÉVISUELLE DU CÉRÉMONIAL
OLYMPIQUE

CHAPITRE 1 : DE ROME (1960) À MEXICO (1968), LE CÉRÉMONIAL MILITAIRE, ENTRE HÉRITAGE ET MANIFESTATION DE PUISSANCE

« Je sais que l'utilité de la cérémonie d'ouverture donne lieu, parfois, à des contestations et pourtant, à chaque fois, j'y prends un plaisir extrême. Samedi ce fut très beau, une fois de plus, quoique dans un style très différent de celui de Tokyo¹ ».

Dans les années 1960, les cérémonies d'ouverture des Jeux Olympiques marquent la fin d'une ère. Survivances d'une époque à l'accent militaire, elles sont très éloignées des spectacles d'aujourd'hui. Elles se définissent d'ailleurs moins comme des spectacles que comme des rites permettant la transition entre la vie usuelle et les compétitions sportives. Elles reflètent les usages d'une époque encore imprégnée des conséquences de la Seconde Guerre mondiale et où la Guerre froide prend de plus en plus d'ampleur. Pourtant, comme le montre cette citation de Marcel Hansenne, journaliste à *L'Équipe*, au lendemain du début des Jeux de Mexico, elles suscitent néanmoins une certaine ferveur. Dans la suite de l'article, il raconte son enthousiasme au moment du lancer de ballons et surtout son émoi lorsqu'a surgi une jeune femme, toute de blanc vêtue, telle une apparition, pour allumer la flamme olympique. Cette émotion se renouvelle tous les quatre ans, véritable célébration d'une quinzaine de fête sportive qui s'ouvre. Elle incarne l'effervescence autour du sport et de ses champions qui s'empare du monde pour quelques jours. Pourtant, dans leur forme, ces cérémonies sont assez éloignées des compétitions à venir et se révèlent davantage comme la représentation codifiée des États participants. Leur déroulement ressemble à celui des célébrations d'État telles que les commémorations ou défilés militaires. La majeure partie est d'ailleurs occupée par le défilé des athlètes, qui s'apparente à une parade militaire, tandis que le reste du temps est partagé entre différents symboles et rites olympiques. Connaissant l'évolution et la diversification des cérémonies dans les années suivantes, une question peut se poser : qu'est-ce qui permettait à cette époque de renouveler la frénésie autour de célébrations pourtant assez semblables d'une Olympiade à l'autre ? D'abord, en tant que première occasion de réunion des membres du mouvement olympique, les cérémonies agissaient comme un fort agent de rassemblement et de communion autour des symboles de l'Olympisme. Ensuite, elles offraient aux participants – et à plus forte raison encore au pays organisateur – une opportunité de manifester et comparer leur puissance, excitant la curiosité des spectateurs. Le défilé, la

¹ Marcel Hansenne, « Les Jeux ont débuté sur un sourire », *L'Équipe*, 14/10/1968, p. 3.

présence d'éléments militaires, l'organisation... Autant de paramètres qui étaient scrutés pour évaluer la prestance et l'état de chaque pays. Héritières des normes établies progressivement depuis 1896, les cérémonies des années 1960 incarnent ainsi un mélange entre l'héritage laissé par les guerres et la volonté de prestige qui anime chaque État. C'est cette tension entre les deux tendances qui guide l'orchestration du premier rendez-vous olympique et en fait un lieu de représentation, bien avant l'apparition des spectacles culturels. Il s'agira donc de comprendre comment s'organise le cérémonial et quels en sont les facteurs : les rites olympiques, le défilé bien sûr, mais aussi toutes les références militaires et l'ambiance qui en résulte.

1) L'héritage des Jeux passés, un cérémonial en reconstruction

Pour un non-initié dans ces années-là, les cérémonies d'ouverture pouvaient parfois sembler quelques peu abscones, régentées par des rites non-expliqués. En effet, la charte olympique définit un protocole précis pour l'ouverture des Jeux qui comprend un ordre et des symboles indispensables. Il a été élaboré au fil des Olympiades, selon les adaptations proposées par le pays organisateur ou selon le contexte international. Mais la base a été instaurée dès les premières éditions par Pierre de Coubertin dans un but spécial : il voulait faire de ces moments des rites de passage entre la vie quotidienne et une sphère religieuse, sacrée, qui créerait l'ambiance nécessaire aux compétitions des Jeux. Son allocution à la radio un an avant les Jeux Olympiques de Berlin aborde ce sujet de manière assez développée et éloquente :

« La première caractéristique essentielle de l'Olympisme ancien aussi bien que de l'Olympisme moderne, c'est d'être une religion. En ciselant son corps par l'exercice comme le fait un sculpteur d'une statue, l'athlète antique « honorait les dieux ». En faisant de même l'athlète moderne exalte sa patrie, sa race, son drapeau. J'estime donc avoir eu raison de restaurer dès le principe, autour de l'Olympisme rénové, un sentiment religieux transformé et agrandi par l'Internationalisme et la Démocratie qui distinguent les temps actuels, mais le même pourtant qui conduisait les jeunes Hellènes ambitieux du triomphe de leurs muscles au pied des autels de Zeus. De là découlent toutes les formes culturelles composant le cérémonial des Jeux modernes. Il m'a fallu les imposer les unes après les autres à une opinion publique longtemps réfractaire et qui ne voyait là que des manifestations théâtrales, des spectacles inutiles, incompatibles avec le sérieux et la dignité de concours musculaires internationaux. L'idée religieuse sportive, la *religio athletae* a pénétré très lentement l'esprit des concurrents et

beaucoup parmi eux ne la pratiquent encore que de façon inconsciente. Mais ils s'y rallieront peu à peu² ».

Les cérémonies d'ouverture servent donc à exalter chez les athlètes les valeurs olympiques et l'esprit de compétition. Elles créent un sentiment de communion qui unit tous les participants et les pousse à se dépasser. En même temps, l'union des peuples qui y concourent encourage l'idée de paix internationale. Ainsi, comme toute religion, ses valeurs renvoient à quelque chose de plus grand, quelque chose qui dépasse les intérêts nationaux. D'ailleurs, sur le plan formel, l'Olympisme a emprunté aux liturgies des religions pour se construire et on en retrouve des traces dans les cérémonies, par exemple en 1912 en Suède où deux révérends prient pendant la cérémonie d'ouverture. Dans une moindre mesure, c'est toujours un peu le cas dans les années 1960. Ainsi à Rome, la veille de l'ouverture des Jeux, le pape a accueilli et béni les athlètes dans le square Saint-Pierre, et les cloches de toute la ville ont retenti pour accueillir la flamme olympique dans le stade³. À Tokyo, l'ambiance générale empreinte d'une grande gravité et dignité ainsi que l'usage de parfum de chrysanthème répandu dans le stade pour l'arrivée de la flamme faisait penser à une grande messe⁴. Mais ce n'est pas vers un dieu que se tournent ces rites. Le but est plutôt d'unir une communauté et d'inscrire l'Olympisme dans une continuité temporelle. Ces deux enjeux ont dirigé le choix des éléments à inclure dans le protocole olympique. On y retrouve un mélange de symboles (des signes de reconnaissance et d'appartenance propre au mouvement olympique, tel que le drapeau olympique) et de rites (pratiques réglées et régulières de célébrations religieuses, comme l'allumage de la vasque olympique). On peut établir une liste de ceux qui rythment les cérémonies de Rome, Tokyo et Mexico, dont la plupart sont hérités des années précédentes. Étonnement, ce ne sont pas forcément les rites les plus connus qui sont les plus anciens, tel que le symbole de la flamme, brûlant pendant toute la durée des Jeux, qui n'est établi qu'en 1928. Pour mieux comprendre ces divers éléments du protocole, nous suivrons le déroulement d'une cérémonie d'ouverture – celle de Rome en 1960 – plutôt que leur ordre chronologique d'apparition.

² Pierre de Coubertin, « Les assises philosophiques de l'Olympisme moderne », Message radiodiffusé de Berlin, le 4 août 1935 et publié à l'occasion du 60^e anniversaire des Jeux de la I^{ère} Olympiade à Athènes dans la *Revue Olympique*, 1956.

³ Otto J. Schantz, « From Rome (1960 to Montreal (1976). From rite to spectacle », dans Miquel de Moragas Spà, John MacAloon (dir.), *Olympic ceremonies : historical continuity and cultural exchange : International Symposium on Olympic Ceremonies, Barcelona-Lausanne, Novembre, 1995*, Centre d'Estudis Olímpics i de l'Esport Universitat Autònoma de Barcelona, 1996, p. 135.

⁴ *Ibid.*, p. 136.

La cérémonie s'ouvre par l'entrée du président italien, Giovanni Gronchi, et du président du Comité International Olympique, Avery Brundage, qui sont salués par l'hymne national italien. Les hymnes nationaux des pays hôtes ont été incorporés dans le protocole à partir des Jeux de Londres, en 1908. Le roi Edward VII avait préféré marquer l'ouverture des Jeux par l'hymne britannique plutôt que par l'hymne olympique, composé à l'occasion des Jeux d'Athènes, quatre ans plus tôt⁵. Par la suite, l'hymne national sert à accueillir les chefs d'État, ainsi qu'à marquer leur départ à la fin de la cérémonie.

Immédiatement après l'hymne commence le défilé des athlètes. Symboliquement, il est toujours mené par la Grèce en hommage au pays d'origine des Jeux Olympiques, et achevé par l'équipe du pays organisateur. Ces choix ont été faits au moment des Jeux d'Amsterdam en 1928, car il y avait toujours un débat sur l'ordre : les nations défilaient par ordre alphabétique, mais selon quel alphabet ? À ce moment, on adopte celui du pays hôte et on choisit les premiers et derniers à défiler. Toutefois, la parade des athlètes derrière le drapeau de leur pays existe depuis 1908⁶. Durant le défilé, les athlètes des délégations des Antilles (III. 1) et du Venezuela effectuent le salut olympique en direction de la tribune officielle. Ce geste du bras



Illustration 1 : La délégation des Antilles fait le salut olympique (Archives INA).

droit replié puis tendu sur le côté est un signe de reconnaissance entre membres du mouvement olympique, pratiqué en particulier pour saluer les autorités olympiques pendant la parade. D'origine militaire, il avait été instauré pour la première fois aux Jeux d'Anvers en 1920⁷. Mais pendant les Jeux de Berlin en 1936, il se confond avec le salut nazi (seule l'orientation du bras change) et cette confusion amène à le supprimer des traditions olympiques après la fin de la guerre. Lors de sa session en 1947, le CIO décide de le remplacer par un simple signe de la tête, tournée vers la tribune officielle : il devient alors une simple marque de respect et non plus de reconnaissance. C'est pour cela que seules deux délégations l'effectuent encore à Rome : cette tradition bien ancrée disparaît peu à peu. D'autres pays essaient d'inventer une nouvelle manière de saluer, comme l'Uruguay qui marque un temps d'arrêt

⁵ Montserrat Llinés, « The History of Olympic Ceremonies. From Athens (1896) to Los Angeles (1984). An Overview », dans Miquel de Moragas Spà, John MacAloon (dir.), *op. cit.*, p. 64.

⁶ Comité International Olympique, *The Olympic Games: Fundamentals and Ceremonies*, IOC, 2000, Lausanne, p. 26.

⁷ Sylvain Bouchet, *Symbolique, mise en scène et dramaturgie des cérémonies des Jeux Olympiques*, Thèse de doctorat sous la direction de Christine Hamon-Siréjols (Université Lumière à Lyon), École doctorale Lettres, langues, linguistique et arts, Lyon, 2010, p. 102.

dans sa marche devant les présidents, toujours en gardant la cadence. On se rend compte que le cérémonial sur ce point n'est pas vraiment fixé et il est toujours en réflexion depuis la fin de la Seconde Guerre mondiale.

Après environ une heure de défilé, le président du comité d'organisation et celui du CIO font leur discours. Avery Brundage termine le sien en invitant le chef d'État romain à ouvrir solennellement les Jeux. Giovanni Gronchi se lève, et depuis sa tribune, il déclare « Je proclame ouverts les Jeux Olympiques de Rome, célébrant la XVII^e Olympiade de l'ère moderne⁸ ». Cette phrase traditionnelle a été prononcée pour la première fois par le roi Georges I^{er} en 1896. Par la suite, elle est formellement fixée par le CIO et seuls le lieu et le chiffre de l'Olympiade changent désormais.

Immédiatement retentissent dans le stade des trompettes d'époque Renaissance, suivies de l'hymne olympique composé par le Grec Spiros Samaras sur des paroles de Kostis Palamas chanté par un chœur. Cet hymne fut joué pour la première fois en 1896, mais il ne fut pas réutilisé. Jusqu'en 1956, divers morceaux sont composés avant que le CIO ne rende l'hymne de Spiros Samaras officiel lors de sa session de 1958⁹. Il fait donc son retour aux Jeux de Rome (et cela explique qu'il côtoie un autre chant olympique aux Jeux de Tokyo, car la tradition d'écrire un morceau pour l'occasion n'a pas encore disparu ; par la suite, les chants refléteront davantage le thème global que l'Olympisme en général). Pendant ce temps à Rome, le drapeau olympique est apporté et hissé dans le stade. Le drapeau aux cinq anneaux de couleurs sur fond blanc a été confectionné par Pierre de Coubertin lui-même et reconnu comme drapeau olympique en 1914. Nonobstant, avec l'annulation des Jeux durant la Première Guerre mondiale, il n'a fait son apparition qu'aux Jeux d'Anvers en 1920. Pour cette occasion, les Belges offrent au CIO un drapeau en soie et lors de la clôture, il est décidé que ce drapeau sera conservé par la mairie de la ville olympique jusqu'à la prochaine Olympiade, où il sera remis au maire de la nouvelle ville lors de la cérémonie d'ouverture. Ce drapeau se charge donc historiquement et n'est plus utilisé que pour l'échange symbolique, instaurant ainsi un nouveau rite. C'est ce qui se produit dans le stade italien entre le maire de Melbourne et celui de Rome, avant que ne soient lâchées les colombes.

L'envol des colombes représente également un des symboles les plus forts de la cérémonie. Elles renvoient à une tradition des Jeux Antiques : chacun des athlètes apportait avec lui une colombe de sa ville. Elles étaient relâchées avec des messages pour prévenir les

⁸ *The Games of the XVII Olympiad Rome, 1960: the Official Report of the Organizing Committee*, Rome, Comité d'Organisation des Jeux de la XVII^e Olympiade, 1963, volume 2, p. 15.

⁹ Montserrat Llinés, art. cité, p. 66.

villages d'origine d'une victoire ou d'une défaite. Dans le cas où l'athlète avait gagné, il pouvait ainsi être accueilli en fanfare à son retour¹⁰. Le premier lâcher a eu lieu en écho lors de la cérémonie de clôture des Jeux de 1896, et ensuite, le protocole olympique l'a intégré comme symbole de paix de la cérémonie d'ouverture à partir des Jeux de 1920.

Après cela, ce sont trois salves d'artillerie qui sont tirées dans le ciel de Rome. Cette tradition – équivalent des trois coups de canon à Tokyo ou Mexico – a pour but de faire connaître à toute la ville la nouvelle de l'ouverture officielle des Jeux. Elle participe au prestige de la cérémonie et surtout, s'inscrit dans la tradition des cérémonies d'État d'apparence militaire depuis le début des Jeux Olympiques modernes.

À Rome, toutes les cloches de la ville se mettent à carillonner pour accueillir l'un des symboles les plus attendus de la cérémonie : la flamme olympique. Elle est apportée dans le stade par un jeune étudiant, Giancarlo Peris, qui exécute un tour d'honneur avant d'allumer la vasque. Ce rite olympique a deux origines : la flamme en elle-même qui est la reprise d'une idée des Jeux antiques, pendant lesquels une flamme brûlait continuellement devant l'autel de Zeus pour le purifier¹¹. Cependant, la raison du retour du symbole est discutée et certains historiens pensent que cela servait surtout à éclairer le stade pour les compétitions disputées la nuit¹². Mais à partir de cette année-là, une flamme est allumée à chaque édition des Jeux. Toutefois le relais olympique – qui veut que la flamme parte d'Olympie quelques temps avant les Jeux et parcourt un certain trajet avant de rejoindre le stade – date de 1936, sur une idée de Carl Diem, président du Comité d'organisation des Jeux de Berlin. Contrairement au salut olympique, elle est reprise après guerre, même s'il s'agit d'une invention allemande¹³.

Reste alors une dernière étape avant la fin de la cérémonie, la prestation de serment prononcée par un athlète, Adolfo Consolini. Il déclare « Au nom de tous les compétiteurs, je promets que nous prendrons part à ces Jeux Olympiques dans le respect des règles qui les gouvernent, dans un esprit sportif, pour la gloire du sport et l'honneur de nos pays ». Cet engagement des concurrents a été décidé en 1920. Le serment permettait alors d'affirmer la loyauté et l'amateurisme des athlètes. Quelques années plus tard, sous la présidence de Lord Killanin, il sera plutôt orienté vers l'impartialité et l'esprit fair-play. Les Jeux de Rome sont les derniers pour lesquels le serment évoque « l'honneur de nos pays » car à partir de 1964, le

¹⁰ Comité International Olympique, *The Olympic Games: Fundamentals and Ceremonies*, op. cit., p. 43.

¹¹ *Ibid.*, p. 39.

¹² Montserrat Llinés, art. cité, p. 70.

¹³ *Ibid.*, p. 72.

terme « pays » est remplacé par « équipes », moins nationaliste¹⁴. Puis la cérémonie s'achève, les délégations d'athlètes quittent le stade et les compétitions peuvent commencer.

En résumé, un premier cérémonial olympique fut esquissé à Athènes en 1896, mais les principaux apports eurent lieu après, à Londres en 1908, et surtout à Anvers en 1920, qui marque une relance des Jeux après leur annulation pendant la Première Guerre mondiale. Amsterdam en 1928 et Berlin en 1936 contribuent au symbole de la flamme. Mais les cérémonies des années 1960 s'inscrivent aussi dans le contexte d'après Seconde Guerre mondiale. Depuis les Jeux de Londres en 1948, la tendance est au respect strict du protocole au cours d'une cérémonie courte effectuée de jour par peur des dérives spectaculaires et politiques, comme cela a pu avoir lieu en 1936. Mais pourtant, cette tendance va progressivement revenir, sous l'influence de la télévision. Elle va produire un changement peu visible mais important : le passage du rite au spectacle. Or l'effet produit sur le public est complètement différent : alors que le rite inclut, provoque une appartenance voire une implication du public, le spectacle permet une certaine distance et critique. Ce changement n'est d'ailleurs pas forcément négatif. Mais il ne s'opère pas immédiatement et avant les années 1970, l'essentiel du spectacle se concentre dans le long défilé des athlètes.

2) Le défilé des athlètes, figure centrale de la cérémonie et occasion de mesure mondiale

S'il peut à la fois passionner les connaisseurs de sport ou les amateurs de géographie et ennuyer certains spectateurs par sa longueur, le défilé des athlètes incarne le lieu de représentation par excellence des cérémonies d'ouverture, et cela en particulier dans les années 1960. Il s'agit alors de l'activité principale de la cérémonie qui occupe la majeure partie du temps et des participants. Il n'implique pas seulement les membres du pays organisateur, mais toutes les nations participant aux Jeux. Tous les sportifs ne défilent pas (pour cause d'un nombre limité de places dans le stade ou simplement pour éviter la fatigue à l'approche d'une compétition), néanmoins tous les pays y sont représentés – à l'exception des boycotts – et cela permet à la fois une introduction des concurrents olympiques et une comparaison mondiale, comme si les pays se jugeaient déjà à l'aube des compétitions. Parmi les rites hérités des précédentes Olympiades que l'on a déjà évoqués, le défilé est celui qui dure le plus longtemps.

¹⁴ Comité International Olympique, *The Olympic Games: Fundamentals and Ceremonies*, op. cit., p. 45.

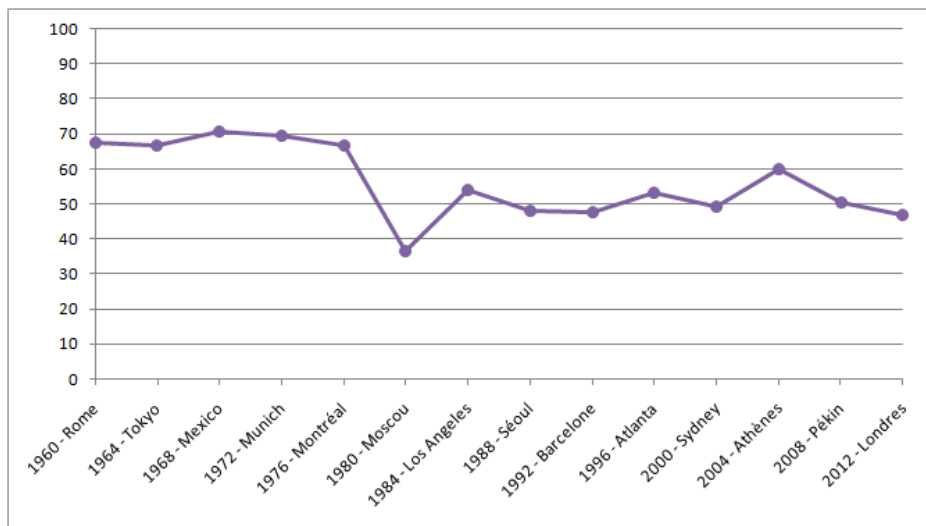


Illustration 2 : Durée du défilé par rapport à la durée totale de la cérémonie (en pourcentage).

Dans ces années-là, il approche des trois quarts du temps de la cérémonie, comme on peut le voir dans le graphique ci-dessus (III. 2). On observe que jusqu'aux Jeux de Montréal en 1976, la durée du défilé frôle les 70% de la durée totale. Ensuite, le pourcentage baisse mais pas la durée absolue (sauf pour Montréal et Moscou qui subissent de lourds boycotts) car la partie artistique prend son essor et l'importance du défilé est relativisée. Dès lors, le défilé occupe environ la moitié de la cérémonie, voire un peu plus quand la partie artistique est plus courte, comme c'était le cas à Athènes. Mais entre 1960 et 1968 a lieu la période où le défilé connaît la plus grande importance en termes de durée et de symboles. C'est aussi la conséquence de la structure où le défilé occupe la place centrale. Symboliquement, il s'agit à la fois d'un lieu d'ordre, qui reflète l'organisation du pays hôte et donne une image de l'Olympisme, et d'un lieu de prestance pour chacune des nations qui peuvent y manifester leur puissance mondiale.

D'abord, le défilé frappe par son ordre. L'organisation de cette partie de la cérémonie joue sur l'impression générale que retiennent les spectateurs du monde entier. En effet, si l'alignement du défilé est irréprochable, les distances bien observées entre les différentes délégations et leurs membres et le rythme du défilé respecté, le pays organisateur peut s'enorgueillir d'avoir su préparer la marche et informer les équipes pour qu'elles se plient à la disposition décidée. Le défilé doit être un lieu d'ordre pour refléter la capacité logistique du pays hôte et son aptitude à gérer des défilés de foules. C'est pourquoi le nombre d'athlètes autorisés à défiler est parfois limité, comme à Rome en 1960. Ce choix est fait pour « assurer la régularité de la parade¹⁵ » et donner une impression d'ensemble plus harmonieuse. D'ailleurs les formations sont en elles-mêmes extrêmement travaillées et chacun des participants a une place bien définie à respecter, comme le montre ce schéma publié dans le *Rapport Officiel* des

¹⁵ *The Games of the XVII^e Olympiad Rome, 1960: the Official Report of the Organizing Committee, op. cit.*, volume 2, p. 15.

Jeux de Tokyo (III. 3)¹⁶. On sait que des instructions strictes à ce propos étaient envoyées en avance aux délégations pour qu'elles les respectent le jour de l'ouverture. Des distances précises séparaient les délégations ainsi qu'en leur sein le porte-nom du pays, le porte-drapeau, les officiels et les sportifs. Dans ce cadre, les athlètes défilent au pas sur des marches militaires qui marquent la cadence¹⁷. L'évolution générale tend vers un défilé de moins en moins militaire, mais toujours ordonné. A Tokyo, les athlètes marchent encore au pas, mais le balancement des bras est moins prononcé, sauf pour quelques délégations comme l'Irak, tandis qu'à Mexico, les sportifs marchent en rang mais cela ne correspond plus vraiment à un pas militaire, sauf pour quelques délégations.

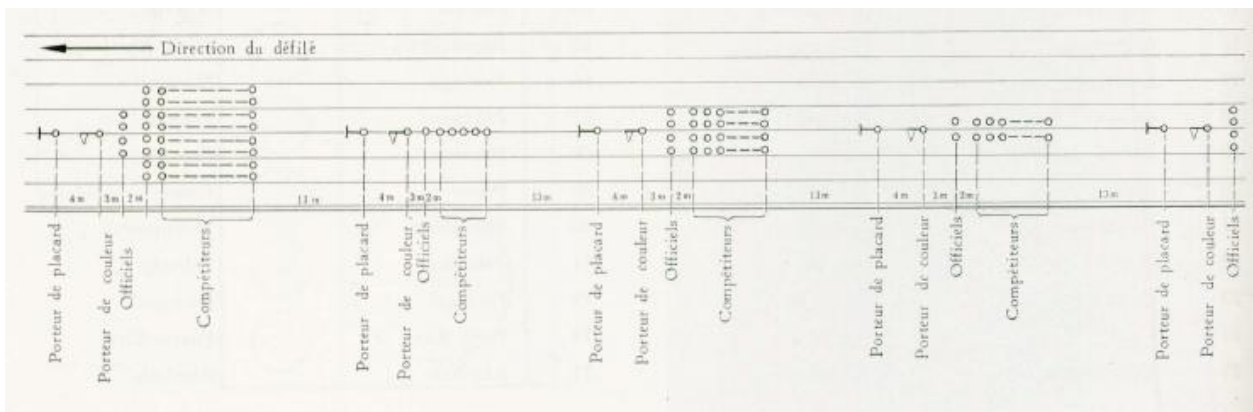


Illustration 3 : Distance et organisation des délégations lors du défilé des athlètes (*Rapport officiel*, 1964).

L'effet produit par ces défilés très rythmés et parfaitement ordonnancés raconte également quelque chose de l'Olympisme. Ce ne sont pas simplement des États qui s'illustrent, mais une communauté qui marche d'un même pas, celle de l'Olympisme. Tout comme le salut servait autrefois à se reconnaître, ces défilés permettent aussi au mouvement de se retrouver et d'éprouver sa force à travers le nombre grandissant de ses participants. Les défilés font donc forte impression à la fois sur les spectateurs et sur ceux qui y prennent part. Ils constituent une manifestation de puissance à bien des égards.

Le défilé n'est pas qu'un lieu d'ordre et une manifestation parfaitement rangée, c'est surtout un lieu de prestance, où l'on ne voit pas seulement les athlètes de chaque pays, mais leur place au niveau mondial. C'est l'occasion de passer en revue les pays existants, même les plus petits moins connus géographiquement ou ceux qui viennent juste d'être reconnus officiellement. En effet, le CIO n'est pas tenu à la liste de l'Organisation des Nations Unies et il devient parfois même un organisme plus représentatif que celle-ci. Avoir sa pancarte dans le

¹⁶ *Les Jeux de la XVIIIe Olympiade, Tokyo 1964 : rapport officiel du Comité organisateur*, Tokyo, Comité organisateur des Jeux de la XVIIIe Olympiade, 1966, volume 1, p. 226.

¹⁷ À l'exemple de Rome dont le nom des marches est indiqué dans *The Games of the XVII Olympiad Rome, 1960: the Official Report...*, op. cit., volume 2, p. 19.

défilé des équipes relève donc d'une reconnaissance mondiale précieuse, notamment pour les pays nouvellement décolonisés à cette époque, comme le Maroc, la Tunisie ou le Soudan, indépendants depuis 1956 et qui défilent en 1960. Ainsi le nombre de comités nationaux africains passe de quatre en 1952 à douze en 1962¹⁸, augmentant dans le même temps le nombre de nations participant aux Jeux Olympiques. Par conséquent, le défilé peut aussi servir de lieu de contestation, comme c'est le cas en 1960. La délégation chinoise manifeste car elle a été admise sous le nom de Formose alors qu'elle aurait voulu défilé sous celui de « République de Chine »¹⁹. Arrivé dans le stade, un des membres de l'équipe déroule donc une bannière où il est écrit « *Under protest* » (« En protestant ») pour marquer leur désaccord avec la vision réductrice donnée de leur pays. Ces incidents illustrent bien les enjeux qui se cachent derrière le défilé, comme si les athlètes symbolisaient les forces des pays et leur potentiel militaire. On trouve bien cette idée à l'époque, comme le montre ce commentaire du journaliste Antoine Blondin :

« Il va sans dire que la signification de cette parade athlétique déborde le cadre du stade et rejoint des considérations sociologiques. Ces quintaux de muscles et d'énergie expriment effectivement des richesses implicites et, à la limite, nous avons bel et bien assisté à un défilé des ressources de chaque nation en charbon, en acier, en pétrole, en tout ce qui contribue à l'épanouissement des forces vives d'un peuple²⁰ ».

Pour lui, les nations qui défilent s'observent et se jaugent. Dans le prolongement de cette idée, elles se comparent non seulement par leurs athlètes présents, mais aussi à l'applaudimètre. C'est une façon de mesurer la popularité des nations, ou le soutien international en période de conflit. Ainsi, à Mexico, les délégations tchécoslovaque et mexicaine ont été les plus applaudies. La seconde ne déroge pas à la règle de l'équipe hôte applaudie par son public chez elle. Mais le soutien montré à la Tchécoslovaquie fait suite à l'invasion du pays par les troupes soviétiques du pacte de Varsovie en août, pour empêcher une libéralisation du socialisme. La cérémonie mexicaine a lieu en octobre, le bilan a donc déjà été dressé : des morts et des blessés, mais surtout une vague d'immigration considérable. Malgré sa faiblesse étatique, la Tchécoslovaquie bénéficie ainsi de l'adhésion du public, ce qui n'est pas moindre dans sa situation. Autre critère qui est observé dans cette manifestation de grandeur des pays : la manière de marcher. Analysée et critiquée dans les journaux, elle reflète l'ambiance du pays et encore une fois, sa puissance. Ainsi plusieurs journalistes français réproouvent la manière de

¹⁸ Otto J. Schantz, art. cité, p. 132.

¹⁹ Raymond Pittet, « Un spectacle mémorable », 08/1960 (Coupure de presse du Centre d'Études Olympiques, Lausanne).

²⁰ Antoine Blondin, « Faut-il tirer les barons du feu ? », *L'Équipe*, 26/08/1960, p. 2.

défiler de leur délégation lors de la cérémonie d'ouverture de Rome, comme on peut le voir dans ces trois articles :

« Ils ne sont pas spécialement élégants, les Français en béret basque, mais surtout, ils sont incapables de marcher au pas ²¹ ».

« Ce qui restait d'obstinément fidèle à une tradition bien de chez nous, c'était cette allure suprêmement débonnaire et réellement inimitable. On avait plus l'air d'aller au marché que de défiler²² ».

« Le moment le plus pénible de la cérémonie fut certainement – à la télévision, je précise bien, le fait parut flagrant – constitué par l'apparition de la délégation française. N'accablons pas nos athlètes qui auraient volontiers renoncé à cette corvée. Mais reprochons à nos dirigeants – on eut droit à ce propos à de remarquables gros plans de ventres distendus – d'avoir autorisé une exhibition aussi minable de notre sélection. Hier, j'ai regretté de n'être ni Allemand, ni Russe, tant la présentation de l'Allemagne et de l'URSS m'a impressionné. Et je crains déjà qu'à l'heure des résultats, j'approuverai le même sentiment. Franchement, les bérets casquettes des nôtres, qui ont omis de saluer, ne pouvaient exprimer ni la dignité, ni l'enthousiasme de nos prochains rivaux. Loin d'annoncer des exploits héroïques, ils évoquaient un style blouson noir néfaste au juste renom de la mode française²³ ».

Ces critiques plus ou moins violentes des journalistes français nous renseignent sur les attentes du public assez hautes. On demande aux athlètes, non seulement d'être bons et de remporter des médailles, mais également de savoir parader pour représenter leur pays de manière digne. On comprend ici la transformation qui s'est faite jusqu'à aujourd'hui, faisant passer le défilé d'une marche stricte à une marche de fête. De nos jours, plus aucune équipe ne défile au pas et les athlètes se mélangent sans respecter les lignes. Mais à l'époque, la façon de défiler était l'objet de tous les regards et son exécution valait une appréciation plus ou moins bonne du pays et de son prestige. D'ailleurs celui-ci s'exprimait également au travers des costumes arborés par certaines équipes, qui pouvaient donner lieu à l'expression de la culture nationale. Lors des Jeux de Mexico, plusieurs pays défilent ainsi en costume traditionnel comme les Camerounais en boubous jaunes ou les Indiens avec des turbans. Mais le plus remarqué est celui du porte-drapeau mongol, vêtu d'un pagne rouge, d'une cape et de bottes en cuir (III. 4). « Le puissant porte-drapeau mongol eut un immense succès²⁴ », rapporte le rapport de ces

²¹ Entrefilet « Les Français Eternels », *L'Équipe*, 26/08/1960, p. 1.

²² Marcel Hansenne, *L'Équipe*, 26/08/1960, p. 2.

²³ Jean Bobet, « La cérémonie d'ouverture, du solennel et du ridicule », *L'Équipe*, 26/08/1960, p. 6.

²⁴ *Mexico 68 : Official Report*, Mexico, Comité organisateur des Jeux de la XIXe Olympiade, 1969, volume 3, p. 19.

Jeux. En cela, les défilés reflètent aussi l'air du temps : les athlètes ne portent pas de vêtements de sport ; le plus souvent les hommes sont en costume et les femmes en tailleur avec des sacs à main, reflétant la vision de la société à cette époque. L'aspect esthétique du défilé n'est donc en rien négligé dans ces manifestations où se mesurent des pays toujours plus nombreux. Derrière l'idéal olympique, chacun rivalise de prestance pour être encensé.



Illustration 4 : Porte-drapeau mongol (Archives INA).

Chaque pays se trouve ainsi à égalité – ou presque en excluant l'hôte qui est adulé chez lui par son public – pour démontrer son prestige et sa grandeur, mais ce n'est pas pour autant un défilé innocent de sportifs. En arrière-plan se cache un enjeu de représentation qui ne se limite pas au pays organisateur. Chacun essaie de sortir du lot, de se faire remarquer – par un costume, un salut, le nombre de participants quand il n'est pas fixé à l'avance – et c'est ce qui fait la force du défilé. Ce ne sont pas seulement des athlètes qui se présentent au public avant de concourir, mais des équipes définies par des pays qui se mesurent et se préparent à entrer en lice pour la course aux médailles et ainsi, à la puissance. Avant même l'apparition des spectacles culturels, l'enjeu de représentation est donc omniprésent et il est d'autant plus fort pour l'hôte qu'il revêt une apparence militaire d'État.

3) Le cérémonial militaire : des Jeux marqués par la référence à la guerre

Ce qui frappe, lorsque l'on regarde les cérémonies de Rome, Tokyo ou encore Mexico, c'est leur imprégnation par le cérémonial militaire. Il est omniprésent dans tous les faits marquants des cérémonies, reflétant l'ambiance de ces années 1960 en Occident. L'image que l'on a gardée de cette période se résume souvent à la libération des mœurs et aux hippies, mais une grande partie des sociétés n'allait dans cette direction. Au contraire, ce sont les années 1950 qui constituaient leur point d'ancrage. Les comportements y étaient réglés sur les pratiques du siècle précédent et contenaient une grande rigidité. Et si les règles d'usage n'étaient plus autant respectées, les codes de la société étaient toujours connus et intégrés. C'est ce qui explique la forme des cérémonies dans les années 1960, largement animées par le cérémonial martial.

Ainsi, la grande majorité des morceaux qui sont joués sont interprétés par des orchestres militaires et la plupart sont des marches utilisées par les armées pour défilé. À Rome, les airs de la cérémonie sont joués par l'orchestre des carabinieri, celui des forces aériennes italiennes et celui de la police²⁵. À Tokyo, l'orchestre qui joue pendant le défilé se compose de 560 musiciens venant des forces terrestres et navales de la défense du territoire et des agences de police et de pompiers²⁶. Évidemment, ils accueillent aussi les chefs d'État, comme c'est le cas à Mexico, où quarante trompettes marquent l'entrée du président de la République mexicaine, Gustavo Diaz Ordaz²⁷. Ce sont également ces orchestres qui jouent les hymnes nationaux et olympique, comme à Rome où l'orchestre des carabinieri joue ce dernier²⁸. De ce fait, les cérémonies d'ouverture se rapprochent des manifestations d'État, que l'on pourrait nommer « manifestation de souveraineté » en reprenant la classification de Danielle Tartakowsky, dont le but est de mettre en scène la fonction et la popularité de l'exécutif²⁹. Au sein de ces cortèges organisés par le gouvernement il faut distinguer les célébrations et les commémorations. Les premiers exaltent des valeurs, tandis que les secondes servent à se souvenir ensemble. Les rassemblements olympiques se rangent naturellement dans la catégorie des célébrations, qui se comprennent indépendamment, chacune valant pour elle-même malgré l'aspect répétitif, sans référence directe à un moment fondateur. Dans tous les cas, on ne peut s'empêcher de les comparer à des cérémonies politiques, comme le défilé militaire du 14 Juillet en France. On y retrouve la présence du chef de l'État et du peuple en grand nombre, l'orchestre militaire, l'interprétation de l'hymne national et bien sûr le défilé où paradedent différents corps d'armée, là où les Jeux Olympiques présentent des équipes nationales.

Dans les deux cas, la présence militaire se remarque aussi lors des rites en lien avec les drapeaux. Lors des cérémonies d'ouverture, le drapeau olympique qui est hissé dans le stade est toujours porté par des militaires : à Rome, ce sont des marins³⁰, à Tokyo ce sont huit membres des forces navales de Défense du territoire³¹ et à Mexico des cadets de l'école militaire. L'échange du drapeau traditionnel d'Anvers se fait de la même manière : il est porté

²⁵ *The Games of the XVII Olympiad Rome, 1960: the Official Report...*, op. cit., p. 13.

²⁶ *Les Jeux de la XVIIIe Olympiade, Tokyo 1964 : rapport officiel...*, op. cit., p. 223.

²⁷ *Mexico 68: Official Report*, op. cit., p. 18.

²⁸ *The Games of the XVII Olympiad Rome, 1960: the Official Report of the Organizing Committee*, op. cit., p. 15.

²⁹ Elle distingue plusieurs types de manifestations de rue, la manifestation de souveraineté, créée ou encouragée par l'État s'oppose ainsi à la manifestation-pétition, qui sert à revendiquer. Classification extraite de Danielle Tartakowsky (dir.), *Paris Manif'. Les manifestations de rue à Paris de 1880 à nos jours*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2011, p. 190.

³⁰ *The Games of the XVII Olympiad Rome, 1960: the Official Report...*, op. cit., p. 15.

³¹ *Les Jeux de la XVIIIe Olympiade, Tokyo 1964 : rapport officiel...*, op. cit., p. 222.

par le maire de la dernière ville olympique en date et accompagné par de jeunes tambours en 1964³² ou des cadets de l'école navale mexicaine en 1968³³. Cette apparence ne relève pas que des personnes impliquées dans le déroulement de la cérémonie, mais aussi des rites inspirés de l'appareil d'État. Les plus significatifs sont les coups de canon ou salves d'artillerie qui sont tirés à plusieurs moments des cérémonies. La plupart du temps, ils ont lieu après la proclamation du chef d'État et l'échange du drapeau d'Anvers pour faire entendre à toute la ville que les Jeux sont ouverts : à Rome on tire trois salves d'artillerie, à Tokyo une seule et trois coups de canon à Mexico. En 1968 ils ont aussi retenti au nombre de vingt-et-un pour saluer l'entrée du président dans le stade³⁴. Bien que leur signification soit uniquement symbolique, ces coups de canon ou les actes similaires rappellent les traditions étatiques où ils servaient à marquer les moments importants de la vie du pays. Par exemple, en Grande-Bretagne, ils rythment les anniversaires de la reine, les naissances royales ou encore certaines visites de chefs d'État. Au reste, les formes de la présence militaire aux Jeux Olympiques sortent parfois de l'ordinaire, comme à Tokyo où cinq avions à réaction des forces aériennes japonaises de défense territoriale avaient été utilisés pour dessiner les anneaux olympiques dans le ciel³⁵.

Tous ces éléments créent une ambiance assez ambiguë : d'un côté, on observe le cérémonial hérité de l'après-guerre, dans des sociétés imprégnées de symboles militaires qui servent à affirmer le pouvoir des États. De l'autre, cette démonstration de force oscille avec l'idée de garantir la paix. Cette exposition de moyens militaires dans un but pacifique illustre une nouvelle volonté politique et si ce déploiement de force intervient, il n'est que symbolique, reflétant plutôt la fraternité possible entre toutes ces nations. L'historien olympique Bertrand During, explique que le sport inverse ce qui se produit dans la société³⁶. En général, les parades militaires servent à manifester la force d'un pays pour éviter d'avoir à l'utiliser. Dans le cadre sportif, de réelles confrontations ont lieu lors des compétitions, alors les défilés et autres symboles militaires servent davantage à manifester l'unité et la fraternité mondiale. Ce cérémonial militaire se trouve donc entre l'héritage d'une époque de guerre (et sa traditionnelle affirmation du pouvoir national) et une manifestation de paix internationale. La forme des cérémonies d'ouverture dans les années 1960 reprend les codes des célébrations

³² *Idem.*

³³ *Mexico 68: Official Report, op. cit., p. 19.*

³⁴ *Ibid., p. 18.*

³⁵ *Les Jeux de la XVIIIe Olympiade, Tokyo 1964 : rapport officiel..., op. cit., p. 222.*

³⁶ Bertrand During, « From Rome (1960) to Montreal (1976). Games and ceremonies » dans Miquel de Moragas Spà, John MacAloon (dir.), *Olympic ceremonies : historical continuity and cultural exchange..., op. cit., p. 142.*

militaires abondantes dans les années précédentes, mais peu à peu son orientation change. Malgré les symboles omniprésents, c'est vers la paix que se tournent les spectacles d'ouverture. Toutefois, l'époque n'est pas dépourvue de conflits non plus et la référence à la guerre reste présente de manière sous-jacente dans cette période d'évolution.

Chaque édition des Jeux possède ainsi une coloration propre donnée par le contexte politique national ou international. À Rome au début des années 1960, on est encore dans la période de reconstruction d'après-guerre, c'est pourquoi les Jeux se veulent économes avec le moins de dépenses possibles. C'est ce qui explique en partie la grande sobriété de la cérémonie d'ouverture. Alors que la Seconde Guerre mondiale continue d'influencer la forme et que la Guerre froide, celle du Vietnam ou d'Algérie sont en cours, ces Jeux sont pourtant ceux de l'espoir d'un monde pacifié, comme en témoigne ce journaliste, Raymond Pittet :

« À Berlin, il y avait Hitler, à Melbourne, l'ombre des tanks de Budapest, à Londres des nations vaincues étaient absentes. À Rome, 85 pays sont représentés. Le matin, nous avons passé au village olympique et l'ambiance était déjà celle que l'on devait retrouver lors de cette cérémonie. On dit souvent, invoquant les moyens terrifiants mis à la disposition de l'homme que la guerre ne peut plus se faire. Plutôt que dans cette négation, je préfère voir dans ce défilé de la plus belle des humanités, la promesse de la paix³⁷ ».

En effet pour la première fois depuis des années, les conflits semblent s'éloigner. De nombreux pays sont devenus indépendants, la perspective internationale paraît plus lumineuse, plus apaisée. Julio Andreotti, président du comité d'organisation romain lance d'ailleurs un appel à la paix dans son discours³⁸.

Quatre ans plus tard, la ville de Tokyo compte sur les Jeux Olympiques pour marquer sa renaissance après la Seconde Guerre mondiale et montrer que le Japon a réussi à renaître de ses cendres. C'est le symbole qu'illustre Yoshinori Sakai, le jeune garçon choisi pour allumer la vasque olympique (III. 5) car il est né le jour du bombardement d'Hiroshima, dans une petite localité proche de la ville³⁹. Il constitue un profond symbole de paix car il montre à la fois que le Japon ne peut pas oublier son passé, mais qu'il avance dans une optique de mémoire et non de revanche. C'est le signe pour une nouvelle génération née dans la guerre mais qui espère la paix. D'ailleurs il est vêtu de blanc, couleur de la paix. Des années plus tard dans une interview, Yoshinori Sakai confirme ce lien entre symbole de paix et ouverture d'une nouvelle ère :

³⁷ Raymond Pittet, « Un spectacle mémorable », août 1960 (Coupage de presse du Centre d'Études Olympiques, Lausanne).

³⁸ *The Games of the XVII Olympiad Rome, 1960: the Official Report...*, op. cit., p. 15.

³⁹ Otto J. Schantz, « From Rome (1960 to Montreal (1976). From rite to spectacle », ref. cit., p. 137.

« Aucun doute : cette flamme était un symbole de paix [...] Pourquoi moi ? Parce que j'ai survécu à Hiroshima. Le symbole était si fort [...] Après la cérémonie, j'ai reçu beaucoup de courrier. Pour moi, les Jeux de 1964 sont la preuve qu'une page était tournée, qu'un avenir s'ouvrait. Et cette flamme marquait le renouveau de mon pays⁴⁰ ».

En outre, la cérémonie veut marquer une rupture avec la tradition d'avant guerre : plutôt que des chants traditionnels japonais, la musique électronique met l'accent sur la modernité et le folklore est quasiment absent. Tout cela doit montrer le renouveau du pays, reconstruit après la guerre dévastatrice. Pour cela, la ville a investi dans de nouvelles constructions et des installations ultramodernes qui doivent renouveler son image⁴¹.

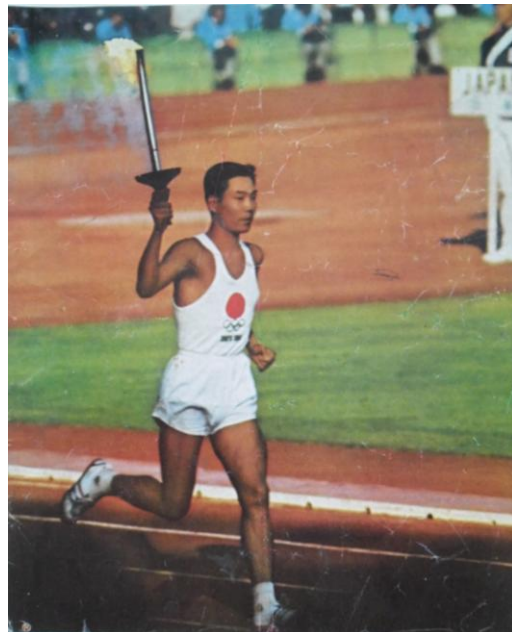


Illustration 5 : Yoshinori Sakai (Fonds des cérémonies, Centre d'Études Olympiques, Lausanne).

Enfin à Mexico, ce n'est plus à la Seconde Guerre mondiale qu'il est fait référence, mais à un conflit beaucoup plus proche : celui de l'année 1968 où la jeunesse proteste dans plusieurs pays du monde. En particulier, à Mexico, quelques jours avant les Jeux, le 2 octobre 1968, des milliers d'étudiants avaient décidé de profiter de la présence de journalistes du monde entier pour manifester sur la place des Trois-Cultures. Mais dans la soirée, l'armée les a dispersés dans la violence et plusieurs centaines ont été tuées⁴². Cette répression massive des étudiants mexicains entache le début des Jeux Olympiques et personne ne peut s'empêcher d'y faire allusion au moment de l'ouverture, surtout face à l'aspect militaire de la célébration. Toutefois les organisateurs avaient essayé de donner à la cérémonie une ambiance assez joyeuse et folklorique, car le pays souhaitait davantage insister sur l'aspect festif du pays avec des lancers de ballons et sur sa modernité avec la première femme à porter le dernier flambeau olympique, Enriqueta Basilio de Sotelo (III. 6)⁴³. Mais surtout, le Mexique était fier d'accueillir ces Jeux, qu'il revendiquait comme les « premiers Jeux du Tiers-Monde »⁴⁴.

⁴⁰ Olivier Margot, « Le jeune homme d'Hiroshima », *L'Équipe*, 27/07/2012, p. 15.

⁴¹ Pierre Lagrue, *Le siècle olympique. Athènes (1896) – Londres (2012)*, Paris, Universalis, 2012, volume 1, p. 483.

⁴² *Ibid.*, p. 526.

⁴³ Montserrat Llinés, art. cité, p. 76.

⁴⁴ Keith Brewster, « « Mexico 68 » : Premier Jeux Olympiques du Tiers Monde », dans Claude Boli, *Les Jeux Olympiques : fierté nationale et enjeu mondial*, Biarritz, Atlantica, 2008, p. 221.

En arrière-plan la Guerre froide subsiste donc et ces Jeux s'inscrivent dans la logique d'universalisation du CIO qui veut faire voyager les Jeux sur d'autres continents, après le choix de l'Australie en 1956 et du Japon en 1964 (voir la répartition des Jeux en **Annexe V**). Alors que l'attribution des Jeux au Mexique avait été largement critiquée en raison de l'altitude et de la pauvreté du pays, il s'agissait là d'une manière de reconstruire l'image du pays et de casser les stéréotypes courants sur la population mexicaine, tout en illustrant son développement économique.

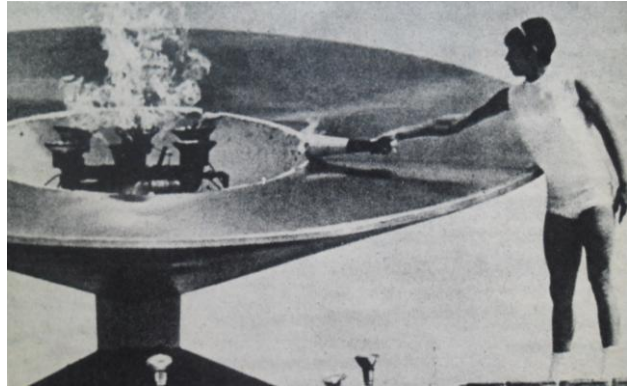


Illustration 6 : Enriqueta Basilio de Sotelo (Fonds des cérémonies, Centre d'Études Olympiques, Lausanne).

Les années 1960 sont donc marquées par une rigueur du cérémonial et un désir des pays organisateurs de ne pas s'en éloigner. Quelques nouveaux éléments sont introduits, comme les premiers accents folkloriques lors de l'échange du drapeau traditionnel d'Anvers à Mexico ou de l'arrivée de la flamme célébrée par un orchestre d'anciens instruments mexicains⁴⁵, mais dans l'ensemble, les organisateurs ne souhaitent pas dévier du protocole prévu par la charte olympique. Peu d'ornements sont ajoutés et les rites sont effectués par des militaires, ce qui aurait pu rendre ces cérémonies austères. Mais au contraire, cela donne plus de force au défilé des athlètes et à l'allumage de la vasque, accompli par des non-militaires. Malgré l'uniformité qui aurait été possible par l'usage du même cérémonial et d'acteurs similaires, chacune des cérémonies possède une ambiance différente, où la guerre apparaît souvent en demi-teinte. Seconde Guerre mondiale, Guerre froide ou conflits locaux, cette époque n'est pas encore apaisée et cela se ressent évidemment dans ces cérémonies qui impliquent des acteurs internationaux.

Les cérémonies d'ouverture des années 1960 sont très ancrées dans leur époque. Malgré l'indépendance du sport et le fait que la politique n'ait pas sa place aux Jeux Olympiques, rien ne peut empêcher les relations internationales et l'ambiance du temps de s'y inviter. Le protocole des cérémonies hérite en grande partie des rites et symboles d'avant-guerre, mais des réajustements sont en cours. Si c'est une période où les pays appliquent à la lettre la charte olympique, certains points sont encore flous et l'on assiste à des hésitations sur

⁴⁵ *Mexico 68: Official Report, op. cit., p. 19.*

les rites à garder après la Seconde Guerre mondiale. Point de mire du spectacle, le défilé des athlètes offre alors une distraction attendue. Tout aussi rigoureux que le reste de la mise en scène, il permet néanmoins d'observer la parade des pays qui s'y comparent, telle une jauge mondiale de leur puissance. Mais ce qui rend ces années si caractéristiques, c'est leur aspect militaire si prononcé qui disparaît par la suite. D'ailleurs, cette époque touche à sa fin et les Jeux suivants se déroulent à Munich en 1972. Même s'ils seront tragiquement connus pour un fait militaire – la prise d'otage terroriste des athlètes israéliens – l'ambiance de la cérémonie d'ouverture était toute autre. On aborde les années 1970, les Jeux reviennent en Allemagne et le pays veut se débarrasser des échos guerriers qui pourraient rappeler 1936. En outre, les années 1960 ont laissé leur trace et mené vers une libération des mœurs dans les sociétés occidentales qui se ressent aussi dans l'atmosphère des cérémonies d'ouverture des Jeux. Côté technique, la télévision s'est bien installée dans les foyers et les effets sur les cérémonies commencent à se faire sentir, dans le sens d'un spectacle plus développé et plus adapté à la culture du pays hôte.

CHAPITRE 2 : MUNICH (1972) ET MONTRÉAL (1976), LES PREMIERS ÉLÉMENTS DE COUNTRY TELLING

Lorsque s'ouvrent les Jeux de Munich, le 26 août 1972, les journalistes du monde entier s'émerveillent devant le stade de verre construit pour l'occasion. Parti de zéro sur un terrain en friche, l'architecte Frei Otto a conçu un complexe sportif remarquable grâce à son toit translucide, dont les verrières sont soutenues par des câbles d'acier¹. Ce toit rappelle les Alpes voisines par sa forme de tentes aériennes et s'harmonise avec le terrain boisé tout autour. Entièrement réaménagé au nord de Munich, le site de l'Oberwiesefeld est le symbole de cette nouvelle modernité des Jeux Olympiques. L'Olympiastadion en est le centre et il laisse entrer à grands flots le soleil dans l'espace de la cérémonie, promettant un avenir lumineux pour cette quinzaine des Jeux.

Il faut dire que les Jeux de Munich et de Montréal, en 1972 et 1976, marquent une charnière dans l'évolution du cérémonial olympique. Ils impriment un changement dans la forme qui se développe sans cesse dans les années suivantes. Peu à peu l'aspect militaire est rejeté, en particulier à Munich puisqu'il s'agit du retour de l'Olympiade en Allemagne après l'édition de 1936. Tout le monde a encore en tête l'instrumentalisation de l'ouverture des Jeux Olympiques par Hitler dont les images ont été filmées par Leni Riefenstahl². La cérémonie de Munich veut donc faire oublier ce précédent et montrer une toute autre image de l'Allemagne. Mais il ne s'agit pas seulement d'un changement d'époque, où la guerre paraît de plus en plus lointaine et donc les rituels militaires démodés. Ces années sont également celle d'une modernisation technique et d'une croissance du mouvement olympique. Le nombre d'heures de retransmission télévisuelle des Jeux augmente en même temps que la qualité des images et le nombre de téléspectateurs. De son côté, le Comité International Olympique enregistre une hausse du nombre de pays participants – on passe de 112 en 1968 à 121 en 1972 – et surtout du nombre d'athlètes concourants : 5 516 à Mexico contre 7 134 à Munich³. Toutefois, c'est aussi la période des premiers boycotts d'envergure : le nombre de participants chute à 6084

¹ The Creation Channel, « Architecture – Munich 1972 – stade », *Collection permanente du Musée Olympique de Lausanne*.

² Leni Riefenstahl (réal.), *Olympia*, 1936.

³ Comité International Olympique, *Feuille d'information : Les Jeux de l'Olympiade*, en ligne sur <http://docplayer.fr/8109807-Feuille-d-information-les-jeux-de-l-olympiade.html> [Consulté le 23/01/2015].

athlètes pour 92 nations à Montréal en raison de l'absence de seize pays africains⁴. Ils protestent contre la participation de la Nouvelle Zélande aux Jeux, parce qu'elle avait envoyé son équipe de rugby concourir en Afrique du Sud. Le boycott devait servir de moyen de pression pour la faire exclure au nom de son soutien présumé au régime de l'Apartheid⁵.

Les Jeux de Munich et Montréal sont donc symptomatiques de l'entrée dans une nouvelle ère, à la fois politique et technique, mais également artistique. Pour la première fois, les comités d'organisations cherchent à personnaliser les cérémonies d'ouverture. On voit ainsi apparaître les premiers éléments de *country telling*, c'est-à-dire de mise en scène pour promouvoir le patrimoine culturel des pays hôtes au reste du monde. Plus précisément, c'est la manière dont un pays raconte son histoire et comment il l'utilise pour se mettre en valeur. Ici, ce n'est encore que le début, mais on observe les premières notions de récit grâce au folklore. Peu à peu, une troisième partie commence à émerger en plus du protocole et du défilé des athlètes : le programme libre ou le spectacle d'ouverture, dont nous allons tâcher de déceler les prémices.

1) La modernisation des cérémonies d'ouverture

À première vue, les cérémonies d'ouverture de Munich et de Montréal ne paraissent pas révolutionnaires : ni scandale, ni performance bouleversante ne caractérisent ces occasions. Le changement se fait discret. Pourtant des décisions tranchées sont prises pour faire évoluer l'impression d'ensemble et cela passe par la modification de petits détails. Jusqu'alors, les cérémonies ressemblaient principalement à des parades militaires dont l'ordonnance et l'aspect imposant reflétait la puissance du pays d'accueil. Mais avec Munich, l'ambiance change. La principale raison vient du fait que nous sommes au début des années 1970 et que tout ce qui se rattache visuellement à la guerre semble vieillissant. Politiquement, le monde se trouve dans une période de « détente » au sein de la Guerre froide, où la menace ne semble pas directe, et donc l'Olympisme peut se permettre de changer de forme. Mais dans ce cas précis, l'enjeu est encore plus grand car la ville organisatrice se situe en Allemagne. Même si ces Jeux ont lieu trente-six ans plus tard, la référence à ceux de Berlin apparaît toujours en filigrane. En 1936, ils avaient servi à légitimer le régime nazi et à faire une démonstration de sa

⁴ *Idem.*

⁵ Pierre Lagrue, « Jeux Olympiques – Les boycottages des Jeux », *Encyclopædia Universalis*, en ligne sur <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/jeux-olympiques-les-boycottages-des-jeux/> [Consulté le 23/06/16].

puissance. Dans son ouvrage, Jean-Marie Brohm les qualifie de « première victoire qui conféra au Reich une respectabilité sur la scène internationale ⁶ ». Ainsi, les Jeux Olympiques avaient été instrumentalisés par Hitler afin de présenter l'Allemagne sous un angle rassurant : les pays participants y ont vu un État interventionniste dans le domaine du sport et de la jeunesse tandis que pour les Allemands, cela renvoyait l'image flatteuse d'un État puissant et reconnu, non restreint ou humilié par le traité de Versailles⁷. L'un des objectifs de l'édition de 1972 est donc de faire oublier cet épisode, ou du moins de créer une grande différence et de faire honneur aux valeurs olympiques dans un esprit de fête. C'est pourquoi dès les premières réunions autour de la conception des cérémonies, l'aspect militaire avait été évoqué afin d'être supprimé. Voici un extrait du *Rapport Officiel des Jeux de Munich* qui en témoigne :

« Le déroulement de la Cérémonie d'ouverture est réglé dans tous ses détails dans les statuts du CIO. Il ne reste que peu de place à l'organisateur des Jeux Olympiques pour ses propres idées et initiatives. Malgré tout, le Comité d'Organisation essaya d'appliquer l'idée directrice des Jeux munichois au cérémoniel traditionnel. La Cérémonie d'Ouverture ne devait pas avoir un caractère solennel, militaire, chauvin, pompeux ou imposant. Elle devait être spontanée, détendue⁸ ».

La ligne directrice de 1972 s'oppose clairement à celle de 1936. Le comité d'organisation insiste sur sa volonté de s'en écarter en tout point. Pour ce faire, ils ont déterminé trois idées maîtresses qui doivent influencer le déroulement de la cérémonie : « compréhension entre les peuples, égalité sociale et joie de vivre ⁹ ». Si l'on examine ces thèmes, on voit qu'en plus d'être caractéristiques de l'esprit olympique, ils répondent point par point à l'image de Berlin que les munichois ne veulent pas reproduire. La compréhension entre les peuples va à l'encontre de l'idée d'imposition de la puissance allemande qui avait eu lieu à Berlin, l'égalité sociale s'oppose à la discrimination contre les Juifs imprégnant l'Allemagne en 1936 et la joie de vivre rappelle que la guerre est finie et que l'on a changé d'époque. C'est donc une évolution du protocole qui se dessine en 1972. Pourtant à l'époque, elle ne semblait pas majeure, puisqu'il s'agissait davantage d'une ambiance d'ensemble que d'une refonte totale. C'est ce que l'on comprend avec la suite du rapport officiel qui évoque la modification des règles :

⁶ Jean-Marie Brohm, *Jeux Olympiques à Berlin*, Bruxelles, Complexe, 1983, p. 17.

⁷ Expliqué dans Julien Sorez, « Hitler, l'Allemagne et l'Olympisme sous le regard de Leni Riefenstahl », *Les Jeux Olympiques : fierté nationale et enjeu mondial*, Biarritz, Atlantica, 2008, p. 213.

⁸ *Die Spiele : le rapport officiel du Comité organisateur des Jeux de la XXe Olympiade*, Munich, Comité d'organisation des Jeux Olympiques, 1974, volume 1, partie I, p. 80.

⁹ *Idem.*

« En ce qui concerne les modifications d'autres actions de moindre importance, l'accord du CIO n'était pas nécessaire, du fait qu'elles n'empiétaient pratiquement pas sur le règlement. Mais c'étaient d'elles que dépendait essentiellement l'impression générale des Jeux munichoïses :

- Renoncer au symbolisme militaire. Les participants au défilé pouvaient saluer leur hôte
- et c'était tous les spectateurs autour d'eux – de la manière dont ils l'entendaient.
- La salve de coups de canon était remplacée par une salve d'artillerie [...]
- Le drapeau olympique n'était plus porté par des soldats, mais par des médaillés olympiques de nationalité et d'âge différents¹⁰ ».

Les Jeux de Munich marquent donc la disparition progressive des éléments militaires de la cérémonie : le défilé des athlètes se fait toujours au pas, mais il est moins strict et les athlètes sont autorisés à saluer comme ils le veulent le public du stade, tout autant que la tribune des officiels. Cette liberté dans la posture des sportifs provoque un assouplissement du ton général et permet à une ambiance festive de régner. Tout le monde participe à cette joie et la cérémonie ressemble plus à une célébration qu'à une parade militaire. Quatre ans plus tard, une grande continuité est remarquable dans l'ambiance des Jeux de Montréal. Le défilé est encore cadencé et des coups de canon sont tirés, mais globalement l'image est gaie et détendue. La seule exception concerne la sécurité : elle est fortement renforcée après la prise d'otage d'athlètes israéliens qui a bouleversé les Jeux de Munich.

Mais cette modernisation ne touche pas que le déroulement du cérémonial, elle concerne aussi l'aspect technique à travers les infrastructures et les moyens de communication. Pour la première fois en 1972, toutes les informations sont communiquées aux journalistes directement par ordinateur. Comme le raconte le journaliste présent sur place pour Antenne 2, ils sont placés dans une partie séparée du stade d'où le contact avec les athlètes n'est plus aussi facile qu'avant¹¹. Ce même commentateur TV s'interroge sur une possible déshumanisation des Jeux, à cause de la multiplication des ordinateurs dans tous les domaines. Cette réaction peut paraître amusante aujourd'hui, quand on sait les progrès qui ont eu lieu par la suite. Mais en 1972, ces nouveaux moyens sont surtout la conséquence du nombre croissant d'athlètes participants et de la logistique que cela nécessite. Les Jeux profitent du développement des médias de communication qui permet aux journalistes de recevoir un grand nombre d'informations en temps réel et d'une plus grande précision, par exemple sur les noms des porte-drapeaux lors des défilés. Ces améliorations sont presque

¹⁰ *Idem.*

¹¹ Antenne 2, *Cérémonie d'ouverture des Jeux Olympiques de Munich 1972* [retransmission de la cérémonie d'ouverture des Jeux Olympiques de Munich], 26/08/1984, Lieu : France, Archives INA.

toutes invisibles pour le public, mais il existe un symbole bien visible de la modernisation : le stade (III. 1). Il est l'écrin de la cérémonie d'ouverture et de clôture, ainsi que d'épreuves d'athlétisme. On peut le considérer comme l'image des aménagements faits par la ville et du travail accompli avant l'ouverture. Celui de Munich est un exemple particulièrement frappant par son architecture très moderne. Ce projet de construction constitue un choix très ambitieux qui répond à deux exigences : faire du stade une vitrine des Jeux et optimiser les conditions de retransmission télévisée. L'une des demandes du centre de radio et de télévision munichois était en effet d'éviter au maximum la projection d'ombres¹². Mais il s'agit d'un défi car la longueur à couvrir est immense (le toit doit non seulement protéger le stade, mais aussi la salle



Illustration 1 : Le stade de Munich et sa verrière (Source : Wikipédia).

de sport et la piscine olympique). Pour permettre cela, c'est une structure en câbles tendus qui est élaborée. Le toit est découpé en tronçons de verre acrylique étiré pour abriter la tribune ouest du stade (**Annexe VI : Plan du stade de Munich**). Ils sont suspendus grâce à des câbles en acier, qui sont eux-mêmes soutenus par des pylônes et des manchons d'air (des points de raccordement en l'air). Cette technique a le grand avantage de pouvoir s'adapter à la forme du terrain vallonné et de couvrir une surface totale de 75 000m², dont 35 000m² au dessus du stade¹³. La grande portée des réseaux de câbles permet au toit de prendre une forme courbe et lui donne une apparence de légèreté. Il représente une nouvelle forme de verrière qui n'est pas soutenue par une lourde architecture en acier, comme par exemple celle des palais lors des grandes expositions universelles (*Crystal Building* à Londres ou Grand Palais à Paris). C'est pour cela qu'il a été surnommé le « toit-tente », sa forme se rapprochant de celles de petits chapiteaux déployés en arc-de-cercle sur la colline olympique. Ce toit de verre occupe une grande place dans la promotion de l'événement olympique et de sa modernité, comme l'exprime Carl Mertz, ingénieur et gérant principal de la Société de Construction olympique de 1969 à 1973 :

¹² *Die Spiele : le rapport officiel du Comité organisateur des Jeux de la XXe Olympiade, op. cit., volume 2, partie I, p. 44.*

¹³ *Ibid., volume 2, partie III, p. 180.*

« On avait choisi pour Munich un projet qui, en tant qu' « élément urbanistique prépondérant » conservera à tout jamais le souvenir des Jeux à Munich : le vaste toit-tente. Des problèmes totalement inconnus durent être résolus, il fallait s'engager sur des voies techniques nouvelles [...] Mais cette expérience réussit malgré tout : le toit est en place, fut terminé en temps utile et fut pendant les Jeux ce qu'il demeurera à l'avenir, la carte de visite architecturale des Jeux de la XXe Olympiade de Munich, 1972¹⁴ ».

Toutefois, ce toit unique en son genre n'évita pas le problème majeur du verre : la forte exposition au soleil provoqua une grande chaleur dans le stade et une coloration partielle des verrières avant même le début des Jeux. Il n'en reste pas moins que cet immense stade de 81 000 places adossé à la colline de l'Oberwiesefeld et surplombant un lac, dans un complexe olympique entièrement créé pour les Jeux, a fait son effet sur les visiteurs et journalistes venus à Munich. Il reflétait la volonté de modernisation et de grandeur des Jeux, qui s'est développée à partir des années 1970.

Quatre ans plus tard à Montréal, la forme du stade est plus classique et le comité d'organisation dispose de moins de moyens à investir dans le parc olympique donc l'effet produit est moins impressionnant. Le bâtiment de 70 000 places conçu par Roger Taillibert est composé de 34 « consoles », des voussoirs en béton disposés en ellipses qui supportent la toiture, les gradins et les couloirs (III. 2). Ils sont reliés entre eux par des câbles de tension et exploitent la portée du matériau. Toutefois, ce projet ne semble pas très novateur car le béton armé est utilisé depuis les années 1920 et surtout à partir des années suivant la Seconde Guerre mondiale. Le stade devait être accompagné d'un mât de 168 mètres soutenant une toiture amovible et accueillant des salles d'entraînement, mais ni le mât, ni le toit, ne sont terminés pour la cérémonie d'ouverture des Jeux Olympiques. En effet l'envergure de la construction ainsi que des grèves des fournisseurs ont ralenti

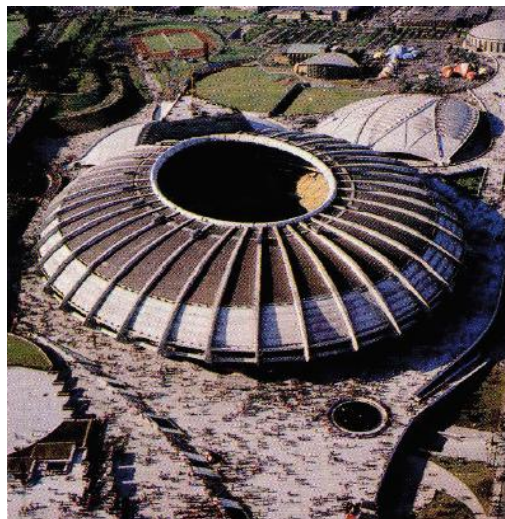


Illustration 2 : Le stade de Montréal, sans le mât qui n'est terminé qu'après les Jeux (Jeux de la XXIe Olympiade Montréal 1976 : rapport officiel, op. cit., p. 65).

¹⁴ *Die Spiele : le rapport officiel du Comité organisateur des Jeux de la XXe Olympiade, op. cit., volume 2, partie I, p. 3.*

l'exécution du projet achevé juste à temps¹⁵. Néanmoins, la modernisation continue sur d'autres plans, notamment technique et filmique.

Les années 1970 sont donc une période de modification qui rend les cérémonies d'ouverture plus « civiles » que militaires. Parallèlement, on s'interroge alors sur le symbolisme olympique et son aspect religieux : ont-ils encore leur place, alors que l'on veut moderniser les Jeux ? En 1972, la question se posa autour du traditionnel lâcher de pigeons. Le *Rapport officiel* nous informe que le comité d'organisation souhaitait y renoncer car « à l'époque de la transmission simultanée des communications, il perdait de la force symbolique qu'il avait au début des années 1920¹⁶ ». De plus, avec le toit en verre du stade, les pigeons pouvaient être désorientés et s'écraser contre la paroi, ce qui aurait fait un très mauvais effet durant le spectacle. Cependant, au moment de valider la conception de la cérémonie, le CIO prit la décision de conserver ce symbole des oiseaux en tant que « messagers de la paix¹⁷ ». Ce sont donc 5 000 pigeons qui s'envolent après l'échange du drapeau traditionnel olympique et avant la salve d'artillerie, pour ne pas les effrayer. Là aussi, même si les canons sont remplacés, on garde une grande partie des rituels illustrant les valeurs olympiques.

Malgré cette volonté de modernisation, une certaine tradition reste. Ces deux cérémonies d'ouverture sont d'ailleurs les dernières où l'on repère une sorte de cérémonie religieuse. Dans les deux cas, elle commence avec l'allumage de la vasque, moment sacré par excellence et utilise la musique. À Munich, il est intéressant de noter qu'elle n'est pas reconnue comme telle, puisque le *Rapport officiel* précise que le « Comité d'Organisation renonça à la cérémonie religieuse¹⁸ ». Toutefois, au moment où le dernier porteur de la flamme effectue son parcours dans le stade, il est accompagné d'une « musique sacrée » composée par Wilhelm Killmayer dont l'intensité augmente jusqu'au moment où la flamme se met à brûler¹⁹. Elle ne possède donc pas clairement de sens, mais met en valeur l'importance de ce geste. Il remonte aux Jeux Olympiques anciens, au cours desquels une flamme brûlait continuellement devant l'autel de Zeus pour le purifier²⁰. Lors de la rénovation des Jeux

¹⁵ *Jeux de la XXIe Olympiade Montréal 1976 : rapport officiel*, Ottawa, COJO 1976, 1978, volume 2, partie I, p. 47.

¹⁶ *Die Spiele : le rapport officiel du Comité organisateur des Jeux de la XXe Olympiade, op. cit.*, volume 1, partie I, p. 82.

¹⁷ *Idem.*

¹⁸ *Idem.*

¹⁹ *Idem.*

²⁰ IOC, *The Olympic Games: Fundamentals and Ceremonies*, IOC, 2000, p. 74.

Olympiques, Pierre de Coubertin avait conçu les cérémonies comme un rite de passage vers une sphère religieuse, comme l'explique Georges Vigarello :

« Il y fallait un sens des gestes et des serments, un sens très sûr aussi des processions et des rassemblements humains. La théâtralisation d'une morale laïque, avec un recours parfois explicite aux références religieuses : Coubertin disait « La première caractéristique essentielle de l'Olympisme moderne, c'est d'être une religion »²¹ ».

C'est pourquoi depuis lors les cérémonies étaient très marquées par les rites et les symboles. Ils devaient faciliter le basculement entre le quotidien et deux semaines spéciales vécues en respectant les valeurs olympiques. À Munich, la véritable messe olympique a lieu peu après, une fois les serments prononcés par un athlète et un juge. Elle se présente sous la forme d'une musique expérimentale qui retentit dans le stade pour marquer l'achèvement de la cérémonie. Il s'agit de l'adaptation d'un oracle du dieu Apollon en grec sous la forme d'un hymne. « *Ekecheirija* » – qui signifie « trêve olympique » en grec – a été composé par le Polonais Krzysztof Penderecki et est traduit en allemand par le speaker :

« Restez attachés aux anciennes traditions, protégez votre pays, préservez-le de la guerre et livrez au monde un message d'amitié fraternelle quand arrive le temps heureux de l'Olympiade !²² ».

Ces phrases sonnent comme une litanie olympique répétant les thèmes chers à Coubertin : la paix et la trêve olympique, l'amitié entre les peuples. La référence aux traditions peut paraître étonnante dans ce contexte de modernisation des Jeux et d'évolution de la structure. Cependant, on peut l'interpréter comme le restant des traditions olympiques auquel le comité d'organisation n'a pas voulu s'attaquer, comme la suppression du symbole des pigeons ne leur avait pas été accordée.

À Montréal, la cérémonie religieuse se traduit aussi par un chant. Dans le scénario, elle est reconnaissable comme tel car il est précisé :

« Puis arrive le flambeau olympique [...] Si une cérémonie religieuse (d'une durée de trois minutes) a été prévue, c'est à ce moment qu'elle doit être célébrée²³ ».

²¹ Georges Vigarello, *Du jeu ancien au show sportif. La naissance d'un mythe*, Paris, Seuil, 2002, p. 162.

²² « Dépliant d'information contenant le programme de la cérémonie d'ouverture », 1972 (Archives du Centre d'Études Olympiques, Lausanne).

²³ « Scénario de la cérémonie d'ouverture de Montréal », 1976 (Archives du Centre d'Études Olympiques, Lausanne).

Ainsi donc, au moment où la vasque est allumée, l'orchestre et les chœurs olympiques entonnent la *Cantate Olympique* écrite pour les Jeux par un Montréalais, Louis Champigny. Voici un extrait de ses paroles :

« Chantons la Flamme d'Olympie allumée aux rayons du soleil. Et les rameaux d'olivier tressés en couronne pour les vainqueurs. La joie, l'amour, la gloire seront ta récompense en cette lutte ardente, au rendez-vous de l'amitié. Tout l'univers respire au rythme de ton cœur ; de la terre des hommes monte ce chant en ton honneur. Du sommet de l'Olympe, l'oracle divin d'Apollon proclame en ce jour par ma voix : *Citius, Altius, Fortius*. Telle est la vérité : « C'est toujours à l'épreuve que les mortels se révèlent, que les athlètes s'élèvent au rang des dieux »²⁴ ».

Ce poème lyrique célèbre l'esprit olympique. Il mêle à la fois les Jeux anciens (l'oracle d'Apollon) aux Jeux modernes (la devise adoptée par Coubertin en 1894). Tout en rappelant l'amitié au cœur des compétitions, ce chant prône le dépassement de soi, l'excellence associée au slogan olympique. Tout comme la litanie de Munich, ce texte comprend des paroles répétées en cœur. Les paroles sont électrisantes, comme pour unir tous les participants dans une même direction : « Plus vite, plus haut, plus fort ». Il s'agit d'un moment intense, d'autant plus que la flamme vient d'être allumée. C'est un temps de communion en ce début d'Olympiade, comme certains avaient lieu dans les Jeux antiques lors des cultes à Zeus ou Apollon. Le but est de rapprocher les sportifs et les nations du monde entier. On trouve donc encore, au cœur de ces cérémonies qui se veulent modernes, des rites ancrés renvoyant aux plus anciennes éditions des Jeux Olympiques. Mais le renouvellement des Jeux est aussi porté par d'autres éléments, qui viennent changer le visage des cérémonies, comme l'introduction de chorégraphies.

2) L'omniprésence de la jeunesse nationale

Le lien entre Olympisme et jeunesse a toujours été fort : déjà, parce que ce sont de jeunes sportifs qui participent aux compétitions et surtout, parce qu'il s'agissait d'une des principales missions de l'Olympisme depuis sa rénovation en 1896. L'un des objectifs majeurs fixés par Pierre de Coubertin était d'éduquer les jeunes par le sport, de leur donner des modèles à suivre. Ces compétitions internationales lui offraient un moyen de renforcer la présence du

²⁴ « Dépliant d'information sur la cérémonie d'ouverture », 1976, réf. citée.

sport dans l'éducation. D'ailleurs cette préoccupation s'est traduite dans le premier article de la Charte olympique qui évoque les principes fondamentaux des Jeux :

« Alliant le sport à la culture et à l'éducation, l'Olympisme se veut créateur d'un style de vie fondé sur la joie dans l'effort, la valeur éducative du bon exemple, la responsabilité sociale et le respect des principes éthiques fondamentaux universels²⁵ ».

On comprend donc assez logiquement que la jeunesse soit mise en avant à l'occasion des cérémonies d'ouverture. Ainsi, c'est une place de choix qui est généralement donnée aux jeunes, celle de porter le dernier flambeau olympique et d'allumer la vasque. À Munich, c'est un jeune Allemand de 18 ans qui en est chargé. Günther Zahn, espoir de l'athlétisme allemand en école de police, est escorté par quatre autres jeunes représentant chaque continent : l'Américain Jim Ryun, le Kenyan Kipchoge Keino, le Japonais Kenji Kimihara et l'Australien Derek Clayton²⁶. Sur la musique allant crescendo de Wilhelm Killmayer, Günther Zahn gravit les 140 marches qui le séparent de la vasque (III. 3). Arrivé en haut, il allume la flamme qui se dégage de deux anneaux concentriques dotés de 21 brûleurs (ce chiffre est symbolique puisqu'il représente les 21 sports olympiques). À Montréal, la flamme entre dans le stade aux mains de deux jeunes de 15 ans : une anglophone nommée Sandra Henderson et un francophone appelé Stéphane Préfontaine²⁷. Ils font le tour de la piste où les athlètes leur forment une haie d'honneur puis grimpent quelques marches sur un podium au centre du stade où se trouve la vasque (III. 4). Ensemble, ils représentent l'union des deux peuples



Illustration 3 : Günther Zahn allume la flamme (© 1972 / Kishimoto/IOC).



Illustration 4 : Sandra Henderson et Stéphane Préfontaine allument la flamme (© 1976 / CIO / United Archives).

²⁵ Article 1, *Charte olympique* (version du 08/12/2014).

²⁶ *Die Spiele : le rapport officiel du Comité organisateur des Jeux de la XXe Olympiade*, op. cit., volume 1, partie I, p. 82.

²⁷ *Jeux de la XXe Olympiade Montréal 1976 : rapport officiel*, op. cit., volume 1, partie II, p. 300.

fondateurs de la nation canadienne. Jusqu'ici, ces choix ne paraissent pas particulièrement novateurs mais sont dans la droite ligne de ce qui se faisait jusqu'alors. Les jeunes athlètes qui sont choisis pour ce rôle, représentent la prochaine génération de sportifs et les espoirs de victoire des pays. C'est ce que l'on observe dans les éditions précédentes par exemple : en 1960, le dernier porteur était un étudiant de 19 ans, Giancarlo Peris, à Tokyo en 1964, Yoshinori Sakai avait le même âge et à Mexico en 1968, Enriqueta Basilio était âgée de 20 ans²⁸. Le choix de Günther Zahn, Sandra Henderson et Stéphane Préfontaine ne semble donc pas très étonnant. Pour autant, ils incarnent des symboles d'unité et de fraternité comme l'image du jeune Allemand accompagné des quatre autres athlètes, qui s'oppose à celle d'une Allemagne écrasante aux Jeux de 1936.

Mais les choses changent quelque peu par la suite. Munich et Montréal innovent en introduisant dans leur cérémonie d'ouverture des Jeux Olympiques des ballets gymniques réalisés par des jeunes des villes organisatrices et de leurs alentours. Pour la première fois un salut, ou hommage des enfants aux athlètes venus concourir est organisé. On peut y déceler deux démarches complémentaires : d'une part, c'est un moyen de renouveler l'implication des jeunes dans le sport tout en leur faisant rencontrer des modèles pour leur donner envie de se dépasser. D'autre part, on peut également y voir la promotion de la jeunesse nationale, à des fins différentes. Munich, qui organise les premiers Jeux allemands d'après-guerre montre l'arrivée d'une nouvelle génération, symbole d'une nouvelle ère historique et d'une rénovation du pays. Tout en restant sobre, la chorégraphie des enfants munichoïses offre une vision rajeunie et souriante de l'Allemagne, loin de la mise en scène des masses de Berlin trente-six ans plus tôt. À Montréal, le ballet gymnique reflète le dynamisme du pays tout en rappelant en arrière-plan la jeunesse de son histoire. Dans les deux cas, ils marquent l'aboutissement d'une volonté de personnalisation des cérémonies d'ouverture et c'est la première manifestation d'une promotion nationale par le biais d'éléments culturels. Jusque là, l'affirmation des pays se faisait d'abord par l'aspect militaire et très ordonné de la cérémonie, mais on a vu que la ville de Munich souhaitait y renoncer. Cette affirmation s'opère donc par d'autres moyens, et l'un d'eux est la valorisation de la jeunesse nationale, qui apparaît toujours comme un atout dans la présentation d'un pays. Munich amorce ce changement en ajoutant le ballet au protocole traditionnel olympique :

« Les statuts du CIO n'interdisaient pas d'apporter des intermèdes supplémentaires au programme. Le Comité d'Organisation voulait profiter de cette opportunité au maximum et

²⁸ Comité International Olympique, *Feuille d'information : Les Jeux de l'Olympiade*, réf. citée.

animer le cérémoniel traditionnel. Après le défilé des nations, les écoliers munichoïses devaient saluer les sportifs du monde entier par une courte danse²⁹ ».

Ainsi, entre le défilé des équipes participantes et les discours des présidents, 3 200 écoliers bavarois remplissent la piste du stade et entourent les athlètes alignés en colonnes. Ils sont vêtus des mêmes couleurs que les sportifs de la délégation allemande, c'est-à-dire en jaune



Illustration 5 : Ballet gymnique des écoliers munichoïses (Archives INA).

pour les filles et en bleu clair pour les garçons (III. 5). Chacun porte un accessoire : soit un bouquet de fleurs multicolore pour les filles, soit un petit arc vert pour les garçons. Ils ont été confectionnés dans 40 écoles de la ville de Munich pendant les cours de travaux manuels, tout comme les danses ont été répétées durant les cours de gymnastique³⁰. Cette

information nous révèle l'engagement de la ville et derrière elle du pays, dans la réalisation de cette cérémonie. Les enfants effectuent une chorégraphie assez simple, surtout marquée par l'alternance des filles et des garçons agitant leurs accessoires. La musique qui accompagne la danse est un vieux canon anglais du XIII^e siècle arrangée par le compositeur munichoïse Carl Orff et enregistré par le chœur de garçons Tölzer Knabenchor, originaire de la ville³¹. On y entend du xylophone et le chant, malgré son aspect répétitif est très entraînant. Il crée une ambiance joyeuse dans le stade, dans la continuité de celle du défilé des athlètes.

Quatre ans plus tard à Montréal, l'idée est reprise et la jeunesse canadienne est sollicitée lors d'un nouveau ballet. La durée augmente – on passe de 3 à 7 minutes – révélant que le spectacle a plu et qu'il est plébiscité. La danse a lieu après l'allumage de la flamme et avant les serments olympiques, c'est-à-dire presque à la toute fin de la cérémonie. Ce placement suggère la grande importance qui y est accordée. Cette fois, la chorégraphie se complexifie : 1 200 jeunes filles et garçons participent, répartis en douze modules de cinq groupes (les gymnastes avec des grands drapeaux, des filles avec des rubans, d'autres avec des foulards, un gymnaste international et enfin les jeunes portant des petits drapeaux)³². Les adolescents se mélangent pour jouer sur les couleurs et les formes (III. 6). Les gymnastes

²⁹ *Die Spiele : le rapport officiel du Comité organisateur des Jeux de la XXe Olympiade, op. cit., volume 1, partie I, p. 82.*

³⁰ *Idem.*

³¹ « Dépliant d'information contenant le programme de la cérémonie d'ouverture », 1972, réf citée.

³² « Projet pour le scénario de la cérémonie d'ouverture de Montréal », réf. citée, p. 14.

internationaux représentent la République Fédérale d'Allemagne, l'Espagne, l'Autriche, la Bulgarie, la Roumanie, la Tchécoslovaquie, l'URSS, le Danemark, la Suède, le Japon, le Brésil et la Nouvelle Zélande³³. À la fin, ils se placent en demi-cercles aux extrémités du rond central.



**Illustration 6 : Ballet gymnique de la jeunesse canadienne
(© 1976 / Comité International Olympique).**

En elles-mêmes, les deux chorégraphies ne racontent pas l'histoire de la RFA ou du Canada, mais elles mettent la jeunesse au premier plan des cérémonies d'ouverture. On ne peut les qualifier que de démonstrations et non encore d'éléments de *country telling*, mais elles sont remarquables car il s'agit des premières danses intégrées en plus du protocole officiel. Pour la première fois, les comités d'organisation personnalisent le spectacle. Cette évolution permet dans les années suivantes l'introduction de chorégraphies nouvelles racontant l'histoire des pays ou montrant leur géographie. Au-delà de cette modification structurelle importante, les danses de la jeunesse ont un effet positif sur l'image des villes organisatrices : elles respirent la vitalité. Ces jeunes générations semblent donner un nouvel élan au pays. Elles pourraient illustrer la croissance qui découle de l'opportunité économique et culturelle de recevoir les Jeux chez eux. De surcroît les ballets gymniques offrent un mélange propice aux Jeux Olympiques, entre le sport et l'art, annonçant à la fois les compétitions à venir tout en profitant de la fête en cours. On peut donc y voir la première étape d'une mise en avant nationale et d'une construction chorégraphique. Mais les cérémonies de Munich et de Montréal ne s'arrêtent pas là et grâce au folklore, elles renouvellent encore davantage le genre de la cérémonie d'ouverture olympique.

³³ *Jeux de la XXIe Olympiade Montréal 1976 : rapport officiel, op. cit.*, volume 1, partie II, p. 303.

3) L'émergence du folklore comme personnalisation des cérémonies

En perdant leur aspect militaire, les cérémonies d'ouverture prennent un nouveau sens à Munich et Montréal. Elles sont davantage perméables au folklore et à l'expression des traditions nationales et en cela, deviennent des occasions de mettre en lumière les atouts du pays où se déroulent les Jeux. Le folklore recouvre l'ensemble des arts et traditions populaires, mais dans ce cas il désigne surtout la musique, les costumes et les danses. Une nouvelle tendance se dessine avec ces Olympiades : les spectacles se font vecteurs de la culture et des modes de vie de la région ou du pays. Pour cela, il existe un moment privilégié au sein du protocole : l'échange du drapeau traditionnel d'Anvers, qui se transmettait de maire en maire et de ville olympique en ville olympique tous les quatre ans. Le pays apportant le drapeau était représenté par une troupe de parade, souvent vêtue de costumes traditionnels et arrivant sur un morceau typique de sa culture. Puis le maire des Jeux passés transmettait l'étendard au maire des Jeux en cours, qui repartait avec sa propre troupe, ses costumes, sa musique. Ce n'est pas à Munich que la première troupe de danseurs folkloriques accompagne le drapeau, mais à Mexico quatre ans plus tôt. Cependant, elle prend de l'ampleur au fil des ans et ainsi à Montréal, l'échange du drapeau semble presque devenu un prétexte pour introduire un aperçu du folklore national. De la porte du marathon, la grande entrée du stade, entrent ainsi les *mariachis*, des musiciens traditionnels du Mexique (III. 7). Leur groupe se constitue de



Illustration 7 : Danse des *mariachis* à Munich (© 1972 / Kishimoto/IOC).

joueurs de violon, de guitare et de guitarron (sorte de grosse guitare) en costume *charro* : un large sombrero qu'ils font traîner à terre, une veste-boléro sur une chemise blanche, un pantalon sombre et des bottes à talons. Ils sont accompagnés par des femmes en robe de danse folklorique mexicaine aux couleurs très vives, c'est-à-dire avec beaucoup de tissu,

très amples afin de permettre de large mouvements sur les côtés³⁴. Ils escortent Octavia Senties, le maire de Mexico, dans un ballet où tournent les robes et les chapeaux mexicains. Arrivés au milieu des tribunes d'honneur, ils font face aux danseurs bavarois, entrés par la petite porte du stade. Octavia Senties rend le drapeau d'Anvers à Avery Brundage, président

³⁴ Description des costumes traditionnels mexicains sur « Les mariachis », *Mexique-fr.com*, disponible sur www.mexique-fr.com/art-culture/mariachis/ [Consulté le 04/07/2016].

du CIO, qui le tend à Georg Kronawitter, maire de Munich. Une fois la passation terminée, des claqueurs de fouets envahissent la piste et donnent un concert en frappant l'air. C'est une tradition ancienne de la Bavière qui consiste à faire claquer en cadence de très longs fouets pour chasser l'hiver et exprimer la joie. Puis la fanfare reprend en rythme avec les fouets pour accompagner musicalement une *schuhplattler*, danse folklorique bavaroise qui consiste en une série de sauts, entrecoupée de tapes sur les jambes, les genoux et les pieds (III. 8). Les hommes portent des *lederhose*, des pantalons de cuir retenus par des bretelles, avec un chapeau surmonté d'un plumet de poils de chamois et des chaussettes qui ne couvrent que les mollets. Les femmes sont vêtues d'un *dirndl*, une robe à corset avec une blouse et un tablier³⁵. Ainsi ils représentent les coutumes et les fêtes de la région. Après avoir effectué leur danse, ils sortent par la grande porte du stade, précédant le drapeau olympique, tandis que les mexicains partent par la petite. C'est donc à la fois le patrimoine mexicain et munichoïse qui est mis en valeur, réalisant deux tableaux vivants des traditions régionales.



Illustration 8 : Danse folklorique bavaroise à Munich (© 1972 / Kishimoto/IOC).



Illustration 9 : Danse folklorique québécoise (Archives INA).

À Montréal, les danses sont une nouvelle fois partagées par la passation du drapeau offert par le comité olympique belge en 1920. Avant l'échange, les deux troupes de danseurs folkloriques entrent dans le stade, puis une partie des hommes munichoïses exécutent une *schuhplattler* tandis que l'autre partie valse avec les femmes. Les danseurs portent les mêmes costumes traditionnels qu'en 1972 et sont accompagnés de trompettes et de tambours. À la fin de leur danse, c'est au tour de Georg Kronawitter de passer le drapeau. Le président actuel du CIO se nomme Lord Killanin et c'est lui qui fait la transition vers le maire de Montréal, Jean Drapeau. Il le remet lui-même au chef de la délégation des danseurs canadiens, qui s'apprêtent à effectuer une suite de danses québécoises (III. 9). Ils sont une soixantaine, guidés

³⁵ Description des costumes traditionnels bavarois sur « Dirndl et Lederhose, les costumes traditionnels bavarois », *Site de la Représentation de l'Etat de Bavière au Québec*, disponible en ligne www.baviere-quebec.org/archives/wsd/00347/index.php.fr [Consulté le 04/07/2016].

par 16 musiciens et 8 chanteurs. Devant la tribune officielle, ils exécutent des pas sur les airs de la *Danse de la plongeuse*, *Auprès de ma blonde*, *Marianne s'en va-t-au-moulin*, la *Danse des ceintures* et le *Réel des cinq jumelles*³⁶. Entre chaque musique, le speaker donne des indications en français qui relancent les danses. Les Montréalais portent les costumes folkloriques de la vallée du Saint-Laurent³⁷, c'est-à-dire pour les hommes une veste bleue, des bottes en peau et un chapeau de paille ; et pour les femmes une jupe, un chemisier et un bonnet blancs, par-dessus lesquels elles portent un fichu et un tablier bleus. Les danses se font en couple et parfois en grand groupe. Pour finir, les Munichois les rejoignent pour effectuer une valse des lanciers. Les cavaliers et les danseuses des deux pays se mélangent pour un temps puis sortent en emportant le drapeau olympique sur l'air de *Vive la compagnie*, une vieille chanson canadienne. Ici, la musique est porteuse de l'histoire du pays. Les chansons sur lesquelles dansent les Montréalais étaient chantées par des voyageurs travaillant pour des compagnies qui vendaient des fourrures au Canada au XVIIIe siècle. Ce sont de vieilles chansons françaises qui évoquent l'arrivée et l'installation au Canada, rappelant en même temps l'origine des habitants. Outre le symbole de passation fort entre deux villes olympiques, ce moment est l'occasion de présenter un peu le patrimoine culturel des pays : on y découvre en partie leur musique et leurs costumes qui charrient avec eux un peu de leur histoire et de leurs mœurs. En cela, ces démonstrations de folklore peuvent être considérées comme les premiers éléments de *country telling* des cérémonies d'ouverture des Jeux Olympiques. Ce n'est pas encore tout à fait une présentation historique ou géographique, mais c'est déjà une mise en relief de certains éléments culturels. Peu à peu ce sont ces parades traditionnelles qui vont prendre le pas sur les parades militaires et dire autre chose sur le pays. Dans ce cadre, les danseurs bavares de Munich évoquent l'ancrage géographique de la ville dans les Alpes, ses traditions un peu mythiques autour des claqueurs de fouets entraînant un imaginaire légendaire. Quatre ans plus tard, la danse des Montréalais convoque l'image des premières expéditions au Canada et des trappeurs en quête de fourrures, même si les pas des danseurs et leurs costumes semblent légers. Comme avec les danses des enfants, on assiste là aussi aux premières chorégraphies intégrées aux cérémonies et c'est pour cela qu'elles se rattachent à un schéma traditionnel de danses déjà existantes.

³⁶ Chiffres et titres des chants extraits de *Jeux de la XXIe Olympiade Montréal 1976 : rapport officiel*, op. cit., volume 1, partie II, p. 300.

³⁷ Information tirée de *Jeux de la XXIe Olympiade Montréal 1976 : rapport officiel*, op. cit., volume 1, partie II, p. 300.

On l'a vu, la musique joue un rôle assez important dans l'évocation culturelle et la personnalisation des cérémonies d'ouverture. Pour aller plus loin, il faut observer le défilé des athlètes munichoïses ou l'accent porté sur la composition d'ensemble montréalaise. En 1972, le comité d'organisation fait le choix d'adapter la marche musicale des délégations à des airs traditionnels de certains pays. Les marches militaires sont rejetées au profit d'un arrangement de mélodies célèbres et rythmées pouvant ressembler à des marches, mais étant avant tout des chansons folkloriques du monde entier. L'ensemble doit donner une impression « allègre et populaire, accordée aux caractéristiques des nations participantes ³⁸ ». Comme il n'est pas possible de changer de chants pour chaque équipe qui entre dans le stade, seuls les grands pays bénéficient d'une personnalisation, les autres entrant sur des mélodies joyeuses. Ainsi par exemple, la délégation française défile sur l'air populaire *En passant par la Lorraine* et les États-Unis sur le chant *Oh when the saints*. Cette entrée des délégations illustre bien la recherche de singularisation de la ville de Munich dans l'organisation de ces Jeux et la volonté de les rendre le plus festif possible. À Montréal, la musique reçoit aussi un soin particulier. Les thèmes de toutes les mélodies de la cérémonie sont inspirés de l'œuvre d'un pianiste-compositeur décédé, André Mathieu. Il est peu connu mais il a écrit un grand nombre de compositions symphoniques qui peuvent être utilisées pour former de nouveaux airs et il a le mérite d'être Canadien. C'est donc à partir de ses morceaux que sont formés la *Chanson de bienvenue*, la *Marche des athlètes*, la *Cantate olympique*, les sonneries et le chant d'adieu, arrangés par le compositeur montréalais Victor Vogel³⁹. Il est curieux de voir la mise en avant qui est faite du musicien, présenté comme un véritable génie national dans la brochure d'information distribuée au public de la cérémonie d'ouverture :

« André Mathieu fut un cas exceptionnel dans l'histoire de la musique canadienne. Enfant prodige, il commença ses études musicales à l'âge de trois ans et écrivit ses premières compositions à l'âge de quatre ans. Boursier du gouvernement à sept ans, il donna ses premiers récitals à Paris à cet âge⁴⁰ ».

Puis la description continue, le comparant à Mozart qu'il aurait dépassé à cet âge. On décèle ici une certaine fierté nationale s'exprimant au travers du portrait. La musique est donc bien un facteur de mise en valeur nationale. La cérémonie est une occasion de faire entendre et

³⁸ *Die Spiele : le rapport officiel du Comité organisateur des Jeux de la XXe Olympiade, op. cit.,* volume 1, partie I, p. 82.

³⁹ Information tirée de *Jeux de la XXIe Olympiade Montréal 1976 : rapport officiel, op. cit.,* volume 1, partie II, p. 311.

⁴⁰ « Dépliant d'information sur la cérémonie d'ouverture », 1976, réf. citée.

surtout reconnaître le compositeur canadien dans le monde entier. Cela rappelle la gloire que tire un pays de la réception des Jeux chez lui.

Mais enfin, il reste un dernier élément de personnalisation des cérémonies d'ouverture qui apparaît pour la première fois à Munich et Montréal : les mascottes olympiques. Ces petits êtres considérés comme porte-bonheur sont les véritables ambassadeurs des Jeux et de la ville organisatrice. Le Jeux de 1972 sont les premiers pour les Jeux d'été à posséder une représentation imagée qui incarne l'Olympiade. Il s'agit d'une



Illustration 10 : Waldi, la mascotte des Jeux de Munich (Document de référence « Les mascottes des Jeux Olympiques d'été de Munich 1972 à Londres 2012 »).

nouvelle occasion de refléter la culture ou l'histoire du pays hôte. Les premiers choix se portent sur des animaux emblématiques des nations. Ainsi à Munich, il s'agit d'un teckel appelé Waldi dont la tête et les pattes arrières sont bleues, tandis que l'avant de son corps est zébré de couleurs olympiques (III. 10). Il a été choisi car c'est un animal connu, résistant et tenace, très apprécié en Bavière. C'est une manière de montrer que malgré toutes les épreuves qu'a traversé l'Allemagne, elle s'est relevée et peut accueillir le monde dignement chez elle. En 1976 à Montréal, c'est un castor noir nommé Amik qui devient le symbole des Jeux (III. 11). Son nom signifie castor en Algonquin, un langage répandu chez les Amérindiens du Canada. Il porte en ceinture un ruban rouge orné de l'emblème des Jeux de Montréal ou multicolore figurant les couleurs des anneaux olympiques⁴¹. Tout comme les chants folkloriques, il rappelle l'histoire du Canada puisque le pays s'est en grande partie développé grâce au commerce de fourrures de castor à partir des XVIe-XVIIe siècles. D'ailleurs, il est présent sur le blason de la ville de Montréal et sur les pièces de cinq cents. Du point de vue de ses qualités, il est connu pour sa patience et sa persévérance et il offre ainsi au Canada une image de constance et d'endurance malgré un climat difficile. Les mascottes servent donc à dispenser un

nouvelle occasion de refléter la culture ou l'histoire du pays hôte. Les premiers choix se portent sur des animaux emblématiques des nations. Ainsi à Munich, il s'agit d'un teckel appelé Waldi dont la tête et les pattes arrières sont bleues, tandis que l'avant de son corps est zébré de couleurs olympiques (III. 10). Il a été choisi car c'est un animal connu, résistant et tenace, très apprécié en

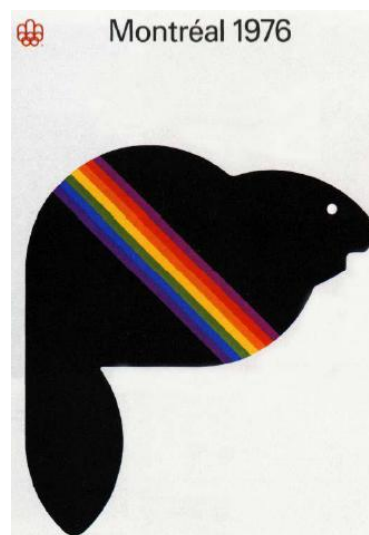


Illustration 11 : Amik, la mascotte des Jeux de Montréal (Document de référence « Les mascottes des Jeux Olympiques d'été de Munich 1972 à Londres 2012 »).

⁴¹ Les mascottes sont répertoriées dans le Document de référence « Les mascottes des Jeux Olympiques d'été de Munich 1972 à Londres 2012 » du Comité International Olympique, 2013.

message global sur la ville hôte et participent d'un effort global pour gagner en nouveauté et en originalité à chaque Olympiade.

En définitive, les cérémonies d'ouverture des Jeux Olympiques de Munich et Montréal gardent une apparence très traditionnelle. Elles ne durent qu'une centaine de minutes dont la majeure partie est occupée par le défilé des équipes. Toutefois, de nouveaux éléments sont distillés : les ballets gymniques intégrant la jeunesse nationale, les mascottes incarnant les villes hôtes et les danses folkloriques racontant un peu des coutumes de la région. Au fur et à mesure, ces éléments prennent d'ailleurs de plus en plus de place. Ces huit années sont une période de changement et de modernisation tant technique que structurelle, ce qui singularise un peu plus chaque fois les spectacles d'ouverture. Munich fait un grand effort pour se détacher de l'image des derniers Jeux allemands, tandis que Montréal profite de son histoire récente dont les Jeux montrent l'aspect prometteur. Les médias de communication et les techniques filmiques progressent, annonçant de nouvelles possibilités de spectacle. Ces deux cérémonies marquent un moment de basculement dans l'histoire olympique avec l'apparition du *country telling* dans de petits détails qui ensemble, commencent à former une image du pays hôte. Cette construction est encore très partielle et ne donne qu'un aperçu du folklore national, mais ce sont les premiers pas vers une tendance qui se confirme dans les années suivantes. Munich et Montréal préparent donc le chemin pour que dans les cérémonies suivantes soient intégrés des moments où l'on peut raconter l'histoire du pays organisateur ou montrer ses atouts culturels. En effet, les puissances de la guerre froide se saisissent de cette opportunité pour mettre en scène leurs atouts.

CHAPITRE 3 : L'IMPACT DE LA TÉLÉVISION, LE DÉVELOPPEMENT DU GENRE DU SPECTACLE PLANÉTAIRE

« Jamais un évènement sportif n'a pu être suivi directement et à l'instant même dans le monde entier comme c'en est le cas à partir de ce soir pour cette XVIIe Olympiade¹ ».

Ainsi s'exprime Giulio Andreotti le 25 août 1960 lors de son discours pour la cérémonie d'ouverture romaine. Le président du comité d'organisation des Jeux assiste en effet à un moment historique : pour la première fois, les Jeux Olympiques sont retransmis à la télévision à échelle européenne et en direct. Puis, à chaque nouvelle édition des Jeux, les moyens techniques s'améliorent, si bien que la diffusion devient rapidement planétaire et atteint aujourd'hui les records d'audience que l'on peut connaître. La télévision n'a pas seulement eu pour impact de démocratiser l'accès aux compétitions sportives, elle en a influencé l'organisation – pour s'adapter à la présence des caméras - et a participé à rendre certains sports plus connus. Bien sûr, l'effet a été global et a modifié les Jeux Olympiques en général, mais la cérémonie d'ouverture est sans doute l'élément qui a connu la plus grande transformation. Réciproquement, de tous les facteurs d'évolution, la retransmission télévisée est celui qui a joué le plus grand rôle dans cette métamorphose. De cette manière, à partir des parades à l'aspect militaire du premier XXe siècle, est apparu progressivement un nouveau genre : le spectacle planétaire. Il est utile de prendre le temps de le définir car, à l'exception des cérémonies d'ouverture des Jeux Olympiques, il existe assez peu de comparaisons possibles. Plusieurs critères permettent de caractériser le spectacle planétaire tel qu'il existe aujourd'hui. Il faut qu'il réunisse un très grand nombre de spectateurs, et donc pour cela qu'il bénéficie d'une couverture médiatique sur tous les continents. Avant et après sa production, le spectacle provoque un retentissement médiatique. Il focalise l'attention mondiale pendant plusieurs jours et jouit d'une popularité considérable. Cela est rendu possible grâce à une adaptation de son contenu à des publics très différents mais aussi par la participation d'acteurs de nombreux pays. Cela incite les spectateurs à regarder et donne à ce moment une dimension fédératrice. Son contenu transcende les cultures et comporte souvent un message qui porte l'ensemble du spectacle. Par conséquent, ce genre de production requiert de gros moyens

¹ Discours de Giulio Andreotti, président du COJO sur TF1, *Ouverture des Jeux Olympiques de Rome* [retransmission de la cérémonie d'ouverture des Jeux Olympiques de Rome], 25/08/1960, Lieu : France, Archives INA.

techniques et humains et donc un budget onéreux. On comprend au travers de ces critères que le spectacle planétaire est un genre à part, dont il existe peu d'exemples, mais qui ont tous une résonance gigantesque. On comprend alors qu'ils soient parfaitement contrôlés, à la fois du point de vue artistique et du point de vue de leur message s'ils en comportent. Les cérémonies d'ouverture des Jeux Olympiques ont participé à la construction de ce genre car il s'agit là de rares occasions de réunir la population mondiale autour d'un même intérêt. Il existe bien des compétitions qui entraînent d'aussi fortes audiences, mais lorsque ces rencontres sont accompagnées d'un spectacle d'ouverture ou de clôture, il est assez court et beaucoup moins suivi. C'est pour cela que l'on peut dire que les Jeux Olympiques ont essentiellement forgé les codes de ces spectacles planétaires et ce chapitre s'attache à en comprendre les rouages.

1) L'épopée de la retransmission télévisuelle

Si la télévision a transformé les cérémonies d'ouverture et de clôture des Jeux Olympiques, il faut reconnaître que depuis leurs débuts, elles ont été conçues comme des spectacles de masse. Cette dimension semble inhérente au public international visé par le Comité International Olympique. Dès 1896, le stade panathénaïque rénové d'Athènes qui accueille la cérémonie d'ouverture dispose d'une capacité de 69 000 places². En 1960 à Rome, le stade est conçu pour accueillir 90 000 personnes³, tandis qu'aux derniers Jeux à Londres, il y avait 80 000 places⁴. Le stade – qui accueille aussi d'autres compétitions comme celles d'athlétisme – a toujours instauré la présence de foules et donc d'une mise en scène de taille.

Néanmoins, à partir de 1960, le nombre de spectateurs croît de manière extraordinaire grâce à la télévision. Ainsi les Jeux de Rome marquent une rupture, ou plutôt une évolution : c'est la première retransmission télévisée en direct de la cérémonie d'ouverture à grande envergure. Elle a lieu à l'échelle d'un continent et concerne 18 pays européens. La première retransmission des Jeux avait eu lieu en 1936 aux Jeux de Berlin par la *Reichs-Rundfunk-Gesellschaft*, mais alors elle ne visait qu'une vingtaine de cinémas éloignés au maximum de 15 kilomètres autour de Berlin. En 1948, aux Jeux de Londres, la retransmission touchait environ

² *Les Jeux Olympiques, 776. av. J.-C. – 1896 : rapport officiel des Jeux de la 1^{ère} Olympiade d'Athènes en 1896*, Athènes, Comité d'Organisation des Jeux Olympiques de 1896, 1896, p. 38.

³ *The Games of the XVII Olympiad Rome, 1960: the Official Report of the Organizing Committee*, Rome, Comité d'Organisation des Jeux de la XVII^e Olympiade, 1963, volume 1, p. 57.

⁴ *London 2012 Olympic Games : the Official Report*, Londres, Comité d'Organisation des Jeux Olympiques et Paralympiques, 2013, volume 2, p. 21.

80 000 maisons sur 130 kilomètres autour de la ville. C'est donc seulement en 1960 que peut s'opérer un changement du public. Ce n'est plus seulement un public national, ou celui qui a pu se déplacer dans le stade, mais également les gens chez eux, derrière leur télévision. Auparavant, il existait des films retraçant les Jeux *a posteriori*, comme à Berlin en 1936 avec *Olympia* de Leni Riefenstahl, mais ils n'étaient produits qu'après l'évènement et ne bénéficiaient pas d'une grande diffusion. En 1964, les Jeux de Tokyo sont retransmis sur deux continents grâce à un satellite, sur trois en 1968 pour les Jeux de Mexico et sont couverts sur les cinq continents à partir de 1972 aux Jeux de Munich. Les premières cérémonies retransmises en couleurs pour les Jeux d'été datent de 1964 à Tokyo, même si la totalité des Jeux ne l'est qu'en 1968 à Mexico⁵. Vingt ans plus tard, à Séoul, arrive la haute définition, qui perfectionne davantage encore la diffusion olympique. Pour retransmettre les Jeux, il a fallu inventer un signal international, c'est-à-dire des images et du son produits par une entreprise nationale, ou diffuseur hôte, et envoyés aux autres chaînes de télévision du monde. Ce signal devait être neutre, c'est-à-dire ne pas avantager un pays plutôt qu'un autre en le montrant plus longtemps. Mais ce rôle devint de plus en plus difficile à assumer car on attendait du diffuseur à la fois une vision universelle et la possibilité de montrer des images plus longues de chaque équipe, ce qui a entraîné la collaboration voire la délégation du travail à plusieurs grandes chaînes de télévision⁶. À partir de 2001, le Comité International Olympique a même mis en place son propre service de tournage et de transmission, l'Olympic Broadcasting Service, l'OBS, pour participer à la couverture des Jeux⁷. Évidemment, les conséquences de la retransmission télévisée n'ont pas été visibles immédiatement, mais avec les progrès techniques et l'amélioration du niveau de vie dans les années 1960, les téléviseurs se sont installés dans les foyers et les Jeux Olympiques sont devenus progressivement un rendez-vous télévisuel incontournable. L'enjeu de la cérémonie d'ouverture a gagné en importance, car ce n'est plus un nombre limité de personnes dans un stade, mais de plus en plus de téléspectateurs qui peuvent profiter du spectacle.

En conséquence, les audiences télévisuelles grimpent en flèche. Il est difficile d'en établir clairement les chiffres, notamment car il faut les calculer à l'échelle mondiale et car elles n'ont pas toujours été mesurées selon les mêmes critères. De plus, l'audience des

⁵ Montserrat Llinés et Ana Belén Moreno, « The History of Radio and Television coverage of the Olympic Games » dans Bill Ward, *Television in the Olympic Games : the new era : International symposium*, Lausanne, 19th-20th October 1998, Lausanne, CIO, 1999, p. 21.

⁶ *Ibid.*, p. 19-20.

⁷ « Live ! La retransmission des Jeux Olympiques », documentaire interactif du Musée Olympique, 2015, disponible en ligne sur <https://www.olympic.org/fr/musee/documentaire-interactif/diffusion/>

cérémonies a rarement été mesurée seule, mais elle est à l'image de l'audience des Jeux entiers que l'on peut utiliser comme indicateur. En s'appuyant sur les rapports marketing du CIO ainsi que sur des études menées autour de la retransmission télévisée des Jeux, nous pouvons donc mesurer l'impact de la télévision par deux biais : l'audience globale⁸ (III. 1) – définie comme le nombre d'individus ayant regardé au moins une minute de la manifestation – et l'audience cumulative⁹ (III. 2) – déterminée comme le nombre total de fois qu'un téléspectateur a allumé sa télévision sur un programme des Jeux¹⁰.

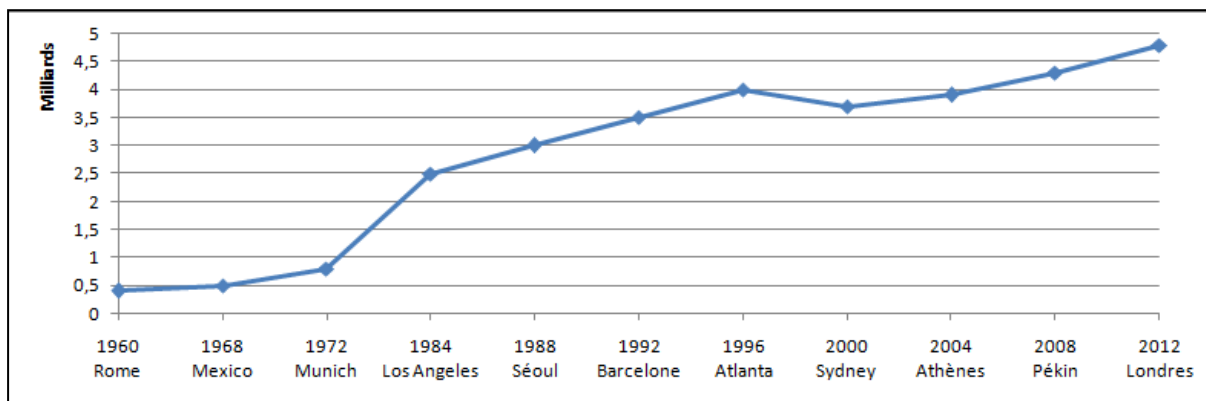


Illustration 1 : Audience globale des Jeux Olympiques d'été de 1960 à 2012*.

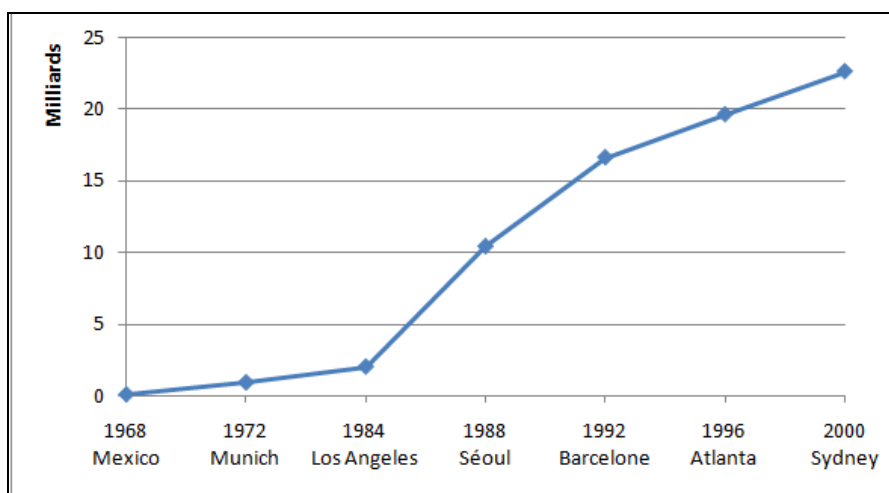


Illustration 2 : Audience cumulative des Jeux Olympiques d'été de 1968 à 2000**.

* Les chiffres de 1964, 1976 et 1980 ne sont pas connus pour l'audience globale.

** Les chiffres de 1960, 1964, 1980, 2004, 2008 et 2012 ne sont pas connus ou n'ont pas été calculés pour l'audience cumulative.

⁸ Les chiffres proviennent de Pierre Lagrue, *Le siècle olympique. Athènes (1896) – Londres (2012)*, Paris, Universalis, 2012, sauf pour Rome et Séoul, extraits de l'article « Japanese TV in Barcelona » de la *Revue Olympique*, n°268, février 1990 et pour Los Angeles, extraits du rapport officiel des Jeux de 1984.

⁹ Les chiffres pour les années 1968 à 1996 proviennent de Montserrat Llinés et Ana Belén Moreno, art. cité, p. 36 et pour les Jeux de 2000 de « Live ! JO : l'envers de l'écran », exposition au Musée olympique du 19 février 2015 au 26 janvier 2016, Lausanne.

¹⁰ Définition de l'*Olympic Marketing fact file*, Comité International Olympique, 2015, p. 22.

On observe un décollage du nombre de téléspectateurs (en audience globale comme en audience cumulée) à partir des Jeux de 1984. Cela s'explique par la croissance de la reconnaissance des Jeux tant dans la participation des pays de plus en plus nombreux que la popularité des compétitions. Par contraste, les Jeux de Los Angeles sont d'autant plus regardés que ceux de Moscou avaient été boycottés par les télévisions occidentales (par exemple, la chaîne américaine NBC prévoyait 150 heures de retransmission, mais n'a finalement diffusé que des résumés de 5 à 10 minutes par jour). Enfin, cette édition est la première à connaître un nouveau mode de gestion : le comité d'organisation confie les Jeux à la chaîne ABC, plutôt que de créer un organisme spécial de diffusion national. Elle a donc tout intérêt à ce que les Jeux soient visionnés pour rentrer dans ses frais. Par la suite, les résultats de l'audience augmentent constamment d'année en année, à l'exception des Jeux de Sydney, qui ne dépassent pas leur prédécesseur Atlanta en audience globale. On peut l'expliquer par l'éloignement de la métropole olympique – et donc le décalage horaire subi lors des diffusions – mais également car les Jeux de 1996 étaient ceux du centenaire, ce qui a pu encourager certains non-habités à regarder les compétitions.

L'augmentation du public n'est pas sans conséquence sur la structure des cérémonies. Après la Seconde Guerre mondiale, les organisateurs avaient voulu rompre avec la scénographie d'avant-guerre, c'est-à-dire celle développée à Berlin. Ainsi, le spectacle avait été recentré sur le protocole et les rituels olympiques. Ce n'est qu'avec l'arrivée de la télévision que les choses se remettent à changer. En conséquence de l'essor médiatique croissant, les pays organisateurs sophistiquent de plus en plus les spectacles qu'ils proposent et l'on observe une tendance au spectaculaire qui va de paire avec la montée de l'audience. Pour se rendre compte de cette progression, il est intéressant de comparer les durées des trois parties qui composent les cérémonies d'ouverture (le protocole, le défilé des athlètes et le programme artistique). Le défilé des athlètes fait partie du protocole, mais il dure tellement longtemps que l'on peut le traiter à part, d'autant plus qu'il reflète la participation des différents pays. Le graphique suivant résume les changements qui s'opèrent dans la trame des cérémonies (III. 3) La première chose flagrante sur la période est l'apparition du programme artistique, ainsi que sa croissance, même si on remarque qu'elle n'est pas constante : celui de Séoul dure plus longtemps que celui de Barcelone (72 minutes contre 60) ou celui de Sydney plus que celui

d'Athènes (75 minutes contre 45). La durée du défilé des athlètes augmente avec le nombre de délégations représentées (chiffre qui passe de 83 en 1960 à 204 en 2012¹¹).

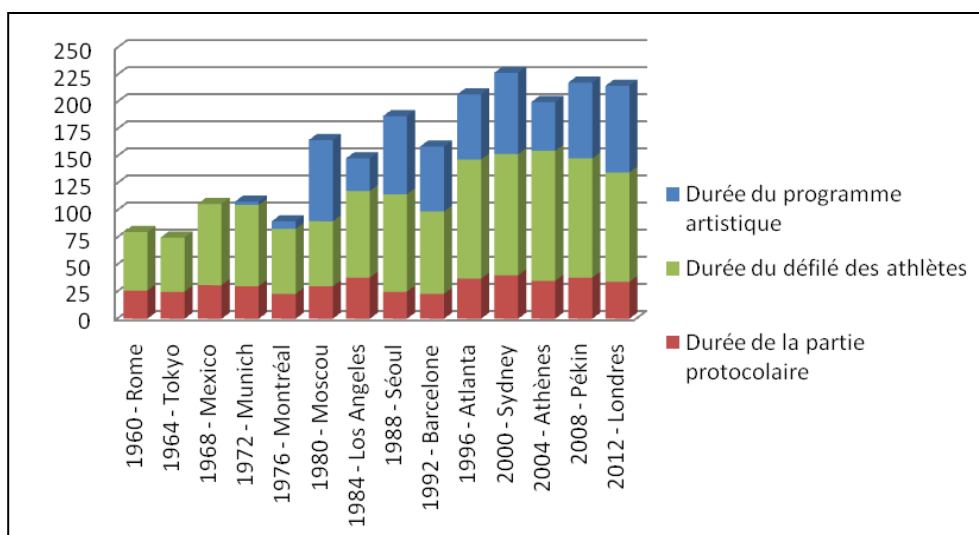


Illustration 3 : Évolution de la durée des différentes composantes de la cérémonie d'ouverture en minutes (chiffres calculés à partir de ma grille d'analyse des retransmissions).

Sur cette représentation, les boycotts sont clairement visibles, puisqu'on voit la durée du défilé chuter à Montréal et à Moscou, avant de remonter progressivement à Los Angeles et Séoul. La partie protocolaire est le seul élément qui reste assez stable au fil des Olympiades. Cette stabilité s'explique par la continuité du cérémonial choisi par le Comité International Olympique : ainsi, les coups de canons sont remplacés par des feux d'artifice, les colombes par des images de colombes mais les symboles restent¹². Elle connaît seulement une légère augmentation lors des dernières cérémonies, mais que l'on peut attribuer à l'augmentation du temps pour allumer la flamme olympique, car elle devient plus spectaculaire¹³.

Dans cette épopée télévisuelle, un système se met en place pour financer les Jeux, qui garantit des spectacles toujours plus grands et plus impressionnants. Cette source de revenus provient du paiement des droits de télédiffusion. Un historien olympique a fait ce constat à propos du changement de statut opéré par la retransmission des Jeux à la télévision :

¹¹ Chaix Pierre, Fontanel Maxence et Fontanel Jacques, *Géoéconomie du sport : le sport au cœur de la politique et de l'économie internationales*, Paris, l'Harmattan, 2009, p. 74 et 84.

¹² Montserrat Llinés, «The History of Olympic Ceremonies. From Athens (1896) to Los Angeles (1984). An Overview », dans Miquel de Moragas Spà, John MacAloon (dir.), *Olympic ceremonies : historical continuity and cultural exchange : International Symposium on Olympic Ceremonies, Barcelona-Lausanne, Novembre, 1995*, Centre d'Estudis Olímpics i de l'Esport Universitat Autònoma de Barcelona, 1996, disponible sur http://doc.rero.ch/record/18175/files/IOC_Symposium_1995.pdf, p. 69.

¹³ Par exemple, la ville de Los Angeles reçoit deux fois les Jeux, en 1932 et 1984. En 1932, la flamme est allumée par un simple interrupteur, alors qu'en 1984, on met en place un escalier qui sort du sol pour permettre au dernier relayeur de s'élever et d'embraser des tubes formant les anneaux olympiques qui conduisent ensuite à la vasque.

« L'apparition de la télévision sur la scène a marqué un tournant important. Il était clair que les Jeux Olympiques, en plus d'être un événement intéressant du point de vue de l'information, avaient un potentiel énorme comme divertissement de masse. Le déplacement de l'accent de l'information au divertissement a mené au débat du paiement des droits télévisés¹⁴ ».

Les premiers revenus générés par les retransmissions ont lieu à Londres en 1948. En 1952, les Jeux d'Helsinki ne sont pas diffusés et en 1956, ceux de Melbourne rouvrent le débat : les cérémonies doivent-elles être considérées comme de l'information – et dans ce cas leur diffusion être gratuite – ou du divertissement payant ? Le débat est clôt avec la révision de la Charte olympique par le CIO en 1958, qui décide de monnayer l'obtention des images des Jeux Olympiques, ce qui entre en application lors des Jeux de Rome en 1960. L'étape suivante est accomplie à Los Angeles en 1984, lorsque le comité d'organisation mise sur ces droits pour payer les préparatifs. Ce ne sont plus seulement les chaînes des différents pays qui doivent payer la diffusion, mais la chaîne du pays hôte qui doit acheter le droit de filmer les Jeux. Les prix s'envolent alors de 87 à 287 millions de dollars et sont depuis en constante évolution comme le montre le graphique suivant (III. 4), ce qui ne manque pas de nourrir le budget des cérémonies¹⁵.

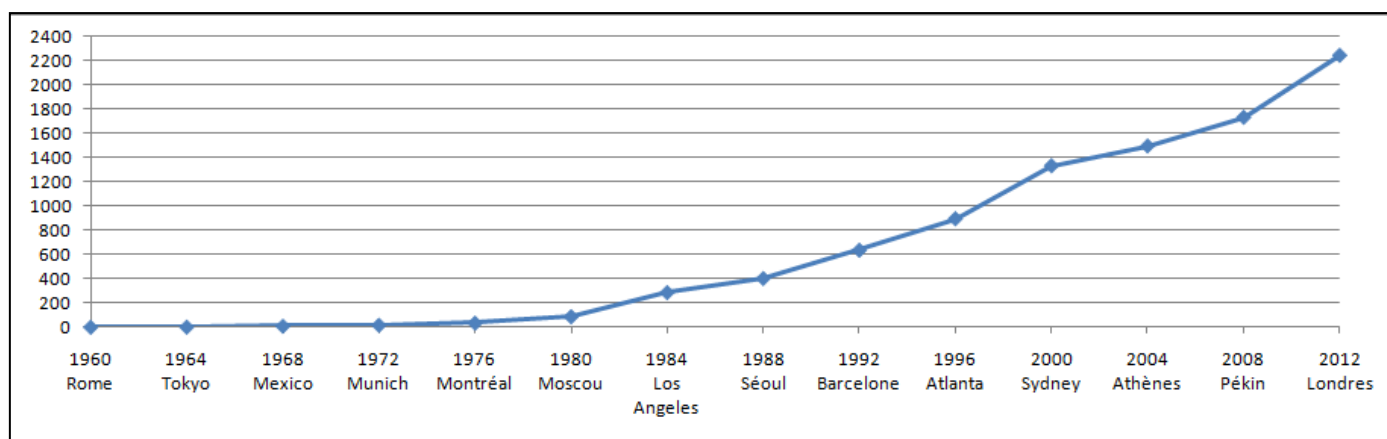


Illustration 4 : Évolution des droits de retransmission télévisée des Jeux Olympiques entre 1960 et 2012, en millions de dollars courants.

Ainsi, c'est un mouvement circulaire : le budget augmente, ce qui permet de produire des spectacles toujours plus gigantesques. Ainsi, à chaque Olympiade, les cérémonies d'ouverture et de clôture sont davantage attendues, et donc les droits pour les obtenir s'envolent, ce qui fait croître le budget initial. Ces audiences mondiales offertes par la télévision ont permis aux cérémonies d'ouverture et de clôture des Jeux Olympiques d'entrer dans un processus de

¹⁴ Montserrat Llinés et Ana Belén Moreno, art. cité, p. 21.

¹⁵ Chiffres empruntés au tableau des droits télévisés de Claude Sobry, *Socioéconomie du sport. Structures sportives et libéralisme économique*, Bruxelles, De Boeck Université, 2003, p. 67.

spectacularisation sans fin, créant des images voire des mythes autour d'une ville ou d'un pays. On comprend dès lors la politisation probable, car ces spectacles représentent une réelle opportunité d'être vus dans le monde entier. Les spectateurs, attirés par la qualité artistique des cérémonies, ne le sont pas forcément par les compétitions sportives. Par conséquent, le spectacle rassemble des publics aux intérêts divers et s'isole du reste de l'Olympiade, comme l'un des plus gros temps forts.

2) La construction du spectaculaire

Si les cérémonies d'ouverture et de clôture ont, dès leurs débuts, eu la volonté de toucher des masses, elles étaient aussi pourvues d'une certaine dimension artistique. Le rénovateur des Jeux, le baron Pierre de Coubertin a plusieurs fois insisté sur le lien existant entre sport et arts, par la beauté des mouvements sportifs bien sûr, mais également comme une occasion de faire découvrir l'art à un public nouveau :

« Le sport doit être envisagé comme producteur d'art et comme occasion d'art. Il produit de la beauté puisqu'il engendre l'athlète qui est de la sculpture vivante. Il est occasion de beauté par les édifices qu'on lui consacre, les spectacles, les fêtes qu'il provoque¹⁶ ».

Coubertin a même été jusqu'à institutionnaliser la participation de l'art aux Jeux, puisqu'en 1906, il a organisé une « Conférence consultative des Arts, Lettres et Sports » au théâtre de la Comédie-Française à Paris afin d'organiser « la retentissante collaboration des Arts et des Lettres aux Jeux Olympiques restaurés ». Cela aboutit à la création de cinq concours d'architecture, sculpture, peinture, musique et littérature, dont les premiers eurent lieu en 1912 à l'Olympiade de Stockholm. Mais ils ont été supprimés en 1952 au profit d'une exposition et de manifestations artistiques organisées pour la première fois par les autorités nationales en 1956¹⁷. Mais cette dimension artistique n'était pas que parallèle aux compétitions sportives, elle devait imprégner chaque élément de la quinzaine olympique et c'est pourquoi Pierre de Coubertin était attaché au changement de lieu tous les quatre ans : pour lui, cela permettait de révéler « le génie de chaque peuple, leur façon d'organiser des

¹⁶ Pierre de Coubertin, *Pédagogie sportive*, Paris, Joseph Vrin, 1922, p. 66.

¹⁷ Davantage sur le rapport de Coubertin à l'art dans l'article de Jean Durry, « Pierre de Coubertin : L'esthétique et le sport », *Revue Olympique*, 1986, disponible sur library.la84.org/OlympicInformationCenter/RevueOlympique/1986/orf225/orf225y.pdf

festivals, de faire du sport¹⁸». Chaque pays imprégnait donc les Jeux de sa culture, tout en donnant une dimension internationale au festival de la jeunesse. C'est par la suite que l'art, et en particulier la musique ou la danse, se sont imposés dans les spectacles d'ouverture. Mais il s'agissait déjà d'un souhait de Coubertin, comme il l'exprime après la cérémonie d'ouverture de Londres en 1908 :

« À quel point l'ensemble aurait été meilleur, si à la place des airs militaires, nous avions écouté quelques un de ces chœurs qui excellent à chanter les refrains d'Haendel... L'éducation artistique de masse a besoin d'être refaite¹⁹ ».

Coubertin voulait ainsi organiser un grand spectacle qui permettrait de rendre justice à la grandeur de l'idée olympique. La composante artistique des cérémonies se révèle donc plus essentielle qu'elle ne pourrait paraître dans les premières années de l'Olympisme moderne.

Mais l'on peut dire que la mise en scène va plus loin qu'un simple spectacle en l'honneur de la jeunesse et du sport. Peu importe leur composition, les cérémonies d'ouverture font partie du genre du spectaculaire. Qu'est-ce que cela implique ? Comme le dit Christine Hamon-Sirejols dans son avant-propos au livre qu'elle a dirigé sur le spectaculaire :

« Le spectaculaire, lui, dans son excès, renvoie moins à l'art qui le produit qu'à la fonction même du spectacle quel que soit son mode de manifestation²⁰ ».

En effet le contenu du spectacle a varié selon les périodes : des parades à l'aspect militaire, des temps forts autour de la liturgie olympique ou encore des mises en scène historiques ou folkloriques ont occupé les débuts d'Olympiades. Mais à chaque fois, s'est créée une ambiance particulière saisissant les spectateurs et les plongeant au cœur de la représentation. Dans le même ouvrage, Dominique Chateau définit le spectaculaire comme ce qui produit « en nous une certaine admiration mêlée d'étonnement et de surprise²¹ ». Le spectacle des cérémonies d'ouverture s'inscrit tout à fait dans ce cadre : le gigantisme du programme et des moyens, ainsi que le jeu sur l'inattendu (le spectateur ne sait pas ce qui va lui être montré précisément avant de venir, ou alors il reste du suspens dans ce qu'il sait, par exemple le nom du dernier

¹⁸ Geoffroy de Navacelle de Coubertin, « The Olympic Games ceremonial according to Pierre de Coubertin », dans Miquel de Moragas Spà, John MacAloon (dir.), *op. cit.*, p. 159.

¹⁹ Norbert Muller, « D'Athènes (1896) à Amsterdam (1928). Définition du protocole des cérémonies en accord avec l'idéal de Pierre de Coubertin », dans Miquel de Moragas Spà, John MacAloon (dir.), *op. cit.*, p. 100.

²⁰ Christine Hamon-Sirejols, André Gardies, « Avant-propos » dans Christine Hamon-Sirejols, André Gardies (dir.), *Le spectaculaire*, Lyon, Cahiers du Gritec/Aléas, 1997, p. 7.

²¹ Dominique Chateau, « Pour une esthétique du spectaculaire », dans Christine Hamon-Sirejols, André Gardies (dir.), *op. cit.*, p. 111.

relayer de la flamme olympique) provoquent la surprise tout autant que l'admiration du public. Mais si le spectaculaire suscite des émotions, c'est aussi parce qu'il ne laisse pas les spectateurs indifférents. Sous cette forme, c'est un spectacle total, qui embarque presque tous les sens du public, en particulier l'ouïe et la vue, et n'hésite pas à le faire participer. À tel point que les individus ne sont pas toujours en état de faire jouer leurs facultés de discernement, car le spectaculaire s'impose comme un choc, une vision soudaine. Béatrice Picon-Vallin traite du théâtre d'Eisenstein sous l'angle du spectaculaire dans le contexte soviétique, et analyse comment le spectacle influence son public :

« Utilisant la propriété du spectaculaire qui est d'unir en une émotion unanime les spectateurs par la force des chocs produits, il s'agissait à travers des spectacles festifs d'impressionner la sensibilité du public pour renforcer, voire accélérer le processus d'acquisition d'une forte mémoire collective, de créer, par la célébration d'événements historiques constituant les repères d'un monde nouveau²² ».

Le spectacle n'est pas neutre et c'est ce que l'on observe dans les cérémonies d'ouverture. Les pays organisateurs présentent leur culture ou leur histoire de manière à convaincre le public du stade et les téléspectateurs et souvent, cela passe par la forme de la mise en scène qui crée une forte impression et laisse des souvenirs ancrés dans les mémoires. L'aspect spectaculaire est donc un aspect essentiel des cérémonies en tant que spectacles planétaires, puisqu'il implique leur gigantisme et leur force, celle d'avoir un impact sur les perceptions des individus qui le regardent.

En se rattachant au genre du spectaculaire, les cérémonies d'ouverture s'inscrivent aussi dans une tradition plus ancienne de présentation et de promotion nationale : les expositions universelles. Dans un autre style, il s'agissait là aussi de spectacles planétaires, qui conviaient toute la planète autour des nouveautés technologiques ou d'un thème culturel dans une ville préparée pour l'occasion. À l'époque des premiers Jeux Olympiques, ce sont plutôt les expositions universelles qui connaissent du succès, tandis que les Jeux commencent à émerger petit à petit. On peut donc y voir une influence sur la conception des Olympiades rinnovées, ou peut-être simplement un transfert du spectaculaire. La réception de la manifestation olympique est devenue une nouvelle manière de s'exposer. John McAloon, dans sa biographie de Coubertin, s'intéresse à l'empreinte que les expositions universelles ont pu laisser sur ses idées. Il explique qu'il y a eu en 1889 deux cérémonies auxquelles Pierre de

²² Béatrice Picon-Vallin, « Le spectaculaire de masse : du théâtre au cinéma (Eisenstein dans le contexte théâtral soviétique) », dans Christine Hamon-Sirejols, André Gardies (dir.), *op. cit.*, p. 67.

Coubertin a pu assister : la première se déroule à Versailles, une plaque commémorant les États Généraux est installée, puis une parade militaire est organisée. La deuxième a lieu à Paris : il s'agit d'une procession afin d'inaugurer l'exposition universelle. Durant cette cérémonie, on retrouve également une parade militaire et la *Marseillaise* est chantée. Voici comment il décrit les impressions du baron :

« L'exposition de 1889 fournit à Coubertin sa première expérience de jeux athlétiques associés à un festival international/un spectacle, consacré aux progrès de la science, de l'art, de l'industrie, dans lequel de nouveaux symboles et rituels, par leur esprit d'invention, excitèrent un sens de l'histoire comme aucun musée ou livre ne pourrait jamais le faire²³ ».

Ainsi, Coubertin a été saisi par le spectaculaire des expositions universelles et l'importance d'y instituer des rituels. C'est pourquoi quelques années plus tard, il en reproduit une partie dans le protocole olympique. On retrouve certains de ces rites, comme la procession d'entrée (mais avec des athlètes plutôt que des politiques et soldats), la levée des drapeaux et les hymnes ainsi que la déclaration d'ouverture par le chef de l'État. Côté technique, les expositions universelles sont de gigantesques fêtes pour célébrer le progrès et en faire part au reste du monde. Elles mettent en scène et exaltent le développement de la technique. L'exposition se présente comme une sorte d'écrin pour montrer le progrès. Régis Debray a dit qu'elle était « là pour offrir à la production technique son cérémonial et son légendaire²⁴ ». De même, les Jeux Olympiques illustrent les exploits sportifs, les records mais aussi la modernité technique à la fois sportive et télévisuelle. Tout comme les expositions universelles, les Jeux reflètent l'avènement de nouveaux modes de vie : suite à la révolution industrielle, il est plus facile de voyager et donc de se retrouver pour se mesurer l'un à l'autre, lors de compétitions sportives par exemple, comme l'explique Georges Vigarello :

« Le sport matérialise l'ascension du voyage des hommes, celui qu'avaient amorcé les expositions universelles et les congrès savants de la seconde moitié du XXe siècle : « Les grandes inventions, le chemin de fer et le télégraphe ont rapproché les distances et les hommes se sont mis à vivre une existence nouvelle²⁵ » constatent les inventeurs des premiers Jeux Olympiques modernes²⁶ ».

²³ MacAloon John, *This great symbol: Pierre de Coubertin and the origins of the modern Olympic Games*, Chicago, The University of Chicago Press, 1984, p. 137.

²⁴ Régis Debray, « 1992 Exposition universelle à Séville. Voyage au pays des expositions universelles entre Diderot et Disneyland », *Le Monde*, 07/06/1990, p. 38.

²⁵ Extrait du rapport officiel des Jeux Olympiques de 1896, volume 2, p. 1.

²⁶ Georges Vigarello, *Du jeu ancien au show sportif. La naissance d'un mythe*, Paris, Seuil, 2002, p. 97-98.

La fin du XIXe siècle et le début du XXe offrent donc un cadre approprié pour que se développent de nouvelles rencontres et de nouveaux échanges internationaux. Comme les années suivantes le prouvent, les Jeux Olympiques comme les expositions universelles ont reflété les relations internationales de l'époque où ils se sont produits. Enfin, dernier point commun entre ces deux événements et non des moindres : les expositions universelles avaient pour but d'instruire sur les nouvelles inventions, les nouvelles possibilités tout en gardant en arrière-plan une sorte de promotion nationale. On retrouve ces deux aspects dans les Jeux, qui doivent instruire la jeunesse dans les valeurs sportives, tout en promouvant la fierté nationale du pays organisateur. Pascal Ory expliquait à propos des expositions universelles parisiennes :

« Informer, c'est toujours former. L'exposition d'objets modèles vise à modeler. Ici le public visé est double : l'élite des entrepreneurs mais en même temps la masse des producteurs et des consommateurs. A priori il s'agit d'acclimater la technique, et plus précisément la machine, dans l'univers mental d'une société encore très déterminée par ses origines paysannes et artisanales. [...] Mais les bénéfiques annexes d'une exposition industrielle ne sont pas non plus à négliger. Le patriotisme y trouve son compte bien sûr²⁷ ».

Ainsi ces deux grands événements dont les gloires se succédèrent servaient à réunir de manière pacifique une multitude de pays du monde autour de mises en scènes immenses encourageant la compétition entre pays. Ces deux manifestations avaient une forte prise sur leur public et permettait à des nations de « s'exposer » sur une durée plus ou moins concentrée. On peut donc y déceler des jalons importants dans la construction des spectacles planétaires.

Toutefois, contrairement aux expositions universelles, les Jeux Olympiques doivent faire face à une difficulté : rendre le spectaculaire dans le stade et à travers l'écran de la télévision. Avec la croissance de l'audience télévisée, la question qui se pose aux producteurs est de savoir s'ils pensent les cérémonies comme des spectacles vivants ou comme des captations télévisées. Michel Bernard, qui réfléchit aux liens entre danse et vidéo, expose le problème :

« La vidéo paraît *a priori* une reproduction plus fidèle [...] d'une danse dans la mesure où elle entend restituer la totalité du mouvement, le processus de son exécution, c'est-à-dire à la fois sa forme générale, sa qualité et ses positions dans l'espace. Il reste cependant que, de par son procédé de prises de vues, la temporalité intrinsèque d'enregistrement et son ouverture de champ, la vidéo ne peut vraiment mémoriser la performance en tant que telle, mais seulement

²⁷ Pascal Ory, *Les expositions universelles de Paris*, Paris, Ramsay, 1982, p. 36.

en inventer un jeu ou une configuration de perspectives qui obéit au choix singulier d'une stratégie de dispositif et de modalité de tournage et de montage qui impose et/ou superpose son propre découpage de la durée²⁸ ».

L'enregistrement vidéo impose en effet une vision précise, dont les spectateurs ne peuvent s'émanciper. Il peut présenter un détail en gros plan que sur place, le public n'aurait pas remarqué, ou imprimer son rythme par les changements de caméras. Il paraît donc forcément plus subjectif que ce que le spectateur pourrait voir sur place. Françoise Papa, spécialiste en sciences de l'information et de la communication, a centré ses recherches sur la construction médiatique des grands événements sportifs et elle explique comment s'est modifié le traitement des images olympiques. Ces analyses portent d'abord sur les compétitions sportives, mais elles sont valables aussi pour les cérémonies. Ainsi l'une des premières difficultés qui s'est présentée aux organismes retransmettant les Jeux est celle de l'usage équilibré des gros plans²⁹ : ils permettaient de personnaliser et dramatiser l'événement, mais ne pouvaient pas être le centre du spectacle. De manière générale, le montage permet de construire l'évènement à la télévision. Ainsi, il est aussi possible de jouer avec la foule pour montrer qu'elle est enthousiaste et encourage les acteurs : en choisissant les prises de vues ou encore en ne mettant que le bruit qu'elle produit, insistant sur sa participation active au spectacle³⁰. Ainsi la retransmission télévisée et ses moyens techniques impactent d'année en année la conception du spectacle, pensé de plus en plus en rapport avec l'image filmée. Ainsi, on peut prendre l'exemple de la cérémonie d'ouverture d'Athènes en 2004. Le spectacle s'ouvre par un dialogue entre deux percussionnistes, l'un se trouvant à Olympie, l'autre dans le stade. Pour le téléspectateur, la transition paraît beaucoup plus logique car les deux batteurs se trouvent sur le même plan télévisuel, tandis que dans le stade, le percussionniste se trouve face à un écran, ce qui déréalise quelque peu la situation. Dans la suite de la cérémonie, une parade fait défiler des personnages représentant l'histoire de la Grèce. D'un côté, ce choix paraît plus adapté à la télévision qui permet de voir les costumes et les symboles de très près alors que l'on peut imaginer que dans le stade, les acteurs sont trop loin et que les spectateurs sont obligés de les regarder par le biais des écrans géants. Néanmoins, les mouvements de la caméra ne permettent de voir qu'une partie de la parade et rarement l'effet d'ensemble produit par cette longue succession de reconstitution historique.

²⁸ Michel Bernard, *De la création chorégraphique*, Centre national de la danse, 2001, p. 220.

²⁹ Françoise Papa, « Du signal universel à la pluralité des images », *Communications*, n°67, 1998, p. 93.

³⁰ Françoise Papa, « Montrer le sport à la télévision : construire l'évènement sportif », dans Laurent Véray et Pierre Simonet (dir.), *Montrer le sport. Photographie, cinéma, télévision*, Paris, Institut national du sport et de l'éducation physique, 2000, p. 229-253.

La télévision incarne donc un biais et une dimension esthétique propre impliquant des choix et des exigences techniques. Ainsi, la retransmission nécessite une bonne lumière, ce qui force les organisateurs à réfléchir à l'éclairage – notamment grâce à d'imposants projecteurs dans le stade - ainsi qu'aux horaires des cérémonies : doivent-elle s'effectuer de jour pour éviter d'installer un système d'éclairage, ou la nuit pour jouer sur l'opposition entre lumière et obscurité ? Entre 1936 et 1992, les spectacles n'ont pas lieu de nuit, notamment à cause du traumatisme créé par la mise en scène des Jeux de Berlin. De plus comme on l'évoquait, les spectacles sont de plus en plus conçus autour de détails, pour des spectateurs ayant des gros plans à leur disposition. Par exemple, en 2008, le spectacle de Pékin s'arrête quelques secondes pour mettre en lumière un homme portant une boussole. L'attention est entièrement portée sur l'objet, mais il est extrêmement petit dans un stade de 91 000 personnes ! Il faut donc équiper également le public du stade, à travers des écrans géants retransmettant en direct les images des caméras du stade. Ils font leur apparition en 1984 aux Jeux Olympiques de Los Angeles, à côté des tableaux électroniques indiquant le nom des séquences et des acteurs. On observe une transition progressive dans la construction du spectaculaire : par exemple à Moscou, le spectacle est entièrement agencé pour être vu de loin ; un pan du stade est réservé à des athlètes qui forment des images grâce à une mosaïque de panneaux levés en l'air. De même, les chorégraphies sont presque toujours dansées en groupe et les constructions humaines, notamment pour imiter la forme de coupes, sont pensées pour être vues d'une certaine distance. Mais peu à peu, on voit émerger des individualités : à Los Angeles en 1984, les acteurs qui incarnent les pionniers sont d'abord représentés par une seule famille de quatre personnes que l'on distingue à peine sur la grande pelouse du stade, mais la suite reste un spectacle d'ensemble (à travers la constitution de formes comme celle du bateau à aube ou des États-Unis par des centaines de danseurs). Cette singularisation trouve son apogée quand les spectacles sont centrés sur un ou plusieurs héros. Ainsi à Sydney, c'est une petite fille et un Aborigène qui jouent les acteurs principaux autour desquels s'organisent les danses. On comprend alors le chemin parcouru de la vue d'ensemble de loin, aux nouvelles possibilités de la technique, qui modifie la forme des spectacles.

En effet, les retransmissions bénéficient des progrès technologiques de la télévision. À Rome, le spectacle commence avec quarante caméras qui tournent en noir et blanc, onze unités mobiles et onze magnétoscopes permettant les ralentis³¹. L'Europe seule profite du

³¹ Tous les chiffres de moyens de retransmission sont extraits de « Live ! La retransmission des Jeux Olympiques », documentaire interactif du Musée Olympique, 2015, disponible en ligne sur <https://www.olympic.org/fr/musee/documentaire-interactif/diffusion/>

direct, tandis que des cassettes sont envoyées aux États-Unis par avion chaque jour pour permettre la diffusion des images des compétitions. À Tokyo, les caméras en couleur apparaissent même si elles sont encore en nombre limité, tandis qu'à Mexico, ce sont des caméras portatives plus légères qui sont utilisées pour la première fois (III. 5). Elles permettent



Illustration 5 : Caméra portative lourde qui permet les premières retransmissions à distance (© Exposition « Live ! », Comité International Olympique).



Illustration 6 : Caméras miniaturisées, 1976 (© Exposition « Live ! », Comité International Olympique).

notamment aux cadresurs de s'approcher et donc de filmer sous de nouveaux angles le spectacle. Alors qu'à Munich, le matériel de télévision, insuffisant, est complété par du matériel de cinéma, à Montréal, l'ORTO (Organisme de Radio-Télévision des Olympiques) fournit mille six cents techniciens, des caméras miniaturisées (III. 6), vingt-quatre salles de montage et sept cents postes de commentateurs répartis sur les sites de compétition. La télévision prospère et se développe. Jean-Loup Chappelet date la transformation visible des moyens techniques des Jeux de Los Angeles. À partir de là, le spectacle en est profondément changé :

« Ce fut à Los Angeles que les cérémonies olympiques devinrent plus grandioses que jamais et furent développées comme un spectacle télévisé. Des caméras portatives ou dans des hélicoptères fournirent des vues inaccessibles aux spectateurs du stade, même si un écran géant en couleur les diffusait³² ».

Puis les choses s'accélérent : à Séoul, les images sont désormais tournées en haute définition et avec un son stéréo ; à Barcelone, on se met à employer des caméras d'ordinaire utilisées en astronomie. Plus sensibles et reliées à des ordinateurs, elles sont aussi plus petites. À Atlanta

³² Jean-Loup Chappelet, « Olympic Ceremonies from Moscow (1980) to Lillehammer (1994). Ceremonies and the Televised Spectacle », dans Miquel de Moragas Spà, John MacAloon (dir.), *op. cit.*, p. 154.

les caméras sont installées sur des nacelles pivotantes qui améliorent l'angle de prise de vue (III. 7). Aux Jeux de Londres, on expérimente la retransmission en 3D pour la première fois (III. 8), mais on voit poindre depuis une dizaine d'année une autre révolution que la télévision : la diffusion sur internet. Après avoir rassemblé les familles autour du petit écran, les Jeux Olympiques sont disponibles partout, au bureau comme dans la rue grâce aux ordinateurs et aux smartphones. Le spectacle atteint de plus en plus d'individus et ce, de plus en plus personnellement. Chaque édition rend le spectacle des Jeux un peu plus planétaire, tandis que les progrès technologiques ne cessent, d'une Olympiade à l'autre, d'offrir de nouvelles possibilités à la réalisation télévisée.



Illustration 7 : Caméras sur nacelles pivotantes, 1996 (© Exposition « Live ! », Comité International Olympique).

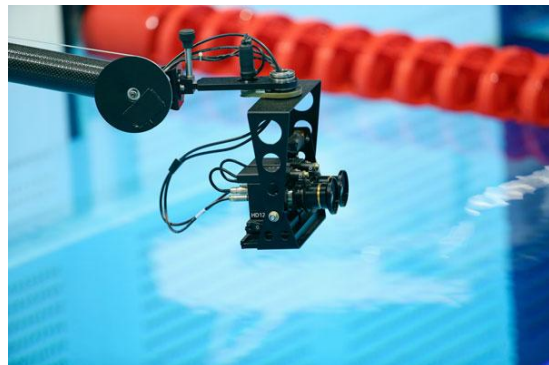


Illustration 8 : Caméras 3D, 2012 (© Exposition « Live ! », Comité International Olympique).

Face à cette progression constante, on peut s'interroger : en utilisant les mêmes mécanismes, en jouant sur les mêmes techniques de film, les spectacles ne risquent-ils pas de s'harmoniser d'une ville à l'autre ? Alors que le public croît toujours en nombre, les cérémonies d'ouverture ne vont-elles pas perdre en originalité ? D'autant plus qu'avec une audience mondiale, les metteurs en scène doivent s'assurer de rendre les symboles accessibles à des publics de culture et de connaissance très différentes. Le succès des cérémonies s'appuie, dans sa nature même, sur le mélange entre national (présentation de la culture et des caractéristiques du pays) et supranational (les valeurs olympiques). On pourrait donc craindre une uniformisation accompagnant la mondialisation culturelle en cours. Cela pourrait se traduire par un modèle avec des éléments indispensables pour attirer le public (des feux d'artifice par exemple ?) à reproduire tous les quatre ans. Mais ce que l'on peut observer en étudiant les dernières cérémonies d'ouverture (Sydney, Athènes, Pékin, Londres...), c'est leur variété. Bien sûr, on retrouve chaque fois des ingrédients du spectacle planétaire, mais leur volonté de dépasser le spectacle précédent ou de s'en démarquer force les producteurs à inventer de nouvelles solutions pour mettre en valeur leur culture.

Ainsi, depuis la tradition dans laquelle elles s'inscrivent jusqu'à la production technique, les cérémonies d'ouverture des Jeux Olympiques appartiennent au genre du spectacle planétaire. Plus encore, elles ont contribué à le construire, grâce à la retransmission télévisée qui a amplifié leur portée, tout en les faisant rivaliser avec d'autres médias, à l'exemple des films à gros budget, qui veulent aussi jouer sur le spectaculaire. Mais pour aller plus loin dans la compréhension de ces spectacles, étudions leurs producteurs et leur production.

3) Coulisses et contrôle de l'image

« Dans la mesure où les pays hôtes souhaitent que le monde les voie comme bienveillants, cultivés, politiquement corrects et plus modernes que la plupart, les organisateurs des cérémonies font attention de créer une image, basée sur les valeurs olympiques, d'une nation concernée par les défavorisés – que se soient les femmes, les non-blancs/Européens ou les handicapés³³ ».

Quand on observe les médias dans les jours qui suivent le début des Jeux, le spectacle des cérémonies d'ouverture peut paraître insaisissable. Les journalistes analysent ce qui a été montré, critiquent ce qui ne l'a pas été, ou la manière de faire. Les spectateurs et les athlètes sont impressionnés, la plupart sont admiratifs face au spectacle planétaire qui a été construit. Mais il est beaucoup plus rare d'y trouver des informations sur le processus de conception, sur les étapes qui ont mené au résultat final. Comme l'explique l'historien olympique James Riordan dans cet extrait, le « pays hôte » façonne une certaine image de lui pendant la cérémonie d'ouverture des Jeux. Elle est assez contrôlée pour améliorer l'opinion mondiale à son égard, corriger des stéréotypes et montrer sa modernité. Mais qui se cache derrière cette entité, le « pays hôte », qui sont les producteurs qui décident du scénario des cérémonies d'ouverture et de clôture ? Les sources à ce sujet se trouvent dans chacune des villes organisatrices des Jeux, car la mise en scène dépend entièrement du Comité d'Organisation des Jeux. Parfois l'État en fait partie et donc donne son avis, ou du moins contrôle ce qui est prévu. Toutefois son rôle est difficile à discerner clairement, même si on observe qu'il est davantage présent lorsque le régime au pouvoir est considéré comme autoritaire. Pour la

³³ James Riordan, « Olympic Ceremonies in History (1980 to 1994). A pilgrimage to the Past and a Gesture of Faith in the Future », dans Miquel de Moragas Spà, John MacAloon (dir.), *op. cit.*, p. 152.

cérémonie de Pékin en 2008, le directeur musical de la cérémonie, Chen Quigang, décrit la conception du spectacle comme un « processus au cours duquel le pouvoir chinois à travers différents échelons a passé en revue les moindres détails du protocole ³⁴ ». On comprend ici que l'État a surtout un droit de regard ou d'orientation artistique. De son côté, le Comité International Olympique n'intervient pas dans le processus de décision. Le scénario est présenté en commission exécutive environ un an et demi avant les Jeux, où des modifications peuvent être suggérées, puis il est envoyé pour approbation de principe environ un an avant au président du Comité International Olympique (**Annexe VII : Échange de lettre entre le président du Comité d'organisation de Barcelone et Juan-Antonio Samaranch pour les Jeux de 1992**). Au sein du comité d'organisation, une commission est dédiée aux cérémonies olympiques (ouverture, clôture et remise des médailles). Pour l'ouverture des Jeux, les décisions sont prises par des personnes en charge au sein de deux pôles : le producteur, à propos de la logistique et du budget, et le metteur en scène. Si les deux ont autant d'importance pour le résultat final, dans notre perspective, les choix du deuxième personnage nous concernent particulièrement.

Pour prendre un exemple, l'écrivain Frank Cottrell Boyce a raconté sa participation à la création du spectacle d'ouverture de Londres. Il faisait partie de l'équipe réunie par le metteur en scène Danny Boyle avec une costumière, un décorateur et un directeur des effets spéciaux. Engagé pour écrire les transitions racontant l'histoire entre chaque tableau, il a contribué dès le début à définir les thèmes de la cérémonie avec le metteur en scène. Dans le journal britannique *The Guardian*, il explique les étapes de la production. D'abord, la petite équipe a débattu des thèmes représentatifs de l'Angleterre. Il expose sa vision du spectacle : « Si vous essayez de célébrer l'identité d'une nation, vous devez prendre des choses qui font partie du paysage quotidien et les rendre merveilleuses. ³⁵ » Après une première période de travail et d'échange, un film d'animation de la cérémonie potentiel a été réalisé. Afin de garder le secret, il n'en existait qu'une copie qui restait dans les studios de travail. Il insiste sur leur autorité face à l'État : « Si vous vouliez la voir, vous deviez venir dans nos studios. Même si vous étiez Seb Coe [le président du comité d'organisation]. Ou Boris [le maire de Londres]. Ou le premier ministre ³⁶ ». Puis l'équipe s'est étoffée et le spectacle a commencé à devenir

³⁴ Chen Quigang, « Supplément Pékin », *Le Monde*, 28 juillet 2008, p. 16.

³⁵ Frank Cottrell Boyce, Interview « London 2012: opening ceremony saw all our mad dreams come true », *The Guardian*, 30/07/2012, disponible sur <https://www.theguardian.com/commentisfree/2012/jul/29/frank-cottrell-boyce-olympics-opening-ceremony> [Consulté le 23/06/2015].

³⁶ *Idem*.

concret avec la présence du directeur musical, de chorégraphes et de volontaires, tous sous la direction de Danny Boyle. Dans son récit, on perçoit une grande liberté de création. Dans un autre article, le metteur en scène raconte comment il en est venu à faire tourner la reine dans un film avec James Bond et il explique qu'au début, il voulait simplement demander l'autorisation de faire une blague avec une doublure³⁷. L'État, en la personne de la reine ou du premier ministre semble donc avoir gardé un certain contrôle ou supervision sur l'avancée du travail, sans en avoir été pour autant l'instigateur. Néanmoins, on peut penser que le Comité d'Organisation où le gouvernement est présent, fait déjà un choix artistique en nommant le metteur en scène. Ainsi, à Pékin en 2008, si Zhang Yimou a décidé de la forme de la cérémonie d'ouverture, il avait été choisi en tant que réalisateur proche du pouvoir, ayant déjà assumé des commandes officielles.

Dans sa thèse sur la mise en scène des cérémonies olympiques, Sylvain Bouchet étudie le profil des metteurs en scène et il en distingue trois catégories : les chorégraphes, les cinéastes, qui sont les plus nombreux, et les spécialistes en évènementiel ou collectifs³⁸. La dernière catégorie semble moins pertinente, au vu des artistes ayant été sollicités lors des Jeux Olympiques d'été, mais les deux premières sont judicieuses, car elles expliquent la différence de démarche artistique. Les chorégraphes sont toujours présents pour régler une partie du spectacle, mais parfois ils sont en charge de la conception d'ensemble comme à Moscou en 1980 avec Iossif Toumanov, ou à Athènes en 2004 avec Dimitri Papaïoannou. Leur sensibilité artistique apporte une grande fluidité aux mouvements des danseurs et athlètes. À Athènes, la chorégraphie de Papaïoannou jouait sur le mouvement des corps dans l'espace, rappelant l'esthétisme olympique, ainsi que sur la lumière, influence de ses premiers travaux en tant que peintre. Un de leur atout est leur travail régulier avec toute une équipe artistique (costumiers, musiciens...). Mais l'avantage majeur en leur faveur consiste en leur habitude du direct. Ils sont coutumiers des contraintes du spectacle vivant. De l'autre côté, les cinéastes, comme David Atkins en 2000, Zhang Yimou en 2008, Danny Boyle en 2012, profitent de leur capacité à mettre en scène une création télévisée. Ils maîtrisent des techniques de montage plus spécialisées qui leur permettent d'incruster des vidéos et des projections dans leur spectacle, comme l'a fait Danny Boyle en incrustant une partie du film *Les Chariots de feu* perturbé par

³⁷ Joanthan Freedland, « Danny Boyle : champion of the people », *The Guardian*, 09/03/2013, disponible sur <https://www.theguardian.com/film/2013/mar/09/danny-boyle-queen-olympics-film> [Consulté le 23/07/2106].

³⁸ Sylvain Bouchet, *Symbolique, mise en scène et dramaturgie des cérémonies des Jeux Olympiques*, Thèse de doctorat sous la direction de Christine Hamon-Siréjols (Université Lumière à Lyon), École doctorale Lettres, langues, linguistique et arts, 2010, p. 349.

l'acteur Rowan Atkinson, présent au même moment dans le stade. Cela permet donc des Jeux qui se situent entre spectacle vivant et incrustation, mais contrairement à leurs habitudes lors des tournages, ils n'ont droit ici qu'à une seule prise. Leur inaccoutumance des aléas du direct les rend parfois plus défiants face aux possibilités réelles du spectacle. Ainsi, à Pékin, les journaux ont révélé que les feux d'artifice géants représentant des pas menant au stade olympique tirés au début de la cérémonie n'avaient pas été filmés pour de vrais³⁹. Zhang Yimou avait préféré recourir aux images de synthèse pour la projection dans le stade et à la télévision, car il était trop difficile de les filmer et la pollution risquait de masquer la forme figurative voulue. Ils ont bien été tirés pour de vrais, mais seul le dernier a été filmé réellement car il était visible du stade. Ce passage illustre la difficulté de choisir encore une fois entre le spectacle vivant et la réalisation télévisée, au risque d'une perte d'authenticité. D'ailleurs, le metteur en scène doit collaborer avec le réalisateur qui va diriger l'équipe de cadres lors de la cérémonie afin de savoir exactement quoi montrer à quel moment pour respecter le scénario et limiter la prise d'indépendance de la captation. Pour autant, cela démontre la nécessité de contrôler et maîtriser l'image. En Chine, la cérémonie fut d'ailleurs diffusée avec un décalage de huit minutes par rapport au direct afin de pouvoir ôter des plans si jamais un attentat ou des manifestations avaient lieu au cours de la cérémonie⁴⁰.

Par ce spectacle, les pays organisateurs ont en effet une occasion d'améliorer leur image car la présentation lors de la cérémonie d'ouverture et tout au long des Jeux a un impact sur la manière dont le pays est perçu à long terme. D'après l'historien olympique, John McAloon, les cérémonies d'ouverture sont d'une importance considérable car elles renouvellent les images associées à une ville ou à un pays :

« Les chercheurs n'ont aucune difficulté à démontrer que, pour de nombreux publics dans de nombreuses parties du monde les images des cérémonies font partie des représentations les plus durables et stables des Jeux passés. Parfois, ce sont des images très générales : Séoul « folklore coloré », Los Angeles « Hollywood éclatant », Moscou « chorégraphie solennelle »⁴¹ ».

³⁹ Richard Spencer, « Beijing Olympic 2008 opening ceremony giant firework footprints « faked » », *The Telegraph*, 10 août 2008, disponible sur <http://www.telegraph.co.uk/sport/olympics/2534499/Beijing-Olympic-2008-opening-ceremony-giant-firework-footprints-faked.html> [Consulté le 24/07/2016].

⁴⁰ Information du journal *Aujourd'hui en France*, 07/08/2016.

⁴¹ John McAloon, « Olympic Ceremonies as a Setting for Intercultural Exchange », dans Miquel de Moragas Spà, John MacAloon (dir.), *op. cit.*, p. 32-33.

On peut citer par exemple le cas du Mexique en 1968, qui voulait saisir l'opportunité des Jeux pour casser les stéréotypes sur sa population, comme le montre ce discours de Roberto Casellas, un des membres du comité d'organisation :

« Nous voulons nous débarrasser de l'image de l'Indien faisant une « siesta » éternelle et de la représentation dramatique d'un pays tourmenté par les révolutions. Ces deux images peuvent avoir représenté Mexico dans le passé, mais elles ne sont plus d'actualité dans le présent. Nous voulons faire connaître nos progrès dans les domaines de la science et la technologie. Nous voulons montrer les œuvres inspirées de nos artistes, le charme de nos villes, la grande beauté naturelle de notre campagne et notre réussite en architecture moderne⁴² ».

Le comité d'organisation souhaite aller contre l'image véhiculée par les films hollywoodiens sur le Mexique et compte pour cela sur un succès des Jeux, permettant de rappeler sa puissance, mais aussi sa tradition festive. Derrière un enjeu de réputation mondiale, se trouve également celui du tourisme. Il faut montrer aux spectateurs qui se déplacent et à ceux qui sont restés devant leur télévision la beauté de la région qui accueille les Jeux. Pour cela, les cérémonies d'ouverture peuvent contribuer à dévoiler les atouts du pays. C'est ce qu'illustre la fin de la citation de Roberto Casellas. Le pays veut conquérir les touristes par ses paysages. La mise en scène peut se faire de différentes manières afin de convoquer les plaines, les montagnes ou autres lieux à découvrir, mais le but est d'inciter les gens à venir voir par eux-mêmes. Une étude pour *l'International Journal of the History of Sport* auprès d'un échantillon de Japonais de tous âges a montré l'influence des Jeux Olympiques sur l'image de la Chine pour eux⁴³. Le choix d'interroger des Japonais a été conduit par leur meilleure connaissance du pays, afin d'éviter une confrontation est/ouest. Le sondage a été réalisé les 6 et 7 août – juste avant la cérémonie d'ouverture – ainsi que le 1 et le 2 septembre, après la fin des Jeux. D'après son bilan, l'effet global est positif. Par exemple, l'opinion est meilleure sur trois points : la croissance économique de la Chine qui paraissait dangereuse ne l'est plus autant, elle semble plus attentive à l'écologie et elle est moins considérée comme un pays communiste non-démocratique. L'image de la Chine a donc évolué sur plusieurs plans, en lien avec le déroulement global des Jeux, ou des impressions laissées par les cérémonies d'ouverture et de

⁴² Discours de Roberto Casellas lors d'un dîner annuel de la *British Mexican Society* cité par Keith Brewster, « « Mexico 68 » : Premier Jeux Olympiques du Tiers Monde », dans Claude Boli, *Les Jeux Olympiques : fierté nationale et enjeu mondial*, Biarritz, Atlantica, 2008, p. 224.

⁴³ Luo Qing , Chwen Chwen Chen , Cinzia Colapinto , Hiyoshi Akihiko , Hwang Yun'il et Kodama Miiko, « Attitudes Towards China Before and After the Beijing Olympics », *The International Journal of the History of Sport*, 2010, disponible sur <http://dx.doi.org/10.1080/09523367.2010.481093> [Consulté le 20/07/2016].

clôture. On aurait pu supposer que les images auraient moins d'influence au Japon, où les habitants étaient plus proches de la réalité du pays. La médiatisation autour d'une ville et d'un pays pour les Jeux Olympiques a donc un impact réel.

Bien qu'elle ait mis un temps assez long pour être acceptée et s'imposer aux Jeux, la télévision en a bouleversé les codes. Elle a modifié la forme des cérémonies d'ouverture, et surtout leur enjeu. Grâce aux retransmissions sur petit écran, leur pouvoir de représentation a changé : il ne passait plus uniquement par la présence des athlètes ou de célébrités, mais par un spectacle construit par un artiste et chorégraphié. Le rôle du metteur en scène a d'ailleurs crû considérablement au fur et à mesure que le spectaculaire a donné un nouveau souffle aux créations. Toutefois le contrôle de l'État reste assez présent, de manière différente selon les régimes au pouvoir, car l'image renvoyée doit être maîtrisée. Les cérémonies ont contribué à forger un nouveau genre, dont la force est de réussir à être à la fois un spectacle vivant fait pour les spectateurs du stade, mais également un spectacle filmé, accessible partout dans le monde. Le déploiement de la couverture télévisée dans un nombre de pays de plus en plus grand a contribué au succès des Jeux Olympiques et de leurs symboles. Grâce aux moyens financiers et au public croissant, la forme des cérémonies d'ouverture s'est transformée, afin de s'adapter aux différentes cultures des pays retransmettant, mais aussi d'exploiter davantage le potentiel d'un spectacle avec de telles audiences ; ceci afin de permettre au pays organisateur de raconter son histoire au monde. Aujourd'hui regardé par des milliards de personnes, utilisant des techniques extrêmement sophistiquées, le spectacle est devenu autonome du reste de l'Olympiade, comme un temps fort attendu par un public plus global que les amateurs de sport. Il fait partie des raisons qui poussent les pays à accueillir les Jeux sur leur sol, car si tout se déroule bien, il est l'occasion de proposer un spectacle planétaire à la gloire de l'Olympisme bien sûr, mais tout autant à celle du pays hôte.

**PARTIE II – DEUX DÉCENNIES POUR SORTIR DE LA
GUERRE FROIDE**

CHAPITRE 4 : MOSCOU (1980) ET LOS ANGELES (1984), LA MISE EN SCÈNE DE DEUX BLOCS ANTAGONISTES

« Le sport était représenté par les anciens Grecs comme une guerre ritualisée, sans armes, sans versement de sang et sans mort. Il s'agissait de s'affronter sans se détruire physiquement. Les Grecs inventèrent les Jeux Olympiques comme une sorte de trêve militaire permettant la mise en place d'affrontements sous une forme ritualisée, à base d'épreuves fondées sur les disciplines militaires¹ ».

Les Jeux Olympiques comme forme ritualisée d'affrontement n'ont jamais autant pris leur sens, depuis la rénovation de l'Olympisme par Pierre de Coubertin, que durant la Guerre froide. Comme il s'agissait d'une guerre larvée, tous les domaines faisaient l'objet d'une rivalité entre les deux superpuissances sorties victorieuses de la Seconde Guerre mondiale. De la conquête spatiale à l'espionnage en passant par les progrès techniques et les compétitions sportives, les États-Unis et l'Union des Républiques Socialistes Soviétiques (URSS) s'opposaient et entraînaient avec eux leurs alliés respectifs. C'est justement chez eux qu'est le théâtre de leurs affrontements sportifs majeurs. L'Union soviétique reçoit les Jeux à Moscou en 1980, tandis que quatre ans plus tard, ils sont accueillis à Los Angeles, aux États-Unis. Alors que dans les années précédentes, une période de détente avait permis un rapprochement entre les deux blocs et la signature de certains accords militaires, les années 1980 marquent la reprise des tensions. En décembre 1979, l'URSS envahit l'Afghanistan, ce qui provoque un durcissement de la politique américaine à l'encontre de l'Union soviétique. En novembre 1980, Ronald Reagan est élu président et il relance l'offensive contre l'Union soviétique afin de contrer son influence dans le monde ; les relations entre les deux grandes puissances sont donc de plus en plus tendues. C'est dans ce contexte que les Jeux Olympiques se tiennent, ce qui entraîne un fort impact sur leur déroulement. D'abord parce que, sous couvert de raisons différentes, les deux blocs se boycottent : en 1980, en raison de l'invasion de l'Afghanistan, les États-Unis lancent un boycott suivi par 57 autres pays et en 1984, en réponse au boycott de 1980 et sous prétexte d'enjeux de sécurité des athlètes, l'URSS refuse de participer aux Jeux Olympiques de Los Angeles et organise à son tour un boycott qui est suivi par quatorze pays du bloc communiste, à l'exception notable de la Chine qui fait son retour après cinquante ans

¹ Maxence et Jacques Fontanel, *Géoéconomie du sport. Le sport au cœur de la politique et de l'économie internationales*, Paris, l'Harmattan, 2009, p. 54.

d'absence. Une grande partie des athlètes du monde ne participent donc pas à l'une ou à l'autre de ces Olympiades, faussant les enjeux des compétitions : 5 179 athlètes seulement sont présents à Moscou et 6 829 à Los Angeles, contre 8 547 à Munich (les derniers Jeux sans boycott)². En outre, ces Jeux sont l'occasion d'une confrontation entre blocs de l'Est et bloc de l'Ouest. Chacun à son tour cherche à démontrer la validité de son système – communiste ou capitaliste – ce qui se répercute au sein des cérémonies d'ouverture de ces deux éditions des Jeux Olympiques. Les deux superpuissances rivalisent en moyens techniques, en spectacle et mettent en valeur leurs modes de vie par la danse : l'URSS organise de grands ballets qui sont de véritables démonstrations de force et les États-Unis font référence au rêve américain et à son influence mondiale. Les deux cérémonies se répondent, font évoluer le cérémonial et cherchent à faire la plus forte impression possible, rappelant l'antagonisme Est-Ouest.

1) La démonstration de force des masses soviétiques

« Depuis la création des Jeux, jamais un pays organisateur ne s'était permis une telle débauche de moyens et une telle démonstration d'ensemble. À l'heure où les pays occidentaux prêchent la modération, l'abandon des hymnes et des drapeaux, les Soviétiques ont pris un contre-pied impressionnant³ ».

Malgré sa non-diffusion par de nombreuses chaînes de télévision, la cérémonie d'ouverture de Moscou a choqué beaucoup de ceux qui ont pu la voir, comme le montre ce commentaire d'un journaliste dépêché sur place à Moscou. Après le court spectacle de Montréal (un peu plus d'une heure et demie, défilé des athlètes compris), celui de l'Union soviétique a duré près de trois heures et demie. Cette brusque augmentation de la durée résulte du temps accordé au programme libre. En 1876, il ne dépassait pas dix minutes, tandis qu'en 1980, il en dure soixante-quinze. Si aujourd'hui, cette longueur n'étonne plus du tout, à l'époque, c'est un changement violent. Pour la première fois, la partie artistique de l'ouverture olympique se voit consacrer une réelle importance et est travaillée comme un scénario de danse à plusieurs tableaux. Concrètement, comment s'est déroulé cet après-midi du 19 juillet 1980 ? À 16 heures, Leonid Brejnev, secrétaire général du Parti communiste de l'Union soviétique et donc dirigeant de l'URSS, est entré dans le stade, accompagné du président du Comité

² Comité International Olympique, *Feuille d'information : Les Jeux de l'Olympiade*, en ligne sur <http://docplayer.fr/8109807-Feuille-d-information-les-jeux-de-l-olympiade.html> [Consulté le 23/01/2015].

³ Hervé Chabalier, « Une cérémonie d'ouverture anachronique mais grandiose », *Notre temps*, 21/07/1980.

d'Organisation Ignati Novikov et du chef du protocole pour le CIO, Juan-Antonio Samaranch. Une parade de jeunes gens en tenues antiques grecques a défilé comme une procession accompagnant les anneaux olympiques montés sur un char (III. 1). Après cet interlude a eu lieu le défilé des athlètes et la cérémonie protocolaire établie par la Charte olympique, y compris l'allumage de la vasque⁴. Jusque là, il s'agissait d'une cérémonie assez travaillée, mais plutôt classique. Mais après la sortie des sportifs du stade, une gigantesque présentation artistique et sportive était organisée par les jeunes Soviétiques⁵. Même si l'on peut trouver des éléments de mise en scène dans la cérémonie protocolaire précédente, c'est vraiment cette partie qui concentre la démonstration de force fonctionnant comme de la propagande.



Illustration 1 : Parade de jeunes en tenue grecque (© 1980 / Kishimoto / IOC).

Pendant les soixante-quinze minutes que dure le spectacle trois sections se succèdent : « L'amitié des peuples », « Plus vite, plus haut, plus fort » reprenant la devise olympique et incluant une chorégraphie d'enfants et enfin « Ô Sport, tu es la paix », titre

extrait de *Ode au sport* de Coubertin écrite en 1912⁶. La première section commence par une danse universelle illustrant l'amitié à laquelle prennent part des jeunes personnes vêtues de blanc. La seconde partie de la danse est plus longue et plus intéressante : il s'agit d'une suite de quinze danses folkloriques nationales d'environ trois minutes. Chaque République d'Union Soviétique est représentée par un groupe de jeunes filles et garçons en costume traditionnel qui exécute une des danses typiques nationales. Ainsi se succèdent les quinze Républiques, dans l'ordre : la Biélorussie, suivie du Kazakhstan, du Turkménistan, du Tadjikistan, du Kirghizistan, viennent ensuite l'Estonie, la Lettonie, la Lituanie, l'Azerbaïdjan, l'Arménie, la Géorgie, l'Ukraine, l'Ouzbékistan et enfin, la Moldavie (III. 2). La Russie bénéficie d'un traitement particulier, puisqu'avant sa danse, des troïkas russes passent au galop dans le stade. Puis tous les danseurs de toutes les Républiques se réunissent pour accomplir la Kalinka,

⁴ Article 55, *Charte olympique* (version du 08/12/2014).

⁵ Programme détaillé dans les archives du Centre d'Études Olympiques, Lausanne.

⁶ *Idem*.

danse nationale russe. Cette partie du spectacle est assez longue, elle occupe au moins la moitié du spectacle de ballets. Elle sert de présentation géante de chaque membre constituant l'Union Soviétique tout en illustrant sa diversité. C'est un numéro impressionnant par sa durée et par le nombre de ses participants. Les sources du CIO ne renseignent pas le nombre de danseurs pour cette partie, mais une interview du metteur en scène Iossif Tchaïkovski, pour un journal français indique que 16 000 participants au total étaient impliqués dans le spectacle, ainsi qu'un demi-million d'accessoires⁷. L'URSS a voulu faire les choses en grand, comme le montre la suite du programme.



**Illustration 2 : Un des groupes de danseurs folkloriques
(© 1980 / Comité International Olympique).**

La deuxième section, « Plus vite, plus haut, plus fort », quant à elle, met l'accent sur la gymnastique. Mille étudiants issus des instituts d'éducation physique soviétiques en sont les acteurs⁸. Les garçons en blanc et les filles en rose emplissent l'espace du stade avec des rubans, des drapeaux et des

balles, puis enchaînent avec des exercices sur des barres parallèles et des chevaux d'arceau. Ils démontrent leur force et leur habileté en multipliant les mouvements très rapidement et en les tenant assez longtemps. Au bout de quelques minutes, ils sortent et laissent la place aux enfants. Ceux-ci entrent sur la piste en costumes, déguisés en ours Misha, la mascotte moscovite. Ils portent sur leur tête la grosse tête de l'ours et en ceinture les anneaux olympiques (III. 3). Leur chorégraphie est construite à l'unisson : ils font quelques pas, remuent les bras en guise de salutation aux spectateurs. Puis ils sortent retirer leur costume pendant que des petites filles arrivent. Elles dansent avec des poupées (III. 4) et font des galipettes, des roues ou encore le grand écart puis sont rejointes par les petits garçons avec des chevaux en bois. Après quelques minutes à mimer avec leurs jouets, ils les laissent de côté et se mettent à faire des exercices de gymnastique complexes, exactement les mêmes que les adolescents plus âgés avaient fait au début. Le rendu d'ensemble est assez touchant, les enfants agissent avec

⁷ « Le grand jeu pour l'ouverture », article extrait d'un journal français non identifié et daté du 16/07/1980 dans les recueils de presse des Archives du Centre d'Études Olympiques, Lausanne.

⁸ Programme détaillé de la manifestation artistique et sportive des jeunes soviétiques (Archives du Centre d'Études Olympiques, Lausanne).

application, même si parfois l'un d'entre eux rate un mouvement ou se réceptionne en tombant. Filles et garçons terminent par un salto final, accompagné de l'image construite sur une partie du stade de l'ours Misha faisant des sauts, tel un acrobate.



Illustration 3 : Les enfants déguisés en Misha
(© 1980 / Comité International Olympique).



Illustration 4 : Les petites filles avec leur poupée
(© 1980 / Comité International Olympique).

La dernière partie s'intitule « Ô sport, tu es la paix ». Ce titre est repris d'un poème composé par le baron Pierre de Coubertin pour l'Olympiade culturelle de 1912. Ce choix met en avant les valeurs de diffusion de la paix et surtout crée l'impression d'une parfaite conformité entre les idéaux olympique et communiste. Cela est confirmé par une déclaration d'un membre du comité d'organisation :

« La politique extérieure de l'URSS visant à la consolidation de la paix et à la réalisation de la détente est entièrement conforme aux idéaux sur lesquels se fonde le mouvement olympique contemporain. En organisant les Jeux Olympiques à Moscou, l'URSS manifeste son aspiration sincère aux contacts entre les hommes, à l'échange des idées et des informations⁹ ».

Selon la doctrine officielle, l'envoi d'un contingent soviétique en Afghanistan n'était donc pas contraire à la trêve olympique, puisque c'était au nom de la « compréhension mutuelle et de la paix entre les peuples¹⁰ » et sur la demande du gouvernement afghan que l'URSS avait fait usage de ses troupes. Ce dernier tableau appuie cette idée, tout en laissant penser qu'en promouvant le sport, tout le monde sera mis d'accord. Après la sortie des enfants, de nouvelles installations de gymnastiques sont apportées dans le stade : des trampolines, des mâts et une construction cylindrique à laquelle s'accrocheront des athlètes. Les sportifs forment des compositions à plusieurs niveaux et des pyramides humaines. Puis ils se

⁹ Daniel Vernet, « Une « vitrine » contestée : II. La politique, mais la bonne », *Le Monde*, 17/07/1980.

¹⁰ Extrait de la brochure de l'agence Novosti, *Le sport soviétique* qui relaie la doctrine officielle. Elle est citée dans l'article du *Monde* « Une « vitrine » contestée : II. La politique, mais la bonne », réf. citée.

dispersent pour former cinq cercles, représentant les cinq anneaux olympiques. Au centre de chacun, une construction cylindrique est installée et les athlètes s’y déploient, comme des fleurs qui s’ouvrent (III. 5). Sur le reste du terrain, quatre autres structures servent à former des coupes vivantes, tandis que dans les coins des porte-drapeaux mettent de la couleur à l’ensemble. Ces compositions sont assez frappantes car une fois les athlètes installés, on ne voit plus les structures de métal et les hommes assemblés semblent tenir tous seuls dans des positions périlleuses réalisant des formes ambitieuses et compliquées. Les sportifs font des acrobaties jusqu’à ce que des deux côtés de la piste, les autres participants du spectacle



Illustration 5 : Constructions humaines (© 1980 / Kishimoto / IOC).

reviennent. Ils portent des ballons sur lesquels sont inscrites en plusieurs langues les paroles de *l’Ode au sport* de Coubertin. Ces colonnes se dirigent vers le mur d’image où sont représentés un globe et Moscou, capitale mondiale à ce moment précis. Puis les ballons sont lâchés et c’est l’apothéose du spectacle. Après cette scène finale, les participants quittent le stade et la cérémonie s’achève.

Ces deux heures de ballets folklorique et gymnique brossent un portrait du bloc soviétique et le mettent en scène de manière assez monumentale. Dans les premières minutes de la cérémonie, la parade des jeunes antiquisants était assez classique. Servant de lien entre les Jeux antiques et ceux de Moscou, elle semble à la fois trop pompeuse et désuète. Elle est surtout utile pour montrer le soin apporté par les Soviétiques aux accessoires et leur volonté de rendre la cérémonie entière parfaite. En outre, elle est assez conventionnelle et ne dure que le temps pour les figurants de traverser le stade. Mais les chorégraphies de masse qui suivent la fin de la cérémonie protocolaire ont une fonction bien plus capitale. La première, « L’amitié des peuples », suggère l’étendue du bloc communiste mais aussi son unité. À travers la diversité des danses typiques des Républiques, elle laisse entrevoir un territoire vaste et disparate mais néanmoins soudé. Les ballets gymniques de leur côté renseignent les spectateurs sur un autre aspect du bloc soviétique : ils servent d’illustration à la vitalité, à la bonne santé de ses membres. Cela donne une impression de fête et d’abondance qui va à

l'encontre des images de pénurie de nourriture ou de files de queue devant les magasins qui ont circulé dans les médias occidentaux.

Mais ces danses présentent aussi le modèle communiste : le choix de ne faire que des danses de groupe sans jamais avoir de soliste reflète l'égalitarisme de la société où il ne doit pas y avoir une élite au-dessus des autres « camarades ». C'est toute la société qui est englobée dans ce spectacle car on n'y voit pas que des adultes dans les danses folkloriques, mais aussi des jeunes à la gymnastique et des enfants. Tous les individus sont donc concernés par le système communiste et en sont acteurs. Le but ainsi poursuivi est de montrer la supériorité de la société socialiste. La cérémonie d'ouverture leur sert de vitrine pour mettre en scène le bloc soviétique en entier, et non seulement la ville de Moscou. En amont, les Jeux ont été extrêmement politisés : d'un côté les Soviétiques se glorifiant de les avoir obtenus et souhaitant en faire une reconnaissance internationale de leur politique étrangère et de leur modèle, de l'autre de nombreux pays occidentaux dénonçant qu'on approuve ainsi la politique de l'URSS et qu'on mêle les Jeux Olympiques de politique. Lors de son discours pour la cérémonie d'ouverture, Lord Killanin a tenté de rappeler que le choix de la ville hôte n'était en rien politique :

« Je dois rappeler que ces Jeux appartiennent au Comité International Olympique, et que l'honneur de les organiser est confié exclusivement aux villes capables de les organiser. Je vous demande à vous tous de concourir dans le véritable esprit de compréhension mutuelle, malgré toutes les différences de politique, de religion ou de race¹¹ ».

Malgré cela, la localisation des Jeux provoquait un déséquilibre politique, en raison de l'importance que revêt l'accueil d'un événement sportif de cette taille. Les chorégraphies de masses réalisées par l'URSS sont une démonstration de force comme cela n'a jamais été fait avant. Ainsi, l'Union soviétique montre sa capacité à mobiliser son peuple et à le discipliner pour qu'il agisse comme un seul homme. Tout est organisé de telle manière à faire oublier le boycott et compenser le nombre réduit d'athlètes au défilé par la représentation en force des Républiques socialistes soviétiques. Néanmoins, la perfection du résultat et la mobilisation en masse des individus (et en particulier des jeunes) rappelle le caractère totalitaire du régime soviétique. Toute la mise en scène révèle que cette cérémonie est surtout une façade lisse à présenter aux spectateurs occidentaux curieux de découvrir ce qui se cache derrière le rideau de fer.

¹¹ *Jeux de la XXII^e Olympiade : rapport officiel du Comité d'organisation des Jeux de la XXI^e Olympiade, Moscou, Comité d'organisation des Jeux Olympiques, 1981, volume 2, p. 288.*

2) Le mythe du rêve américain à la conquête du monde

En 1984, les États-Unis jouent sur un autre registre : le spectacle s'ancre dans les cérémonies d'ouverture et l'accent ne porte plus sur de grandes chorégraphies à l'unisson mais sur des effets de costumes et d'évocation. Le but de la mise en scène de David Wolper est de recréer dans le stade une ambiance clinquante hollywoodienne avec des tableaux qui se construisent comme des scènes de cinéma. Comme à Moscou, on s'attardera uniquement sur le programme artistique de la cérémonie d'ouverture, une séquence intitulée *Music of America*. Elle a lieu quasiment au début, après l'hymne national américain et avant la majeure partie du protocole de la cérémonie. Contrairement à celle de 1980, la partie libre retrouve des proportions moins choquantes : elle dure trente minutes et est ainsi à mi-chemin entre les dix minutes de Montréal et l'heure et quart de Moscou. La trame du spectacle est de suivre la diffusion de la musique américaine dans ses différentes variantes à travers le monde. Cependant, en observant plus précisément la suite de danses, on comprend que la volonté du comité d'organisation est d'illustrer le rêve américain et la réussite à la fois individuelle et plus globalement du modèle. Une chose est sûre : depuis quelques années, l'idée de soigner la cérémonie d'ouverture a fait son chemin et les pays hôtes ont compris qu'elles peuvent représenter un fabuleux vecteur d'images qui restent, comme le montre cette citation de David Wolper :

« En fervent partisan de l'Olympisme que je suis, j'ai assisté à cinq éditions des Jeux plus une dont j'ai produit le film officiel. Ce dont j'ai toujours été conscient au cours de mon expérience, c'est l'importance des cérémonies d'ouverture et de clôture. Les premières donnent le ton et l'esprit des Jeux qui vont suivre tandis que les secondes constituent le point culminant de la fête qu'attendent tous ceux qui ont activement participé aux Jeux comme le public international. Des cérémonies réussies, au commencement comme à l'issue de la compétition sportive, ont une façon irrésistible de fixer dans notre mémoire les souvenirs que l'on retire d'une célébration d'Olympiade¹² ».

Dès lors, nul doute n'existe sur sa volonté d'utiliser la cérémonie d'ouverture de Los Angeles pour fixer une impression de la ville. Pour cela, il prépare un spectacle qui doit frapper par sa taille, le nombre de ses participants et de ses accessoires, telle une production d'Hollywood dans le *Memorial Coliseum*. Comme dans un décor de film, tout est vu à échelle géante. Ainsi, la musique est jouée par une fanfare composée de 800 musiciens, l'*Olympic Marching Band*, qui doit rappeler les cliques de fifres et de tambours de la Guerre d'indépendance des États-

¹² David Wolper, « Les cérémonies de 1984 », *Revue olympique*, juillet-août 1984, p. 508.

Unis. À cela s'ajoutent 110 clairons et 20 timbales qui interprètent le thème des Jeux de la XXIII^e Olympiade au début de la cérémonie. Mille étudiants des universités du sud de la Californie ont été recrutés pour faire partie de la chorale olympique ainsi qu'un corps de ballet composé de 300 danseurs. Complément de la fanfare et des danseurs, les derniers acteurs du spectacle représentent un autre élément typique des États-Unis, une « drill team », c'est-à-dire une troupe de parade, composée de 1200 majors et majorettes¹³. Ensemble, ils exécutent des tableaux au centre du stade. Les décors aussi sont préparés à échelle géante : ils sont installés puis démontés dans le stade par les danseurs, comme par exemple dans le tableau qui illustre la conquête de l'ouest américain, où un village pionnier est créé de toutes pièces avec des chariots, une église, une école et d'autres bâtiments au fur et à mesure que les pionniers s'installent. De même dans le tableau sur la musique de Georges Gershwin, *Rhapsody in Blue*, 85 pianos sont installés sous les arcades du péristyle¹⁴.



Illustration 6 : Entrée des pionniers dans le stade (*Rapport officiel des Jeux de Los Angeles*).



Illustration 7 : Danses « country » dans le Far West reconstitué (*Rapport officiel des Jeux de Los Angeles*).

La cérémonie met donc en scène la richesse des États-Unis, mais c'est aussi l'occasion de mettre en valeur les épisodes constitutifs de l'identité américaine. Pour cela, leur meilleur atout est de rappeler l'histoire de la conquête du pays et associé, le mythe du *self made man*. On y trouve donc le motif traditionnel de la figure du pays qui s'est construit tout seul à travers l'évocation de la conquête de l'ouest et du XIX^e siècle américain. Après l'intervention de la *drill team*, où des danseurs ont terminé en exécutant la forme des États-Unis, on voit une famille arriver dans le stade, suivie très vite par des chariots qui convoquent le Far West (III. 6). Puis les pionniers construisent des bâtiments et le tableau est rythmé par le son de la cloche de l'école et la levée du drapeau américain. Un peu partout s'organisent alors des danses de style

¹³ Chiffres extraits du *Rapport officiel des Jeux de la XXIII^e Olympiade*, Los Angeles, Comité d'organisation olympique de Los Angeles (LAOOC), 1985, volume 1, p. 208.

¹⁴ *Idem*.

« country » autour des violons dont le rythme fait se soulever les jupons des femmes et les chapeaux des hommes (III. 7). Au total, le tableau dure 5 minutes, avant que tous ne sortent sur un bruit de jet de vapeur et que d'autres danseurs n'arrivent sur la pelouse en formant un bateau à aube qui se dirige vers la Nouvelle Orléans. Ce tableau permet de retracer l'histoire récente du pays et d'insister sur sa construction par ses propres forces. Ici, on assiste à une reconstitution historique, au sens où la définit Maryline Crivello, historienne des représentations. Pour elle, il s'agit de la « volonté de recréer un fait attesté par l'histoire », mais également de manière plus précise de créer une « remémoration qui rappelle dans le présent les souvenirs du passé aptes à être utilisés¹⁵ ». En effet dans ce cas, les Américains mobilisent cette période pour mettre en avant leur liberté, leur indépendance et leur force de caractère.

Mais c'est un usage de leur passé qui valorise uniquement les points positifs de l'histoire américaine. Elle est évidemment centrée sur l'histoire des blancs américains et à aucun moment, on ne trouve trace des Indiens dans l'histoire du territoire. La naissance de la nation est relatée avec la conquête des terres de l'ouest, en omettant complètement l'occupation antérieure du territoire par les Amérindiens qui ont été décimés lors de l'arrivée des colons, puis pour ceux qui ont survécu aux maladies importées et aux premiers combats, parqués dans des réserves et assimilés. Rien de tout cela n'est bien sûr évoqué, le sujet des Amérindiens étant trop polémique pour être narré. Les États-Unis sont dans un exercice de séduction visuelle par le spectacle, aucune touche négative ne doit venir noircir leur tableau. Le thème de la musique est donc très utile de ce point de vue : la musique *country* permet d'exprimer la force des habitants qui se sont installés sur une terre difficile, tout en l'associant au caractère inventif nécessaire pour résister, les deux devenant des traits constitutifs des États-Unis.

Nonobstant, tous ne bénéficient pas du même traitement et au contraire, une grande place est accordée aux Noirs dans la cérémonie, comme une sorte de reconnaissance et de volonté d'oubli de la ségrégation raciale. Le tableau suivant évoque en effet la Nouvelle Orléans avec la naissance du jazz au sein de la population noire, que l'on voit former alors une église et entonner le chant négrospirituel typique *O When the Saints* (III. 8). Mais une place tout à fait symbolique dans la cérémonie leur est également accordée : les deux dernières places de porteurs de la flamme sont réservées à Gina Hemphill, petite-fille de Jesse Owens –

¹⁵ Maryline Crivello, « Passé et usages du passé » dans Christian Delporte, Jean-Yves Mollier et Jean-François Sirinelli, *Dictionnaire d'histoire culturelle de la France contemporaine*, Paris, Puf, 2010, p. 804.

champion olympique en 1936 – et Rafer Johnson, médaillé de 1960, qui tous les deux, sont noirs. Il en est de même pour l’athlète qui prête serment, Edwin Moses. Les organisateurs semblent ainsi rendre un hommage à la population noire qui s’est battue pour obtenir des droits civiques et s’afficher contre l’intolérance. Mais là encore, cet honneur peut être interrogé : le spectacle est aussi destiné à la population des États-Unis, qui se trouve à un an des prochaines élections présidentielles. Serait-ce une manière de s’attacher une partie de la population pour le président Ronald Reagan, présent dans le stade ? Quoiqu’il en soit, la cérémonie pioche dans l’histoire américaine, au sein de laquelle elle fait des choix pour mettre en valeur certaines caractéristiques de son identité.

Mais au-delà du mythe américain, cette cérémonie est une vitrine pour le reste du monde et son but est de mettre en valeur la contribution culturelle et artistique mondiale des États-Unis. Histoire du pays et de la

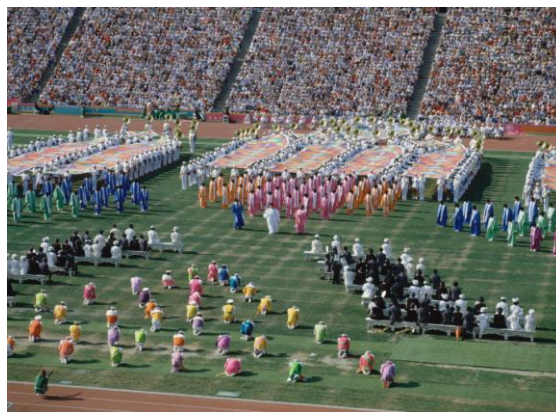


Illustration 8 : Séquence de chants négrospiritual (© 1984 / Kishimoto / IOC).

musique sont donc entremêlées pour évoquer la diffusion de la culture états-unienne dans le reste du continent et plus globalement du monde. David Wolper révèle clairement l’objectif du spectacle :

« Pour commencer, ce sera typiquement américain. Les cérémonies d’ouverture reflètent d’ordinaire ce que le pays hôte a apporté au monde en termes de culture, de spectacle, de musique et de danse. Par conséquent, l’une de nos premières décisions a été de faire appel à la richesse de la créativité artistique qu’a véhiculée l’histoire américaine, en particulier à notre musique, si populaire dans le monde¹⁶ ».

C’est donc la musique américaine qui fait le lien entre les différents éléments de la cérémonie. Le spectacle est découpé en six tableaux, qui représentent chacun un moment particulier de l’histoire musicale des États-Unis. Il commence avec l’entrée de 800 musiciens, ce qui marque le début du tableau intitulé « *Americana Suite* ». Il évoque l’évolution des fanfares, de leur début durant la guerre d’indépendance, jusqu’à l’époque du compositeur John Philip Sousa, c’est-à-dire la deuxième moitié du XIXe siècle¹⁷. Durant ce tableau, un medley de chants patriotiques sont joués comme « *The Battle Hymn of the Republic* », « *You’re a Grand Old*

¹⁶ David L. Wolper, « Les cérémonies de 1984 », réf. citée.

¹⁷ *Rapport officiel des Jeux de la XXIII^e Olympiade*, op. cit, volume 1, p. 208.

Flag » ou encore « *This Land Is Your Land* »¹⁸. Puis vient le tableau sur la conquête de l'ouest, illustré par de la musique country et des violons. Le troisième épisode s'appelle « *Dixieland Jamboree* » et il retrace les origines du jazz depuis la Nouvelle Orléans et le chant gospel, tandis que sur la pelouse se crée une immense église par des banderoles déployées représentant des vitraux. Trois cents choristes de gospel se joignent à la soliste qui a entonné *O When the Saints*. Mais le jazz se développe et il devient à la mode à New York, ce qu'illustre le quatrième tableau « *Urban Rhapsody* » où est interprété le morceau de Georges Gershwin, *Rhapsody in Blue*¹⁹. Ce mélange de jazz et de musique classique fait intervenir 85 pianos et 200 danseurs dans le stade (III. 9). L'avant-dernier tableau « *The world is a stage* » raconte le succès des comédies musicales, mariage du chant et de la danse et nouveau moyen d'expression de l'industrie du cinéma. Pour cela, on voit des couples qui dansent en blanc et la fanfare qui agite des carrés brillants de style disco. Mais le spectacle ne s'arrête pas là et 1 500 danseurs rappellent les grands groupes des années 1940 nommé « *Big Bands* ». C'est alors l'ère du swing qui est convoquée sur la piste avec des chansons de Benny Goodman (*Sing, sing, sing*), mais aussi Duke Ellington (*Take the A train*), puis la comédie musicale (*Singin' in the rain, Fame*)²⁰.



Illustration 9 : *Rhapsody in Blue* (© 1984 / Kishimoto / IOC).

Alors que 75 danseurs s'apprêtent à interpréter « *America* », une partie de *West Side Story*, le speaker déclare : « Du cinéma, de la télévision au disque, la musique venue d'Amérique est devenue un langage international qui appartient maintenant au monde entier²¹ », avant de terminer sur *Beat*

¹⁸ « Liste des musiques de la cérémonie d'ouverture », *News Release*, Comité d'organisation olympique de Los Angeles (Archives du Centre d'Études Olympiques, Lausanne).

¹⁹ *Idem.*

²⁰ *Idem.*

²¹ Scénario de la cérémonie d'ouverture (dernier jet, 27 juillet 1984), p. 9 (Archives du Centre d'Études Olympiques, Lausanne).

It, la chanson de Michael Jackson. Cette phrase est tout à fait révélatrice de l'intention du spectacle : les États-Unis veulent rappeler leur influence culturelle existante et continuer de séduire et d'attirer par cette musique de nouvelles personnes, ce qu'on qualifie de *soft power*. Il ne reste plus alors qu'à réunir tous les participants de ces différentes fresques pour le final, « *America the Beautiful* » où l'ensemble de la distribution forme la carte des États-Unis qui avait déjà ouvert le spectacle (III. 10). L'idée générale est donc de montrer la richesse de la culture musicale américaine et comment elle s'est répandue progressivement sur le continent, puis à travers le monde et a influencé les autres pays. C'est une manière de montrer sa



Illustration 10 : Tableau final sur la carte des États-Unis
(© 1984 / Kishimoto / IOC).

position de puissance qui compte au niveau international car son modèle peut s'exporter. Mais des deux côtés, les hôtes ont rivalisé de technique pour montrer la supériorité de leur modèle et le spectacle de Los Angeles répond à celui de Moscou. Il y a bien entre les deux une compétition à qui produira la cérémonie la plus marquante.

3) Des cérémonies qui se répondent pour montrer la suprématie d'un bloc sur l'autre

« Depuis 1952, année de l'entrée de l'Union soviétique aux Jeux Olympiques, jusqu'à la chute du Mur de Berlin, les grandes compétitions sportives internationales ont constitué un terrain d'affrontement permanent des deux superpuissances rivales qui incarnaient deux styles de vie et d'économie opposés : le capitalisme et le communisme. S'affirmer sur la scène olympique prenait une signification dépassant le simple univers sportif : il fallait prouver, par les exploits de ses athlètes, le primat moral d'un système sur l'autre²² ».

Cette citation de Stefano Pivato résume bien le contexte d'opposition antinomique entre URSS et États-Unis : même dans le sport, les représentants des deux grandes puissances continuent d'incarner un modèle et ce modèle doit l'emporter. Mais au-delà des exploits des athlètes, c'est l'ensemble de la compétition olympique qui est concernée et les cérémonies d'ouverture

²² Stefano Pivato, « Les grandes compétitions sportives sous pression politique » dans Georges Vigarello (dir.), *L'esprit sportif aujourd'hui. Des valeurs en conflit*, Paris, Encyclopædia Universalis, 2004, p. 77.

en sont un aspect majeur. Pour montrer la prépondérance de l'un des blocs sur l'autre, tous les détails sont importants et outre les deux grands spectacles de danse, beaucoup d'autres éléments sont intégrés pour impressionner. À Moscou, aucune comparaison n'est encore possible alors le but est simplement de créer la cérémonie la plus originale et la plus imposante possible. À Los Angeles, l'objectif est davantage de se démarquer des images de Moscou, soit en montrant autre chose, soit en les dépassant pour frapper plus fort.

Le premier élément de comparaison a été initié par les Soviétiques et jouent un grand rôle dans la cérémonie : le spectacle du mur vivant. Quatre ans plus tard, c'est dans le style même de Moscou que les organisateurs de Los Angeles veulent dépasser l'URSS. Ainsi il faut comparer les deux spectacles de panneaux qui sont organisés. Le 19 juillet 1980, lors de l'ouverture à Moscou, c'est un pan entier du stade qui est consacré à la réalisation de fresques géantes. 4 500 athlètes forment des images en mosaïque grâce à des fanions, des plastrons, des panneaux et des chapeaux. Durant toute la durée de la cérémonie, se succèdent 174 tableaux différents qui représentent des symboles olympiques : les anneaux, la mascotte Misha (III. 11), l'emblème des Jeux (III. 12), mais aussi des emblèmes de l'État russe comme le Kremlin, des images intégrées dans le programme artistique et des messages d'encouragement aux athlètes²³. Ils accompagnent chaque tableau et illustrent le thème dansé sur la pelouse, notamment les emblèmes des Républiques pendant les danses folkloriques nationales.



Illustration 11 : La mascotte Misha souhaite bonne chance aux athlètes sur le mur vivant (*Rapport officiel des Jeux de Moscou*).



Illustration 12 : Emblème des Jeux de Moscou sur le mur vivant (*Rapport officiel des Jeux de Moscou*).

²³ Chiffres extrait du *Jeux de la XXIIe Olympiade : rapport officiel du Comité d'organisation des Jeux de la XXII^e Olympiade, op. cit., volume 2, p. 297.*

Les images se succèdent et se remplacent très rapidement et cette partie du stade bénéficie même d'un programme qui lui est propre, divisé en quinze séquences. Dès lors, il est difficile de faire mieux en matière de minutie et de spectacle colossal. Le rapport officiel des Jeux de Los Angeles écrit d'ailleurs :

« Pour le numéro de plaques, il paraissait tout à fait impossible d'aller encore plus loin dans la perfection après ce qui avait été réalisé à Moscou. On s'orienta donc vers une performance-surprise spectaculaire, à laquelle serait associé le stade tout entier²⁴ ».

Plutôt que de surpasser l'URSS en perfection sur un exercice qu'elle maîtrisait excellemment, les États-Unis misent sur le nombre, la grandeur du spectacle qui doit faire participer 85 000 personnes sans avoir répété auparavant – donc sans avoir eu une vue d'ensemble – et sans leur avoir dit quel était le but final. Le speaker explique au public ce qu'il doit faire juste avant et compte sur sa bonne volonté²⁵. Le panorama est d'autant plus frappant qu'il rend le public acteur de la performance et il est facile de supposer qu'ajouté au suspens créé par le speaker, cela rend le spectateur plus engagé émotionnellement que s'il avait simplement assisté à la création de l'image devant lui. Tous les spectateurs disposent donc d'une plaque de couleur posée sous leur siège que le présentateur leur demande de lever pendant quelques secondes et qui, tous ensemble, forment les drapeaux des 140 nations participant aux Jeux (III. 13). De



Illustration 13 : Formation des drapeaux grâce à des plaques de couleurs (© 1984 / Kishimoto / IOC).

plus, le numéro doit rester secret jusqu'à ce qu'il soit exécuté. L'idée est donc de reprendre une formule qui a fonctionné aux Jeux de Moscou, mais de l'amplifier et de montrer que l'organisation est si bien réglée qu'elle peut intégrer des participants non professionnels – et pas seulement des athlètes formés pour cela – ainsi qu'une part de surprise.

Dans les deux cas, il s'agit d'un spectacle de groupe, testant la capacité des pays organisateurs à mobiliser un grand nombre de personnes pour leur démonstration. C'est aussi une preuve de leur habileté technique et de leur créativité, mettant en valeur tour à tour l'une ou l'autre des superpuissances.

²⁴ *Rapport officiel des Jeux de la XXIII^e Olympiade, op. cit.*, p. 200.

²⁵ Explication du déroulé dans le *Rapport officiel des Jeux de la XXIII^e Olympiade, op. cit.*, p. 200.

L'autre défi technique de la cérémonie consistait ensuite à allumer la vasque olympique. En 1980, le comité d'organisation crée la surprise car la vasque est située au milieu de la tribune qui sert à créer des images en mosaïque humaine. Jusqu'au bout le suspens reste donc entier sur la manière dont la flamme olympique sera apportée jusqu'à la vasque. Finalement, Sergei Belov, le dernier relayeur choisi pour avoir remporté les Jeux de Montréal face aux États-Unis en tant que capitaine de l'équipe de basket, récupère la flamme et se présente devant la tribune. Devant lui, une « piste vivante²⁶ » se forme (III. 14). Elle est



Illustration 14 : Allumage de la flamme à Moscou
(© 1980 / Kishimoto / IOC).

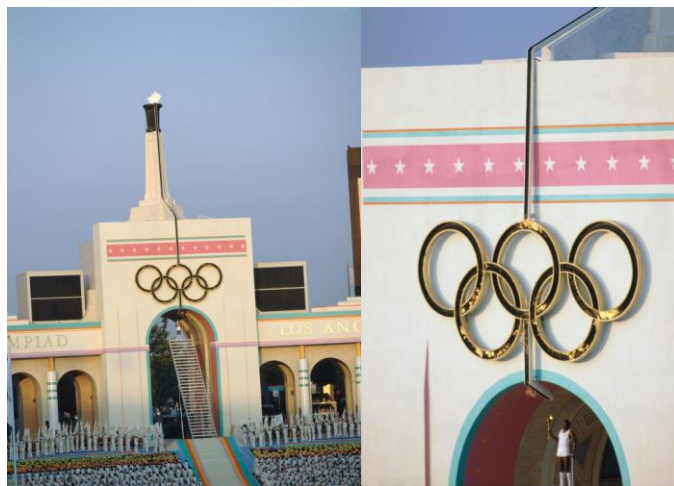


Illustration 15 : Allumage de la flamme à Los Angeles
(© 1984 / Kishimoto / IOC).

constituée de 170 éléments démontables ayant la forme de panneaux et portés par les athlètes du mur vivant²⁷. Même cette partie du protocole est ainsi transformée en spectacle, puisque la piste crée un chemin blanc au milieu de la tribune recouverte de panneaux bleu à ce moment. La flamme laisse comme un sillon au milieu d'une fresque humaine géante. Aux États-Unis, les organisateurs avaient décidé d'utiliser le flambeau des Jeux de 1932 déjà en place dans le *Memorial Coliseum* au sommet du péristyle, à 50 mètres du sol. Lors de la première réception des Jeux, il n'y avait pas encore de relais de la flamme : elle avait simplement été allumée par un interrupteur. Le comité d'organisation voit donc ici une nouvelle opportunité de montrer son habileté et l'allumage de la flamme se fait en deux étapes techniques : l'arrivée du dernier relayeur en hauteur et l'allumage en lui-même. Rafer Johnson, médaille d'or du décathlon en 1960, est ce dernier porteur. Il est décidé que la flamme soit allumée par un tube sous le péristyle qui mènerait jusqu'au flambeau (III. 15). Pour être à la bonne hauteur, un escalier coulissant sort du sol et est hissé par un système

²⁶ *Jeux de la XXII^e Olympiade : rapport officiel du Comité d'organisation des Jeux de la XXIII^e Olympiade, op. cit., volume 2, p. 282.*

²⁷ *Idem.*

hydraulique juste au moment d'allumer la flamme. Lorsque Rafer Johnson se retrouve sur la dernière marche, il met le feu au tube conduisant aux anneaux olympiques qui se trouvent sur la façade du péristyle au-dessus des arcades, et ceux-ci s'enflamment, avant que le feu n'atteigne enfin le flambeau²⁸. Après la performance, l'escalier se baisse pour que l'athlète puisse redescendre. Tout est orchestré pour montrer la réussite technique de l'expérience. En cela, l'allumage s'oppose à celui de Moscou où l'accent avait plutôt été mis sur la perfection de l'organisation humaine. Los Angeles utilise les réalisations mécaniques mais s'assure un spectacle tout aussi saisissant en utilisant la hauteur et l'emblème olympique des anneaux. Les organisateurs de la cérémonie de 1984 cherchent donc à dépasser le précédent tour de force de Moscou en usant de la technique, qui est un domaine aisément comparable.

Parmi les autres comparaisons entre prouesses techniques durant le spectacle se trouve le rapport à l'espace, dans le sens cosmique. Lors de la cérémonie moscovite, deux cosmonautes soviétiques racontent en direct de l'espace qu'ils voient la Grèce de haut et avec enthousiasme, évoquent le message de paix porté par l'Olympisme, tout cela avec une voix lointaine et mécanique²⁹. Cette séquence en évoque une autre, celle du premier vol d'un homme dans l'espace. Elle rappelle le succès de l'URSS lorsque Youri Gagarine réussit à voler au-delà de l'atmosphère le 12 avril 1961, dans le cadre du programme spatial soviétique. Les Américains ne sont pas en reste quant à l'évocation de la conquête de l'espace. La démonstration a lieu avant même le tableau de bienvenue : un homme vole du haut du péristyle jusqu'au centre du stade, comme s'il s'agissait d'une fusée (III. 16). Bill Suitor, l'homme qui s'élance dans les airs, est en effet équipé d'une *rocketbelt* – en français, une ceinture-fusée – c'est-à-dire d'un sac à dos contenant des réservoirs d'eau oxygénée et d'un moteur permettant de le propulser³⁰. Ce modèle avait initialement été conçu pour l'armée, mais était par la suite devenu seulement un accessoire de sport extrême à cause de ses durées de vol très courtes. Il symbolise le désir de voler, sans équipement lourd et sert à impressionner les spectateurs par les capacités techniques des États-Unis. Faire voler un homme dans ce contexte de compétition avec l'URSS, c'est de leur côté rappeler le premier pas sur la lune, accompli par l'américain Neil Armstrong en 1969. Dans le stade, Bill Suitor se pose exactement dans le cercle prévu à son effet et la foule l'acclame. Le thème de l'aéronautique s'invite ainsi dans les deux cérémonies d'ouverture pour suggérer la supériorité

²⁸ Technique expliquée dans le *Rapport officiel des Jeux de la XXIII^e Olympiade*, op. cit., p. 202.

²⁹ Propos des cosmonautes rapportés par le journaliste Hervé Chabalier dans l'article « Un défilé thermomètre », *Notre temps*, 21/07/1980.

³⁰ Technique expliquée sur le site *Airwalker ; Society of Rocket-belt enthusiasts*, disponible sur rocketbelt.nl/history/jumpbelt [Consulté le 12/07/2015].

successive de l'une ou de l'autre superpuissance en termes de vol spatial. Tout est matière à spectacle pour représenter la course au progrès entre les deux blocs.



Illustration 16 : Bill Suitor équipé de sa ceinture fusée (Rapport officiel des Jeux de Los Angeles).

À l'inverse, la discrétion est aussi objet de compétition entre Moscou et Los Angeles, afin de faire oublier le boycott et ainsi l'autre bloc absent. Ces cérémonies font montre de la capacité des deux villes à faire comme si de rien n'était et à modifier le protocole en conséquence. L'essentiel du problème se joue autour de l'échange du drapeau olympique traditionnel de 1920. En temps normal, il doit être remis au maire de la ville hôte par le maire de la précédente ville olympique. Mais en 1980, le Canada boycotte les Jeux, ce qui empêche le maire de Montréal de venir apporter le drapeau dans le stade en ce 19 juillet. On se souvient que c'est aussi l'occasion de parades folkloriques, ou du moins de parade typiques des deux pays. Pour contourner le problème, le drapeau est remis par une « délégation de Montréal³¹ » remplaçant son maire. Elle est composée de Sandra Henderson et de Stéphane Préfontaine, les derniers porteurs de la flamme lors des Jeux précédents. Ils sont entourés d'enfants qui les accompagnent pour remettre le drapeau au président du CIO, Lord Killanin. Celui-ci le transmet ensuite au représentant de Moscou, Vladimir Fiodorovitch Promyslov, vice-président du Comité d'organisation. Ainsi, la cérémonie se dote d'une apparence officielle grâce aux jeunes sportifs montréalais. Les enfants font oublier les parades nationales en renforçant l'accent olympique sur la jeunesse. La passation semble donc presque se dérouler comme si tout était normal, même si elle dévie du protocole officiel. Quatre ans plus tard, Los Angeles se trouve dans la même situation car l'URSS boycottant ces Jeux, le représentant de la

³¹ *Jeux de la XXIIe Olympiade : rapport officiel du Comité d'organisation des Jeux de la XXII^e Olympiade, op. cit., volume 2, p. 294.*

ville de Moscou est absent. Cette fois, le drapeau est remis au CIO avant la cérémonie pour éviter de trouver un substitut officiel soviétique. Il est apporté dans le stade par un corps de parade aux couleurs olympiques accompagné de deux athlètes américaines, médaillées des Jeux de 1920 (Alice Lord Landon et Aileen Riggen Seoule)³². Le drapeau est porté par le vice-président du CIO, Louis Guirandou-N'Diaye, puis passe entre les mains du président du CIO Juan-Antonio Samaranch qui le remet enfin au maire de Los Angeles, Tom Bradley. Si cet échange est obligatoire dans le protocole, on observe que les organisateurs ne s'y attardent pas : le drapeau fait à peine une longueur de stade et il est emmené immédiatement après l'échange en sortant très vite dans la tribune en face du podium. On perçoit que la cérémonie ne devait pas s'appesantir sur ce point. Le comité d'organisation avait en outre demandé à ce que la transmission du drapeau soit déplacée avant le défilé des athlètes plutôt qu'avant l'allumage de la flamme pour ne pas créer une atmosphère de tension au moment symbolique et joyeux de l'arrivée de la flamme dans le stade³³. Des transformations du protocole sont ainsi obtenues par les deux comités d'organisation afin de minimiser les tensions sous-jacentes et surtout rendre les boycotts insignifiants.

Le dernier point sur lequel les superpuissances se concurrencent, est celui de leur représentant pour promouvoir les Jeux : leur mascotte (**Ill. 17 et 18**). Les mascottes reflètent l'histoire et la culture du pays hôte et incarnent l'esprit de cette Olympiade. Elles sont donc un enjeu de popularité et d'attrait pour les Soviétiques comme pour les Américains. En 1980, bien qu'elle soit promue par un pays communiste, la mascotte est une vraie réussite commerciale et populaire. L'ours *Misha* a été dessiné par un illustrateur de livres pour enfants, Victor Tchijikov³⁴. Dans les contes et les chants traditionnels russes, l'ours est un compagnon fidèle et affectueux, ce qui a poussé au choix de l'animal comme symbole de l'URSS. Il porte une ceinture ornée d'anneaux olympiques. Grâce à son côté attachant, c'est la première mascotte à connaître un véritable succès. *Misha* apparaît à la télévision ou dans des dessins animés, il est plébiscité par les adultes en produits dérivés et sous la forme de peluches par les enfants. Il personnifie l'URSS tout en la rendant amicale aux yeux du monde. En cela, la mascotte participe à la mise en scène soviétique. D'ailleurs, elle est omniprésente dans la cérémonie : *Misha* en train de faire du sport avec les enfants, *Misha* souhaitant bonne chance aux

³² *Rapport officiel des Jeux de la XXIIIe Olympiade, op. cit.*, p. 210.

³³ Explications sur le changement protocolaire dans le *Rapport officiel des Jeux de la XXIIIe Olympiade, op. cit.*, p. 202.

³⁴ Les mascottes sont répertoriées dans le *Document de référence « Les mascottes des Jeux Olympiques d'été de Munich 1972 à Londres 2012 »* du Comité International Olympique, 2013.

athlètes...³⁵ Tout comme les danses folkloriques, elle sert à illustrer l'amitié qui unit les peuples du bloc de l'Est et fait envie.



Illustration 17 : La mascotte Misha à Moscou (Document de référence du Comité International Olympique sur les mascottes des Jeux d'été, 2013).



Illustration 18 : La mascotte Sam à Los Angeles (Document de référence du Comité International Olympique sur les mascottes des Jeux d'été, 2013).

En 1984, la mascotte incarne de manière assez traditionnelle les États-Unis. En effet, c'est un aigle – l'emblème national du pays – qui est choisi. Conçu par Robert Moore et les studios Disney, c'est donc un aigle pygargue à tête blanche, espèce qui vit particulièrement en Amérique du Nord³⁶. Il représente d'autant plus les États-Unis qu'il porte le nom de l'Oncle Sam, personnification célèbre du pays ou de son gouvernement, et qu'il est coiffé d'un chapeau haut-de-forme évoquant le drapeau des États-Unis. On y retrouve en effet les couleurs et les bandes du drapeau états-unien avec cependant une subtilité : les étoiles des différents états sont remplacées par les anneaux olympiques. L'aigle symbolise à la fois la force, la majesté, le courage et la beauté, autant d'idéaux qui peuvent servir à représenter les États-Unis aussi bien que les Jeux. L'animal est d'ailleurs connu comme l'incarnation de la devise olympique « *Citius, Altius, Fortius.* » L'aigle est conçu avec la possibilité d'en faire un personnage déguisé et il connaît un bon succès lui aussi. Durant le tableau de bienvenue, *Sam* se promène dans le stade, mais son personnage est moins approfondi que celui de *Misha*. Il incarne tout à fait les valeurs américaines, mais les organisateurs ne jouent pas sur l'aspect affectif lié à la mascotte, si bien qu'elle est moins connue. Sur ce point, Los Angeles et Moscou ne se répondent pas vraiment, mais chacune essaie de créer la meilleure mascotte pour

³⁵ « Liste des tableaux de l'arrière-plan coloré lors de la cérémonie d'ouverture » (Archives du Centre d'Études Olympiques sur la cérémonie de Moscou).

³⁶ « *Les mascottes des Jeux Olympiques d'été de Munich 1972 à Londres 2012* », réf. citée.

gagner le public à sa cause, ce qui s'inscrit dans la logique d'affrontement de bloc sous-jacente aux cérémonies.

Sur bien des points, URSS et États-Unis semblent jouer sur les mêmes codes. La cérémonie d'ouverture de Los Angeles veut dépasser celle produite quatre ans plus tôt à Moscou et donc on retrouve beaucoup de parallèles. Toutefois il est difficile de désigner qui des deux superpuissances a le mieux réussi tant les performances donnaient lieu à des résultats différents. Néanmoins, elles ont produit leur effet et séduit une partie de la population mondiale.

Les Jeux Olympiques de 1980 et 1984 sont pleinement ancrés dans le contexte de leur époque. Malgré la volonté du CIO de ne pas politiser les Jeux Olympiques, ils deviennent de fait un lieu d'affrontement et de promotion des valeurs de chaque modèle : d'un côté le bloc communiste, de l'autre le bloc capitaliste. Tous deux s'en servent pour mettre en scène leur force respective.

Cette période marque également une étape importante dans l'histoire des cérémonies d'ouverture car c'est à ce moment que le spectacle culturel prend de l'importance. À Moscou, on assiste à la première construction chorégraphique de longue durée. Par la suite, cela devient une donnée indispensable de la cérémonie d'ouverture, mais ici cela produit un choc pour ceux qui la regardent. Ce changement s'est produit par la volonté soviétique de montrer son unité et sa puissance. Elle présente un spectacle imposant mais touchant, bien réglé pour provoquer de l'émotion chez les spectateurs. Néanmoins, les danses restent essentiellement folkloriques et très proches dans leurs propositions de celles de Montréal. À Los Angeles, David Wolper introduit un aspect historique. On assiste moins à une mise en scène du bloc de l'Ouest qu'à la conquête culturelle du monde par les États-Unis. Tout comme les Soviétiques, cela leur permet d'exposer leurs valeurs, mais aussi de fasciner à travers la reproduction d'un style hollywoodien. Dans les deux cas, tous les moyens techniques sont mobilisés pour éblouir et convaincre de la supériorité d'un modèle sur l'autre. La cérémonie de Moscou se destine surtout à un public international car peu de Soviétiques ont été invités à rejoindre la capitale pour suivre les Jeux et les téléviseurs étaient alors peu répandus. À Los Angeles par contre, le public était double : le monde qui attendait la réponse américaine au spectacle grandiose de

1980 et plus précisément les Américains à convaincre de leurs bons choix à l'approche d'une élection présidentielle. Mais finalement, ce que ces deux cérémonies dépeignent, plus que des ambitions nationales, c'est le spectacle d'un affrontement mondial et total, produit de la Guerre froide.

CHAPITRE 5 : SÉOUL (1988), LA SORTIE OLYMPIQUE DE LA GUERRE FROIDE, UN AN AVANT LA CHUTE DU MUR ?

Après trois Olympiades fortement boycottées¹, les Jeux Olympiques de Séoul rassemblent 160 pays différents et apparaissent comme une occasion de réunir la famille olympique. Dans un monde coupé en deux par la Guerre froide, la participation d'athlètes venant des blocs de l'Est et de l'Ouest fait surgir une période de répit dans la confrontation. Le Comité d'Organisation Olympique des Jeux de Séoul (SLOOC) a conscience de l'attente qui repose sur ces Jeux et du pouvoir symbolique que possède la Corée, puisque le rapport officiel (publié un an après par ce même comité) relate comment a été défini le thème de l'Olympiade qui s'ouvre le 17 septembre 1988 :

« Les deux Olympiades qui ont précédé les Jeux Olympiques de Séoul ont témoigné de la division du monde en deux blocs. Si la famille olympique pouvait se réunir tout entière à Séoul, la Corée, considérée comme un symbole de division, deviendrait alors un lieu de réconciliation² ».

En effet depuis trois ans, cette division du monde en deux blocs a évolué. La Guerre froide connaît un essoufflement et une nouvelle période de détente s'est ouverte. En 1985, Mikhaïl Gorbatchev est arrivé au pouvoir en URSS et la même année, il a rencontré Ronald Reagan, président des États-Unis, amorçant un réchauffement des relations entre les deux puissances. Deux ans plus tard, en 1987, des réformes économiques et sociales ont été menées pour moderniser l'URSS. Reagan et Gorbatchev ont signé un traité de démantèlement des missiles nucléaires. Enfin en mai 1988, l'URSS a commencé à retirer ses troupes d'Afghanistan. Le contexte international semble donc propice, à un an de la chute du mur de Berlin, à un apaisement. C'est pour cette raison que le rapport officiel poursuit :

¹ Celle de Montréal en 1976 par 28 pays africains à cause de la présence de la Nouvelle Zélande qui avait participé à une compétition en Afrique du Sud où l'apartheid était pratiqué ; celle de Moscou en 1980 par les États-Unis et une partie des pays du bloc de l'Ouest ; celle de Los Angeles par l'URSS et les pays du bloc de l'Est.

² *Jeux de la XXIV^e Olympiade Séoul 1988 : rapport officiel*, Séoul, Comité d'organisation des Jeux Olympiques de Séoul (SLOOC), 1989, vol. 1, p. 392.

« C'est pourquoi les cérémonies d'ouverture et de clôture devaient mettre en scène, dans un spectacle émouvant, la guérison des blessures infligées par la division des hommes et la renaissance de l'espoir sur les ruines des barrières³ ».

Le choix du scénario des cérémonies olympiques apparaît donc comme le reflet de l'époque au sein de laquelle il est produit. L'enjeu touche d'ailleurs directement le pays, séparé en deux depuis le début de la guerre de Corée en 1950. En 1953, l'armistice de Panmunjeon entre la Chine et la Corée du Nord a mis fin *de facto* aux combats armés mais il n'est pas signé par la Corée du Sud, ce qui signifie que techniquement, les deux pays sont encore en guerre. Depuis cette année, la Corée incarne physiquement la division du monde entre Est et Ouest⁴. Le slogan « Harmonie et Progrès⁵ », choisi pour ces Jeux, cristallise la volonté de paix qui se répand dans le monde et reflète la prospérité économique des années 1980 en Corée. Pour mettre en scène cette idée, la cérémonie protocolaire de Séoul est encadrée par deux temps de spectacle, le « prélude » et l'« épilogue » qui s'organisent autour de trois thèmes entremêlés : un rapport symbolique à l'histoire du monde par le biais des traditions et du folklore coréen, la critique de l'affrontement larvé et généralisé en cours, et l'apparition d'une nouvelle ère pour le monde et la Corée, marquée par son économie florissante et par une aspiration générale à la paix.

1) Une histoire qui remonte à la nuit des temps pour le « pays du matin calme »

Des tambours qui jouent pour chasser les mauvais esprits, un arbre symbole du lien entre ciel et terre et des costumes colorés d'une autre culture. Voilà ce qui s'offre aux yeux des spectateurs lorsque commence la cérémonie d'ouverture des Jeux de Séoul. Alors qu'à Moscou et Los Angeles, le passé évoqué était assez récent, l'histoire des Coréens s'ancre dans un temps long et mythique. Ce rapport au temps est assez révélateur au regard des spectacles qui ont déjà existé. La Corée se met à distance de la période contemporaine. Sa quête d'unité trouve son aboutissement dans le passé, aux racines de l'humanité. Faire cela permet de remonter aux points communs qui unissent les hommes avant qu'ils ne se divisent. De plus, la

³ *Jeux de la XXIV^e Olympiade Séoul 1988 : rapport officiel, op. cit.*, p. 392.

⁴ Hartmut O. Rotermund (dir.), *L'Asie Orientale et Méridionale aux XIX^e et XX^e siècles. Chine, Corée, Japon, Asie du Sud-Est-, Inde*, Collection « Nouvelle Clio. L'Histoire et ses problèmes », Paris, Presses Universitaires de France, 1999, p. 207.

⁵ « Concept des Jeux Olympiques de Séoul : devise, emblème et mascotte », *Kit d'informations du SLOOC*, 1988 (Archives du Centre d'Études Olympiques, Lausanne).

culture coréenne est tout à fait propice à ce genre de récit et son folklore abonde pour symboliser l'origine du monde. Leur récit remonte donc à la nuit des temps, précisément car cette cérémonie raconte l'histoire du premier matin, la première apparition du soleil. Le prélude du spectacle s'attarde sur la genèse du monde et la création de l'homme alors que l'épilogue raconte la suite : la première journée des hommes et la vie paisible qu'ils mènent sur Terre.

La « danse de l'accueil du soleil », comme s'appelle la première suite de danses est divisée en quatre parties : « La route à l'aurore », « La parade du tambour du dragon », « Le ciel, la terre et l'homme » et enfin « La lumière de la genèse » qui s'étendent sur une vingtaine de minutes. Ces danses font le lien entre la création du monde et l'ouverture des Jeux, comme deux choses belles et bonnes qui commencent pour les hommes. La danse « transforme le stade olympique en un espace sacré⁶ » grâce aux rites traditionnels qui y sont effectués. 1 252 joueurs de *milyang bouk* et *jindabouk bango* – des petits tambours traditionnels – préparent l'arrivée du tambour dragon⁷. Le but de cette scène est de purifier l'espace où le tambour va passer. Les jeunes qui jouent du tambour sont vêtus de costumes traditionnels très colorés (III. 1). Une chorégraphie accompagne leurs mouvements :



Illustration 1 : Tambours traditionnels (Archives INA).

parfois ils tournent sur eux-mêmes, parfois ils se figent. Après un silence, un autre groupe de lycéens entrent par les quatre portes du stade, en portant des bannières de couleur. Puis ils forment une étoile qui indique les quatre points cardinaux, comme si l'espace était en train de se former, ou qu'ils évoquaient le soleil à venir avec ses branches.

Entre alors un nouveau groupe de danseurs venus de différents lycées, c'est la « parade du tambour du dragon ». Les élèves portent des bannières avec un dragon et jouent sur de petits tambours traditionnels coréens alors que les danseurs du tableau précédent leur forment une haie d'honneur. Installé sur un char porté par 470 lycéens, le tambour du dragon de 480 kilogrammes et de 2,2 mètres de diamètre est très attendu⁸. Comme dans beaucoup de pays asiatiques, le dragon possède une symbolique forte. Il est associé à l'eau et à l'agriculture et par conséquent, au contrôle des pluies et de leurs extrêmes, tant sécheresses

⁶ *Jeux de la XXIV^e Olympiade, Séoul 1988* (guide pour les médias), Séoul, SLOOC, 1988, p. 8.

⁷ *Ibid.*

⁸ *Jeux de la XXIV^e Olympiade Séoul 1988 : rapport officiel, op. cit.*, p. 404.

qu'inondations. Perçu comme un être puissant, voire dangereux, c'est le symbole souvent choisi par les empereurs pour représenter leur pouvoir. Mais à l'inverse de l'image des dragons occidentaux, ces dragons orientaux sont des signes de bonne fortune et de protection contre les mauvais esprits⁹. On comprend donc la minutie de la mise en scène autour de l'arrivée du



Illustration 2 : Arrivée du tambour du dragon © 1988 / Comité International Olympique.

tambour du dragon, à cause du prestige symbolique qu'il représente. Ici, en outre, c'est sa dimension sacrée qui est convoquée. En effet, c'est un tambour qui est exposé. Or, il s'agit de l'un des quatre instruments utilisés par les moines dans les temples coréens pour annoncer les rituels (avec le poisson de bois, le gong en forme de nuage et la cloche de Brahma). Ses battements

renvoient à l'enseignement de Bouddha¹⁰. Dans le stade, la marche de la parade est assez lente, mais rythmée par le tambour lui-même, ce qui donne de la solennité au cortège (III. 2). Il avance vers l'arbre de vie aussi appelé arbre de l'univers, qui symbolise l'union entre le ciel et la terre, ou le berceau de la civilisation¹¹. Il est appelé *Shindansou* en Corée, ce qui signifie « levée du soleil¹² ». Les symboles se mélangent savamment entre passé coréen et histoire olympique. Ainsi les battements des tambours évoquent à la fois les processions royales pratiquées sous la dynastie Yi et les efforts des athlètes à venir. Quant à l'arbre, il est à la fois un symbole fort de l'unité du monde dans la culture coréenne, puis dévoilé ensuite comme étant la vasque olympique. Tout à coup,



Illustration 3 : L'arbre de vie se transforme en vasque olympique (Archives INA).

⁹ Caroline O'Hara, « Iconographie et représentation des territoires coréens. Analyse picturale de l'esthétique et du symbolisme dans les œuvres coréennes », *Workshop Université de Montréal*, 2007, disponible sur <http://www.unesco-paysage.umontreal.ca/uploads/documents/Iconographie1.pdf> [Consulté le 04/03/2016].

¹⁰ « Les Objets et les Symboles Bouddhistes en Corée », *Guide officiel de tourisme en Corée*, 18/10/2004 disponible sur http://french.visitkorea.or.kr/fre/CU/content/cms_view_317598.jsp?gotoPage=1 [Consulté le 04/03/2016].

¹¹ Timing de la cérémonie d'ouverture pour la presse, 1988, p. 5 (Archives Centre d'Études Olympiques, Lausanne).

¹² *Jeux de la XXIV^e Olympiade, Séoul 1988* (guide pour les médias), *op. cit.*, p. 9.

après une intensification des battements, il y a un arrêt net des percussions et les ballons qui symbolisaient l'arbre s'envolent pour découvrir la vasque (III. 3). En même temps, 80 000 ballons s'envolent dans les airs¹³. À ce geste, tous les danseurs sortent du stade en courant.

Quarante-quatre nymphes coréennes en costume blanc avec des voiles en tissu et de



Illustration 4 : Mélange des nymphes grecques et coréennes (SLOOC, *Rapport officiel des Jeux Olympiques de Séoul*).

petits diadèmes, et quarante-quatre jeunes filles grecques en tunique blanche avec des couronnes de lauriers se positionnent au centre du stade. Les deux groupes bien séparés dans un premier temps, se mélangent sur un chœur mixte murmuré. La musique donne une impression de paradis, créant une atmosphère paisible et calme. Au moment, où les groupes se mélangent, une salve d'applaudissement éclate dans le stade (III. 4). La danse est très aérienne avec les voiles et les robes qui s'envolent au gré des mouvements des

femmes. Les filles tournent sur elles-mêmes alors que les voix du chœur montent dans les aigus. Le mélange renvoie là encore à une symbolique multiple : c'est à la fois la rencontre de la tradition antique des Jeux avec son actualisation dans l'Olympiade de Séoul (auquel fait écho le nombre de danseurs : 88), mais plus encore, c'est l'alliance entre Occident et Orient dans une harmonie parfaite. Ce tableau est basé sur la philosophie orientale dont les fondements sont constitués par trois forces majeures : le ciel, la terre et l'homme. Au commencement du monde illustré ici, les trois forces sont unies et aucun conflit n'est encore venu troubler sa sérénité. Ensuite, des instruments à vent et à cordes se joignent au chœur pour former une musique presque épique. Elle donne une sensation d'apothéose qui marque la fin de la danse et prépare l'arrivée de la lumière céleste, alors que le soleil de cette journée – réel cette fois – fait resplendir les robes immaculées des danseuses. Le groupe des femmes se dirige vers la piste avant de sortir définitivement du stade et laisse la place à de jeunes enfants vêtus de blancs.

¹³ *Jeux de la XXIV^e Olympiade Séoul 1988 : rapport officiel, op. cit.*, p. 404.

Ces 1600 jeunes danseurs effectuent onze cercles pour illustrer la « lumière de la genèse ». Ils sont allongés par terre, puis s'étirent progressivement avant de se mettre debout. Les cercles se serrent et se desserrent avant de se rompre pour former le nombre « 88 » et le mot « Welcome » en anglais puis en coréen dans les deux sens du stade. En s'allongeant dans le stade, ils représentent la première lumière émise par le soleil qui se diffuse pour se transformer en accueil général des athlètes et spectateurs. Pour corroborer cet accueil, les adolescents forment encore les anneaux olympiques et le symbole de Jeux de Séoul (III. 5). Il s'agit de trois mouvements concentriques. Il dérive d'un motif coréen traditionnel



Illustration 5 : Les lycéens forment l'emblème des Jeux et se parent de couleurs (Archives INA).

appelé *sam t'aeguk* couramment utilisé pour le décor dans l'architecture ou l'artisanat. Ses trois tourbillons représentent l'harmonie du Ciel, de la Terre et des Hommes, c'est-à-dire du spirituel et du matériel avec l'homme en tant qu'intermédiaire. Le mouvement tourné vers l'extérieur représente la progression vers la paix mondiale par l'Olympisme et le mouvement tourné vers l'intérieur représente la force de la Corée à unir les pays du monde entier à l'occasion des Jeux¹⁴. Des sons de cloches annoncent ensuite l'arrivée de la fanfare olympique et la musique mêle style occidental et style coréen traditionnel. Dans cette première séquence, l'histoire évoquée ne cesse de mêler folklore coréen et images olympiques dans le but de démontrer que la paix dans le monde est possible. Pour cela, le passé n'est raconté que sous une forme entièrement mythique et symbolique. Il semble nécessaire de se détacher du présent pour pouvoir présenter une histoire du monde meilleure. Cela reflète l'aspiration à la paix et à l'unité présente en Corée à cette période. Mais elle peut aussi être comprise comme une volonté de refaire le monde, de repartir au début pour une nouvelle histoire, moins conflictuelle. Ces danses incarnent aussi l'esprit de la Corée, le « pays du matin calme ». Le folklore est présent partout, à tel point qu'il en est perturbant pour les spectateurs dont la culture en est éloignée. En témoigne ce récit de la cérémonie par une journaliste :

¹⁴ « Concept des Jeux Olympiques de Séoul : devise, emblème et mascotte », réf. citée.

« Je compte. Le mot « symbole » est prononcé douze fois par la « voix ». Au mot « humanité », je ne compte plus. Nous succombons. Hautes cimes, vive la terre ! Quoi d'étonnant si nous accueillons avec des rires, peut-être nerveux, le défilé des athlètes. Enfin en pays connu ! [...] Je n'en peux plus, je débranche... Nous resterons « barbares ». Je me suis aperçu que les autres aussi... Ils ont craqué, certains déjà se précipitent, bousculant l'ordre divin et toutes les harmonies, parce que « pardon, le basket commence, je file à la boxe... »¹⁵ »

Cette journaliste qui a couvert la cérémonie d'ouverture pour *Le Figaro* raconte comment, malgré les indications données, elle s'est sentie noyée sous la masse de symboles. Néanmoins, si elle déplore la surabondance d'images orientales, les grands traits du message de la cérémonie sont passés : remonter aux origines de l'humanité pour retrouver un monde harmonieux.

L'histoire reprend son fil dans l'épilogue qui relate l'histoire des hommes et celles des traditions coréennes qui perdurent. Alors que la cérémonie officielle vient de s'achever sur l'hymne national coréen, les danses reprennent sur le thème « Un jour merveilleux ». Le but des deux premiers tableaux est de recréer la perfection et l'harmonie dans laquelle vivaient les hommes lors de la création du monde. Le premier s'intitule « Prière vers le ciel et danse de Cha-il ». 800 danseurs en bleu et blanc entrent dans le stade et forment des figures de groupe : rectangles, lignes, cercles. Cette danse symbolise une prière vers le ciel en vue de recevoir joie et bénédictions divines¹⁶. Ce tableau s'articule lui aussi autour des trois forces de la philosophie coréenne : le ciel, la terre et l'homme. À ce moment, soixante-seize parachutistes sautent dans le ciel de Séoul. Vingt-deux sont coréens et cinquante-quatre sont affiliés à l'Association internationale de parachutistes et viennent donc d'autres pays¹⁷. Avant de se poser dans le stade, ils effectuent des figures telles que les anneaux olympiques, puis amorcent une descente tout en courbe. Lorsqu'ils arrivent, un chœur mixte se met à chanter, donnant encore un aspect épique à la scène, alors que les parachutistes forment de nouveaux anneaux olympiques sur la pelouse. Leur arrivée renforce le lien qui unit les hommes au ciel et à la terre, montrant l'harmonie de ses éléments (III. 6). Elle associe en même temps l'Olympisme à la philosophie coréenne et montre la similarité des valeurs qui leur appartiennent. Une « Fantaisie coréenne » composée par An Ik-tae dans le style oriental

¹⁵ Irina de Chikoff, « Les voix de l'univers », *Le Figaro*, 19/09/88, Archives Centre d'Études Olympiques (Lausanne).

¹⁶ Timing de la cérémonie d'ouverture pour la presse, réf. citée, p. 8.

¹⁷ *Jeux de la XXIV^e Olympiade Séoul 1988 : rapport officiel*, op. cit., p. 406.

remplace le chœur quand commence la danse de Cha-il¹⁸. Cette chorégraphie s'organise autour de toiles de tentes qui sont déployées. Le script pour la presse précise qu'elle reflète une habitude coréenne : « Quand les Coréens organisent un festival, ils installent des tentes et font un banquet¹⁹ ». Ces toiles bleues sont utilisées pour former des rayons autour du cercle de parachutistes, avant qu'ils ne sortent (III. 7). Les couleurs majoritaires de ce tableau – le bleu et le blanc – donnent un aspect aérien. Tout, depuis les formes exécutées par les danseurs au sol jusqu'à l'atterrissage des parachutistes, est fait pour refléter la pureté et donner une impression de sérénité. Cela doit évoquer la vie paisible des hommes dans les premiers temps de la création.



Illustration 6 : Accueil des parachutistes (SLOOC, Rapport officiel des Jeux Olympiques de Séoul).



Illustration 7 : Danse de Cha-il (Archives INA).

Le tableau suivant, la « danse de Hwakwan » marque une nouvelle avancée dans le temps. Elle évoque encore les « temps jadis », dont l'image est celle d'un monde en parfaite harmonie, mais elle fait plus exactement référence aux traditions de la dynastie Yi. Cette danse très solennelle fait partie d'un cérémonial royal. Elle est exécutée par 1 450 lycéens en



Illustration 8 : Danse de Hwakwan (Archives INA).

costumes traditionnels. Les filles portent notamment de longues robes avec des voiles et des coiffes, toutes très colorées (III. 8). Une musique orientale unissant flûte, instruments à cordes et percussions, rythme le pas lent de la danse. Les lycéens réalisent de grandes figures d'ensemble puis se regroupent autour de symboles : un tambour ou des pivoines rappelant la danse royale de *Kainjeonmokdan* – pratiquée à l'occasion de la fête

nationale et où de petits groupes dansaient autour d'un vase de pivoines. Les robes et les voiles qui volent provoquent de grands effets visuels de rondeur et de légèreté. La dynastie

¹⁸ *Jeux de la XXIV^e Olympiade, Séoul 1988* (guide pour les médias), *op. cit.*, p. 29.

¹⁹ Timing de la cérémonie d'ouverture pour la presse, réf. citée, p. 8.

royale Yi, sous laquelle ont été créées ces danses, est dans l'esprit des Coréens l'une des périodes les plus heureuses de leur histoire²⁰. Yi, le roi fondateur monte sur le trône en 1392 et ses descendants y restent jusqu'en 1910²¹. Le début de la période est particulièrement considéré comme un âge d'or avec une réorganisation du pays, une prospérité économique et culturelle et de nombreuses inventions. Au niveau moral et religieux, le confucianisme remplace le bouddhisme, ce qui entraîne un changement de valeurs et de conception du monde²². L'héritage en est parfaitement visible dans cette cérémonie. En effet, les valeurs du « néoconfucianisme » sont l'humanité, la droiture, la sincérité. Cette pratique affirme la nature fondamentalement bonne de l'homme et partie intégrante de l'ordre cosmique. Tous les êtres vivants sont en interaction avec la nature, ce qui les rend responsables de ses mutations et phénomènes naturels. Or c'est exactement ce que signifie le spectacle en ce 17 septembre 1988 à Séoul : les hommes apparaissent comme fondamentalement bons, mais leur nature a été corrompue par des événements humains. C'est pourquoi les mythes célèbrent l'origine, quand tout était encore parfait. Le tableau de la danse Hwakwan s'achève sur un rythme plus rapide où tous les danseurs se réunissent pour former la dernière image du tableau, une fleur, la rose de Sharon (III. 9). Cette rose est la fleur nationale coréenne²³. Elle apparaît sur l'emblème national et dans l'hymne coréen. Elle a la réputation d'être assez coriace pour résister aux parasites là où elle pousse de juillet à octobre. Son nom coréen « *mugunghwa* » dérive d'ailleurs du terme « *mugung* » qui signifie « immortalité ». Elle sert à illustrer la persévérance et la robustesse des Coréens qui ont su persévérer et garder leurs traditions tout au long de leur histoire. Mais alors, la fleur géante se brise, se divise et au milieu d'elles entrent de grands masques, symbole de la corruption du monde. C'est l'arrivée du chaos.



Illustration 9 : Formation de la rose de Sharon (Archives INA).

La cérémonie d'ouverture surabonde donc en symboles du folklore coréen. Leur conception d'un monde dirigé par la force des éléments et les voies de la nature, où l'homme

²⁰ *Jeux de la XXIV^e Olympiade, Séoul 1988* (guide pour les médias), *op. cit.*, p. 29.

²¹ Li Ogg, *La Corée, des origines à nos jours*, Paris et Séoul, Léopard d'or et Aesan Hakhoe, 1988, p. 237.

²² *Ibid.*, p. 247.

²³ « Symboles nationaux de la Corée », *Expo 2012 – Yeosu Korea*, disponible sur : fra.expo2012.kr/is/ps/unitybbs/bbs/selectBbsDetail.html?ispsBbsId=BBS088&ispsNttId=0000012754 [Consulté le 08/03/2016].

est lié au ciel et à la terre, afin de vivre en harmonie, sert entièrement le message de paix adapté au contexte de l'année 1988. Cette omniprésence des traditions immémoriales et des symboles unificateurs d'un autre temps donne une impression de temps infini à la cérémonie, comme si elle racontait une histoire éternelle. Cette idée est renforcée par le fait que la cérémonie commence hors du stade et que l'heure de début n'est par conséquent pas vraiment fixée : l'heure importe moins que le message. Cette atmosphère permet à la Corée de sortir de la confrontation de la Guerre froide, inscrite dans un temps beaucoup plus court. Le passé mythique et non-daté est la solution des Coréens pour prendre du recul face à la crise en cours. Alors que son territoire même est divisé par le conflit mondial latent, les coutumes anciennes semblent les gardiennes de l'âme de la Corée et l'outil pour dépasser les clivages. C'est justement ce thème qui est au cœur du spectacle coréen, faisant écho à l'essoufflement de la Guerre froide au niveau mondial.

2) Une « parade de la détente »

La cérémonie de Séoul n'est pas un spectacle dépourvu de tout contexte qui raconterait l'histoire immémoriale des traditions coréennes. Elle s'ancre dans le contexte de la Guerre froide qui a scindé la Corée en deux depuis trente-cinq ans et divisé le monde en blocs depuis la fin de la Seconde Guerre mondiale. Mais c'est aussi celui d'une nouvelle détente où les pays aspirent à la fin de cet affrontement jamais gagné par l'une des deux puissances en jeu. L'ouverture des Jeux de Séoul reflète cette ambivalence : à la fois l'affrontement en cours et la volonté de le cesser. C'est pour cela que Philippe Boggio, envoyé spécial pour *Le Monde* qualifie la représentation de « grande parade de la détente²⁴ », tableau folklorique et symbolique illustrant les changements en cours sur la scène internationale. Ce journaliste développe son idée un peu plus profondément dans son article. Il écrit :

« Et ce n'était pas, après tout, que prétention ou simple folklore obligé. Les Coréens ont bien senti que leurs Jeux avaient une chance d'être ceux des grandes réconciliations, de la détente

²⁴ Philippe Boggio dans son article « La grande parade de la détente » pour *Le Monde*, le 18/09/1988, Archives Centre d'Études Olympiques (Lausanne).

Est-Ouest. Les athlètes américains et soviétiques, ces derniers jours, ne cachent pas leur envie de se retrouver sur les stades, après leurs incompréhensions mutuelles depuis 1976²⁵ ».

Les Jeux de Séoul ont un rôle unificateur, puisque pour la première fois, comme le dit Philippe Boggio, aucun boycott d'importance ne perturbe les compétitions. Le spectacle d'ouverture intègre donc assez logiquement ces problématiques.

C'est pour cela qu'une rupture profonde suit la danse de Hwakwan, quintessence de la tradition coréenne. Alors que régnait dans le stade la poésie des danses traditionnelles à un rythme lent et solennel, il semble que d'un seul coup, la pelouse soit envahie de désordre alors qu'une foule portant des masques entre en courant (III. 10).



Illustration 10 : Le « chaos » de la civilisation moderne © 1988 / Comité International Olympique.

La musique contraste elle aussi : d'une musique orientale assez calme, on passe à des trompettes au son éclatant et triomphal. Les masques sont portés sur de grandes piques ou sur les visages des participants. Ils sont de taille humaine ou beaucoup plus grands. Il y en a 838 de 160 sortes venant d'une soixantaine de pays différents qui sont agités en l'air²⁶. Leur entrée marque la fin de l'ère de paix et d'harmonie. Ils sont grimaçants, effrayants et grotesques en même temps. Ils créent une atmosphère de confusion et de discorde :

²⁵ *Idem.*

²⁶ *Jeux de la XXIV^e Olympiade Séoul 1988 : rapport officiel, op. cit., p. 406.*

« Le bien et le mal, l'amour et la haine, la création et la destruction et toutes les autres valeurs humaines en conflit sont décrites au travers des masques venant du monde entier²⁷ ».

C'est ainsi que le descriptif pour la presse présente ce tableau dont le but est de critiquer la civilisation moderne et ses effets. Ce chaos est international car les masques reflètent des caractéristiques de tous les continents et de nombreux pays dans le monde. La critique de la modernité est donc globale, mais pourtant la manière dont elle est faite est originale : ce sont des masques, une technique plutôt ancienne, qui est utilisée. Cela peut renvoyer à l'idée que la dégradation du monde remonte à des temps anciens. Cela peut être aussi simplement le contraste le plus proche des danses qui ont précédés. L'opposition entre la fraîcheur première et la violence des expressions des masques en est d'autant plus forte. Les mouvements des danseurs sont assez saccadés, les figures d'ensemble beaucoup moins visibles. Certains danseurs forment de grandes têtes au sol, mais l'impression de désorganisation est grande par rapport au calme et à la précision de la danse royale de Hwakwan. Le tableau veut s'opposer à la fluidité et à la facilité des débuts du monde. En fond sonore, le martèlement des percussions et les cuivres s'alternent, évoquant la préparation avant une bataille rangée. Le tableau s'achève sur un son de cloches et des ricanements, rappelant ceux des films d'horreur, pendant que des masques géants sont gonflés tout autour du stade. Dans le sol apparaissent des flammèches pour convoquer l'image de l'enfer à l'esprit des spectateurs. Le summum de l'horreur semble atteint avec la fin de cette scène. Si on fait le parallèle avec la Guerre froide, les conflits et la division du monde sont ouvertement critiqués. Les masques sont alors chassés par l'arrivée des taekwondokas, vêtus de kimonos blancs, qui entrent dans un grand silence contrastant avec le bruit du tableau précédent.

« Au-delà des barrières », tableau de six minutes qui s'ouvre alors, fait voir la réponse de la Corée du Sud aux conflits du monde. Il apparaît comme une tentative de mettre de l'ordre pour réunir les parties qui se sont divisées. 1 008 champions de taekwondo recouvrent tout le stade en formant des lignes parfaites. Après quelques instants de concentration assis en tailleurs sur la pelouse, ils se relèvent et font des prises en direct (III. 11). Le silence n'est rompu que par les cris qu'ils poussent. Il n'y a pas de musique et seulement les applaudissements du public. Toutes leurs prises se font parfaitement ensemble. Parfois ils les font seuls, parfois à deux. Finalement, à plusieurs, ils font des acrobaties en chaîne pour casser des « briques », représentées par des cartons. Cela symbolise les barrières ou les injustices à abattre pour arriver à un monde meilleur. La mise en scène est travaillée

²⁷ Timing de la cérémonie d'ouverture pour la presse, réf. citée, p. 9.



Illustration 11 : Les champions de taekwondo en lignes parfaites (Archives INA).

pour qu'on ait l'impression que cela commence par quelques pratiquants de taekwondo, puis de plus en plus en terminant avec une longue diagonale de briques cassées dans le stade. Les taekwondokas reforment une dernière fois des lignes puis quittent le stade en courant, tout

comme ils sont entrés. L'idée de cette scène est de montrer que l'on peut revenir à l'harmonie initiale du monde. Il n'est pas impossible de rendre le monde uni et de le réordonner. Le guide pour les médias insiste sur le message d'espoir porté par cette séquence :

« « Au-delà des barrière » et « Chaos » représentent une antithèse. L'image négative devient positive, le désordre devient ordre, comme la civilisation et l'histoire contemporaine qui reçoivent un coup de vent frais après la traversée d'un long tunnel sombre²⁸ ».

En effet, comme le dit la citation, tout s'oppose entre les deux derniers tableaux. « Chaos » était marqué par des masques de couleurs sombres et assez désorganisés, alors qu' « Au-delà des barrières » rayonne par la blancheur des kimonos alignés. Dans le premier, la musique était fracassante, alors que dans le deuxième, on n'entend que les cris parfaitement réglés accompagnant les prises de taekwondo. Cet alignement des sportifs marque une certaine force, surtout quand ils produisent une série de figures pour casser les briques. Cela semble demander une force assez extraordinaire. Le but est de montrer que la volonté et la force du monde entier, qui ont franchi des barrières pour pouvoir participer aux Jeux Olympiques et se retrouver en un même lieu, peuvent agir pour unir le monde.

Il ne faut pas oublier aussi que le taekwondo n'est pas qu'un art traditionnel coréen. C'est un art martial faisant appel au contrôle de soi et à la force morale. Ce sport de démonstration espère d'ailleurs devenir sport officiel lors des prochains Jeux Olympiques. C'est donc un sport de défense et non d'attaque²⁹. On peut y voir là un second sens, plus caché, adressé à la Corée du Nord. Il s'agirait d'un positionnement de la Corée du Sud pour montrer que ses intentions sont pacifiques, alors que celles de la Corée du Nord semblent offensives. Depuis 1979, Kim-il-Sung a lancé au nord la *Nordpolitik*. Son objectif était de réunifier la péninsule avant son soixante-dixième anniversaire en 1982, en profitant de l'assassinat du chef de l'État au Sud. Mais des incidents ont toujours lieu entre les deux parties

²⁸ *Jeux de la XXIV^e Olympiade, Séoul 1988* (guide pour les médias), *op. cit.*, p. 32.

²⁹ *Jeux de la XXIV^e Olympiade, Séoul 1988* (guide pour les médias), *op. cit.*, p. 31.

du pays. Un autre attentat a visé le président Chun Doo-hwan en novembre 1983, mais il a échoué et le nord a nié toute implication. En 1985, le régime de Kim-il-Sung affiche une certaine volonté de réconciliation, mais elle ne dure pas. La Corée du Nord essaie d'obtenir la co-organisation des Jeux Olympiques, en déplaçant la moitié des épreuves sur son territoire, puis appelle au boycott. Enfin, le dernier incident en date entre les deux pays a eu lieu le 29 novembre 1987, à deux semaines de l'élection présidentielle au sud. Une bombe déposée dans vol de la *Korean Air*, a tué 115 passagers. Le projet devait produire un nouveau coup d'État à Séoul face à la menace provoquée et faire annuler les Jeux³⁰. Mais cette tentative ne réussit pas. Ces taekwondokas renvoient donc l'image d'un pays qui ne cherche pas la guerre, mais sait se défendre s'il en a besoin. C'est donc un tableau qui présente la solution coréenne à la division du monde : unir les forces humaines pour briser les injustices et parvenir à un monde meilleur, tout en montrant la force du pays. Cette impression est renforcée par une autre scène qui intervient un peu plus tard dans le spectacle, intitulée « Harmonie ».

Après cette démonstration de force, le folklore coréen revient à nouveau pour illustrer la visée mondiale du message de la cérémonie. « Harmonie » est le tableau le plus frappant quant au rapprochement avec la Guerre froide. On y voit deux camps qui s'affrontent dans une compétition traditionnelle de chars appelée « Konori » et qui sont symbolisés par deux couleurs opposées : les uns vêtus de bleu et les autres de rouge. Au son des tambours, les deux groupes s'avancent dans le stade équipés d'étendards de couleur avec des sigles coréens ou des dragons. Chaque équipe porte un char en paille tressée sur lequel se trouvent trois hommes vêtus de la couleur de leur équipe. Les camps se préparent à s'affronter. Ils forment un arc de cercle et poussent des cris de guerre. Tout le combat est accompagné par une musique énergique et guerrière jouée par des instruments à vent traditionnels coréens qui sont appelé des *taepyeongso*, ce qui signifie des « flûtes de bambou de la paix ». Ils ressemblent à de petites flutes avec une embouchure en métal et un cornet en forme de coupe et produisent un son entre la trompette et la cornemuse³¹. Une première fois, chars et étendards se croisent en courant. Au deuxième affrontement, les chars sont mis en position levée et ils se rentrent dedans. Les hommes sur les chars font mine de se battre. Au troisième face à face, les chefs d'équipe des chars entremêlent leur drapeau et se serrent dans les bras.

³⁰ Pascal Dayez-Burgeon, *Histoire de la Corée. Des origines à nos jours*, Paris, Tallandier, 2012, p. 303-305.

³¹ « Taepyeongso », *Wikipédia*, 20 octobre 2013, disponible en ligne sur <https://en.wikipedia.org/wiki/Taepyeongso?oldid=578037915> [Consulté le 08/03/2016].

Cela signifie la fin de la lutte et le retour à l'unité. Ensemble, ils forment une structure qui montre leur complémentarité (III. 12).

Le jeu du Konori renvoie à la philosophie coréenne basée sur l'union du Yin et du Yang qui explique que les opposés s'équilibrent et que des combats violents peuvent aboutir en amitiés³². Les opposés peuvent donc s'unir en conservant leur particularité pour améliorer la situation. Pour une fois, le folklore sert la symbolique, mais il ne met pas de frein à la compréhension générale et l'image est directement parlante. On retrouve en effet les couleurs des deux blocs de la Guerre froide : le rouge et le bleu, qui se préparent à se battre, mais sans jamais vraiment se confronter. Au premier face à face, les camps s'évitent résolument, au deuxième, ils se battent mais aucun des deux n'est vainqueur et cela ne dure pas. Le dernier combat apporte un symbole de paix qui reflète l'aspiration à un monde réunifié, et dans le cadre de la Corée, à une réunion des deux pays. Pendant sept minutes, 1 450 participants³³ de cette compétition géante reproduisent à échelle coréenne, les divisions mondiales pour aboutir à l'harmonie prônée par l'ensemble de la cérémonie. Ce tableau rappelle l'emblème choisi pour les Jeux de Séoul qui mêlait lui aussi les couleurs bleue et rouge dans une volonté d'unir tous les pays participants aux Jeux.



Illustration 12 : Réunion des chars du Konori (Archives INA).

Les images sont donc diverses mais nombreuses pour critiquer l'affrontement en cours. Toutefois, la dénonciation ne s'arrête pas là et met en avant un modèle de réconciliation. D'ailleurs l'ensemble du tableau est marqué par une grande maîtrise et précision dans les danses et les affrontements, ce qui sous-tend un certain contrôle par la Corée. Le modèle prôné ici est fondé sur l'affirmation d'une originalité de la Corée – par son folklore et ses mythes qui semblent prédisposés à proclamer l'unité du monde – et sur un rôle qui lui incombe. L'idée présentée est non seulement que la Corée du Sud est directement concernée par sa division en deux d'avec la Corée du Nord, mais plus encore qu'elle veut être un modèle pour le monde. Tout est mis en avant pour montrer que la Corée cherche non plus

³² *Jeux de la XXIV^e Olympiade, Séoul 1988* (guide pour les médias), *op. cit.*, p. 33.

³³ Timing de la cérémonie d'ouverture pour la presse, réf. citée, p. 10.

à représenter une menace, mais plutôt un pays en quête d'unité qui veut marquer l'entrée dans une nouvelle ère. Après les images qui prônent de mettre fin à la Guerre froide, on distingue celles qui par petites touches montrent le développement croissant et ininterrompu de la Corée, appelé alors un des « dragons³⁴ » à cause de son industrialisation rapide et de ses progrès économiques. C'est l'autre face de la devise de ces Jeux. Elle concerne non seulement le monde dans les progrès vers la paix, mais sert aussi à affirmer la position de la Corée du Sud, en tant que pays à qui la croissance économique donne un poids considérable sur la scène internationale.

3) Une nouvelle ère, celle du « miracle sur le Han »

Cette expression de « miracle sur le Han » est apparue dans les années 1980 pour désigner le véritable boom économique en cours en Corée du Sud, dont Séoul et son fleuve sont devenus les vitrines³⁵. Après la séparation de la Corée en deux en 1953, c'est plutôt la Corée du Nord qui prédomine sur la scène internationale : son économie est prospère et en 1975, elle est admise au mouvement des non-alignés, lors de la conférence de Lima. De son côté, la Corée du Sud dépendait majoritairement de l'aide des États-Unis et son économie était tournée vers les marchés occidentaux mais sans y trouver de profit³⁶. Mais dans les années qui suivent 1975, avec la défaite des États-Unis dans la guerre du Vietnam et les chocs pétroliers, la Corée du Sud s'autonomise et s'adapte aux échanges marchands, tandis que la Corée du Nord s'enferme dans son isolement économique et diplomatique. C'est à ce moment que la Corée du Sud prend le dessus diplomatiquement et les Jeux Olympiques sont une des marques de reconnaissance mondiale de ce processus. Il n'est donc pas étonnant de le retrouver dans les thèmes de cette cérémonie d'ouverture, même si ce n'est pas là qu'est mis l'accent officiellement.

Le début de ce spectacle olympique se veut original en ce qu'il ne commence pas à l'intérieur du stade. À 10h30 s'ouvre la « Parade des bateaux sur le fleuve Han » qui défile entre le Pont Yongdong et le quai de Chamshil³⁷. La Corée du Sud cherche à marquer une

³⁴ Pascal Dayez-Burgeon, *op. cit.*, p. 250.

³⁵ *Idem.*

³⁶ Hartmut O. Rotermond (dir.), *op. cit.*, p. 208.

³⁷ *Jeux de la XXIV^e Olympiade Séoul 1988 : rapport officiel, op. cit.*, p. 393.

rupture avec ce qui a été fait avant elle tout en donnant un aperçu des attributs géographiques de la ville. La retransmission s'ouvre donc avec une vue sur un globe terrestre qui se resserre sur la Corée, puis on arrive sur une vue du fleuve. Ce festival nautique rassemble 458 bateaux et 1846 membres d'équipages qui se dirigent vers le stade pendant une dizaine de minutes³⁸. Parmi les participants, certains font du ski nautique, dont la mascotte des Jeux le tigre Hodori, ou de la planche à voile. On y trouve des bateaux anciens, comme les modèles Hwangpo qui naviguaient jusqu'au début du XXe siècle, et modernes, bateaux à passagers ou petites vedettes. Tous sont ornés de drapeaux portant des significations différentes : les drapeaux rayés bleu et blanc représentent l'union de l'Orient (le bleu) et de l'Occident (le blanc) dans la coutume coréenne (III. 13), certains bateaux portent des drapeaux aux couleurs olympiques (une ou toutes à la fois) et enfin, il peut aussi y avoir les drapeaux des pays participants aux Jeux (accrochés en cerf-volant ou portés par des marins). Au milieu du défilé se trouve le tambour du dragon amené en grande pompe vers le stade. Il avance escorté par quatre bateaux décorés de drapeaux traditionnels avec des inscriptions coréennes ou des images de dragons. La parade est accompagnée par une ballade des marins coréens arrangée de façon moderne³⁹. On voit d'ailleurs parfois les marins chanter lorsque la caméra se rapproche d'eux. C'est un chant dynamique avec répons qui rythme leur parcours. Le but de ce départ hors du stade est double : en traversant la ville, il permet de faire participer tous les habitants qui le souhaitent et non seulement les spectateurs ayant payé leur place, mais il est aussi hautement symbolique autour de l'image du fleuve.



Illustration 13 : Parade sur le fleuve Han (Archives INA).

Cette scène résume également les thèmes annoncés par le slogan des Jeux « Harmonie et progrès ». Le fleuve qui coule vers la mer est un symbole du courant d'amitié que la Corée souhaite faire passer entre les peuples, sa fluidité évoque les liens qui peuvent unir les différents continents sans obstacle, ainsi que l'ouverture de Séoul à l'occasion des Jeux Olympiques⁴⁰. De l'autre côté, on l'a dit, il renvoie au miracle économique et à la prospérité nouvelle de la Corée du Sud. Il est la cristallisation de la vie économique de la Corée ancienne et actuelle, puisque c'est lui qui permet les échanges. En effet, sous la dynastie Yi, trois bases navales avaient été construites le long de ce fleuve pour protéger la ville de Séoul. Mais il

³⁸ *Jeux de la XXIV^e Olympiade, Séoul 1988* (guide pour les médias), *op. cit.*, p. 6.

³⁹ *Idem.*

⁴⁰ Timing de la cérémonie d'ouverture pour la presse, réf. citée, p. 4.

représente aussi le développement coréen d'après-guerre. Les années 1980 ont vu la Corée passer du rang de pays sous-développé à celui de « nouveau pays industrialisé », qualifié de « dragon asiatique », expression utilisée pour parler des quatre pays qui ont connu une forte croissance industrielle dans la seconde moitié du XXe siècle⁴¹. En effet, la Corée du Sud a été marquée par une révolution électronique, d'abord car le Japon y a sous-traité ses industries, puis elle l'a imité en innovant et répandant ses produits à l'international⁴². Durant la décennie 1980, le taux de croissance de la Corée équivaut environ à 10% et le « miracle sur le Han » est érigé en modèle par les économistes⁴³. Séoul en est devenu le cœur, avec notamment la construction d'un nouveau quartier au sud du fleuve, symbole de la prospérité du pays. Toutefois, cette parade ne rend pas compte des disparités créées par le boom économique, qui a maintenu des salaires peu élevés et a surtout profité à la bourgeoisie urbaine, alors que dans les campagnes le niveau de vie est resté très bas⁴⁴. Le début de la cérémonie doit donc marquer les téléspectateurs et les médias internationaux en donnant une image à associer au développement économique connu.

Cette image est corroborée par le choix des derniers porteurs de la flamme. Celle-ci fait son entrée au milieu du spectacle, après le défilé des athlètes et les discours officiels. Comme à chaque édition, le dernier relayeur est très attendu car il est hautement symbolique. Or ici, après être passée entre les mains de deux médaillés coréens (Sohn Kee Chung et Lim Chun Ae), la flamme est donnée à trois anonymes : Chung Sun Man, Kim Won Tak et Sohn Mi Chung qui ont respectivement 18, 24 et 30 ans. Ce sont un danseur, un étudiant marathonien et un enseignant, trois jeunes inconnus du public. Ils s'élèvent vers la vasque – ce qui marque aussi une nouveauté car il s'agit d'un ascenseur et non plus d'un escalier à gravir – et allument la flamme des Jeux de Séoul (III. 14). Il s'agit ici de prendre trois personnes représentatives de la nouvelle société qui se construit grâce à l'essor économique du pays. Ce ne sont pas des chefs d'entreprises mais ils symbolisent la croissance du pays : l'enseignant illustre le potentiel de formation de la Corée du Sud, l'étudiant les nouvelles forces vives du pays, et le danseur la diversité de la réussite. Ils incarnent tous les domaines de la vie coréenne qui participent au développement du pays. Les tableaux suivants renforcent cette idée de rupture profonde : il ne s'agit pas seulement d'une transformation achevée du pays en puissance économique, mais du début d'une nouvelle ère diplomatique marquée par ces Jeux Olympiques.

⁴¹ Les quatre dragons asiatiques : Corée du Sud, Taiwan, Hong Kong, Singapour.

⁴² Hartmut O. Rothermund (dir.), *op. cit.*, p. 222.

⁴³ Pascal Dayez-Burgeon, *op. cit.*, p. 250.

⁴⁴ Pascal Dayez-Burgeon, *op. cit.*, p. 251.



Illustration 14 : Allumage de la vasque © 1988 / Comité International Olympique (CIO) / STRAHM, Jean-Jacques.

Les Jeux Olympiques de Séoul marquent en effet le commencement d'une nouvelle reconnaissance pour la Corée du Sud. La décennie de 1980 marque un changement où progressivement la Corée du Sud devient le modèle d'émancipation et de progrès économique à suivre. Cette évolution est soulignée par la cérémonie qui met en scène le changement de paradigme et la montée en puissance de la Corée du Sud. C'est l'occasion de montrer la jeunesse du pays qui fait sa force. Plusieurs tableaux sont consacrés à montrer cette évolution : c'est le cas de « Silence » qui dure une minute, de « Bourgeons » pendant cinq minutes et d' « Un monde uni » pendant douze minutes. « Silence » peut apparaître comme un petit interlude. Il intervient juste après le tableau des taekwondokas et avant la grande scène de la jeunesse dans « Bourgeons », mais c'est au contraire une transition d'une grande force. Après la sortie des hommes, la pelouse reste vide pendant une bonne minute. Dans le stade déserté par les athlètes, un enfant entre seul dans un grand silence. Une note longue et continue est jouée alors qu'il fait rouler un *kulunsé*, un cerceau d'argent sur la pelouse et commence à la traverser en diagonale en direction de la vasque olympique⁴⁵. On sent un moment de recueillement et de profond respect s'instaurer dans le stade pendant sa course. Avant qu'il ne quitte le terrain, il s'arrête et salue le public qui l'applaudit chaudement. Le guide pour les médias explique que ce silence et surtout ce vide sont créés pour marquer « l'attente du renouveau⁴⁶ », c'est-à-dire une renaissance du pays, qui avait perdu en influence depuis la Seconde Guerre mondiale et surtout la guerre de Corée. C'est un enfant qui symbolise cette nouvelle vitalité de la Corée et il n'a pas été choisi au hasard : Yun Tae-ung est âgé de 7 ans et il est né le 30 septembre 1981, autrement dit, le jour où Séoul a été choisie

⁴⁵ *Jeux de la XXIV^e Olympiade, Séoul 1988* (guide pour les médias), *op. cit.*, p. 29.

⁴⁶ *Jeux de la XXIV^e Olympiade, Séoul 1988* (guide pour les médias), *op. cit.*, p. 29.

comme ville hôte pour accueillir les Jeux Olympiques au congrès de Baden-Baden⁴⁷. La pureté de sa course à travers le stade rappelle la magie des tableaux du début de la cérémonie qui prônait l'harmonie. C'est comme un nouveau « matin calme » qui se produit sous les yeux des spectateurs. Son cerceau qui roule d'un bout à l'autre de la pelouse illustre le temps qui passe ; il évoque la nostalgie des adultes et l'avenir en creux dans l'enfance. Cette scène montre que depuis cette élection la Corée du Sud a pris un nouveau départ avec l'arrivée d'une nouvelle génération, ce qui est renforcé par le tableau « Bourgeons ».

Aussitôt que le jeune garçon a disparu derrière la vasque olympique, des cris d'enfants enregistrés retentissent dans le stade, illustrant la vie après le silence et l'éclosion des bourgeons. 1 200 enfants entrent en courant. Les filles sont vêtues de robes jaunes à volant et les garçons de shorts et de tee-shirts bleus et blancs. Ils jouent à la corde à sauter, au cerceau, à la balle, au *jaegi* (une sorte de volant que l'on fait rebondir avec les pieds)⁴⁸ (III. 15). La musique qui les accompagne est joyeuse, sautillante. La mélodie, souvent entendue dans les Balkans, en Asie centrale et dans les pays arabes pour les fêtes, est jouée par une flûte, avant d'être renforcée par des cris d'oiseaux en rythme et sur les mêmes notes. Les enfants remplissent le stade d'une ambiance gaie et se mettent à chanter des chants traditionnels. Le

tableau s'achève sur une chorégraphie de groupe où les enfants représentent une fleur géante, qui évoque aussi une hélice. Ils montrent ainsi qu'ils incarnent l'énergie nouvelle du pays, tout en même temps que le renouveau de l'Olympisme. Pour boucler la boucle, un enfant avec un cerceau court autour du groupe de participants



Illustration 15 : La nouvelle génération coréenne © 1988 / Comité International Olympique (CIO).

rassemblé au milieu du stade. Dans le thème global de la cérémonie, cette séquence a pour but de montrer que la confusion peut-être dépassée et que la méthode coréenne de ré-ordonnement du monde porte ses fruits, puisqu'elle débouche sur une vie nouvelle. Il insiste également sur le fait que la Corée du Sud a pris cette voie et qu'elle est en train de

⁴⁷ *Jeux de la XXIV^e Olympiade Séoul 1988 : rapport officiel, op. cit.*, p. 410.

⁴⁸ *Jeux de la XXIV^e Olympiade, Séoul 1988 (guide pour les médias), op. cit.*, p. 29.

devenir un pays puissant économiquement et politiquement, porté par une nouvelle génération.

S'ensuit le tableau « Harmonie » qui achève de convaincre les spectateurs que l'unité est possible malgré les tensions en cours dans la Guerre froide, puis l'on arrive au clou du spectacle. Il réunit les thèmes de la cérémonie – tant l'harmonie et le progrès au niveau mondial que la nouvelle prépondérance de la Corée – dans un final à l'aspect triomphant. Une musique moderne est jouée, à laquelle s'ajoutent des cuivres et le tableau s'ouvre sur l'entrée de danseurs porteurs de fleurs et de ballons. Ils forment un soleil autour de l'estrade où dansent des pom-pom-girls en rouge. Trois entrées successives doivent représenter le monde : d'abord la faune avec l'arrivée de danseurs tenant chacun une fleur typique d'un pays ayant organisé les Jeux Olympiques. Ensuite vient le monde animal avec les mascottes de ces pays, et enfin les hommes – et en particulier la famille olympique – avec 360 danseurs habillés de

costumes folkloriques nationaux venus de douze pays des quatre coins du monde (Hongrie, Pologne, France, Italie, Sénégal, Arabie Saoudite, Turquie, Japon, Indonésie, Nouvelle-Zélande, États-Unis et Pérou)⁴⁹. Les mascottes réunies montent sur l'estrade et se mettent à danser (Ill. 16). Quatre-vingt-huit Hodori, dont le nom signifie « petit



Illustration 16 : Danse des mascottes Hodori © 1988 / Comité International Olympique (CIO).

tigre », et leur version féminine Hosuni accompagnent les mascottes des Jeux passés. Celle de Séoul a été choisie pour représenter l'amitié car le tigre, dans le folklore coréen, est beaucoup moins féroce que celui des légendes occidentales. Il est présenté généralement avec humour, comme un ami des hommes⁵⁰. Cette présentation est l'occasion d'envoyer des images très fortes, même si parfois elles sont rendues illisibles par la foule. Ainsi, on voit danser côte à côte Misha, l'ours russe de 1980, et Sam, l'aigle américain de 1984, symboles de la réunion à nouveau possible des deux ennemis au sein des Jeux Olympiques. Les 6 000 participants de la cérémonie d'ouverture reviennent alors tous ensemble dans le stade, entrant par différentes portes et formant des cercles concentriques qui rappellent l'emblème des Jeux. Une mosaïque

⁴⁹ *Jeux de la XXIV^e Olympiade, Séoul 1988* (guide pour les médias), *op. cit.*, p. 31.

⁵⁰ Centre d'études olympiques, *Les mascottes des Jeux Olympiques d'été de Munich 1972 à Londres 2012* (document de référence), 2013, p. 7.

colorée se forme pendant que des centaines de ballons attachés par des rubans aux couleurs olympiques sont lâchés dans le ciel. Le groupe Koreana composé de quatre chanteurs coréens entre sur l'estrade pour interpréter la chanson officielle des Jeux de Séoul, « Main dans la main » d'abord en coréen, puis en anglais⁵¹. Tout autour, les gens tournent en se tenant la main. Ils forment un cercle immense de couleurs mélangées sur la pelouse et il ne reste plus sur la piste que les groupes de danseurs folkloriques, qui continuent leurs mouvements traditionnels. Les mascottes, qui étaient descendues, remontent sur scène et les Hodori s'intercalent entre les mascottes des autres pays. Ils reflètent ainsi l'intégration de la Corée du Sud au rang des pays qui comptent dans les décisions mondiales. Elle fait maintenant partie des chanceux qui ont accueilli les Jeux Olympiques sur leur sol et l'Olympisme sert sa reconnaissance mondiale. Les paroles de la chanson disent :

« Réjouissons-nous de la paix du matin calme. Main dans la main, par delà toute la terre, main dans la main, nous pouvons rendre ce monde meilleur, main dans la main, briser les barrières. Devenons un, main dans la main⁵² »

L'idée est une fois encore de montrer l'avidité du besoin d'unité. Il y a souvent une chanson rappelant l'unité des pays participants lors des cérémonies d'ouverture, car c'est une des valeurs olympiques. Mais elle prend ici un double sens dans le contexte de l'année 1988. Les images de la fin regroupent donc des thèmes qui sont présents dans nombre de cérémonies : l'accent sur la jeunesse, par exemple, qui va lui dans le sens de la volonté éducative de l'Olympisme voulue par Pierre de Coubertin), le désir de paix, qui se retrouve dans la trêve olympique, mais ces valeurs prennent un sens nouveau pour la Corée. C'est l'affirmation d'une nouvelle force – dont l'identité est ancrée sur des traditions anciennes – accordée à une puissance nouvelle. Au-milieu des messages d'unité et d'aspiration à la fin des tensions, la Corée place habilement des marques de son nouveau rang et démontre sa vitalité économique.

L'année 1988 reflète les transformations du monde à l'approche. Aujourd'hui avec le recul, le basculement paraît évident puisque le mur de Berlin chute un an plus tard, mais pour les contemporains, cette cérémonie d'ouverture reflète seulement les tensions entre l'Est et l'Ouest. Elle intègre les aspirations générales à la fin de la menace perpétuelle d'une troisième

⁵¹ Timing de la cérémonie d'ouverture pour la presse, réf. citée, p. 10.

⁵² *Jeux de la XXIV^e Olympiade, Séoul 1988* (guide pour les médias), op. cit., p. 31.

Guerre mondiale. Le rapport au passé des Coréens y est essentiellement mythique. Il renvoie à des temps immémoriaux : non pas des événements précis de l'histoire de la Corée, mais plus loin encore à la genèse de l'univers. Cette mythologie sert tout de même un but précis, celui d'affirmer la place de la Corée du Sud sur la scène internationale. Elle permet en même temps d'éloigner les événements politiques récents, puisque ce pays a connu un coup d'État en 1987 et commence seulement à se démocratiser. S'ancrer dans un temps long lui permet de remonter aux origines de l'humanité pour justifier son rôle présent. Ce spectacle marque la fin d'une ère, puisqu'aux Jeux suivants en 1992, le contexte diffère totalement : l'URSS n'existe plus, les démocraties populaires se sont effondrées et le mode de vie états-unien s'est répandu à grande vitesse là où il n'avait pas droit d'accès avant. Séoul révèle une transition en cours et clôt une période de trois Olympiades, depuis 1980, où le contexte mondial a pleinement influencé la tenue des Jeux Olympiques. Cette cérémonie annonce en même temps la préoccupation qui devient la plus importante dans les spectacles d'ouverture suivants, c'est-à-dire le besoin de souligner sa différence pour trouver sa place dans un monde de plus en plus mondialisé, où il faut se démarquer et convaincre pour s'imposer.

CHAPITRE 6 : BARCELONE (1992) ET ATLANTA (1996), LA PROMOTION D'HISTOIRES RÉGIONALES

« La paëlla était une très bonne idée. Elle consistait en une centaine d'enfants déguisés en grains de riz qui envahiraient le stade. D'autres, déguisés en poivre, morceaux de viande, de poulet ou en pois apparaîtraient et enfin, un hélicoptère viendrait les saupoudrer de sel. Ce numéro avait déjà été pensé par Javier Mariscal, qui avait dessiné les costumes. Honnêtement, cela aurait été un numéro très divertissant. Le but était de décrire l'Espagne, ses couleurs, sa gastronomie. Bigas Luna insistait sur le fait que la gastronomie était l'un des éléments culturels les plus importants de ce pays. Mais, nous sommes arrivés à la conclusion que M. Samaranch n'aimait pas la paëlla, et par conséquent, cette proposition n'avait aucune chance. De plus, le bon goût de la cérémonie olympique était critiqué et des doutes étaient émis sur le fait que nous parlions vraiment de gastronomie¹ ».

Cet épisode anecdotique raconté après coup par Manuel Huerga, le directeur artistique des cérémonies d'ouverture et de clôture des Jeux de Barcelone, prête à rire. On imagine bien la scène de tous ces enfants qui courent, loin de la solennité du protocole olympique. Pourtant, c'est une autre orientation qu'ont pris les organisateurs de la cérémonie en écartant cette image de l'Espagne typique. Au contraire, les références au pays dans sa globalité s'y font rares, tandis que les représentations catalanes abondent tout au long du spectacle. Tout comme quatre ans plus tard aux Jeux d'Atlanta, on assiste davantage au spectacle d'une région et de sa culture, que d'un pays dans son ensemble. En 1992, c'est donc la Catalogne qui est mise à l'honneur, tandis qu'en 1996, c'est la Géorgie et plus généralement le Sud des États-Unis qui est convoqué. On observe dans ces deux cas une nouvelle tendance, celle d'une histoire régionale forte qui prime sur l'histoire nationale. Il faut dire que l'on se trouve à une période charnière pour l'Olympisme, qui doit gérer la sortie de Guerre froide et tous ses bouleversements politiques. En outre, les années 1990 sont celles des anniversaires du centenaire de la rénovation des Jeux par Pierre de Coubertin et ces deux enjeux impliquent des questionnements sur le contenu et la forme des cérémonies d'ouverture olympiques. Jusque là, dans la logique d'affrontement des blocs capitaliste et communiste, le spectacle

¹ Manuel Huerga, « Ceremonies Production. The Barcelona'92 Experience », dans Miquel de Moragas Spà, John MacAloon (dir.), *Olympic ceremonies: historical continuity and cultural exchange: International Symposium on Olympic Ceremonies, Barcelona-Lausanne, Novembre, 1995*, Centre d'Estudis Olímpics i de l'Esport Universitat Autònoma de Barcelona, 1996, p. 252.

illustre un modèle et ses atouts. À Séoul en 1988, c'était l'idée d'unification qui imprégnait les dernières années du conflit. Mais à partir de 1992, un nouvel horizon se dessine : le mode de vie américain se répand rapidement et par réunification ou éclatement, une nouvelle carte des frontières nationales s'esquisse en Europe. Que montrer dès lors et dans quel but ? Comment mêler ces enjeux internationaux à la mise en valeur de la culture et de l'histoire d'un pays, ou d'une de ses régions ? Les cérémonies d'ouverture intègrent ces changements, mais la rupture s'observe surtout dans leur perspective : après plusieurs années marquées par un discours de portée mondiale, elles se concentrent sur une histoire et des traditions régionales, où la ville organisatrice détient une identité plus forte. Par conséquent, les cérémonies de Barcelone et Atlanta présentent un grand nombre de similitudes, comme nous allons le détailler. Leur ressemblance majeure se trouve au cœur la mise en scène, c'est l'affirmation de leur identité régionale particulière. Mais, dans les années 1990, les retrouvailles olympiques (après plusieurs boycotts) comptent davantage que de faire la lumière sur des événements du passé. C'est pourquoi la mise en scène des épisodes historiques reste très symbolique, afin d'éviter d'aborder directement certains pans de l'histoire de ces villes organisatrices.

1) Deux cérémonies similaires qui marquent un tournant pour l'Olympisme

Contrairement à ce que pourraient laisser penser leurs cérémonies d'ouverture, les campagnes de Barcelone et d'Atlanta pour devenir villes olympiques n'ont pas vraiment porté sur la richesse culturelle de leur région. Du côté de la capitale catalane, c'est plutôt sa situation au sein du mouvement olympique qui l'a avantagée puisqu'elle était candidate pour la quatrième fois de son histoire (1924, 1936, 1972), sans qu'aucune autre ville espagnole n'ait encore obtenu les Jeux. Face à elle, son adversaire le plus dangereux était incarnée par Paris². L'argument principal de la ville lumière était de célébrer le centenaire de l'appel de Pierre de Coubertin à rénover les Jeux, lancé le 25 novembre 1892 à la Sorbonne. Mais la France se présente en même temps pour les Jeux Olympiques d'hiver, qui ont lieu pour la dernière fois la même année que les Jeux d'été. Cela joue en faveur de Barcelone puisque le jour de l'élection, le vote commence par consacrer Albertville comme prochaine organisatrice des Jeux d'hiver. En outre, on ne peut ignorer que le président du Comité International Olympique, Juan-Antonio Samaranch, était lui-même originaire de la ville. Même s'il ne s'est jamais prononcé

² Alain Luzenfichter, *Athènes...Pékin (1896-2008). Choix épineux des villes olympiques*, Paris, Atlantica, 2002, p. 175.

officiellement pour elle, sa présence a influencé le vote. Le 17 octobre 1986, lors de la 92^e session du CIO à Lausanne, la ville de Barcelone remporte donc l'organisation des Jeux d'été avec 47 voix – tandis que Paris n'en totalise que 23³. Lors de sa candidature, au-delà du fait qu'elle se présentait pour la quatrième fois, le comité catalan avait fondé son argumentation sur un projet urbain de modernisation et de restructuration de la ville qui avait convaincu⁴.

Quatre ans plus tard, le choix de la ville olympique pour les Jeux de 1996 s'inscrivait aussi dans la lignée des anniversaires à fêter, celui-ci avec davantage d'importance encore car il s'agissait du centenaire des Jeux rénovés. Pour l'occasion, la capitale grecque était évidemment en lice pour obtenir ces Jeux, avec pour elle le sentiment romantique de retour aux sources. Face à cette candidature, Atlanta misait sur deux aspects : le renouvellement de son image de ville du Sud des États-Unis, ce « *Deep South* » connu pour sa tradition esclavagiste ; et sa modernité économique. Pour cela, l'équipe de campagne menée par l'avocat William Payne et le maire noir d'Atlanta, Andrew Young, insista fortement sur le changement de la ville et son combat pour les droits de l'homme avec Martin Luther King. Économiquement, ces Jeux devaient être financés entièrement par des investisseurs privés, ce qui promettait une sécurité financière mais surtout un certain confort pour organiser les compétitions. William Payne avait déclaré :

« Ce pays est le seul où il soit possible d'organiser de cette façon les JO. Il est le seul au monde où vous puissiez compter sur la présence et le support d'un si grand nombre de riches et puissantes entreprises et les Jeux vont atteindre ici une taille qu'il sera difficile de dépasser⁵ ».

La compétition se joue donc entre Athènes, représentante du passé olympique, et Atlanta, symbole d'un nouveau modèle d'organisation. Mais le comité grec a commis des maladresses, notamment en considérant le centenaire comme un dû⁶. Profitant alors de l'élimination de Toronto pour récupérer les voix des votants canadiens, Atlanta est finalement élue le 18 septembre 1990 lors de la 96^e session du CIO à Tokyo, avec 51 voix contre 35 pour Athènes⁷. Ce choix du CIO marque une rupture et une nouvelle vision libérale des Jeux, amenant la presse mondiale à conclure que :

³ *Ibid.*, p. 301.

⁴ Davantage sur le projet urbain de Barcelone dans Jean-Pierre Augustin et Pascal Gillon, « L'Olympisme, Bilan et enjeux géopolitiques », Paris, Armand Colin, 2004, p. 132.

⁵ Citation extraite d'*Ibid.*, p. 137.

⁶ Alain Luzenfichter, *Athènes...Pékin (1896-2008)...*, *op. cit.*, p. 193.

⁷ *Ibid.*, p. 302.

« En désignant Atlanta comme ville organisatrice des Jeux Olympiques en 1996, le Comité International Olympique a définitivement tourné le dos, hier, à son âge d'or romantique pour entrer de plein pied dans l'ère du réalisme financier⁸ ».

Évidemment, siège de Coca-Cola et de la chaîne de télévision CNN, la ville a été accusée d'être choisie pour remercier des firmes qui sponsorisaient les Jeux depuis des années et promettaient beaucoup d'argent. Le choix du CIO est en réalité plus nuancé que cela, même s'il n'empêche qu'il marque ici un tournant par rapport à la politique d'attribution des Jeux dans laquelle le poids de l'économie joue à présent un rôle dominant.

Mais entre la candidature de Barcelone et la réalisation des Jeux, le paysage politique a été entièrement modifié et la cérémonie d'ouverture offre le spectacle d'un monde nouveau : l'URSS a éclaté, l'apartheid a disparu et la Yougoslavie se déchire. Par conséquent, on trouve au sein du défilé des pays qui sont devenus indépendants, comme les trois États baltes, ou encore la Croatie, la Slovénie et la Bosnie. Les autres pays soviétiques de l'ex-URSS participent sous le nom d'« équipe unifiée » de la Communauté des États Indépendants (CEI). Après la chute du mur de Berlin, l'Allemagne apparaît réunifiée, tandis que l'Afrique du Sud est réintégrée après l'abolition de la politique d'apartheid, elle qui n'avait plus participé depuis 1964. Cuba fait également son retour après douze ans de boycott. Enfin, malgré le conflit en cours dans les Balkans, le CIO obtient que les Serbes puissent participer en tant qu'athlètes indépendants sous le drapeau olympique⁹. Juan-Antonio Samaranch avait décidé de faire de ces Jeux « les plus universels du siècle¹⁰ ». Le contexte international fait donc de Barcelone un tournant de l'Olympisme, dans sa quête d'universalité, tandis que quatre ans plus tard, c'est le centenaire des Jeux – attribué de façon inattendue – qui fait rentrer la cérémonie d'Atlanta dans l'histoire.

Cela explique en partie qu'entre les axes présentés lors des campagnes de candidature et ceux retenus pour les cérémonies d'ouverture, il y ait eu beaucoup de changements. Mais surtout, malgré les différents contextes dans lesquels se produisent ces deux éditions des Jeux, les villes de Barcelone et d'Atlanta disposent d'une nouvelle liberté dans la présentation culturelle de leur pays. Elles en profitent pour mettre en valeur leur région et la faire connaître, tout en incluant la conjoncture de leur époque dans leur projet. Il en résulte une

⁸ « Jeux Olympiques d'été de 1996 : Atlanta a balayé le rêve grec », *La Presse*, 19/09/1990, p. 11

⁹ Pour plus de détails, voir Robert Parienté et Guy Lagorge, *La fabuleuse histoire des Jeux Olympiques*, Genève, Minerva, 2004 (8^e ed.), p. 668.

¹⁰ Gérard Albouy, « Les JO les plus universels depuis la guerre », *Le Monde*, 27/07/1992, p. 1.

structure assez proche entre les deux mises en scène, sur laquelle nous allons nous attarder pour mieux comprendre leur particularité (III. 1).

Barcelone	Durée	Atlanta	Durée
¡Holà!	4 min	Réveil des esprits des Jeux	7 min
Bienvenue de la part de la Catalogne	5 min	Bienvenue de la part du Sud des États-Unis	9 min
Présentation de l'Espagne, terre de passion	15 min	/	
La Méditerranée, mer olympique	21 min	Summertime, the beauty of the South	21 min
Défilé et cérémonie protocolaire	95 min	Centenaire - hommage en trois parties	13 min
Évocation des Olympiades passées	5 min	Défilé et cérémonie protocolaire	127 min
Flamme	6 min	Martin Luther King	3 min
Chanson des Jeux <i>Amitiés pour toujours</i>	5 min	Flamme	10 min
Tours humaines et hymne européen	10 min	Chanson <i>The power of the Dream</i>	7 min

Illustration 1 : Comparaison des structures des cérémonies de Barcelone et d'Atlanta.

Le tableau ci-dessus illustre le parallèle entre les cérémonies d'ouverture de 1992 et 1996. Il est intéressant de comprendre comment, dans ces années, la construction du spectacle se fige, à tel point que les programmes libres des spectacles se ressemblent fortement. Les deux cérémonies s'ouvrent par une entrée en matière qui suit le décompte. Elle sert à donner le coup d'envoi de la fête et saluer le public. En Espagne, cela s'est traduit par la reproduction de l'ambiance d'une des rues les plus animées de Barcelone, la *Rambla de las Flores*. Des danseurs déguisés en fleurs et en oiseaux ont inondé le stade (III. 2) au son des *tenores*, sortes



Illustration 2 : Scène inspirée par les kiosques à fleur de la Rambla de las flores (© 1992 / Comité International Olympique).

de hautbois typiques catalans¹¹. Après quelques instants, ils ont formé le mot « Hola », forme de salutation courante en Espagne et le logo des Jeux. Ce prélude à la cérémonie est assez commun, notamment la formation du logo, par rapport à ce qui a été déjà fait les années précédentes. De son côté, Atlanta trouve une formule plus originale voire insolite qui

¹¹ Détails du folklore catalan dans le *Rapport officiel des Jeux de la XXV^e Olympiade*, Barcelone, Comité d'organisation des Jeux Olympiques (COB'92), 1992, volume 4, p. 53.

s'inspire des anneaux olympiques. Ceux-ci sont incarnés par des esprits, qui se réveillent en haut du stade. Ils ressemblent à des flammes, faites de larges bandes de tissus soulevées par de l'air (III. 3). Chacune a sa couleur et son appel lancé par des percussions. Au moment où l'une des flammes s'élève, une toile de la même couleur se déroule sur les gradins et annonce l'entrée d'une tribu olympique associée, qui entre par le bas du stade (III. 4). Les membres de ces tribus forment ensuite les fameux anneaux olympiques, avant que des enfants vêtus de blanc ne représentent le chiffre « 100 ». Cette séquence a pour effet immédiat de plonger le spectateur dans l'univers olympique et d'incarner la puissance de ses symboles. Elle marque aussi la volonté d'Atlanta de se détacher de la tradition et d'introduire une certaine modernité dans sa cérémonie. Dans les deux cas, les costumes s'inspirent de ceux créés quelques temps auparavant par Philippe Guillotel pour la cérémonie d'ouverture des Jeux d'Albertville orchestrée par Philippe Decouflé. Ils sont amples, souvent monochromes et permettent de représenter le mouvement avec une grande fluidité.

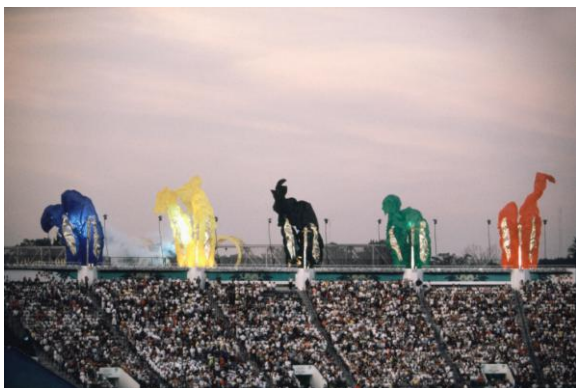


Illustration 3 : Réveil des esprits des anneaux olympiques (© 1996 / Kishimoto/IOC).



Illustration 4 : Tribu olympique rouge (© 1996 / Kishimoto/IOC).

Mais le déroulement s'enchaîne très vite avec un réel accueil des deux régions hôtes, la Catalogne et le Sud des États-Unis, qui leur sert aussi de présentation typique. Du côté espagnol, cette présentation est équilibrée par la convocation d'autres régions espagnoles dans le tableau suivant intitulé « Terre de passion ». Les musiciens catalans s'y mêlent avec 360 tambours du Bas-Aragon (III. 5) et 200 *bailaoras*, des danseuses de flamenco (III. 6), dont l'une des plus célèbres, Cristina Hoyos, s'illustre seule au centre du cercle formé par les autres participants¹². Pendant ce temps, Plácido Domingo chante une chanson d'amour qui rappelle la chaleur de l'Espagne et ses grands séducteurs. Enfin, sur la scène située à une extrémité du stade, le graphiste Javier Mariscal a constitué un retable profane – comme il le définit – représentant la culture espagnole. Des peintures célèbres comme les *Ménines* ou les formes

¹² Chiffres des participants extraits du *Rapport officiel des Jeux de la XXV^e Olympiade*, op. cit., p. 55.

de Joan Miró y côtoient Don Quichotte et des personnages de Goya. On trouve donc pêle-mêle un grand nombre d'éléments qui doivent constituer une présentation des richesses du pays. Du côté d'Atlanta, aucun tableau ne concerne l'ensemble des États-Unis, mais cela peut se comprendre dans le sens où les États d'Amérique sont plus indépendants. S'ensuit alors pour les deux villes, le plus gros bloc de la partie artistique. En 1992, il s'agit de la mise en scène de la légende autour de la fondation de Barcelone et en 1996, c'est le spectacle allégorique d'une soirée d'été dans le sud, mais nous y reviendrons plus tard.



Illustration 5 : Tambours du Bas-Aragon
(© 1992 / Comité International Olympique / STRAHM, Jean-Jacques).



Illustration 6 : Danseuses de flamenco
(© 1992 / Comité International Olympique / STRAHM, Jean-Jacques).

À Atlanta, vient alors le moment très attendu de la célébration du centenaire de la rénovation des Jeux. Comme la ville géorgienne a ravi cette fête à Athènes, on attend d'elle une mise en scène assez spectaculaire. L'hommage se déroule en trois temps. D'abord, une procession de bâtisseurs de temple, de déesses et de musiciennes converge vers le centre du stade où brille une lumière alors que le stade est plongé dans l'ombre. Au centre, les constructeurs érigent un temple à Zeus, constitué de piliers en fer ayant la forme de colonnes classiques et de toiles tendues. Derrière ces voiles, des danseurs exécutent une chorégraphie en ombres chinoises à la gloire des Jeux antiques en prenant des poses qui simulent les compétitions antiques (III. 7). Des déesses de la victoire déposent sur leur tête des couronnes d'olivier. Mais la flamme au centre s'affaiblit et le speaker



Illustration 7 : Silhouettes d'athlètes en ombres chinoises qui reproduisent des postures classiques de sports olympiques
(© 1996 / Comité International Olympique).

déclare : « Pendant 1500 ans les Jeux Olympiques tombèrent dans l'oubli. Puis une voix se fit entendre, celle du baron Pierre de Coubertin ». Son visage apparaît et l'on entend sa voix dire : « Nous allons rallumer la flamme olympique et cette fois, nous ferons en sorte qu'elle continue à brûler, un tribut éternel à la grandeur et à la noblesse de l'humanité ». Suite à quoi, les cinq esprits olympiques se réveillent et la piste olympique s'éclaire. Du centre du terrain apparaissent des porteurs de drapeaux convoquant les Jeux passés. Ils courent autour du stade, jusqu'à ce que le dernier représentant Atlanta ne double les autres pour prendre la tête du cortège. Il grimpe sur une rampe installée au nord du stade d'où il attend le défilé des athlètes qui suit. La dernière partie de l'hommage a lieu quelques secondes avant l'allumage de la vasque olympique : ce sont des champions d'anciennes éditions des Jeux qui défilent, comme Dawn Fraser (médaillée de natation en 1956), Bob Beamon (athlétisme en 1968), Carl Lewis et même le plus ancien médaillé vivant, Léon Stukelj (un Slovène qui a participé aux Jeux de 1924 en gymnastique)¹³. Au total, la commémoration des Jeux antiques dure une quinzaine de minutes. Certains morceaux de la chorégraphie sont assez émouvants, notamment l'apparition des ombres chinoises ou des anciens champions, mais on sent qu'il s'agit d'un passage obligé qui n'est pas vraiment le centre de la mise en scène. D'autant plus que le rappel des Olympiades passées au moyen de porteurs de drapeaux n'était pas un élément novateur car il avait déjà été effectué à Barcelone en l'honneur de la XXVe Olympiade célébrée.

Reste encore quelques éléments propres au contexte de chacune des villes. À Barcelone, les traditions locales sont mises au service de la représentation de l'Europe, puisque la communauté européenne vient de signer le traité de Maastricht qui permet la libre circulation des personnes et approfondit la construction européenne. Un hommage lui est rendu au travers de l'élévation de douze *castells* (III. 8), des tours humaines de sept ou huit étages construites sur les grand-places des villages catalans les jours de fête¹⁴. Cette tradition du XVIII^e siècle démontre ici que l'union fait la force et qu'en étant solidaire, toute construction est possible. Les douze tours symbolisent les douze pays européens signataires du traité. La séquence



Illustration 8 : un *Castell* catalan (© 1992 / Comité International Olympique / STRAHM, Jean-Jacques).

¹³ Voir le *Rapport officiel des Jeux Olympiques du Centenaire : Atlanta 1996*, Atlanta, Comité d'organisation des Jeux Olympiques (ACOG), 1997, volume 2, p. 66.

¹⁴ *Guide to Information Coverage of the Ceremonies*, Barcelone, COOB'92, 1992, p. 55.

s'achève avec l'hymne européen nouvellement choisi, *l'Ode à la Joie*, dont le premier couplet est interprété par un jeune garçon portant sur son tee-shirt les étoiles du drapeau européen. La transformation de la Communauté Économique Européenne en Union Européenne est ainsi célébrée lors de la cérémonie d'ouverture de Barcelone. Quatre années après, Atlanta rend hommage à Martin Luther King, en souvenir de son combat pour l'égalité des droits. Entre l'entrée du drapeau olympique et celle des anciens médaillés, des extraits de son fameux discours « *I have a dream* » résonnent dans le stade où sont projetées en même temps des images de lui. Cette très courte séquence correspond à l'un des axes majeurs de la campagne de candidature de la ville, autour du combat des Noirs pour obtenir des droits civiques. Mais le tableau souvenir s'arrête là pour laisser la place à l'arrivée de la flamme olympique.

La structure de ces cérémonies nous permet donc de comprendre l'importance accordée à chacune des parties. Ainsi même si les contextes des deux villes – l'Europe en pleine évolution, ou le combat des Noirs pour les droits civiques dans le Sud des États-Unis – et le contexte olympique auraient pu primer, on se rend compte que ce qui se trouve réellement au centre de la cérémonie, c'est l'ambiance mythique des ensembles dont ces villes font partie. Cette insistance est assez notoire et témoigne du fort caractère de ces régions dont l'histoire prend le pas sur celle de leur pays ou sur le contexte international. On peut alors s'interroger sur les raisons de ce choix et ce qu'il révèle de l'orientation de ces Jeux.

2) L'affirmation d'une identité régionale au cœur de la cérémonie

Lors de la préparation des cérémonies d'ouverture et de clôture de Barcelone, le président de l'organisme Ovidéo-Bassat-Sport, producteur des cérémonies, a mené un sondage par le biais de 260 agences partenaires dans le monde pour savoir si Barcelone, la Catalogne et l'Espagne étaient connues. Dans les réponses obtenues, Barcelone évoquait les Jeux à venir, l'Espagne était un pays connu du public, mais la majeure partie des participants ne savait pas ce qu'était la Catalogne. Cela amène le président Lluís Bassat à dire :

« La Catalogne était beaucoup moins connue que l'Espagne et Barcelone. Elle devait occuper une place majeure dans les cérémonies en raison de sa culture, sa langue et son identité. Nous

avons décidé d'utiliser tous ces éléments avec le plus haut degré de dignité au travers de la présentation d'un folklore vivant¹⁵ ».

Ce sondage pourrait expliquer le choix qui a été fait lors du spectacle d'ouverture de Barcelone : accorder une place centrale à la Catalogne et sa capitale, Barcelone. On assiste en effet pour la première fois à une présentation de grande ampleur qui n'est pas nationale. Elle se traduit en deux temps : d'abord une démonstration vivante du folklore catalan et ensuite une mise en scène haute en couleurs de la fondation de Barcelone. Pourtant, si la cérémonie doit permettre à de nombreux spectateurs mondiaux de placer la région sur une carte, cela ne peut être l'unique motivation du comité de production. Penser cela reviendrait à oublier la longue tradition d'indépendance de la Catalogne, qui s'illustre ici une nouvelle fois.

La démonstration commence par une remise au goût du jour du folklore traditionnel. Pour souhaiter la bienvenue de la part de la Catalogne, six cents danseurs en blanc exécutent une sardane re-chorégraphiée¹⁶. Main dans la main, ils représentent à la fois l'unité de la communauté accueillante et son hospitalité. Cette danse catalane par excellence est accompagnée par deux chanteurs d'opéra célèbres, Montserrat Caballé et Josep Carrera sur une musique composée spécialement pour souhaiter la bienvenue en catalan. La danse se termine par l'exécution des anneaux olympiques et d'un cœur géant sur une musique populaire régionale. Le fait de présenter séparément la Catalogne et l'Espagne implique déjà une distinction, au moins culturelle entre les deux, voire politique. À cela s'ajoute, tout au long de la cérémonie, l'usage du catalan comme langue officielle – en plus du français, de l'anglais et de l'espagnol – mais aussi avant ce tableau la levée du drapeau catalan et l'interprétation de son hymne, avant celui de l'Espagne.

Le second segment constitue le plus long tableau de la cérémonie. « Méditerranée, mer olympique » est un spectacle qui a été délégué à la compagnie théâtrale catalane *La fura dels Baus*. Elle retrace la fondation mythique de la ville de Barcelone par le héros grec, Hercule, qui selon l'écrivain Pindare, serait aussi le fondateur des Jeux Olympiques¹⁷. La légende commence avec l'apparition du soleil, figuré par un grand nombre d'hommes déguisés en flammes. Celui-ci protège Hercule lors de son départ en mission dans le but de fixer les limites du monde. Une colonne apparaît à l'extrémité ouest du stade, symbolisant la volonté

¹⁵ Anecdote et citation dans l'article de Lluís Bassat, « The Creativity of the Barcelona'92 Olympic Ceremonies » dans Miquel de Moragas Spà, John MacAloon (dir.), *Olympic ceremonies: historical continuity and cultural exchange...*, op. cit., p. 243.

¹⁶ *Guide to Information Coverage of the Ceremonies*, op. cit., p. 21.

¹⁷ Informations tirées du *Rapport officiel des Jeux de la XXV^e Olympiade*, op. cit., p. 56.

humaine¹⁸. Alors le voyage du héros entre Orient et Occident débute, accompagné par un groupe d'athlètes. Leur course vers l'ouest constituerait la première épreuve olympique, largement gagnée par Hercule. Arrivé à son but, il sépare la colonne en deux, marquant ainsi la limite entre le ciel et la terre, mais aussi entre le bien et le mal. De là, une source jaillit, qui serait l'origine de la Méditerranée. Elle est figurée par l'inondation du stade par des hommes en bleu dont les costumes rappellent des vagues (III. 9). À ce moment s'ouvre la seconde aventure du tableau, celle des hommes. Elle démarre avec l'entrée d'un navire grec scindant les flots pour retrouver Hercule (III. 10). De son côté celui-ci a accompli sa mission et l'a achevée en réunissant les deux parties de



Illustration 9 : Costume de vague (© 1992 / Comité International Olympique / STRAHM, Jean-Jacques).

la colonne pour en faire un phare éclairant les hommes. Le bateau s'avance donc sur la Méditerranée, ses mâts se dressent et ses voiles se hissent. Mais la mer ne reste pas calme et le voyage s'annonce périlleux. Des monstres noirs encerclent l'expédition et attaquent le bateau (III. 11). Ils symbolisent la faim, la maladie et la guerre, la lutte entre bien et mal déjà évoquée par l'aventure d'Hercule. Les voiles se déchirent, le navire se brise, alors les marins



Illustration 10 : Un navire part à la recherche d'Hercule (© 1992 / Comité International Olympique).



Illustration 11 : Les monstres encerclent le bateau (© 1992 / Comité International Olympique).

n'ont d'autre solution que de faire appel à Hercule, en soufflant dans leurs conques. Ils sont entendus et en guise de réponse, le phare se met à briller pour les guider. La tempête se calme et le bateau se reforme comme si une intervention divine avait eu lieu. Grâce à cela, le navire arrive au port et les hommes débarquent. Le phare se transforme en autel dédié à Hercule par

¹⁸ Interprétation des symboles du spectacle issue du *Guide to Information Coverage of the Ceremonies*, op. cit., p. 28.

les marins, qui construisent aussi le mur d'enceinte de leur future ville : Barcelone, en souvenir de la « *Barca nona* », la neuvième barque de la flotte d'Hercule. Le tableau s'achève sur un chant d'action de grâce, qui proclame la victoire du bien sur le mal. Il se trouve être relativement complexe, notamment dans sa dimension métaphysique. Pour des spectateurs peu connaisseurs, toutes les références liées à Hercule peuvent paraître assez obscures.

La Méditerranée, située au cœur de l'Olympisme en raison des nombreux pays qu'elle borde – dont la Grèce – semble également avoir été choisie pour rassembler trois entités qui s'incluent : l'Espagne, la Catalogne et Barcelone. Néanmoins, on ne peut s'empêcher de voir dans ce choix une mise en valeur du folklore catalan et de ses légendes glorieuses, qui donne à la région un statut particulier au sein de l'Espagne. La fondation de la ville est associée à un demi-dieu, Hercule, aux mythiques origines de l'Olympisme, à une lutte immémoriale entre le bien et le mal, c'est-à-dire à une histoire et une culture qui la distingue du reste du pays. Cette mise en scène révèle à la fois les liens existant nécessairement avec l'Espagne, mais aussi la tournure conflictuelle que peuvent prendre leurs relations dans la perspective d'une Catalogne indépendante. À de nombreuses reprises dans son histoire, la région a en effet été autonome, ou a cherché à l'être en se révoltant, mais elle s'est aussi souvent retrouvée sous la domination du pouvoir central espagnol. Depuis la fin du franquisme en 1975 et l'adoption de la nouvelle constitution espagnole en 1978, la Generalitat de Catalunya a récupéré un statut d'autonomie régionale, lui permettant notamment de gérer indépendamment ce qui relève de la santé, la police, l'éducation, la culture et une partie de la fiscalité¹⁹. Sans aller jusqu'à représenter des velléités d'indépendance, cette mise en exergue au sein de la cérémonie d'ouverture des Jeux Olympiques révèle l'affirmation d'une identité catalane spécifique et qui veut profiter de l'Olympiade pour se faire connaître du monde.

Quelques années plus tard, le but est différent : à Atlanta, il s'agit moins de faire découvrir la culture géorgienne que de changer la vision du Sud des États-Unis assez négative qu'ont les étrangers²⁰. Pourtant le procédé utilisé reste le même : d'abord une vue d'ensemble sur le folklore régional, puis un tableau racontant un épisode de la vie dans ce que l'on appelle le « Sud profond » (« *Deep South* »). D'abord, la « vague d'accueil d'Atlanta » intervient après l'hymne des États-Unis. Elle doit refléter la chaleur et le dynamisme du Sud. Une musique contemporaine de hip hop retentit dans le stade pour rythmer l'entrée des *cheerleaders*, ces

¹⁹ Robert Ferras et Jean-Paul Volle, « Catalogne », *Encyclopædia Universalis*, en ligne sur <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/catalogne/> [Consulté le 23/06/2016].

²⁰ Il comprend généralement les États de Caroline du Sud, du Mississippi, d'Alabama, de Géorgie, de Louisiane, de Floride et parfois du Texas.

pom-pom-girls et majorettes typiquement américaines spécialistes pour enflammer le public (III. 12). Accompagnées de danseurs, elles exécutent des sauts et une chorégraphie énergique. Quand soudain la scène se modifie, tout doute éventuel quant au fait qu'il s'agit bien d'une cérémonie américaine s'estompe puisque trente camionnettes à plateau font leur entrée et se lancent dans un tour du stade (III. 13). Elles sont équipées de projecteurs qui rajoutent à l'ambiance festive de discothèque et vont se positionner en ovale le long de ce qui devrait être la piste alors recouverte. Les danseurs forment le mot « Atlanta » et la salutation traditionnelle du Sud « *How y'all dow?* » (« Comment ça va ? »). Le public répond par une ola qui clôt le spectacle de la « vague » d'accueil qui a déferlé sur Atlanta. À la fin de ce tableau, la nuit est tombée et le stade est prêt pour regarder la suite de l'histoire.



Illustration 12 : Entrée des pom-pom-girls (Archives INA).

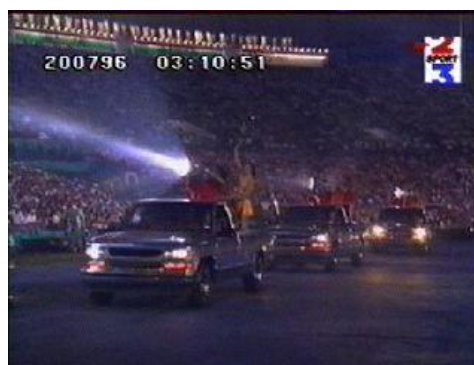


Illustration 13 : Entrée des camionnettes à plateau (Archives INA).

Après avoir résolument immergé les spectateurs dans le spectacle olympique, cette chorégraphie les baigne de la même manière dans la culture américaine du Sud du pays. Les pom-pom-girls renvoient aux habitudes festives et sportives des États-Unis, tout en incarnant des icônes de la culture populaire. Elles convoquent dans le stade le mythe des jeunes filles américaines extrêmement glamour et séduisantes, mais parfois aussi superficielles. Tous les symboles utilisés rappellent le caractère commercial des fêtes aux États-Unis, souvent orchestrées par des entreprises pour inciter à la consommation. Dans ce cadre, plusieurs commentateurs ont critiqué l'emploi des camionnettes en suggérant qu'il s'agissait d'une publicité clandestine²¹, tandis que les organisateurs avaient décidé que ce moyen de transport était représentatif de la culture du Sud. Toutefois la taille démesurée et le rythme endiablé de la danse construisent une image de la région qui se veut enfiévrée et débordante d'énergie pour les Jeux, même si la chaleur de l'accueil peut parfois laisser un arrière-goût de

²¹ Commentaires notamment issus de France 2, *La cérémonie d'ouverture en direct d'Atlanta* [retransmission de la cérémonie d'ouverture des Jeux Olympiques en direct d'Atlanta], 19/07/1996, Lieu : France, Archives INA.

superficialité. Il est intéressant de noter que c'est le Sud des États-Unis dans son ensemble qui est mis en valeur et non seulement la Géorgie, région d'Atlanta. Ce choix reflète l'unité culturelle et historique des États confédérés pendant la guerre de Sécession. Et si le folklore rappelle dans l'ensemble celui des États-Unis, on trouve là une chaleur propre au Sud, dont l'ambiance va se propager dans la suite du spectacle.

Le récit d'Atlanta suit à peu près la même trame épique que celui de Barcelone : un paysage calme et paisible troublé brutalement par des éléments monstrueux qui sont finalement vaincus. Dans le stade plongé dans la pénombre, une chanteuse, Gladys Knight, surgit du sol au centre du terrain pour interpréter *Georgia on my mind*, hymne officiel de l'État et chant qui crée l'ambiance idéale pour représenter la beauté de la région. L'objectif est de



Illustration 14 : L'esprit du Sud (© 1996 / Kishimoto/IOC).

projeter les spectateurs dans une nuit d'été du Sud, avec sa douceur et ses périples. Le décor s'anime avec l'apparition d'un soleil aux ailes dorées et de la lune toute en bleu, dont l'union donne naissance au personnage principal du spectacle, l'esprit du Sud (III. 14). Il est interprété par une femme vêtue d'une robe blanche immense surplombée de

quatre grandes ailes de la même couleur. Tout autour, la vie se répand avec 500 acteurs en costume de lucioles et de papillons. Tout comme les personnages qui représentaient les vagues à Barcelone, ces costumes ont été étudiés pour refléter le mouvement et la lumière grâce aux voiles qui les composent. Ils sont riches en détails et rappellent les costumes de Loïe

Fuller à Paris par les jeux de tissus et de couleur. L'esprit du Sud s'avance alors au devant du fleuve qui traverse le sud, illustré par un bateau tiré par quatre poissons-chats. Il est accompagné de marionnettes géantes dont les costumes convoquent les musiciens de country et de jazz, tout autant que les bourgeois du début du XXe siècle (III. 15). La musique change et devient



Illustration 15 : Grandes marionnettes représentant les musiciens de jazz (© 1996 / Kishimoto/IOC).

plus dansante. D'autres personnages font leur entrée, représentant les fidèles qui se rendent au culte dominical sur l'air d'*Oh when the saints*. Mais alors que règne une ambiance de batifolage, un coup de tonnerre éclate et l'orage contrarie la paisible nuit d'été. Sous la forme d'un oiseau de feu géant, il s'abat sur le Sud. Il avance tel un ouragan et sa queue balaie tout sur son passage, tandis que la musique, dominée par des cymbales insistantes, installe un climat d'horreur. D'autres oiseaux rejoignent le premier en traînant derrière eux un énorme nuage en tissu et dévastent tout. Mais l'esprit du Sud résiste seul, unique lumière brillant dans l'obscurité. La tempête s'apaise finalement et l'esprit vient ranimer la nature après l'orage. Les marionnettes, les papillons et les lucioles se réveillent, d'autres esprits du sud entourent le premier et l'on assiste à une renaissance du Sud célébrée par la chorale qui entonne un « Alléluia » en gospel. Le tableau s'achève sur un feu d'artifice qui renforce l'impression de joie qui a saisi le stade et à laquelle le public a participé en agitant des milliers de petites lampes.

Le récit d'Atlanta s'appuie ainsi sur le « mythe » du sud des États-Unis : on y retrouve son climat subtropical marqué par des étés chauds et humides avec ses ouragans et ses tempêtes fréquentes, ses paysages au sein desquels le fleuve rappelle le Mississippi, et sa musique, puisque le Sud est aussi le berceau du jazz. Tout cela contribue à créer une ambiance chaleureuse en montrant les côtés positifs de la région. La Géorgie trouve ici une place particulière grâce à son hymne qui ouvre le spectacle, même si ensuite la présentation devient symbolique et concerne donc l'ensemble de la région. Cette vision du Sud, dont se dégagent sérénité et douceur marque un contraste avec la jeunesse et la vitalité du tableau précédent. La seconde image semble d'autant plus traditionnelle et plus champêtre que la première semblait moderne et urbaine. En rassemblant ces deux tableaux, le souhait des organisateurs est de montrer les différentes facettes du Sud, un lieu où il fait bon vivre, à la fois dynamique et paisible qui peut convenir à tous. Et même si des perturbations viennent à se produire, la région s'en relève toujours. C'est donc l'année du centenaire des Jeux – et on a vu plus tôt le traitement qui lui était consacré – mais en comparaison avec l'encensement dont profite la région, on peut considérer qu'il passe clairement au second plan. Tout comme à Barcelone, c'est la promotion de l'identité forte de la région qui est exaltée. Dans les deux cas, on observe donc un phénomène de distinction entre la culture régionale et nationale, au profit de la première et contrairement à ce qui avait toujours été fait jusque là. Mais cette mise en avant prend une forme particulière, celle du mythe ou de l'allégorie. À chaque fois, les représentations sont totalement symboliques car elles sont caractéristiques d'une nouvelle ère de spectacles qui n'ont pas forcément pour but de coller à la réalité. Ils ne doivent en aucun

cas aborder les points noirs de l'histoire, ce qui pourrait ternir la belle image offerte par la réception des Jeux. C'est pour cela que, contrairement à ce qui a pu se faire après, les spectacles se résument à des figures mythiques.

3) Une histoire symbolique pour éviter certains pans de leur passé

« Comment pouvions-nous nous montrer au monde et être compris aussi ?²² »

Par cette interrogation, Josep Roca nous révèle à la fois l'immensité du champ des possibilités et l'absence de modèle approprié pour créer le spectacle de Barcelone alors que l'ère de la Guerre froide se termine. Cette entrée en matière du directeur de production de la cérémonie d'ouverture de Barcelone mérite que l'on s'attarde un moment sur les créateurs du spectacle, ceux qui ont finalement répondu à la question. Le COOB'92²³ a commencé par lancer un concours ouvert à six entreprises de production. Après avoir étudié les cérémonies olympiques organisées depuis Munich (1972) et d'autres grandes manifestations culturelles comme le bicentenaire de la Révolution française (1989), le comité se prononça sur leurs projets artistiques et budgétaires. Finalement trois des entreprises fusionnèrent – dont les deux finalistes – pour écrire un projet commun et devinrent la société de production Ovidéo-Bassat-Sport²⁴. Une équipe de production fut alors composée en réunissant à la fois des personnalités catalanes et mondiales, parmi lesquelles on retrouve Josep Roca, mais aussi Manuel Hueriga (en tant que scénariste et directeur artistique) et des experts internationaux comme Ric Birch et Judy Chabola (qui avaient déjà participé à l'élaboration de la cérémonie de Los Angeles, respectivement comme producteur et chorégraphe)²⁵. L'équipe ainsi formée se distingue de ce qui avait déjà existé : en 1984, Los Angeles avait confié l'entière responsabilité – et liberté – à David Atkins, un producteur d'Hollywood. En 1988, Séoul avait constitué un comité d'experts culturels mais qui étaient inconnus du public, tandis que la cérémonie d'Albertville, qui a

²² Josep Roca, « Ceremonies in the organisation of the Games. The experience of COOB'92 », dans Miquel de Moragas Spà, John MacAloon (dir.), *Olympic ceremonies : historical continuity and cultural exchange...*, op. cit., p. 231.

²³ Acronyme catalan de « Comité d'organisation de l'Olympiade de Barcelone », il était composé à la fois de membres du conseil de la ville de Barcelone, de la Generalitat de Catalogne, du gouvernement espagnol et du comité olympique espagnol, avec à sa tête le maire de Barcelone, Pasqual Maragall.

²⁴ Les étapes du concours sont racontées dans le *Rapport officiel des Jeux de la XXV^e Olympiade*, op. cit., volume 3, p. 41.

²⁵ La constitution de l'équipe est rapportée par Josep Roca, art. cité, p. 232.

fortement influencé la conception des spectacles olympiques par la suite relevait de la compétence d'un artiste seul, Philippe Decouflé. Les producteurs de Barcelone décidèrent ensemble des thèmes de la cérémonie lors d'un grand brainstorming, avant de faire appel à des artistes de renommée mondiale (comme Cristina Hoyos ou les chanteurs d'opéra) ou des compagnies théâtrales catalanes (*La Fura dels Baus*) pour compléter le spectacle. Durant les six premiers mois de l'année 1991, ils se concentrent alors sur le scénario, avant de préparer sa réalisation et de le faire approuver par le CIO au mois de novembre²⁶.

À Atlanta, on retrouve le même fonctionnement et même certains des protagonistes. Un concours est ouvert par l'ACOG²⁷ – à échelle mondiale cette fois – à l'issue duquel une société de production de Los Angeles est sélectionnée, Don Mischer Production. Son président, Don Mischer lui-même, devient le producteur exécutif et metteur en scène. Rapidement il est entouré d'une équipe²⁸ dont Peter Minshall et Kenny Ortega prennent la direction artistique (le premier pour les costumes, le second pour la chorégraphie). On y retrouve des experts comme Judy Chabola à la mise en scène et des nouveaux comme Mark Watters à la direction musicale. Finalement cette équipe compte 175 membres. Ensemble, ils élaborent le scénario – validé par le CIO en décembre 1995²⁹ – et négocient la présence de vedettes pour donner sa forme finale à la cérémonie d'ouverture. Il s'agit donc de modèles d'organisation similaires pour Barcelone et Atlanta : une équipe de production où les rôles sont partagés et en collaboration constante avec le comité d'organisation des Jeux qui prend la décision d'entériner les propositions pour le scénario ou de les rejeter. Le résultat final a donc été produit à la fois par les experts culturels de l'entreprise de production et les artistes qu'elle a elle-même engagés, mais aussi les autorités des deux États. On peut donc considérer la mise en scène comme le reflet de l'image que souhaitent donner les autorités de la ville et de la région.

²⁶ Les étapes de la création du scénario sont brièvement rapportées dans le *Rapport officiel des Jeux de la XXV^e Olympiade, op. cit.*, volume 3, p. 43.

²⁷ Comité d'Organisation des Jeux Olympiques d'Atlanta comprenant des autorités locales (dont le maire d'Atlanta, coprésident de l'ACOG), des hommes d'affaires d'Atlanta (dont William Payne, coprésident), des représentants des communautés accueillant des compétitions, des représentants de l'État de Géorgie, des membres du Comité Olympique états-unien et des experts juridiques et comptables. Voir la liste complète dans le *Rapport officiel des Jeux Olympiques du Centenaire : Atlanta 1996, op. cit.*, volume 1, p. 18.

²⁸ Liste des membres de l'équipe chargée de la création et de la production des cérémonies dans *Rapport officiel des Jeux Olympiques du Centenaire : Atlanta 1996, op. cit.*, volume 1, p. 354.

²⁹ Voir *Ibid.*, p. 357.

C'est en comprenant bien ce contexte de création que le choix des épisodes représentés prend tout son sens, car aussi bien à Barcelone qu'à Atlanta, les thèmes sélectionnés portaient sur l'identité régionale. Mais ce qui importe surtout c'est qu'ils étaient illustrés de manière symbolique plutôt qu'historique, se référant donc à des images figées de la ville plutôt qu'à des événements précis. La conséquence principale de ce parti pris est de permettre d'éviter les sujets polémiques d'une histoire locale, régionale ou nationale. Ainsi, en ne prenant aucun repère temporel, aucune période n'est davantage mise en valeur et aucune autre passée sous silence ; ou plutôt elles le sont toutes.

Lors du sondage déjà cité, effectué en amont des Jeux de Barcelone, Lluís Bassat, le président de la société de production des cérémonies, explique qu'il a voulu connaître les stéréotypes associés à son pays. Ceux qui revenaient régulièrement étaient les suivants : l'Espagne était un pays inefficace et légèrement sous-développé ; être en retard y était la norme ; ses habitants ne travaillaient pas beaucoup et faisaient la sieste l'après-midi ; mais les femmes y étaient belles³⁰. À part le dernier cliché, on comprend la volonté de faire évoluer cette image de l'Espagne, tout en maintenant la ligne directrice de la communication touristique du pays fondée sur le soleil et l'hospitalité espagnole. La ponctualité de la cérémonie comme les premiers tableaux folkloriques autour de l'accueil espagnol et catalan peuvent remplir cette fonction. Mais quelle est donc l'ambition du tableau créé par *La Fura dels Baus*, « la Méditerranée, mer olympique » ? Cette mise en scène insiste sur deux entités : Barcelone et la Méditerranée, qui a notamment donné son nom à la séquence. On comprend aisément l'évocation de la première, mais la seconde suggère un nouvel angle d'approche : elle serait un trait d'union entre plusieurs pays – la Grèce est évoquée au départ d'Hercule – bordés par la mer. Employer un mythe permet de donner une certaine ancienneté à l'Espagne et à Barcelone, tout en la plaçant dans une temporalité éternelle, et surtout une géographie qui la lie aux autres. En effet, si l'on effectue une lecture symbolique du combat entre le bien et le mal qui s'achève sur la défaite des monstres, on peut y voir, peut-être, une façon symbolique de parler des troubles qu'ont connus l'Espagne et la Catalogne durant le dernier siècle. Cette interprétation non-appuyée par le rapport officiel ou des communications à l'intention des médias souligne par la même occasion les absences de la cérémonie. Le régime de Franco qui s'est achevé en 1975 et la démocratisation de l'Espagne grâce à Juan Carlos Ier, proclamé roi d'Espagne après la mort du dictateur, sont inexistantes dans le spectacle. Pourtant, l'un des enjeux de ces Jeux Olympiques est de montrer que l'Espagne a réussi à sortir

³⁰ Résultats racontés dans Lluís Bassat, art. cité, p. 242.

du franquisme, à se démocratiser et se moderniser. Une reconstitution historique ou un autre moyen d'évocation aurait été d'autant plus justifié que la Catalogne est une région qui a été particulièrement touchée par le régime. Elle avait résisté en 1936 au *pronunciamento* de Franco, devenant ainsi jusqu'en 1939 le dernier lieu de retranchement des Républicains, avant de tomber entre les mains des franquistes³¹. Elle perd alors l'autonomie qu'elle avait obtenue peu avant le début de la guerre civile et toutes les formes d'expressions culturelles catalanes sont interdites. Mais ce passé est encore trop récent pour être ouvertement raconté et c'est donc logiquement que le choix du spectacle s'est porté sur des aspects non-polémiques, comme la légende de Barcelone. Toutefois, on peut remarquer une autre absence, aussi déroutante et pourtant bien plus lointaine : celle de l'empire colonial espagnol. L'année 1992 marque d'ailleurs le 500^e anniversaire de la « découverte » de l'Amérique par Christophe Colomb, célébré quelques mois auparavant par l'Exposition universelle de Séville (ouverte entre avril et octobre 1992). On peut expliquer cette absence au sein de la cérémonie des Jeux par le fait que ce thème avait déjà été traité lors de l'Exposition universelle, même si le public n'y était pas le même. Toutefois, les Jeux auraient pu marquer l'occasion de rappeler les liens de l'Espagne à ses anciennes colonies. Dans l'ouvrage dirigé par Claude Boli, un article décèle un lien éloigné au thème de la colonisation. Les historiens y expliquent que le slogan des Jeux « Amitiés pour toujours » – formule de paix et de fraternité qui peut sembler banale – pourrait symboliser à la fois la célébration de la rencontre entre des peuples du monde entier, mais aussi la perspective d'une nouvelle relation avec ces pays autrefois colonisés, basée sur la coopération et la reconnaissance des exactions des conquistadors³². Néanmoins, cette analyse s'appuie sur des intentions qui n'ont pas été officialisées et qui donc n'apparaissent pas comme le message principal. Au reste, si les organisateurs ont préféré éviter d'en référer à l'histoire, ils ont été au bout de leur objectif : mettre en valeur la Catalogne. D'ailleurs, au lendemain de la cérémonie, on la trouve qualifiée dans la presse de « tremplin catalan³³ ».

Comme pour l'Espagne, ces Jeux sont l'occasion pour le Sud des États-Unis d'améliorer son image à l'international et de montrer un nouveau visage. Car, si le « Sud profond » est connu pour son jazz ou son climat humide, il évoque surtout l'esclavage des Noirs et

³¹ Robert Ferras et Jean-Paul Volle, « Catalogne », *Encyclopædia Universalis*, en ligne sur <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/catalogne/> [Consulté le 23/06/2016].

³² José Chaboche, Sylvie Fournié-Chaboche et Alain Schoeny « Contribution à l'analyse géopolitique des jeux Olympiques d'été : le territoire olympique à travers images et slogans officiels », dans Claude Boli (dir.), *Les Jeux Olympiques : fierté nationale et enjeu mondial*, Biarritz, Atlantica, 2008, p. 248-249.

³³ Michel Bole Richard, « Les XXV^e Jeux Olympiques d'été, tremplin catalan », *Le Monde*, 27/07/1992, p. 12.

l'économie de plantation au XIX^e siècle, l'appartenance à la Confédération pendant la guerre de Sécession américaine, ou encore la ségrégation raciale jusque dans les années 1960. Autant d'épisodes plutôt sombres que la région aimerait dépasser en présentant un Sud magnifié par une allégorie. Le spectacle raconte donc une nuit d'été sereine, seulement troublée par un orage avant de reparaître encore plus vivante. La seule mention à la symbolique de cette perturbation se trouve dans une courte phrase du rapport officiel des Jeux : « L'orage représente les périodes de troubles que le Sud et ses habitants ont vécues³⁴ ». Aucun détail à l'exception de cette brève description n'encourage une lecture historique. C'est que les représentants de la ville d'Atlanta tout comme ceux de la Géorgie ne souhaitent pas s'attarder sur ces épisodes, pourtant majeurs dans l'histoire des États-Unis. En effet, en 1861, sept États du Sud ont fait sécession suite à l'élection d'Abraham Lincoln qui avait la volonté d'abolir l'esclavage³⁵. La Caroline du Sud, le Mississippi, l'Alabama, la Géorgie, la Louisiane, la Floride et le Texas s'unissent sous le nom d'États Confédérés d'Amérique et déclarent la guerre de Sécession. Mais en 1865, c'est l'Union dirigée par Lincoln qui l'emporte. L'esclavage est aboli et les États sécessionnistes sont progressivement réintégrés aux États-Unis, la Géorgie étant d'ailleurs le dernier à l'être en 1870. La ville d'Atlanta avait fait figure de symbole dans cette guerre en tant que capitale d'un État sécessionniste prise par William Sherman, général de l'Union, en septembre 1864. Il la transforma d'abord en camp militaire, avant de l'incendier au départ des troupes en novembre. La venue des Jeux à Atlanta semble donc l'occasion de montrer le nouveau visage du Sud, car c'est ce qu'a incarné la ville dans les années 1870 avec la reconstruction de la ville et sa forte croissance économique qui lui a donné une importance régionale puis nationale. Pourtant, la guerre de Sécession est inexistante dans le spectacle, alors qu'elle a tout de même consacré l'union de ces États du Sud qui forment aujourd'hui une entité culturelle et historique.

Malgré l'abolition de l'esclavage, le combat des Noirs à Atlanta n'est pas terminé car la ségrégation y est instaurée et persiste jusqu'aux années 1960. Cette période qui peut aussi rentrer dans la catégorie des « troubles » vécus par les habitants du Sud est également passée sous silence, à une exception près. Un peu plus tard dans le spectacle est fait mention de Martin Luther King par des extraits de son discours « *I have a dream* » et cette partie constitue la seule référence historique de la cérémonie d'ouverture. Il est intéressant ici de noter le contraste avec la cérémonie américaine de Los Angeles qui avait retracé la conquête de

³⁴ *Rapport officiel des Jeux Olympiques du Centenaire : Atlanta 1996, op. cit.*, volume 2, p. 61.

³⁵ Chronologie des événements dans l'article « Atlanta », *Encyclopedia Americana*, Danbury, Grolier, 1998, volume 1, p. 671.

l'Ouest, douze ans plus tôt. Contrairement à cette reconstitution dramatique, l'histoire américaine à Atlanta commence et s'arrête avec Martin Luther King. Un journaliste de *Libération* relève cet écart :

« Douze ans plus tôt, dans une Amérique reaganienne, le show inaugural avait réduit le monde à l'Ouest, sa conquête à une croisade pour la civilisation. Il paraît d'ailleurs que le comité d'organisation a été tenté d'en faire un remake, avec Scarlett O'hara à la place de Davy Crockett. Mais la réaction des associations noires, la mémoire de Martin Luther King, l'élection de Clinton l'en ont dissuadé³⁶ ».

On peut s'étonner de la brièveté de ce segment (environ trois minutes) alors qu'il s'agissait d'un des axes de campagne majeurs de la ville lors de sa candidature aux Jeux. Atlanta représente d'ailleurs un symbole puisqu'elle est devenue, en 1973, la première ville à élire un maire noir. Mais l'histoire de l'esclavage et de la ségrégation dans le Sud est encore beaucoup trop proche pour pouvoir faire l'objet d'une reconnaissance des autorités. Un autre journaliste fait d'ailleurs ce constat et rapporte des propos du coprésident du Comité d'Organisation, William Payne :

« Toute référence au Sud d'avant la guerre civile a été méticuleusement gommée dans la cérémonie d'ouverture et les événements officiels. « Si vous évoquez la guerre civile, vous risquez de choquer les militants des droits civiques », a reconnu Billy Payne, président du comité organisateur pour expliquer l'amnésie³⁷ ».

Cette omission se révèle donc bien volontaire de la part des organisateurs. Reste pourtant un symbole : le dernier relayeur de la flamme olympique. Cet honneur revient à Mohamed Ali, champion olympique et trois fois champion du monde de boxe, mais surtout icône populaire en raison de son combat pour les droits des Noirs américains et de son opposition à la guerre du Vietnam. L'image est d'autant plus forte qu'en 1996, il s'est retiré depuis longtemps et n'apparaît plus que rarement en public, car il est atteint de la maladie de Parkinson. Il suscite donc l'empathie des spectateurs en allumant la vasque olympique en tremblant ce jour-là (III. 16). On comprend donc par cette image et celle de Martin Luther



Illustration 16 : Mohamed Ali s'apprête à allumer la flamme (Archives INA).

³⁶ Jean Hatzfeld, « Citius, Altius, Cassius », *Libération*, 22/07/1996, p. 27.

³⁷ Patrick Sabatier, « Atlanta : Hors-Jeux Scarlett, mythe à la naphthaline », *Libération*, 24/07/1996, p. 24.

King qu'Atlanta souhaite montrer qu'elle a changé, mais qu'elle n'est pas encore prête à se confronter aux démons du passé et à reconnaître ses torts.

Les Olympiades de Barcelone et d'Atlanta se situent à un tournant de l'Olympisme : d'abord de par la dimension universelle renouvelée au début des années 1990 et ensuite parce qu'on atteint le premier siècle des Jeux rénovés. C'est aussi un moment marquant dans l'histoire des cérémonies d'ouverture car la Guerre froide s'achève et avec elle s'éteint un modèle de promotion culturelle mondiale. Pourtant, face à tous ces bouleversements et aux évolutions de l'Olympisme, le contexte international aurait pu continuer à primer dans les spectacles olympiques. Mais les pays organisateurs font de nouveaux choix et la décennie 1990 représente clairement celle des mises en avant régionales. Que ce soit la Catalogne ou le Sud des États-Unis, leur culture se trouve au cœur du scénario d'ouverture. On y observe l'indépendance catalane et sa distinction artistique ainsi que la dimension commerciale des États-Unis et le climat chaleureux du Sud, mais dans les deux cas, les mises en scène sont quasiment anhistoriques, dans le sens où elles sont presque totalement dépourvues de références autre que des mythes intemporels. Cela permet aux deux villes concernées de renouveler et d'améliorer leur image auprès de la population mondiale sans évoquer de périodes sombres de leur histoire, encore trop proches pour faire l'objet d'une confrontation de la part des autorités publiques. Ces cérémonies ouvrent la voie à une nouvelle démarche de représentation : le but n'est plus de rallier d'autres pays à une cause – comme au temps de la Guerre froide – mais de raconter son histoire au monde de manière à prouver son rayonnement ou à montrer que l'on a un rôle à jouer sur la scène internationale. Et les revendications de reconnaissance de la Catalogne et du Sud des États-Unis en sont l'embryon.

PARTIE III – « RACONTER SON HISTOIRE AU MONDE »
POUR TROUVER SA PLACE DANS LA MONDIALISATION

CHAPITRE 7 : SYDNEY (2000) – DES JEUX DE RÉCONCILIATION AVEC LE PASSÉ COLONIAL

Le soir du 15 septembre 2000, Cathy Freeman entre dans le stade olympique de Sydney pour y allumer la flamme. Cette athlète d'origine aborigène, choisie pour représenter l'Australie au point culminant du spectacle, est un symbole qui résume à lui seul l'enjeu de la cérémonie. Jean-François Renault, journaliste à *L'Équipe*, synthétise ainsi l'objectif de l'ouverture :

« Des Jeux multiraciaux et multiculturels : tel a été le message de la cérémonie d'ouverture. Cathy Freeman qui, à Atlanta, avait défilé avec le drapeau australien et le drapeau aborigène a allumé la vasque olympique hier, preuve qu'elle a acquis un statut à part, comme si l'Australie traditionnelle, celle du *bush*, voulait, à travers elle, se faire pardonner les exactions du passé¹. »

Comme l'annonce ce journaliste, c'est un spectacle qui n'évite pas les sujets controversés. Cette cérémonie est l'occasion de faire un retour en arrière sur le passé compliqué de l'Australie. En effet, depuis de nombreuses années, l'île est en proie à des débats historiques liés aux suites de la colonisation britannique et aux relations avec les Aborigènes, premiers occupants du continent. Jean-François Renault met en avant le problème central : l'opposition entre l'Australie qualifiée de « traditionnelle », celle des colons arrivés à la fin du XVIII^e siècle et unifiés un siècle plus tard sous le nom de *Commonwealth d'Australie*, et l'Australie indigène, dont les droits ont été niés lors de la conquête. Ces deux peuples incarnent deux manières de vivre très liées à la terre, et dans les années 2000 leurs relations commencent seulement à s'améliorer. L'enjeu de la cérémonie est donc de poids, au niveau local comme au niveau international : retracer la construction de l'Australie avec les divers peuples qui la composent tout en donnant une place à chacun. Plus globalement, la cérémonie pose la question de l'écriture d'une nouvelle histoire pour l'île qui prend en compte les Aborigènes et les torts de la colonisation. Elle présente trois thèmes principaux qui sont autant de pistes pour comprendre la vision des organisateurs pour l'Australie : la réhabilitation de l'occupation de la terre par les Aborigènes, la présentation des différentes immigrations, et surtout la première, la colonisation britannique. Le dernier thème est plus traditionnel pour une cérémonie d'ouverture : il s'agit d'évoquer la géographie pour casser les stéréotypes sur le pays. La

¹ Jean-François Renault, « Les sentiers de la gloire », *L'Équipe*, 16/09/2000, Supplément JO, p. 2.

cérémonie est composée par deux Australiens : Ric Birch, directeur de la cérémonie – qui a déjà organisé plusieurs cérémonies olympiques ou australiennes par le passé –, et David Atkins, directeur artistique – reconnu dans le domaine de la mise en scène et de la chorégraphie.

1) La reconnaissance de l'histoire des Aborigènes

Quelques secondes avant le décompte marquant le début de la cérémonie d'ouverture, des images du parcours de la flamme sont projetées. C'est l'occasion de rappeler que les premiers porteurs étaient des Aborigènes lorsqu'elle est arrivée en Australie (III. 1).



Illustration 1 : Arrivée de la flamme en Australie portée par des Aborigènes (Archives INA)

Avant même d'avoir commencé la cérémonie, le relais de la flamme est un symbole de la place qui est reconnue aux Aborigènes. Leur faire porter en premier, c'est reconnaître qu'ils étaient les premiers habitants de la terre australe. Cela va à l'encontre du concept de *terra nullius* sur lequel s'étaient appuyés les premiers colons britanniques pour s'installer en Australie. Ce terme signifie « terre sans propriétaire », déclaration faite d'après les premières observations faites par James Cook, premier Britannique à s'intéresser au continent². Lors de son premier voyage dans l'hémisphère sud en 1770, et en particulier au sud-ouest de l'île, il rapporte que la densité de population est faible et uniquement présente sur les côtes. Les moyens d'occupation ne ressemblent pas à ceux connus : il n'y a pas de bâtiments ou de clôtures. La couronne britannique en conclut donc que les indigènes présents ne revendiquent aucun droit sur cette terre. Cela aboutit en 1787 à la création d'une colonie de déportation de prisonniers anglais, d'autant plus que les colonies américaines vers lesquelles étaient envoyés les criminels depuis les années 1750 viennent de prendre leur indépendance³. Le rapport des Aborigènes à la terre est en effet différent de celui des Occidentaux. Elle est vue comme une mère

² Xavier Pons, *L'Australie et ses populations*, Bruxelles, Editions Complexe, 1983, p. 38.

³ *Ibid.*, p. 40.

nourricière et une source d'inspiration religieuse⁴. Ceux-ci vivaient en tribus de chasseurs cueilleurs et ne pratiquaient pas la culture de la terre. Ils entretenaient cependant avec elle un lien étroit dont ils ont été privés par l'arrivée des premiers colons. Leur droit de possession a ainsi été nié jusqu'à « l'affaire Mabo », deux siècles plus tard⁵. Mabo était un indigène originaire du détroit de Torres ayant entamé une procédure en justice pour faire reconnaître les droits de sa famille sur les terres de l'île de Mer en 1982. Le procès se déroule pendant dix ans et le 3 juin 1992, la justice tranche en sa faveur. Cela amène le gouvernement fédéral à changer la loi et à adopter le *Native Title Act* qui permet la reconnaissance législative des droits de certains Aborigènes sur leur terre⁶. Huit ans avant les Jeux, un processus est ainsi enclenché. Il est accompagné d'un discours du Premier ministre, appelé le « discours de Redfern » prononcé le 10 décembre 1992 où Paul Keating reconnaît publiquement au nom de la nation les torts faits aux Aborigènes dans le passé⁷. Son discours insiste aussi sur leurs contributions dans l'histoire australienne et dans tous les domaines de la vie :

« Ils ont modelé notre connaissance de ce continent et de nous-mêmes. Ils ont modelé notre histoire. Ils sont là dans la légende australienne. Nous ne devrions pas l'oublier : ils ont aidé à bâtir cette nation. Et si nous avons un sens de la justice, ainsi que du bon sens, nous forgerons une nouvelle coopération⁸. »

Le but est de lancer un mouvement de réconciliation entre les deux peuples et une amélioration de la vie des Aborigènes. Même si ce processus n'est pas linéaire, la cérémonie

⁴ Jean-Claude Redonnet, *L'Australie*, Paris, Presses Universitaires de France, 1994, p. 23.

⁵ Isabelle Merle, « Le Mabo Case. L'Australie face à son passé colonial », *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, volume 53, numéro 2, 1998, p. 209-229.

⁶ Anne Vidal, *Representing Australian identity in the years 2000-2001: the Sydney Olympic Games and the centenary of Federation*, Thèse sous la direction de Jean-Claude Redonnet Paris IV Sorbonne et Richard White (Université de Sydney), Lille, Atelier national de Reproduction des Theses, 2004 (édition 2006), p. 64.

⁷ Paul Keating, Discours de Redfern, prononcé le 10 décembre 1992, extrait :

« Le point de départ serait peut-être de reconnaître que le problème commence avec nous, les Australiens non-Aborigènes. Cela commence, je pense, avec cet acte de reconnaissance. Reconnaissance que c'est nous qui avons dépossédé les Aborigènes. Nous avons pris leurs terres traditionnelles et brisé leur mode de vie traditionnel. Nous avons apporté les désastres. L'alcool. Nous avons commis des meurtres. Nous avons enlevé des enfants à leur mère. Nous avons pratiqué la discrimination et l'exclusion. C'était notre ignorance, et nos préjugés. Et notre incapacité à imaginer être les victimes de ces choses là. À quelques nobles exceptions près, nous n'avons pas été capables de réagir de manière tout simplement humaine, et de nous projeter dans leurs cœurs et dans leurs esprits. Nous n'avons pas été capables de nous demander « comment me sentirais-je si quelqu'un me faisait ces choses là ? »

⁸ Paul Keating, Discours de Redfern, le 10 décembre 1992, disponible sur https://antar.org.au/sites/default/files/paul_keating_speech_transcript.pdf

d'ouverture des Jeux de Sydney peut être vue comme un de ses aboutissements. Elle montre la volonté de reconnaître la culture aborigène, ce qui est particulièrement frappant dans les deux tableaux qui s'inspirent de leur mode de vie.

Le scénario de la cérémonie est fondé sur le voyage initiatique d'une enfant, jouée par Nikki Webster, adolescente de 13 ans déjà célèbre pour une comédie musicale australienne. Dès le début, elle s'endort et commence son voyage en rêve. C'est avec le deuxième tableau du spectacle intitulé « Le réveil » que commence la reconstitution historique de l'histoire australienne. Un Aborigène se détache en hauteur, interprété par Djakapurra Munyarryun du *Bangarra Dance Theatre*. Il se met à chanter et appelle les esprits aborigènes d'Australie et des îles du détroit de Torres à écouter le son de la Terre (III. 2). Les esprits accourent vers lui, guidant avec eux Nikki, la petite fille (III. 3). Elle rejoint Djakapurra sur le promontoire d'où elle peut observer le réveil du site.



Illustration 2 : Djakapurra appelle les esprits (Archives INA)



Illustration 3 : Les esprits répondent à l'appel et guident Nikki (Archives INA)

Le chant et les danses des femmes du désert d'Australie centrale rassemblent les esprits au son des boomerangs utilisés comme percussions. Elles viennent redonner vie à la Terre. Cette renaissance est symbolisée par une explosion de couleur ocre dans l'air. Des Aborigènes

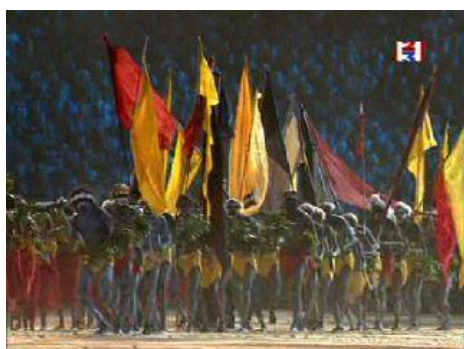


Illustration 4 : Danse des drapeaux (Archives INA)

effectuent ensuite la « danse des drapeaux » qui rassemble des communautés du Territoire du Nord. Ils exécutent une parade traditionnelle du *bush* (III. 4), sorte de brousse caractérisant la végétation typique assez éparse et de petite taille à cause de la sécheresse du climat. S'ensuit une danse rythmée célébrant l'énergie des peuples du détroit de Torres et

une autre danse traditionnelle, la danse *Dhum Dhum* du kangourou rouge (III. 5)⁹.

Enfin, les différents clans aborigènes s'assemblent autour de bidons où brûlent des feuilles d'eucalyptus pour purifier le site et raviver les liens entre les communautés (III. 6). Des Esprits montés sur échasses,

les *giorn-giorn* (assistants des grands esprits créateurs) précèdent la naissance dans un coup de tonnerre d'une *Wandjina* géante, esprit créateur des saisons et des feux de brousse qui servent à régénérer la Terre¹⁰. La *Wandjina* monte alors du sol comme un gros soleil (III. 7).



Illustration 5 : Danse « Dhum Dhum » du kangourou rouge (Archives INA)



Illustration 6 : Purification du site (Archives INA)



Illustration 7 : Naissance de la Wandjina (Archives INA)

Ce tableau est utile pour montrer à la fois l'unité des communautés aborigènes et leur relation privilégiée à la terre. Cet attachement fait partie d'une vision globale du monde contenue dans la formule « le temps du rêve ». Ce temps représente à la fois le passé, le présent et le futur des Aborigènes¹¹. La terre est la trace des événements qui s'y sont passés, des combats et des amours des ancêtres mythiques qui y ont eu lieu, ainsi que la demeure présente des esprits¹². La couleur même, l'ocre, est l'image du sang qui a pu être versé par les héros mythiques. Chaque parcelle reflète l'histoire des ancêtres. C'est pour cette raison que la terre revêt une profonde dimension religieuse et devient un lieu de culte permanent¹³. Les organisateurs du spectacle ont mis en avant des danses et des rituels représentatifs de la culture et de la vision aborigène. Ils ont pris soin d'engager des acteurs issus des diverses régions australiennes pour évoquer la diversité de ce peuple : cent hommes et femmes de la

⁹ « Awakening », *Opening Ceremony of the Games. Media Guide*, Sydney, OCOG, 2000, p. 27.

¹⁰ Cyril Havecker, *Le temps du rêve. La mémoire du peuple aborigène australien*, Aix-en-Provence, Le Mail, 1992, p. 56.

¹¹ Jean-Claude Redonnet, *op. cit.*, p. 22.

¹² Cyril Havecker, *op. cit.*, p. 14.

¹³ Xavier Pons, *op. cit.*, p. 20.

région de Sydney (la Nouvelle-Galles du Sud), 350 femmes du désert central (à cheval sur trois régions : Australie occidentale, Australie méridionale et Territoire du Nord), 200 hommes et femmes de la terre d'Arnhem (petit morceau du Territoire du Nord) et enfin 100 habitants issus du nord de la région du Queensland et des îles du détroit de Torres¹⁴.

Ce passage intervient assez tôt dans le spectacle et il est significatif du but général et de ses destinataires multiples. Il rend hommage à la culture aborigène dans sa diversité mais aussi dans son unité, sa cohérence. C'est un signal fort pour montrer que le sujet n'est pas tabou et que le gouvernement australien veut agir pour la « Réconciliation », processus engagé officiellement depuis les années 1970. En 1967 lors d'un référendum, plus de 90% des Australiens ont voté pour l'abolition de la discrimination à l'encontre des Aborigènes dans la Constitution, ce qui impliquait de leur donner le droit au suffrage universel, à la citoyenneté à part entière et de pouvoir les recenser. Mais ce processus n'a pris son nom qu'en 1991 avec la création d'un « Conseil pour la Réconciliation » gérant les relations entre les Aborigènes et « l'Australie blanche »¹⁵. En 1996, alors que la cérémonie était en pleine préparation, Ric Birch a déclaré :

« C'est une telle déclaration politique pour nous de répandre l'idée que c'est une partie et une parcelle de notre culture. Ce n'est pas tant pour envoyer un message au monde que pour dire que c'est une partie de notre identité¹⁶. »

Cette citation illustre à quel point le thème est attendu et montre la nécessité ressentie par les Australiens de reconnaître les torts commis dans le passé et la volonté de les réparer dans le présent. Cela passe par la reconnaissance de la part des Aborigènes dans l'histoire de l'île. Djakapurra représente ici les premiers habitants de l'Australie. Il a l'air d'un vieux sage et cela renforce le contraste avec la petite fille blanche, renvoyant à la fois à l'Australie issue de la colonisation, mais aussi au futur. Pour elle, Djakapurra est comme un guide ou un père de substitution. Son rôle montre le changement de point de vue sur les Aborigènes qui ne sont plus considérés comme primitifs et en retard sur la civilisation britannique. Cette représentation des tribus aborigènes s'adresse donc à la population australienne en général afin de casser leurs stéréotypes, de montrer que les Aborigènes ne sont pas que des gens ivres dans les rues des villes, comme l'image est fréquemment véhiculée.

¹⁴ « Awakening », *Opening Ceremony of the Games. Media Guide, op. cit.*, p. 13.

¹⁵ Caroline Simon, « Histoire des Aborigènes : La Réconciliation », en ligne sur *Australia-Australie.com*, 29 juin 2012 [Consulté le 21/01/2016].

¹⁶ Anne Vidal, *op. cit.*, p. 106.

Cette reconnaissance des torts de la colonisation a une valeur très symbolique et la cérémonie d'ouverture accompagne pleinement la volonté de l'État. On constate la différence de perspective avec les cérémonies précédentes, notamment celle d'Atlanta en 1996. L'accent portait sur l'ambiance du sud des États-Unis ou des éléments consensuels comme l'hommage à Martin Luther King, mais les sujets polémiques comme l'esclavage des États du sud n'avaient pas été abordés. Sydney prend ainsi le contrepied de ce modèle en abordant de face la question des Aborigènes. Pourtant, cette vision des Aborigènes reste très loin des violences et des dépossession vécues lors de l'arrivée des Britanniques. La volonté pacifique du metteur en scène, et à travers lui de l'État australien, est indéniable. Il redonne une place aux Aborigènes dans l'histoire australienne, mais sans aller jusqu'à aborder les drames actuels de la population. L'évocation semble intemporelle. Rien n'est dit ou montré sur les problèmes qu'ils rencontrent pour s'intégrer dans la société : la discrimination raciale est encore très active et la scolarisation est faible par rapport au reste de la population. Cela les empêche souvent de trouver un emploi et crée une situation de grande pauvreté. L'alcoolisme est aussi une conséquence majeure de l'acculturation forcée. Les conditions de vie sont donc extrêmement difficiles et l'espérance de vie est beaucoup plus courte que pour les descendants d'immigrants blancs. En comparaison de ces circonstances, la mise en scène de David Atkins semble idyllique, comme s'il s'agissait simplement de la redécouverte d'une culture oubliée que l'on voudrait à nouveau valoriser. On peut voir là un avancement dans la reconnaissance politique de ce peuple, mais qui garde le silence sur de nombreuses difficultés de la vie des Aborigènes et sur leurs revendications actuelles. L'une des plus grandes concerne les réparations pour les spoliations subies. Les Aborigènes tentent de récupérer leurs terres afin de préserver leurs attaches rituelles ancestrales et leur patrimoine culturel. La vision présentée est donc très paisible et correspond davantage à une déclaration d'intention de réhabilitation du peuple aborigène qu'une réelle description de la vie aborigène en 2000.

En raison de ce présent compliqué, c'est plutôt vers le futur que veulent se tourner les organisateurs par le dernier tableau du spectacle, nommé « Éternité ». Un danseur de claquettes sort du sol et commence un numéro avant d'être rejoint par de nombreux autres danseurs. Ils représentent des ouvriers construisant un pont et dansent sur des plaques de tôle. Au milieu d'eux, Nikki Webster et Djakapurra s'élèvent en l'air en se tenant la main et se retrouvent au milieu du pont qui est terminé (III. 8). C'est le fameux « *Harbour Bridge* » où avait eu lieu une marche de soutien considérable en faveur de la Réconciliation quelques mois

avant la cérémonie¹⁷. Il s'y inscrit le mot « Éternité » (III. 9). L'image est forte et vise à montrer l'union des deux peuples pour l'avenir. Le pont reflète l'idée d'une société jeune, en construction mais montre surtout le lien entre des choses jusque-là séparées : passé et futur, Aborigènes et Australiens issus de l'immigration.



Illustration 8 : Nikki et Djakapurra sur le pont se tenant la main (Archives INA)



Illustration 9 : « Harbour Bridge » (Archives INA)

Mais le symbole le plus fort n'apparaît qu'à la toute fin de la cérémonie : la dernière porteuse de la flamme olympique est une femme aborigène. Le choix est doublement emblématique : il commémore cent ans de participation des femmes aux Jeux Olympiques et met en avant une athlète aborigène encore en compétition. La flamme finit son parcours avec six Australiennes médaillées des Jeux précédents. Elle entre dans le stade portée par Betty Cuthbert poussée en chariot par Raelene Boyle, puis passe entre les mains de Dawn Fraser, Shirley Strickland, Shane Gould et Debbie Flintoff-King, la dernière athlète australienne à avoir remporté une médaille. C'est elle qui la remet entre les mains de Cathy Freeman, une dernière relayeuse représentant un choix très politique. Elle s'est fait connaître lors des Jeux du Commonwealth en 1994, après lesquels elle est devenue une icône populaire. En effet, après y avoir remporté le 400 mètres, elle avait effectué son tour d'honneur avec un drapeau portant d'un côté les couleurs de l'Australie et de l'autre les couleurs aborigènes. Sur place, elle avait fait scandale, mais une fois rentrée en Australie, son geste avait été approuvé par une grande partie de la population¹⁸. Elle s'était également opposée au gouvernement lorsque celui-ci avait refusé de s'excuser pour les « générations volées »¹⁹ dont avait fait partie sa grand-mère. Elle est donc une sportive engagée, et sans doute celle qui résume le mieux l'idée d'unité

¹⁷ Le 28 mai 2000, 250 000 Australiens y ont défilé, comme l'indique la plaque de commémoration sur le pont.

¹⁸ Gilles Navarro, « Parce qu'elle est libre », *L'Équipe*, 26/09/2000, p. 15.

¹⁹ Ce terme désigne les générations d'enfants aborigènes, et en particulier métis, qui ont été enlevés de force à leurs parents par le gouvernement et placés dans des familles blanches entre 1869 et 1969 pour les assimiler dans le cadre de la politique d'« Australie blanche ».

nationale, comme l'appuie cette citation du président du comité olympique australien, John Coates :

« C'est une véritable déclaration qu'une Australienne indigène puisse allumer la flamme aux Jeux du millénaire.²⁰ ».

Cathy Freeman reçoit donc la flamme et grimpe quelques marches qui la mènent à un promontoire. Elle est vêtue d'une combinaison ininflammable et marche au milieu d'une cascade (III. 10). La vasque qui s'apprête à contenir le feu est encore immergée et Cathy met le feu à l'eau. Elle enflamme alors un cercle autour d'elle qui s'élève vers le haut du stade où la flamme reste allumée pendant toute la durée des Jeux (III. 11).



Illustration 10 : Cathy Freeman portant la flamme (Archives INA)

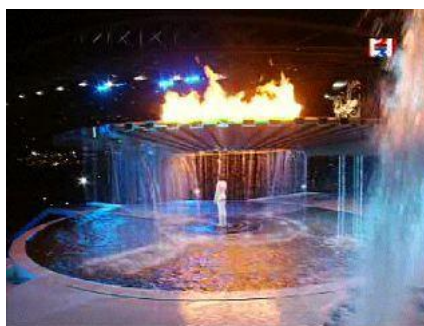


Illustration 11 : La vasque s'élève vers le haut du stade (Archives INA)

« Il restait Cathy Freeman. La flamme était noire et c'est une espérance qui s'éclairait au-delà d'un visage pour la mémoire. Le regard irisé se leva, une certaine idée du sport allait s'élever et avec elle des hommes et des femmes en quête de reconnaissance, de dignité. »²¹

Comme le reflète cet extrait du journal *L'Équipe* au lendemain de la cérémonie d'ouverture, la présence de Cathy Freeman pour clore le spectacle est l'ultime symbole de la volonté de Réconciliation et de reconnaissance des Aborigènes par l'État, ainsi que la mise en avant d'une Australie multiculturelle. Elle reflète les aspirations de la population australienne, même si, en pratique, les discriminations sont encore présentes. Face à cette vision radieuse de l'avenir, on peut se demander s'il ne s'agissait pas là d'une volonté de faire table rase du passé pour mieux recommencer ? En effet, la description des Aborigènes lors de la cérémonie ressemble davantage à une présentation de leur culture et de leur mode de vie qu'à une rétrospective de leur histoire. Après le concept de *terra nullius*, qui avait nié leur existence, il s'agirait alors

²⁰ Cité dans Anne Vidal, *op. cit.*, p. 122.

²¹ Christian Montagnac, « La flamme était noire », *L'Équipe* (supplément JO), 16/09/2000, p. 14.

d'une *tabula rasa*, qui effacerait les drames de la colonisation et repartirait sur de nouvelles bases, plutôt que d'offrir des réparations au peuple aborigène. Cette idée est renforcée par les tableaux racontant l'arrivée des colons dans la suite du spectacle.

2) La présentation des « arrivées », les migrations vers l'Australie

Si le but de la cérémonie est de présenter une vision de l'Australie multiculturelle mettant l'accent sur ses racines aborigènes, elle doit aussi évoquer les autres populations qui composent le peuple australien. L'autre question épineuse est donc la présentation de la colonisation. La difficulté est de trouver un équilibre entre une vision qui reconnaît les torts commis, mais qui puisse aussi rendre fière la population australienne blanche. C'est d'autant plus un défi que ce tableau doit présenter les symboles de l'Australie telle qu'elle s'est constituée en État. Dans l'histoire de l'Australie, deux vagues de migration se distinguent : l'arrivée des Britanniques à la fin du XVIIIe et surtout au XIXe siècle et l'arrivée de migrants en 1945, après la Seconde Guerre mondiale. Ric Birch, le directeur de la cérémonie, consacre deux tableaux à ce sujet, « Symphonie en tôle ondulée » et « Les arrivées » qui durent respectivement douze et dix minutes.

L'angle choisi pour montrer la colonisation est assez original et permet de contourner la difficulté potentielle de satisfaire les différentes visions de l'histoire. « Symphonie en tôle ondulée » prend le parti d'aborder la colonisation avec humour, une manière de la rendre ridicule mais sans en parler négativement non plus. Le titre lui-même, évoque le décalage entre la symphonie, musique harmonieuse, et la tôle ondulée, matériau beaucoup moins noble et qui renvoie plutôt à l'aspect brut et non naturel de la colonisation. La mise en scène de David Atkins essaie de faire ressentir cette discordance. La scène commence sur la fin du tableau précédent, les personnages marquant la fin d'une ère. Trois officiers britanniques de marine, munis de télescope et de carnets, entrent sur des vélos attachés comme des tandems avec des voiles (III. 12). Ils regardent avec un air surpris et émerveillé la faune et la flore du tableau précédent qui les entourent. Il est significatif de noter qu'à l'arrière du vélo se balance une souris en cage, symbole de la domestication qu'ils entendent imposer à cette terre. Ces

hommes font directement référence à l'expédition menée par Arthur Phillip, amiral anglais et commandant de la première flotte de prisonniers qui s'installèrent en Australie²².



Illustration 12 : Entrée du tandem avec les officiers de la marine (Archives INA)



Illustration 13 : Gros plan sur le chef de l'expédition (Archives INA)

Quand ils arrivent au centre, ils s'arrêtent et l'homme qui semble être le chef (III. 13) allume des fusées qui explosent dans le ciel en feu d'artifice. On note là une différence avec la préparation de la cérémonie car le guide officiel pour les médias expliquait « Quand ils arrivent au centre, ils s'arrêtent et plantent un drapeau²³ ». Ce changement reflète peut-être la volonté de ne pas insister sur la prise de possession de la terre par les Britanniques sans tenir compte des Aborigènes. En arrière-plan de cette expédition coloniale, on aperçoit Djakapurra qui s'éloigne, avant d'être noyé par la foule de personnages qui envahissent le stade avec des torches. Ils entrent sur un morceau de guitares électriques rejointes par de la batterie, ce qui contraste avec le morceau classique et léger joué par l'orchestre juste avant. Les lumières clignotent pour souligner le changement brusque tandis que le stade s'obscurcit et fait ressortir les taches de feu.

C'est alors que les « Ned Kelly » entrent sur scène (III. 14). Ces personnages du folklore australien sont reconnaissables à leurs chapeaux troués d'un rectangle au centre, imitant les heaumes. Ils apparaissent dans le stade avec des fusils qui font office de torche. Ned Kelly est un personnage bien connu des Australiens. C'était un *bushranger*, c'est-à-dire un criminel ou bandit de grand chemin qui vivait de vols et utilisait le *bush*, ce paysage typiquement australien peu peuplé et connu pour son hostilité, afin d'échapper à la capture. Ce personnage qui agissait entre 1870 et 1880 est ambigu : il est à la fois considéré comme un criminel et comme une icône populaire qui a incarné la résistance à l'injustice et à l'empire britannique. Il

²² Benoît Antheaume, John Douglas Pringle, « SYDNEY », *Encyclopædia Universalis*, en ligne sur <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/sydney/> [Consulté le 27 janvier 2016].

²³ « Tin Symphony », *Opening Ceremony of the Games. Media Guide, op. cit.*, p. 33.

est considéré comme une sorte de Robin des Bois qui redistribuait le butin de ses vols aux pauvres. Il est connu pour avoir fabriqué lui-même son armure avec un heaume pour se protéger lors de la dernière attaque où il a été fait prisonnier²⁴. C'est dans cette tenue qu'il est toujours représenté. Dès le début du XXe siècle, un film lui est consacré²⁵, mais il est surtout connu pour être le sujet d'une série de peinture du peintre australien Sidney Nolan.



**Illustration 14 1: Entrée des Ned Kelly
(Archives INA)**



**Illustration 15 : Sidney Nolan, *Ned Kelly*,
peinture émail, 90 x 121 cm, 1946,
Canberra, National Gallery of Australia**

La première série de tableaux date de 1946 (Ill. 15), mais le thème reste cher au peintre jusqu'à la fin de sa vie, en 1992²⁶. C'est lui qui a inventé ce code du personnage vêtu de noir avec un heaume troué en son centre. Sidney Nolan dote ainsi la nation de deux symboles qui la personnifient : un homme et un paysage ; deux icônes qui s'ancrent peu à peu dans les traditions picturales. Dans ce tableau, des centaines de Ned Kelly envahissent le stade avec des torches en feu, recréant une atmosphère assez fascinante et dangereuse de la vie en Australie dans les années 1850. C'est un symbole majoritairement incompris par les téléspectateurs hors de l'Australie lors de la cérémonie, mais on perçoit ici la volonté du metteur en scène de faire découvrir les symboles nationaux. C'est un peu le pendant à la première partie : après avoir évoqué l'histoire aborigène de cette terre, il évoque la vie de la deuxième génération de colons.

Cette reconstitution historique continue avec l'image des premières constructions. Les Ned Kelly sont suivis par une machine mécanique en fer avec une tête de cheval, appelé le « Kelly horse » (Ill. 16). Cet étrange automate rappelle la technologie du fer blanc et la dureté de la vie durant les premières années de l'installation, mais aussi la violence de la colonisation,

²⁴ Fiche du gouvernement australien, « Ned Kelly », 27 mai 2015, en ligne sur <http://www.australia.gov.au/about-australia/australian-story/ned-kelly> [Consulté le 16 février 2016]

²⁵ Charles Tait, *The story of the Kelly Gang*, 1906, film muet en noir et blanc de 70 min.

²⁶ Andrew Sayers, « The Ned Kelly series », *National Gallery of Australia*, en ligne sur <http://nga.gov.au/nolan/> [Consulté le 16 février 2016].

qui balaie tout sur son passage. La musique qui l'accompagne est toujours jouée par des guitares électriques auxquelles s'ajoutent des violons sur un rythme endiablé. La bête mécanique crache du feu. Tout autour d'elle les torches racontent la construction, l'industrialisation. Des garçons arrivent en tournant dans des cylindres en fer (III. 17).



Illustration 16 : Kelly Horse (Archives INA)



Illustration 17 : Mise en avant de la technologie du fer blanc (Archives INA)

Toute la danse fait écho au dur labeur des colons et à leurs conditions de vie. Les femmes font des claquettes sur les plaques de tôle au son du violon, alors que les hommes construisent et hachent du bois. Dans le stade se multiplient les réservoirs d'eau et les derricks. Une éolienne géante est construite en même temps qu'un spectacle de fouets s'organise sur la piste. C'est comme si la prise de possession de l'Australie et l'installation des colons avaient deux statuts différents : on peut se moquer de l'arrivée des Britanniques sur l'île, mais le récit de la lutte pour la survie et l'adaptation des premiers habitants garde un statut héroïque qui fait la fierté de leurs descendants.

Puis, après une pause, le stade s'assombrit et la musique change. Elle est remplacée par celle des banjos et des harmonicas dans un rythme plus tranquille. Des bâtisses en tôle ondulée sont construites. Les personnages sont vêtus de pantalons bleus avec des bretelles rouges, de marcols blancs et de chapeaux qui contrastent avec l'austérité des costumes noirs des Ned Kelly (III. 18). Ce sont des fermiers australiens, car la prospérité du pays s'est construite

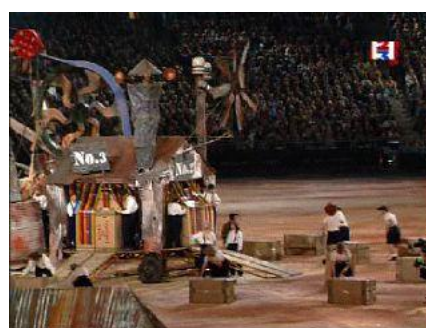


Illustration 18 : Fermiers s'affairant autour d'une maison en tôle (Archives INA)

grâce aux matières premières et aux exportations minières. On entend des bêlements et un chien court pour rassembler les moutons. Cette scène rappelle l'importance de la laine et de l'élevage dans le développement de l'Australie. D'ailleurs, le tableau évolue rapidement pour

montrer l'évolution de la société. La musique change et se met à alterner entre musique classique avec des cuivres et musique électronique. De cartons disséminés un peu partout sortent des hommes en chemises à fleurs avec des bobs et des tondeuses à gazons. Ils se mettent en ligne et tondent le stade. Ils finissent par une figure d'ensemble qui forme les anneaux olympiques. C'est le rêve australien d'après-guerre qui prend vie sous les yeux des spectateurs. Le ballet des tondeuses raconte l'envie des Australiens de posséder une maison avec un petit bout de jardin bien taillé et tondu chaque week-end pour le cricket et les barbecues²⁷. Cette scène montre l'aboutissement de la domestication de la nature sauvage : alors qu'au début, les Ned Kelly devaient survivre dans le *bush*, le tableau s'achève sur cette image de contrôle de la nature. D'ailleurs, la dernière scène renforce cette idée. On retrouve le *Kelly horse* qui revient au centre du stade et se baisse. La petite Nikki lui caresse la tête et lui donne une pomme à manger, sur une musique presque céleste. La bête hennit et accepte la pomme. Nikki l'a domptée.

Cette vision de l'Australie multiculturelle se confirme lors du tableau suivant appelé « Les arrivées », qui illustre les différentes vagues d'immigration qui ont peuplé l'Australie. Elles sont mises en scène par l'entrée successive depuis différentes portes du stade de chars représentant chacun un continent avec leurs danses et leurs musiques typiques (III. 19). Pour éviter les clichés, les organisateurs ont chargé quatre stylistes australiens



Illustration 19 : Nikki avec un représentant de chaque continent (Archives INA)

contemporains de dessiner les costumes²⁸. Leur tâche est donc de broser un portrait de chaque continent en jouant sur les codes et les couleurs pour que les costumes aient l'air assez traditionnels tout en étant reconnaissables et actuels. Les premiers à entrer sont les Africains, avec des costumes noirs zébrés de blanc. La musique change pour accompagner l'entrée de l'Asie, dont les représentants portent des costumes jaunes et orange et sont précédés par un petit dragon. Puis c'est au tour de l'Europe de faire son arrivée dans le stade. Les danseurs sont vêtus de costumes verts assez futuristes. Les robes ont des satellites et tous ont une antenne sur la tête. Pratiquant des danses latines, les Américains entrent dans des costumes rouges. Les femmes portent des robes à plume qui rappellent des motifs péruviens. Enfin, c'est l'Océanie, et en particulier la Nouvelle Zélande, qui entre en bleu au son du haka *Ka mate* –

²⁷ «The lawnmower ballet », *Opening Ceremony of the Games. Media Guide, op. cit.*, p. 34

²⁸ « Arrivals », *Opening Ceremony of the Games. Media Guide, op. cit.*, p. 37.

danse rituelle chantée utilisée lors de cérémonies et rendue célèbre par l'équipe de rugby néo-zélandaise. Les Océaniens portent des ballons de plage et des bouées. Certaines femmes sont en maillot de bain. Les cinq continents sont ainsi représentés par les couleurs olympiques et les groupes se rassemblent pour en former les anneaux. La première partie du tableau s'achève lorsque les danseurs effectuent ensemble la forme de l'Australie tout en levant les bras en signe d'accueil.

L'immigration est une composante à part entière de la nation australienne. Dès l'origine, elle est peuplée par de nombreux migrants en quête d'un nouveau départ, de richesse, ou de travail (comme c'est le cas d'un grand nombre de Chinois employés dans des mines). Mais dès son unification en *Commonwealth*, en 1901, l'Australie a mis en place des politiques de contrôle, par peur d'une invasion sur son territoire peu peuplé, notamment par ses voisins asiatiques, qui représentaient le « péril jaune »²⁹. Une première loi, *Immigration Restriction Act* définissait une politique privilégiant l'immigration anglo-saxonne pour préserver l'homogénéité de la nation³⁰. La peur d'une attaque est renouvelée après une invasion japonaise manquée en 1942 et l'occupation du territoire redevient une priorité. C'est à ce moment qu'apparaît le slogan « Peupler ou périr »³¹. Devant l'urgence, une campagne pour encourager l'immigration anglo-saxonne est lancée, mais elle n'obtient pas le succès espéré et se voit donc élargie aux migrants des autres nationalités³². Ce n'est qu'en 1975 qu'est passé le *Racial Discrimination Act*, qui met fin à la politique de « l'Australie blanche » en rendant l'immigration égalitaire³³. Le terme de multiculturalisme apparaît aussi dans ces années et l'apport des migrants fait l'objet d'un nouveau regard : ce n'est plus une menace pour l'identité australienne, mais un enrichissement. Cette politique est officiellement poursuivie, même si avec l'arrivée au pouvoir du premier ministre John Howard, entre 1996 et 2007, l'immigration est réduite et les conditions durcies³⁴. La cérémonie d'ouverture cherche à donner une image beaucoup plus uniforme.

Dans la deuxième partie du tableau « Arrivées », Nikki Webster revient pour chanter une chanson intitulée *Under the southern skies* dont le refrain dit :

²⁹ Jean-Claude Redonnet, *op. cit.*, p. 33.

³⁰ *Ibid.*, p. 34.

³¹ « Populate or perish ! », *Opening Ceremony of the Games. Media Guide, op. cit.*, p. 37.

³² Anne Vidal, *op. cit.*, p. 52-53.

³³ Jean-Claude Redonnet, *op. cit.*, p. 35.

³⁴ Anne Vidal, *op. cit.*, p. 55.

« Sous les ciels du Sud, ensemble sur cette terre, chaque voix est une fête, une famille main dans la main ! Sous les ciels du Sud, comme un seul homme nous nous levons et tournons nos yeux pour voir toutes les merveilles du futur dans un monde harmonieux. »³⁵

En dehors des références habituelles des cérémonies d'ouverture à un monde meilleur et unifié, on sent que le but de ce tableau est de montrer les apports de l'immigration et l'accueil – littéralement – à bras ouvert des Australiens. Cette danse a aussi pour but d'incarner une des valeurs dont se targue l'Australie : l'égalité de ses citoyens. L'importance de chacun est soulignée car ce n'est qu'en se tenant la main, tous au même niveau, que les participants peuvent former symboliquement l'Australie. Après cela, Nikki chante « Ensemble sur cette terre », or on sait la force du lien qui unit les Australiens à leur terre. Ce tableau dresse une vision jeune du pays : la chanteuse a 13 ans, la troupe de danseurs est composée de 2000 enfants et les 500 adultes présents ne participent que durant une petite partie. À la fin du chant, le stade s'éteint et on voit cinq étoiles s'éclairer dans le noir et former la croix du sud, cette constellation qui sert à repérer le pôle sud céleste et qui est présente sur le drapeau australien. Le tableau s'achève donc sur un signe d'unité avec un symbole national. L'image renvoyée est sans zones d'ombres, les restrictions pour favoriser les Anglo-saxons, ou celles en train de se produire ne sont pas évoquées. L'idée est de montrer une Australie chaleureuse, unifiée et accueillante. Cette partie du spectacle corrobore l'idée avancée au début, à savoir l'intégration des Aborigènes à la population par la reconnaissance de leurs droits.

C'est une image assez intéressante du peuplement britannique de l'Australie qui est présentée durant ce segment. Le ridicule de la colonisation tranche avec la solennité de la culture aborigène présentée juste avant. Mais, très vite, cette peinture humoristique se teinte d'un aspect sombre et inquiétant avec l'entrée des *bushrangers* en noir et entourés de flammes. Serait-ce là une manière d'évoquer les conséquences du peuplement par des bagnards ? Sinon, on ne trouve pas mention de l'origine des premiers habitants. Aucun lien n'est fait non plus entre Aborigènes et colons ou descendants de colons britanniques. La cérémonie ne parle absolument pas du choc frontal qui a eu lieu entre les deux populations. Elle les présente comme s'il s'agissait de deux entités ne s'étant pas affrontées. Si la mise en scène aborde la dureté de la colonisation, c'est uniquement du point de vue des colons et jamais des Aborigènes qui ont subi l'arrivée des maladies en même temps que les attaques coloniales. La violence semble émaner uniquement de la dureté de la terre et non de ses

³⁵ Damien Halloran, Maria Millward, extrait d'*Under the southern skies*, dans *Opening Ceremony of the Games. Media Guide*, op. cit., p. 37.

conquérants. Ils ne sont donc pas remis en question directement. Dès lors, la description de la colonisation australienne paraît douce et laisse un goût amer d'entre-deux, d'une reconnaissance qui ne serait pas allée assez loin. L'accent est mis sur la jeunesse et la diversité des derniers arrivants ainsi que sur leur force et leur ingéniosité leur permettant de survivre sur une terre *a priori* hostile. C'est sans doute une manière, alors que les Jeux s'ouvrent, de montrer la disposition naturelle des Australiens pour le sport, grâce à la force naturelle que leur a donné leur environnement. Malgré tout, ce qui revient comme un leitmotiv, c'est l'appartenance des hommes à la terre. Certainement parce que la végétation y était particulière ou qu'elle était hostile à l'homme, elle a façonné l'identité des Australiens. Que ce soit avec les mythes aborigènes ancrés dans le relief, les hommes du *bush* qui devaient s'adapter pour survivre, le rêve australien de possession qui a pris de l'ampleur après 1945, ou encore les migrants qui n'avaient de commun que cette terre où ils venaient vivre, les hommes de ce continent ont développé un lien sans cesse renouvelé à leur terre. D'ailleurs le *bush* était une caractéristique et un symbole mis en avant lors de la fédération de l'Australie. La singularité du paysage est promue durant la cérémonie et la nature concourt à la création d'un nouveau liant entre différentes populations d'un même territoire. La mise en avant de la culture aborigène sert à montrer la volonté de reconnaître les torts de la colonisation, mais comme celle-ci était la base de l'identité australienne « blanche », la cérémonie propose d'autres points communs pour unir la nation, tout en rappelant les codes de chacune des cultures présentes.

3) Casser les stéréotypes et présenter l'Australie

Si l'on devait énumérer les clichés les plus répandus à propos de l'Australie, la liste ressemblerait probablement à celle-ci : un pays où il fait toujours beau, où les habitants sont blonds et font du surf et où l'on peut croiser des kangourous à chaque coin de rue. C'est vraisemblablement en partie contre ces stéréotypes qu'a été construite la cérémonie d'ouverture des Jeux Olympiques de Sydney. En effet, il est bon de jouer sur les codes, mais aussi de les renverser en profitant de l'occasion pour montrer le vrai visage de l'île. Trois tableaux de l'ouverture sur sept sont directement liés à la nature, à la faune et la flore australienne. Cette accentuation est révélatrice pour un pays dont les habitants sont, pour des raisons différentes, tous très attachés à la terre. Le premier tableau qui ouvre le spectacle s'intitule « Rêve des profondeurs océanes » et nous montre pendant huit minutes la faune

maritime. Un peu plus tard ont lieu les tableaux « Le feu » (trois minutes) et « La nature » (neuf minutes trente) qui reproduisent la faune et la flore terrestres. Jusque-là, les tableaux s'adressaient d'abord à la population australienne et dans un second temps, au monde. Les scènes montrant le patrimoine naturel de l'Australie au contraire, visent d'abord la population mondiale, en vue de promouvoir le tourisme.

Ces segments de la cérémonie sont des occasions pour les Australiens d'exprimer leur amour pour la mer et son importance pour une île de cette taille. Le spectacle commence en effet par l'arrivée de la petite héroïne, Nikki Webster, à la plage, où elle déplie sa serviette, met de la crème solaire et s'endort. Cette scène témoigne de l'importance de la côte pour un



**Illustration 20 : Faune maritime
(Archives INA)**

pays qui s'est essentiellement développé sur les bords de mer avant d'explorer le centre du territoire, plus difficile à occuper à cause de sa sécheresse. Alors qu'elle s'étend, Nikki rêve qu'elle nage dans un océan exotique rempli de poissons en tout genre. Ce sont d'abord trois méduses géantes suivies par quelques gros poissons suspendus en l'air (III. 20). On sent ici clairement l'influence des cérémonies passées, en particulier celle des Jeux

Olympiques d'hiver de 1992, à Albertville, orchestrée par le chorégraphe Philippe Decouflé et son costumier Philippe Guillotel. La particularité était alors de traiter la cérémonie comme un vrai spectacle moderne, en l'organisant autour de créatures imaginaires, qui seraient comme des lointaines cousines du monde réel dans un monde complètement onirique³⁶. On y voyait ainsi par exemple des danseurs échassiers, d'autres dans des costumes



Illustration 21 : Soubassophones de P. Decouflé (Rapport officiel des XVes Jeux Olympiques d'hiver d'Albertville et de la Savoie, 1992)

rouges et blancs qui sortaient d'immenses « soubassophones », instruments en forme de cornes d'abondance (III. 21). À un autre moment, des hommes-oiseaux accrochés par des élastiques dansaient en l'air, gravitant autour du mât central. Tout l'espace était investi afin d'exalter le sport par la danse. Le lien entre les deux était direct, mais Philippe Decouflé voulait

³⁶ « L'instant magique : la cérémonie d'ouverture », *Revue olympique*, n°294, avril 1992.

mettre l'accent sur la possibilité d'en faire quelque chose d'artistique, tout en fluidité, quelque chose de nouveau pour faire rêver, comme les médailles olympiques pouvaient le faire³⁷. À Sydney, on retrouve ces éléments géants qui flottent en l'air et d'autres plus petits qui foisonnent au sol, emplissant tout l'espace du stade. Ils ont pour but de lier la nature australienne à l'évènement qui la met en lumière, les Jeux Olympiques. Les segments sont conçus comme de petits bijoux artistiques pour refléter la richesse maritime de l'Australie. Dans la première partie, la petite fille tournoie, nage comme si elle s'enfonçait plus profondément dans la mer. Elle côtoie des crabes, des calamars, un barracuda immense, une murène qui zigzague à terre, des hommes en scaphandre et l'on voit



Illustration 22 : Compétition de natation (Archives INA)

même un hameçon géant avec un vers pour attirer les poissons. On retrouve également les îles qui entourent l'Australie par le biais de tissus découpé selon leur forme et tendus par des danseurs. À un moment, l'entraîneur de natation australien, Laurie Lawrence, apparaît sur un écran pour encourager des nageurs, qui font du crawl en l'air. On l'entend crier « *Go, go, go !* » signifiant qu'une compétition est en train de se dérouler et tissant le lien entre la mer et les Jeux Olympiques (III. 22). À la fin, les poissons sortent en effectuant un grand cercle autour de la piste et ne laissent au centre que les esprits aborigènes, alors qu'on entend Djakapurra les appeler. Le choix du nom du tableau est assez symbolique lui aussi. Le « rêve » renvoie à la conception aborigène de la nature et du temps, comme un tout dont la vie est issue et qui permet de vivre en harmonie avec l'environnement. C'est donc un tableau qui peut aussi bien évoquer la vision des premiers habitants de l'Australie que celle de ceux qui sont arrivés après. C'est une manière de promouvoir le pays, de donner envie. C'est pourquoi les plages et la grande barrière de corail sont suggérées dans ce morceau du spectacle en tant qu'éléments caractéristiques de l'île et comme attraits touristiques majeurs.

Puis, c'est la richesse de la faune et de la flore terrestre qui est mise en valeur. Le tableau appelé « Le feu » suit immédiatement celui du « réveil » aborigène. À la fin, une *Wandjina*, esprit créateur immense, monte de la terre et lance un éclair – représenté par un feu d'artifice³⁸. À partir de ce moment, le stade est envahi par cent quarante cracheurs de feu

³⁷ Rosita Boisseau, « Les cérémonies des JO, un art chorégraphique », *Le Monde*, 23/02/2014, en ligne sur http://www.lemonde.fr/culture/article/2014/02/21/les-ceremonies-de-j-o-un-art-choregraphique_4371138_3246.html [Consulté le 20/01/2016].

³⁸ « Fire », *Opening Ceremony of the Games. Media Guide, op. cit.*, p. 29.

qui traversent le stade pour matérialiser la régénération de la Terre. Cette pratique renvoie à une vieille tradition aborigène : pour contrôler la végétation, il fallait y mettre le feu, ce qui permettait à la fois de la limiter dans l'espace et de la régénérer – d'ailleurs, lorsqu'une grande partie de la population aborigène a disparu suite aux effets de la colonisation britannique, la végétation a repris ses droits et s'est rapidement étendue puisqu'elle n'était plus limitée, ce qui a montré aux nouveaux habitants que les Aborigènes avaient bien une manière de marquer la terre³⁹. Cet épisode plonge le stade dans le noir avant que la végétation ne renaisse de ses cendres durant le tableau suivant. Celui-ci commence dans une lumière jaune et une musique reflétant l'harmonie du lever du jour. On entend des cris d'oiseaux et on retrouve les formes des îles caractérisant l'Australie lors du premier tableau. Sur la piste entrent des personnes costumées en pétales de fleurs roses qui se réunissent pour former des nénuphars. D'autres en pétales rouges forment des *waratah*, sorte de buisson typiquement australien qui forme des grappes de petites fleurs rouges⁴⁰ (III. 23). La lumière devient bleutée pour faire entrer des papillons et des fruits. Peu à peu, tous ces éléments forment une fleur géante. Djakapurra réapparaît et alors qu'il chante un chant aborigène, les toiles tendues des îles se transforment en quelques secondes en sept tableaux de Geoffrey Samuels, un peintre aborigène, qui dépeignent la faune australienne⁴¹ (III. 24).



Illustration 23 : *Waratah* (Archives INA)



Illustration 24 : Peintures de Geoffrey Samuels (Archives INA)

C'est une nouvelle manière d'intégrer la description de la nature par les Aborigènes et de faire figurer les animaux. Après cette danse à l'unisson, chaque groupe se sépare et reforme des petits cercles. Le stade s'obscurcit et de nouveau Nikki s'envole dans les airs pour jeter des confettis qui peuvent figurer de nouvelles graines. Sur ce geste, les fleurs s'illuminent et on assiste au négatif du tableau précédent dans la nuit. Il montre la luxuriance et la vitalité de la végétation. Il s'achève alors que les colons pénètrent dans le stade dans une lumière bleutée.

³⁹ Anne Vidal, *op. cit.*, p. 33.

⁴⁰ « Nature », *Opening Ceremony of the Games. Media Guide, op. cit.*, p. 31.

⁴¹ *Idem.*

C'est donc un segment qui décrit la faune et la flore australienne, mais qui souhaite éviter de renforcer les stéréotypes : l'accent est mis sur la beauté de la nature et sa singularité. Pour éviter les caricatures, les animaux sont seulement peints. Or, parmi eux on ne voit aucun marsupial. Ni koalas, ni kangourous ne sont présents dans cette fresque de l'Australie contrairement à ce qu'on aurait pu attendre, suivant l'idée de reconnaître la diversité présente plutôt que de confirmer l'image bien connue des touristes.

Ces trois segments mettent donc en lumière une appartenance commune à toute la nation australienne contenue dans son lien à la terre et à ses habitants, tout en reconnaissant un mode d'appropriation particulier par les Aborigènes. Le traitement du thème de la nature montre la richesse de l'environnement australien et sert à exalter la fierté de la population, puisqu'il s'agit aussi d'une des raisons d'être des cérémonies. Il met en valeur la géographie pour donner envie de voyager et encourager le tourisme tout en contournant adroitement les clichés habituels sur le continent australien. Ce thème de la nature répond donc à un troisième but, après la reconnaissance des Aborigènes et la présentation des migrations qui ont constitué l'Australie : celui de caractériser le pays et d'en donner une image qui éblouisse les téléspectateurs du monde entier.

Finalement, la cérémonie d'ouverture des Jeux Olympiques de Sydney marque une volonté de renouer avec le passé colonial qui était nié jusqu'alors. Les sujets tabous n'y sont pas éludés, même si on n'assiste pas non plus à une reconnaissance frontale de toutes les exactions. On se trouve plutôt dans le cadre d'actions symboliques et d'une tentative d'unifier le pays en vue de l'avenir. La vision présentée est extrêmement pacifiée et ne met pas en lumière la violence des affrontements. Cependant, elle cherche à accorder une place à chacune des populations, ce qui marque une différence avec le discours politique des années précédentes. Le spectacle et le choix de Cathy Freeman comme représentante de l'Australie pour allumer la flamme envoient un signal très fort de réconciliation au peuple aborigène, même si ce discours doit encore se concrétiser dans des actes. Il illustre l'envie d'une majorité du peuple australien d'avancer, et d'aider les populations aborigènes. Présenter une petite fille comme héroïne du spectacle parle aussi du souhait de l'Australie d'avancer vers une histoire plus consensuelle dans l'avenir. Le spectacle parle d'ailleurs davantage du futur que du passé et des réparations à garantir au peuple aborigène. Ce futur apparaît encore en construction,

comme le montre le tableau « *Eternity* » avec ses danseurs de claquettes qui symbolisent des ouvriers en train de fabriquer un pont, lui-même symbole de l'avenir en commun des deux peuples. Malgré ses lacunes concernant la violence de la colonisation, la cérémonie a marqué un jalon, que ce soit à l'étranger ou sur le sol australien. Elle était novatrice dans le traitement de l'histoire et dans les buts qu'elle s'était fixés. Pour la première fois, l'objectif national n'était pas seulement de mettre en avant un pays et les glorieuses périodes de son histoire, mais de participer à un travail interne de dialogue entre différentes communautés. Par la suite, l'élan de réconciliation entre la population d'origine européenne et les Aborigènes a continué. En 2008 notamment, au nom du Parlement australien, le Premier ministre Kevin Rudd a présenté des excuses pour les générations aborigènes volées. La cérémonie d'ouverture des Jeux Olympiques de Sydney atteste donc d'une étape politique, même si le cheminement vers les réparations auprès des Aborigènes est loin d'être terminé et que de nombreux problèmes restent encore à régler, comme le taux de chômage et de mortalité extrêmement élevés, le racisme encore latent dans la population...

CHAPITRE 8 : ATHÈNES (2004), UNE HISTOIRE CENTRÉE SUR LE PASSÉ ANTIQUE :

Depuis leur origine, les Jeux Olympiques sont liés à la Grèce de manière intrinsèque. Nés à Olympie dans l'Antiquité, ils faisaient concourir des athlètes de toutes les cités-États du monde grec. Puis en 1896, ils ont été rénovés à Athènes par le baron Pierre de Coubertin et Dimitrios Vikelas, premier président du Comité International Olympique. Si bien que pour le centenaire des Jeux en 1996, tout laissait penser qu'ils reviendraient dans leur berceau. Pourtant ce n'est pas Athènes qui a remporté la candidature cette année-là, mais Atlanta, et le centenaire s'est déroulé aux États-Unis. Sept ans après sa défaite¹, la ville d'Athènes se lance dans une nouvelle campagne au terme de laquelle elle obtient le 5 septembre 1997 le privilège d'organiser les Jeux de 2004² (résultat de l'élection en **Annexe VIII**). L'Olympisme revient donc dans la ville grecque pour la seconde fois de son histoire. Au lendemain de cette élection, l'impression générale dans la presse française est celle d'une réparation et l'idée d'un « affront » qui aurait ainsi été lavé apparaît plusieurs fois³, tandis que les journaux grecs titrent : « Enfin, nous avons pris ce qui nous appartient » ou « Les Jeux ont regagné leur maison⁴ ». Cette victoire apparaît donc comme une revanche pour le comité d'organisation olympique grec, et la comparaison avec les Jeux d'Atlanta est donc omniprésente quand les Jeux s'ouvrent sept autres années plus tard, le 14 août 2004.

Pour la cérémonie d'ouverture, la mise en scène est confiée au chorégraphe Dimitri Papaïoannou. Au moment de l'élection, le premier ministre grec, Kostas Simitis, avait donné pour objectif à la Grèce « de donner aux Jeux un nouveau souffle, d'essayer de sortir de la commercialisation et de nous souvenir des idéaux nés en Grèce⁵ ». On comprend dès lors que

¹ Le Comité International olympique avait confié les Jeux à la ville d'Atlanta lors de leur 96^e session à Tokyo, le 18 septembre 1990, voir le *Procès-verbal de la 96^e session du CIO*, p. 40 (Archives du Centre d'Études Olympiques, Lausanne).

² *Procès-verbal de la 106^e session du CIO*, p. 53 (Archives du Centre d'Études Olympiques, Lausanne).

³ « Ce choix lavant l'affront de 1990, lorsque les « cardinaux » du CIO avaient préféré Atlanta à la cité de Périclès pour organiser les Jeux du centenaire » (Didier Kunz, « Athènes organisera les premiers Jeux Olympiques du XXI^e siècle », *Le Monde*, 08/09/1997, p. 19), « Les Grecs oublieront ainsi l'affront qui leur avait été infligé en 1990, lorsque le CIO lui préféra Atlanta (51 voix à 35) pour les Jeux du Centenaire. » (« 2004, Athènes », *Le Progrès – Lyon*, 06/09/1997), « L'affront fait aux Grecs en 1990 est lavé » (Pascal Charrier, « Olympisme. Athènes touche enfin le fruit de sa persévérance », *La Croix*, 09/09/1997, p. 11.)

⁴ Titres cités dans l'article du *Monde*, 08/09/1997, p. 19.

⁵ Didier Kunz, « Athènes organisera les premiers Jeux Olympiques du XXI^e siècle », *Le Monde*, 08/09/1997, p. 19.

le style des Jeux sera très différent, en particulier à l'encontre de celui des États-Unis. La cérémonie d'ouverture en est une preuve manifeste. Une grande sobriété domine le spectacle organisé par Dimitri Papaïoannou, jusqu'alors artiste relativement peu connu. Sa chorégraphie illustre une volonté de retour aux sources à travers une mise en scène servant d'hommage à la civilisation et à la mythologie grecques, et dont le cœur était centré sur le passé antique de la Grèce. Petite nation, tardivement indépendante, elle mise sur cette période du passé pour rappeler ses contributions au monde et justifier une place sur la scène internationale. Après l'échec amer du centenaire, ces Jeux sont donc l'occasion pour la Grèce de prouver qu'elle a un rôle mondial à jouer et qu'il faut lui faire confiance, comme le montre son slogan de candidature aux Jeux Olympiques : « Athènes a envie, Athènes est capable, Athènes est unique⁶ ». C'est ce que reflète la mise en scène de l'ouverture axée sur l'Antiquité grecque et son caractère universel. La Grèce veut se présenter comme berceau : berceau de l'Olympisme, berceau de l'humanité, et pourquoi pas, à travers de discrètes touches de modernité, comme berceau du renouveau ?

1) La Grèce, berceau de l'Olympisme

« Bienvenue chez vous ! » ou « Bienvenue chez soi ! », c'est la traduction du slogan choisi par la ville d'Athènes pour accueillir les athlètes et les visiteurs aux Jeux Olympiques. À première vue, il paraît étrange et attire l'attention car la tournure de la phrase est originale : après le terme « Bienvenue », on s'attendrait plutôt à « chez moi » ou « chez nous », tandis qu'ici le pronom fait référence au locuteur lui-même. José Chaboche, Sylvie Fournié-Chaboche et Alain Schoeny ont analysé cette formulation :

« *Bienvenue* implique de se construire avec un pronom qui réfère au locuteur, donc à la première personne. Toute situation contraire, choquante, va donc attirer l'attention et générer de l'information. C'est ce qui se produit avec le pronom « soi » qui semble exprimer à la troisième personne une situation générale. Parce qu'il est réfléchi, il signifie en outre une identité entre le sujet et l'objet de l'action comme si le locuteur se souhaitait à lui-même la bienvenue chez lui... Il s'agit d'attirer l'attention sur le retour aux sources, sur l'héritage grec que porte tout athlète participant aux Jeux Olympiques et revenant symboliquement dans son

⁶ Pierre Hazan, « JO 2004 : et les Athéniens atteignent leur but », *Libération*, 06/09/1997, p. 19.

pays d'origine. La communication des Jeux d'Athènes est donc essentiellement articulée sur ce passé glorieux⁷ ».

Cent huit ans après leur rénovation, les Jeux Olympiques sont donc de retour à Athènes et le pays tout entier va insister sur cette sensation de retour sur leur lieu de naissance. La Grèce joue sur les sentiments des amateurs de sport et sur leur mémoire pour donner à cette édition un goût particulier, celui des retrouvailles avec le lieu de leur origine. Pourtant, depuis la rénovation des Jeux, la Grèce n'a pas connu de statut particulier, mise à part la place d'honneur qui lui octroie le privilège de présider tous les défilés des athlètes lors des cérémonies d'ouverture. Mais en 2004, la communication est axée sur ce besoin essentiel de revenir aux sources de l'Olympisme. Dans ce cadre, le slogan veut rappeler aux athlètes que s'ils participent aux Jeux Olympiques, c'est comme s'ils portaient en eux un héritage grec, qu'ils étaient tous un peu grecs.

Toute la cérémonie d'ouverture se tourne ainsi vers le passé qui accorde à Athènes la légitimité de recevoir les Jeux Olympiques sur son sol et par la même occasion, donne l'impression que les Jeux ont enfin retrouvé l'endroit qui leur correspondait parfaitement. Les autres symboles incarnant les Jeux lient également l'ancien et le moderne. L'emblème représente une couronne formée de rameaux d'olivier sur un fond bleu irrégulier, comme peint à la main. La couronne renvoie aux Jeux de l'Antiquité où une couronne d'olivier, connue sous le nom grec *kotinos*, récompensait les vainqueurs des épreuves. Tandis que le choix des couleurs fait référence à la Grèce moderne : couleurs de son drapeau et couleurs de ses paysages entre murs blanchis à la chaux et ciel bleu⁸. Quant aux mascottes, Phivos et Athina, elles tirent leur nom de dieux grecs : Apollon surnommé « Phoebos », dieu de la lumière et Athéna, déesse protectrice de la ville d'Athènes (III. 1). Elles ont la forme de poupées en terre cuite datant du VIII^e siècle avant Jésus-Christ, typiques de la Grèce antique⁹. Ces petites figures promotrices de la culture du pays hôte



Illustration 1 : Phivos et Athina, les mascottes des Jeux d'Athènes (Document de référence du Comité International Olympique sur les mascottes des Jeux d'été, 2013).

⁷ José Chaboche, Sylvie Fournié-Chaboche et Alain Schoeny « Contribution à l'analyse géopolitique des Jeux Olympiques d'été : le territoire olympique à travers images et slogans officiels », dans Claude Boli (dir.), *Les Jeux Olympiques : fierté nationale et enjeu mondial*, Biarritz, Atlantica, 2008, p. 250.

⁸ *Ibid.*, p. 249.

⁹ Mascottes répertoriées dans le *Document de référence « Les mascottes des Jeux Olympiques d'été de Munich 1972 à Londres 2012 »* du Comité International Olympique, 2013, p. 11.

matérialisent l'esprit de l'Olympiade en cours. Dans ce cas, il est clair : Athènes 2004 s'inscrit directement dans la continuité d'Athènes 1896, ou plus encore, d'Olympie dans l'Antiquité.

La mise en scène de la cérémonie d'ouverture s'inscrit dans la même perspective et s'organise comme un passage de relais entre Olympie et la capitale grecque, les Jeux anciens et les Jeux modernes. Pour commencer, il est étonnant d'écouter la première phrase de l'annonceur : d'abord relativement habituelle, elle salue les citoyens qui prennent part à cette Olympiade. Mais ensuite, ce sont les Jeux eux-mêmes qui sont accueillis comme une personne : « Citoyens du monde, bienvenue à la grande fête d'Athènes ! Jeux Olympiques, bienvenue de nouveau en Grèce ! ». Dès le début, l'insistance sur le retour au berceau est perceptible. Pendant le décompte des secondes précédant ces mots, des percussionnistes descendent dans le stade, ainsi que des joueurs de bouzouki, un luth à long manche considéré comme l'instrument national depuis le XXe siècle. Ils se mettent à jouer la musique du Zeimbekiko, danse traditionnelle grecque dont la caractéristique est d'être une danse solitaire, exécutée par une seule personne à la fois. Cette musique très rythmée entraîne le stade à frapper des mains, quand soudain l'écran géant s'allume et emmène les spectateurs en voyage jusqu'à Olympie par vue aérienne. Les musiciens s'arrêtent lorsque l'on s'approche d'un seul percussionniste, qui reprend le même rythme depuis le stade d'Olympie. Face à lui dans le stade d'Athènes, un autre percussionniste en solo lui répond et les deux semblent se défier, alternant les frappes sur leurs tambours (III. 2). Le musicien du stade s'engage même dans l'eau, qui recouvre le centre de l'arène et le rythme devient effréné. Finalement, les deux s'accordent et jouent à l'unisson, rejoints par les autres musiciens du stade. Une comète en feu est lancée depuis l'écran géant et lorsqu'elle tombe dans l'eau, elle enflamme des anneaux olympiques qui se découvrent pendant que les bouzoukis recommencent à jouer, dispensant une atmosphère chaleureuse. Cette scène est qualifiée dans le guide pour les médias de

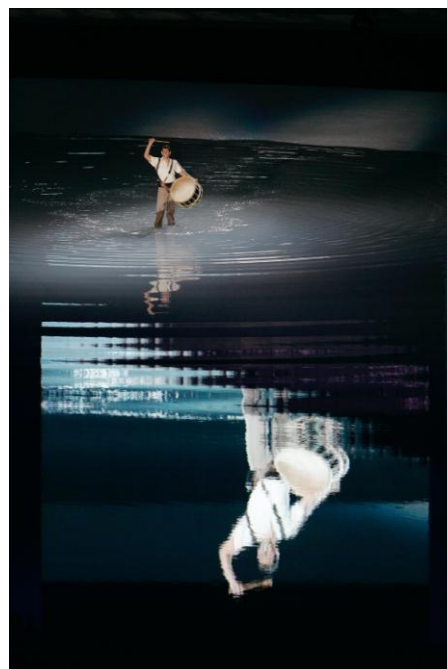


Illustration 2 : Défi des percussionnistes
(© 2004 / Kishimoto/IOC / SUGIMOTO,
Hiroki).

« signal venant de l'ancien stade nous accordant la permission de commencer notre cérémonie¹⁰ ». Elle fait dialoguer Jeux anciens et modernes en illustrant bien l'ambiguïté de la référence : au début les percussionnistes semblent rivaliser pour voir qui soutiendra mieux le rythme, esquissant une concurrence entre les Jeux de l'Antiquité et les Jeux modernes pour représenter au mieux les valeurs olympiques. Mais finalement, les joueurs de tambours terminent à l'unisson, comme si les deux époques se réunissaient dans une seule perspective : promouvoir l'héritage sportif de la Grèce. C'est ce qui déclenche la célébration avec le lancement de la comète embrasant les anneaux olympiques dans l'eau.

Ce lien noué dès l'entrée en matière de la cérémonie est renforcé tout au long du spectacle : histoire de la Grèce et des Jeux sont entremêlées, comme inextricables l'une de l'autre. Les Jeux antiques du VIII^e siècle (tenus entre 776 avant Jésus-Christ et 393 après¹¹) et ceux rénovés de 1896 apparaissent comme deux grandes étapes de l'Histoire. Dans la suite de



Illustration 3 : Figuration des Jeux antiques (Archives INA).



Illustration 4 : Figuration des Jeux modernes (Archives INA).

la cérémonie, elles prennent une part importante dans la parade qui retrace l'évolution de la civilisation grecque. Les Jeux antiques sont évoqués lors de la séquence du défilé qui comprend les « sports classiques » et la « période hellénistique », c'est-à-dire de 480 à 30 avant Jésus-Christ¹². La déesse de la victoire, *Nike*, conduit la procession. Elle tient dans ses mains la couronne d'olivier attribuée aux vainqueurs et est suivie de trois coureurs. Viennent ensuite des lanceurs de javelots, des lutteurs et des lanceurs de disques (III. 3). Les hommes combattent nus et pratiquent les sports de l'époque, à savoir l'athlétisme et la lutte, dont la compétition était considérée comme un des points culminants des Jeux Olympiques. Quelques séquences plus loin dans le défilé, la rénovation des Jeux en 1896 occupe la majeure partie de la « période moderne » (1832 à

¹⁰ *Opening ceremony media guide*, Athènes, Comité d'Organisation des Jeux Olympiques d'Athènes (ATHOC), 13 août 2004, p. 26.

¹¹ Comité International Olympique, *The Olympic Games: Fundamentals and Ceremonies*, IOC, 2000, Lausanne, p. 3.

¹² *Opening ceremony media guide*, op. cit., p. 42.

2004). Cette fois, les sportifs sont vêtus d'une sorte de tunique blanche bordée de noir. Apparaît d'abord un homme tenant le bouclier et effectuant le salut olympique. Il est suivi de près par des escrimeurs, des athlètes faisant des barres parallèles et horizontales, des lanceurs de poids et de disques et des coureurs (III. 4). On y trouve aussi des jeunes filles portant des bouquets en guise de récompense et la victoire du premier marathonien, Spiridon Louys, qui reçoit la fameuse couronne. L'épreuve du marathon date en effet de 1896. Elle avait été créée pour honorer la légende du messager ayant couru de Marathon à Athènes afin d'annoncer la victoire contre les Perses en 490 avant Jésus-Christ. Ces deux extraits du défilé montrent à quel point l'Olympisme est constitutif de l'histoire de la Grèce. L'ambition de cette fresque géante est de replacer les Jeux dans leur contexte historique, tout en insistant bien sur leur appartenance au pays. Si on compare, les Jeux du Centenaire d'Atlanta avaient simplement rappelé les sports caractéristiques des premiers Jeux Olympiques sur un théâtre d'ombres chinoises. Ils n'avaient pas poussé aussi loin la reconstitution, tandis que dans la capitale grecque, Dimitri Papaïoannou remonte jusqu'aux origines. En revanche, de la même manière, on trouve dans les cérémonies d'Athènes et Atlanta un hommage aux Olympiades passées à travers un (à Athènes) ou plusieurs (à Atlanta) coureurs représentant chacune des années où se sont déroulés des Jeux (ou auraient dû). Pour cela, l'image de Coubertin apparaît dans le stade alors que l'annonceur déclare :

« À la fin du XIXe siècle, deux hommes avaient un rêve. L'un était grec, l'autre français. Leur rêve était de faire revivre les anciens Jeux d'Olympie et de les étendre au monde entier. Ces hommes étaient Pierre de Coubertin et Dimitrios Vikelas. Leur rêve est devenu réalité à Athènes¹³ ».

Cette citation est révélatrice parce qu'elle replace la renaissance des Jeux Olympiques, non plus seulement sous l'impulsion de Coubertin, mais aussi sous celle du grec Dimitrios Vikelas, alors que l'on sait qu'il est intervenu dans le dispositif plus tardivement. Son rôle était d'organiser les premiers Jeux et de convaincre les citoyens d'Athènes de les accueillir, mais il avait hérité de cette charge lors du rétablissement des Jeux au congrès rassemblé à la Sorbonne en 1894¹⁴. Or, s'il avait été invité à représenter la Grèce lors de ce congrès, c'était grâce à son rôle de diplomate établi à Paris, alors qu'il était « peu au fait des choses du sport¹⁵ » à cette époque. La manière de présenter l'hommage inclut déjà un parti pris, celui d'insister

¹³ *Opening ceremony media guide, op. cit.*, p. 56.

¹⁴ Comité International Olympique, *Les congrès olympiques*, 2008, p. 1.

¹⁵ Pierre Lagrue, « Vikelas Dimitrios », *Encyclopædia Universalis*, en ligne sur <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/dimitrios-vikelas/> [Consulté le 28/07/2016].

sur le rôle fondateur de la Grèce. Ensuite, un coureur portant un drapeau orné d'une branche d'olivier fait le tour du stade et pour chaque ville hôte, il franchit un ruban blanc. Au moment d'énoncer les Jeux prévus en 1916, l'athlète tombe pour marquer leur annulation à cause de la Première Guerre mondiale. Lorsqu'il arrive aux années de la Seconde Guerre mondiale, il s'arrête aussi et laisse pendre son drapeau en berne. Enfin, il reprend sa course jusqu'à l'annonce des Jeux de Sydney, et pour ceux d'Athènes, il s'engage dans une haie d'honneur formée par les porte-drapeaux pour rejoindre le centre du stade. Arrivé au pied de l'olivier central, il plante son drapeau à côté de l'estrade pour les discours protocolaires. Cette séquence poignante par le rappel des bouleversements de l'Histoire du XXe siècle contribue à donner l'image d'une revanche prise par Athènes sur le centenaire des Jeux qu'elle n'a pas obtenu. Cette scène, digne d'un retour en arrière, peut se comprendre par le retour des Jeux sur leur premier lieu d'accueil, mais il correspond encore mieux à l'idée d'un anniversaire célébré en retard... D'autant que ce n'est pas le seul moment où la ville grecque retrace le parcours de l'Olympiade depuis ses origines, puisque le parcours de la flamme y a déjà contribué. Pour la première fois, il a couvert tous les continents en visitant l'Afrique et l'Amérique latine, mais surtout, la flamme a été portée dans toutes les anciennes villes organisatrices, ce qui est rappelé avant son arrivée dans le stade par la projection des noms de toutes les villes traversées sur trois anneaux représentant le globe terrestre. De tout le stade des relayeurs portant des bâtons lumineux accourent en volant vers cette sphère (III. 5), sauf le dernier



Illustration 5 : Relais de toutes les villes traversées par la flamme (© 2004 / Kishimoto / IOC / KISHIMOTO, Tsuyoshi).

qui, partant du centre, éclaire le nom « Athènes » en grec sur la piste, devant la porte par où s'apprête à rentrer la flamme. Ce même symbole a d'ailleurs été évoqué quelques minutes plus tôt par la présidente du Comité d'organisation, Gianna Angelopoulos-Daskalaki lors de son discours : elle a rappelé que la veille de l'ouverture, la flamme se trouvait à l'Acropole et qu'en

ce jour, elle entrait dans le stade des Jeux, image de la modernité, « comme si elle avait traversé 3 000 ans d'histoire en une journée¹⁶ ».

On pouvait s'attendre à un rappel de l'histoire grecque des Jeux, mais finalement, dans cette cérémonie d'ouverture, il prend la forme d'une revanche sur le centenaire que les Grecs n'avaient pas obtenu, ou une riposte à l'encontre d'Atlanta, qui semble présente en arrière-plan de chaque évocation symbolique des Jeux. Cette cérémonie présente ainsi une totale continuité avec l'Antiquité et avec les premiers Jeux modernes, qui rappelle la volonté du roi George I^{er}, après la réussite de 1896, d'établir définitivement les Jeux à Athènes, plutôt que de les faire voyager¹⁷. Le spectacle fait la part belle à l'idée que la Grèce est le berceau des Jeux et que sa capitale est donc plus que légitime pour les recevoir. On peut se demander si sans la défaite de 1996, le spectacle aurait été semblable. Ce retour rêvé depuis des années fait un sans faute dans la mise en scène pour convoquer les émotions des spectateurs. Mais en fond, celle-ci laisse percevoir une blessure faite à l'honneur du pays qui imprègne toute leur communication et leur scénographie lors de l'ouverture. Mais, comment se démarquer, comment convaincre de leur originalité culturelle, dès lors que la mise en scène ne cesse de se construire en comparaison avec la capitale du sud des États-Unis ?

2) La Grèce, berceau de l'humanité

En étant plus globale, en n'étant pas seulement le berceau de l'Olympisme, mais celui de toute l'humanité, de sa conscience et de sa civilisation, voilà comment la Grèce a prévu de se démarquer. Dimitri Papaïoannou met en scène l'histoire de la Grèce, mais cette histoire se centre essentiellement sur l'Antiquité, car c'est à cette période que la Grèce a eu le plus d'influence dans le monde, qu'elle a connu son apogée, si l'on peut dire. Le chorégraphe choisi par l'ATHOC, le comité d'organisation, n'est pas très connu hors de la sphère de la danse contemporaine. Pourtant, il est respecté dans son domaine où il s'est fait connaître six ans plus tôt avec une adaptation avant-gardiste de *Jason et les Argonautes* lors de la Biennale de Lyon. Il s'agit de son premier spectacle grand public pour lequel il dit s'être inspiré du chorégraphe

¹⁶ Traduction par les journalistes de France 2, *Cérémonie d'ouverture* [retransmission de la cérémonie d'ouverture des Jeux Olympiques en direct d'Athènes], 13/08/2004, Lieu : France, INA.

¹⁷ Pierre Lagrue, « Pierre de Coubertin », *Encyclopædia Universalis*, en ligne sur <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/pierre-de-coubertin/> [Consulté le 25/04/2015].

reconnu pour la cérémonie d'ouverture d'Albertville en 1992, Philippe Decouflé. Cependant, le journal *Le Figaro* les compare : alors que l'inspiration de Decouflé venait plutôt des arts du cirque, celle du chorégraphe grec est plus conceptuelle¹⁸. Cela se traduit dans sa description du spectacle lors d'une conférence de presse précédant de quelques jours la cérémonie :

« Nous voulons emmener en voyage les 70 000 spectateurs du stade olympique et les quatre milliards de téléspectateurs qui regarderont la cérémonie d'ouverture. [...] Un voyage dans la conscience humaine, dans la conscience du monde, en quête du sens grec de l'harmonie¹⁹ ».

L'effort mené pour retracer l'histoire grecque se veut donc plus large qu'une histoire nationale. Il s'est lancé dans l'exposé du cheminement de la pensée humaine et de la civilisation. On comprend mieux l'aspect conceptuel dont parlait le journaliste du *Figaro*. Cette façon de présenter la chronologie grecque provoque un effet de centralité sur ce petit pays. Il se révèle ainsi, entre les mains du chorégraphe, comme le berceau de toute une civilisation, dont les influences ne s'arrêtèrent pas aux frontières grecques.

Pour plonger les spectateurs dans cette ambiance, la cérémonie d'ouverture est placée sous le patronage d'Apollon, dieu de la lumière et des arts (celle de clôture sera sous le patronage de Bacchus, dieu du vin et de la fête). La cérémonie est associée à l'expression inscrite en grec ancien sur le fronton du temple d'Apollon à Delphes : « Connais-toi toi-même ». Ce dicton socratique invite à une immersion profonde dans la pensée grecque antique, ainsi que dans son imaginaire mythologique. L'idée est de prendre conscience de la mesure de l'homme, ce que la mise en scène propose de faire au travers d'une série de tableaux reconstituant les costumes et outils ou rites des différentes époques parcourues. Le voyage commence avec un petit garçon, que l'on pourrait considérer comme un jeune Ulysse, qui traverse la mer du stade. La pelouse est en effet recouverte de 2 162 000 litres d'eau, qui ne prendront que trois minutes à être vidés quand la suite de la cérémonie l'exigera²⁰. Sur cette étendue s'avance un bateau de papier, à bord duquel se trouve un petit garçon. Il tient à bout de bras un petit drapeau grec et navigue paisiblement d'un bout à l'autre du bassin (III. 6), alors qu'une fanfare jouant un air marin longe la pièce d'eau dans l'autre sens. Arrivés au centre, les deux s'arrêtent simultanément pour faire entrer les présidents de l'ATHOC et du CIO. Les musiciens changent de morceau pour entonner la fanfare présidentielle, puis

¹⁸ Nicolas Jury, « La Grèce revisite ses mythes », *Le Figaro*, 13/08/2004, p. 18.

¹⁹ Extrait de la conférence de presse de Dimitri Papaïoannou du 10/08/2004 à Athènes, rapporté par Olivier Margot, « D'Olympie à Björk », *L'Équipe*, 13/08/2004, p. 10.

²⁰ *Opening ceremony media guide, op. cit.*, p. 14.

reprennent leur marche. Le bateau finit sa course sur la droite du stade, où le petit garçon retrouve les présidents pour la levée du drapeau national grec, le grand cette fois. Cette scène empreinte de poésie possède un double sens : elle illustre évidemment le lien indéfectible des Grecs à la mer, pour qui le commerce maritime et les voyages – même seulement entre les îles du pays – ont toujours fait partie de leur identité. Mais plus subtilement, le guide suggère une



Illustration 6 : Arrivée d'un enfant portant le drapeau grec (© 2004 / Kishimoto / IOC / KISHIMOTO, Tsutomu).

comparaison entre la taille de la Grèce et l'héritage qu'elle a laissé : ce petit bateau dans une grande mer pourrait être le symbole d'un pays petit par sa taille, mais lieu de naissance de grandes idées²¹. Cette comparaison n'étant pas évidente à première vue, le fait qu'elle soit suggérée aux commentateurs de la cérémonie nous fait comprendre la direction que souhaitent donner les organisateurs. Ce petit garçon,

qui pourrait n'être qu'un futur marin parmi tant d'autres, est en fait l'annonceur de la grandeur de la civilisation qui va être présentée après lui. Le bateau de papier évoque à la fois la fragilité – comme la Grèce a pu connaître des périodes de faiblesse et de domination – mais aussi la ténacité, car son influence et sa culture ont résisté et perduré jusqu'à l'ère moderne.

Cette parfaite introduction laisse place aux éléments nationaux du protocole (hymne et drapeau nationaux), mais peu après le fil de l'histoire reprend. Le spectacle se constitue principalement de deux parties, la première intitulée « Allégorie » dure huit minutes, puis elle est suivie par le segment appelé « Clepsydre » qui dure onze minutes. « Allégorie » se fonde essentiellement sur l'évolution de la statuaire antique. Elle s'ouvre avec une



Illustration 7 : Une actrice portant une tête en marbre, symbole de l'héritage grec (© 2004 / Comité International Olympique / RICHARD, François).

actrice qui porte sous son bras une tête en marbre (III. 7) et récite un poème de George Sféris, le premier Grec à avoir obtenu le prix Nobel de littérature en 1963. Ces vers sont

²¹ *Ibid.*, p. 26.

ambigus : ils évoquent à la fois la puissance de l'héritage grec et son poids, qui s'impose à tous les hommes nés dans ce pays.

« Je me suis réveillé, entre les mains cette tête de marbre. Qui épuise mes coudes, et où donc la poserai-je ? Elle tombait dans le rêve comme je sortais du rêve : ainsi se sont jointes nos vies et il serait très dur de les dissocier²² ».

Ce poème est publié en 1935 après un coup d'Etat qui fait revenir la monarchie au pouvoir, et chasse la république instaurée en 1924. L'auteur mélange son histoire personnelle à la mythologie grecque dans un climat de tristesse, dû aux différents bouleversements que connaît son pays (guerres, occupations, guerre civile, coups d'État...)²³. Le choix de cette citation au début d'un tableau sur l'évolution de la civilisation grecque ajoute un aspect tragique : La Grèce est riche d'une histoire lourde à porter. Toutefois, cela apporte l'idée que ses habitants – qui ne peuvent choisir le poids que leur imposerait leur histoire – en sortent grandis. Dans le cadre de la cérémonie, le cadre est élargi : le poids que pourraient supporter les Grecs n'est pas seulement celui de leur histoire contemporaine, mais celui de l'histoire mondiale, dont les racines seraient grecques et qu'ils s'apprêtent à rappeler au monde.

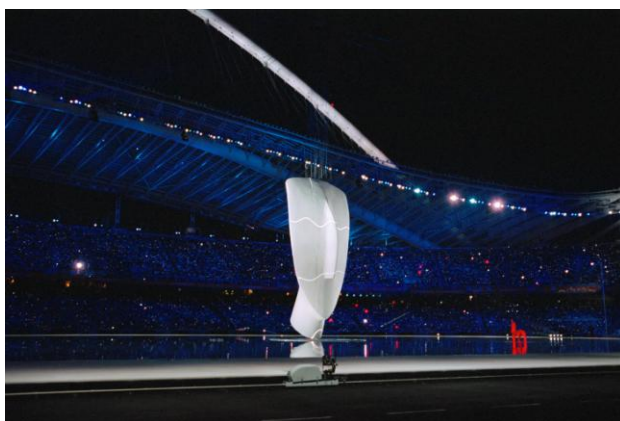


Illustration 8 : Tête cycladique (© 2004 / Comité International Olympique / HUET, John).

La suite du tableau rappelle les contributions grecques aux arts, aux sciences et à la philosophie. Un centaure apparaît dans l'eau et lance un javelot. Il symbolise la pensée philosophique selon laquelle l'homme serait partagé en deux : esprit et corps, mais surtout un système de pensée fondé sur des mythes. Puis trois statues différentes relatent l'évolution de la conception des

êtres humains au travers de la statuaire. Surgit d'abord de l'eau une tête cycladique (datant de 2 700 avant Jésus-Christ) qui est la première représentation à forme humaine (**III. 8**). Sur elle sont projetées des formules mathématiques et des formes géométriques en hommage aux mathématiciens et physiciens qui ont fourni des bases aux sciences (Pythagore, Démocrite,

²² George Sféris, extrait de son recueil *Mythologie* (traduction Jacques Lacarrière et Egérie Mavraki pour Grèce Hebdo) paru en 1935.

²³ Sur la vie de Georges Sféris, voir « Georges Sféris, l'éblouissant été grec », *Esprits nomades*, sur www.espritsnomades.com/sitelitterature/seferis.html [Consulté le 29/07/2016].

Euclide). Cette tête explose (III. 9) pour révéler une statue de Kouros (VI^e siècle avant Jésus-Christ), la première à se détacher de son arrière-plan et à tenir debout. Celle-ci se brise à son tour pour exposer une statue classique (V^e siècle avant Jésus-Christ), dans une position de *contrapposto*, c'est-à-dire que le poids du corps porte sur une seule jambe et que l'épaule au dessus de cette jambe remonte. Cette pose permet pour la première fois à une statue humaine d'avoir l'air vivante. Le dernier élément est un cube, sur lequel un homme se met à marcher pendant qu'il tourne (III. 10). De proportions parfaites, il incarne le passage de l'homme à un système logique. Résumé allégorique de l'évolution de la représentation humaine de sa première forme à peine esquissée à la plus complexe qui cisèle jusqu'aux

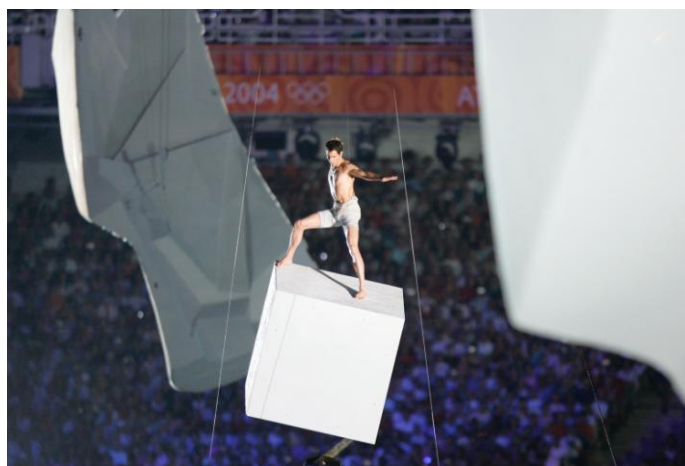


Illustration 9 : Explosion de la tête cycladique (© 2004 / Kishimoto / IOC / NAKAMURA, Hiroyuki).

Illustration 10 : Le cube, symbole du système logique humain (© 2004 / Kishimoto / IOC / KISHIMOTO, Tsutomu).

mouvements et émotions humains, cette séquence insiste sur les contributions culturelles grecques fondamentales. Elles servent encore de fondations à des raisonnements ou représentations partout dans le monde et ont permis à l'homme de développer la conscience qu'il a de lui-même, notamment de son individualité et de sa singularité. C'est pour cela que le tableau s'achève sur la projection de visages et corps sur les morceaux de statue qui flottent dans le stade, pour refléter la diversité humaine existante. Cette partie du programme met en valeur la richesse et l'ancienneté de la pensée grecque, dont l'influence à l'Antiquité était mondiale. Elle rappelle que malgré la petitesse de la nation grecque, son patrimoine culturel et ses contributions humaines sont immenses. C'est une manière pour la Grèce de revendiquer une place parmi les pays qui ont influencé ou influencent le cours de l'Histoire mondiale. Mais ce n'est pas la seule façon et « Clepsydre », le tableau suivant, insiste sur l'aspect historique de l'héritage grec.

La « Clepsydre », selon le Trésor de la Langue Française, est un « appareil qui servait à mesurer le temps par écoulement régulier d'eau d'un vase dans un autre muni d'une échelle horaire²⁴ ». Cette ancienne horloge, en tant que symbole du temps qui passe désigne une parade chronologique de figures et emblèmes de l'histoire grecque qui défilent sur des chars (III. 11). Les personnages incarnés par des figurants ont la particularité de bouger à la manière d'automates, répétant sans cesse le même mouvement et créant une impression figée. En cela, ils rappellent les fresques et les mosaïques célèbres dans toute la Grèce. L'effet produit est assez joli à la caméra, mais il



Illustration 11 : Chars qui font défiler les périodes historiques (© 2004 / Comité International Olympique / RICHARD, François).

est peu visible dans le stade : cette procession ininterrompue de figures à taille humaine se comprend très mal de loin et peut paraître même monotone car les chars se contentent de faire le tour de l'étendue d'eau. C'est là toute la différence avec les chorégraphies tout en mouvement de la cérémonie d'Albertville en 1992. Ici, la mise en scène dégage un air très poétique, mais dont l'occupation de l'espace est très classique et peu surprenante. Elle est associée à un vers de *l'Iliade* d'Homère qui nous permet de mieux saisir l'effet de la chorégraphie :

« Comme naissent les feuilles, ainsi font les hommes : une génération naît à l'instant où une autre s'efface²⁵ ».

Ainsi les ères se succèdent sur la piste olympique, se chassant l'une l'autre par un mouvement continu et fluide auquel correspond bien celui de la parade. De plus, son aspect relativement plat – elle reste dans le même espace en hauteur et largeur – la rapproche d'autant plus des frises grecques au format rectangulaire. Seulement, ses personnages semblent avoir pris vie pour raconter l'histoire millénaire de ce pays. Avant le début, les morceaux de statue flottant dans l'air descendent sur l'eau et deviennent des îles grecques, posant le décor pour le défilé. Il se découpe en dix segments, comme l'illustre le tableau suivant :

²⁴ « Clepsydre », définition du *Trésor de la Langue Française* en ligne.

²⁵ Homère, *Iliade*, VI, 146.

Séquence	Années²⁶	Personnages & Symboles
Civilisation minoenne et de l'île de Théra	2 000 – 1 400 avant Jésus-Christ	Déesse de la fertilité
		Prince avec des lys
		Char tiré par un griffon
		Triade de sarcophages
		Lutteurs
		Rite du saut du taureau
Civilisation mycénienne et de Théra	1 700 – 1 200 avant Jésus-Christ	Pêcheurs
		Femmes mycéniennes
		Cueillette du safran
		Guerriers d'Agamemnon
Période géométrique	1 050 - 700 avant Jésus-Christ	Centaure et bouclier géométrique
		Murs décorés géométriquement
		Poupées en terre cuite
		Potnia Theron, maîtresse des animaux
		Portes et armée
		Piliers géométriques
Période archaïque	700 - 480 avant Jésus-Christ	Pégase
		Kouroï (statues d'homme)
		Korai (statues de femmes)
Période classique - Le Théâtre	534 - 260 avant Jésus-Christ	Théâtre d'Epidaure et Melpomène
		Satyres, oiseau et vieil homme
		Chevaliers et chevaux
		Bacchantes (en lien avec la tragédie d'Euripide)
		Hercule et l'Hydre
Période classique	480 - 323 avant Jésus-Christ	Athéna avec un bouclier
		Zeus
		Héra
		Iris
		Aphrodite et Eros
		Artémis
		Apollon
		Poséïdon
		Igiso et sa servante
		Porteurs
		Théano (philosophe mathématicienne)
		Stèle d'Euphéros (célèbre au musée archéologique d'Athènes)
		Porteurs de voiles
		Caryatides
		Aurige
Parthénon		

²⁶ Découpage selon l'Opening ceremony media guide, op. cit., p. 36 à 45.

Sports de la période classique et période hellénistique	480 - 30 avant Jésus-Christ	Déesse de la victoire Nike
		Coueurs
		Lanceurs de javelots
		Lutteurs
		Lanceurs de disques
		Alexandre le Grand
		Phalange macédonienne (armée)
		Statuettes Tanagra représentant des femmes
Période byzantine	324 avant - 1453 après Jésus-Christ	Ange
		Enfer
		Paradis
		Noblesse
		Combat de St George et le dragon
Période ottomane	1453 - 1832	Héros grecs de l'indépendance
		Danseurs folkloriques
		Crétois
		Tsoliades (élite de l'infanterie)
		Hommes de la région de Pontus, au sud de la mer noire
Période moderne - La renaissance des Jeux	1896	Porteur du bouclier olympique
		Escrimeurs
		Hommes aux barres parallèles
		Lanceurs de poids
		Hommes aux barres horizontales
		Filles récompensant avec des bouquets
		Lanceurs de disques
		Coueurs
Période moderne	1832 - 2004	Victoire de Spiridon Louys au marathon de 1896
		Parodie de victoire avec Karagiozis (personnage de théâtre d'ombre)
		Soldats et marins
		Musique du Rembetiko avec des bouzoukis
Futur	/	Une femme enceinte et le dieu Eros

La parade est introduite par un couple d'amoureux qui courent et se jettent dans la mare pour jouer sous le regard du dieu de l'amour, Eros. C'est ce dieu volant qui fait le lien entre toutes les périodes historiques qui défilent. Il les survole, comme seul élément persistant, jusqu'à l'évocation du futur. On ne peut donc pas détailler tous les symboles qui sont présentés lors de la procession historique, mais on peut analyser les choix qui ont été faits. Le nombre de séquences par grande période historique est plutôt révélateur. On peut découper le spectacle en ères²⁷ : la protohistoire (rassemblant les civilisations minoenne et

²⁷ Découpage appuyé sur les périodes historiques grecques, exposées notamment sur le site de Pierre-Louis Malosse, « Le siècle de Libanios », Université Paul-Valéry Montpellier 3, disponible sur www.univ-

mycénienne ainsi que la période géométrique de l'art) est illustrée par trois séquences, l'antiquité (périodes archaïque, classique et hellénistique) par quatre séquences (dont trois pour la période classique seulement), puis les périodes byzantine, ottomane et moderne par une séquence chacune. Pourtant ces dernières représentent respectivement 1 500, 400 et 80 ans ! Les personnages de la protohistoire mettent surtout l'accent sur l'art (le découpage artistique est même utilisé lorsqu'on trouve une « période géométrique » où les murs, les poteries, les piliers sont décorés de façon géométrique) et les mythes (avec la déesse de la fertilité, ou les guerriers d'Agamemnon qui convoquent la guerre de Troie). Ensuite, la partie classique est extrêmement développée : on voit passer le théâtre d'Épidaure, l'un des plus beaux et des mieux conservés de la Grèce antique, ici habité par la muse du théâtre Melpomène (III. 12). Dimitri Papaïoannou est allé jusqu'à inclure un monument dans son défilé, le réduisant à une taille humaine. Mais les personnages ne manquent pas pour rappeler la tragédie grecque comme les satyres ou les Bacchantes. Puis tous les dieux principaux de la



Illustration 12 : Le théâtre d'Épidaure (© 2004 / Comité International Olympique / HUET, John).



Illustration 13 : Représentation des dieux en marbre (© 2004 / Comité International Olympique / HUET, John).

mythologie grecque défilent par le biais de reproductions de marbre sculpté (III. 13) : Athéna la première puis Zeus, Héra, Aphrodite, Apollon... Le récit de la période s'achève par un long passage sur les premiers Jeux Olympiques que l'on a déjà évoqué. Puis la chronologie s'accélère : Alexandre le Grand et son armée, la phalange macédonienne, suggèrent l'appartenance de la Grèce à cet empire puissant (III. 14). L'époque byzantine n'est retracée que du point de vue spirituel par des anges, l'enfer et le paradis ou encore l'histoire du combat entre Saint Georges et le dragon. La période ottomane est résumée... à sa fin, par les héros de l'indépendance grecque réussie en 1830 et enfin, la période moderne est centrée sur la rénovation des Jeux Olympiques et quelques notions de folklore, notamment la danse rembetiko, dont la musique a déjà retenti lors du démarrage de la cérémonie (III. 15). Eros

vient clore cette parade en accompagnant une femme enceinte représentant le futur. Des lumières forment une hélice d'ADN qui achève le voyage dans la connaissance de l'être humain commencé avec la tête cycladique. Elle rappelle aussi la volonté universelle de cette cérémonie avec les dernières performances humaines : Athènes est bien le berceau de l'humanité.

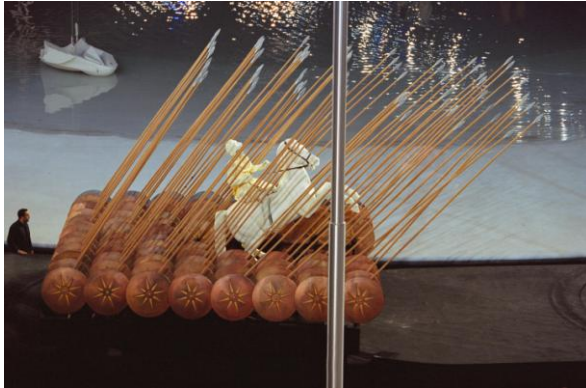


Illustration 14 : Alexandre le Grand et son armée
(© 2004 / Comité International Olympique /
RICHARD, François).



Illustration 15 : La période moderne (©
2004 / Kishimoto / IOC / NAKAMURA, Hiroyuki).

Malgré cela, la répartition globale peut sembler étrange si l'on y regarde de près. Le scénario ne propose pas vraiment de nouveauté : la période classique, sans doute la plus connue de l'histoire grecque occupe une place majeure, tandis que les passages moins glorieux ne sont pas évoqués ou à peine effleurés : aucune mention de la conquête romaine par exemple entre la période hellénistique et la période byzantine et aucun détail sur le XIXe ou le XXe siècle, alors que le pays a pourtant connu de nombreux périple avant d'être le pays démocratique qui accueille de nouveau les Jeux. Aucun personnage ne dépeint les relations avec l'empire ottoman – que ce soit leur domination ou les tensions par la suite dans les Balkans – ni les différents régimes qu'ont connus les Grecs. Pourtant, il y aurait matière quand on pense aux changements politiques survenus après la Première Guerre mondiale : une république entre 1924 et 1935, supprimée par une dictature durant de 1936 à 1941, avant que la Grèce ne soit occupée pendant la Seconde Guerre mondiale. Puis le pays est troublé par une guerre civile entre républicains et forces de l'armée régulière soutenues par les Anglais, qui l'emportent. La monarchie est alors rétablie et le régime subsiste jusqu'aux années 1960, qui voient un avancement démocratique avec l'élection comme premier ministre de Georgios Papandreou. Mais avant que les choses ne changent radicalement se produit un nouveau coup d'État mené par des militaires en 1967: c'est le « régime des colonels », qui reste au pouvoir jusqu'en 1974 et dont la chute est précipitée par une crise sur l'île de Chypre. L'ancien premier

ministre en exil Karamanlis est finalement rappelé au pouvoir et c'est lui qui fait de la Grèce une véritable démocratie entérinant la fin de la monarchie en Grèce²⁸. Mais le metteur en scène a préféré revisiter les mythes, insister sur la période de l'invention de la démocratie et des cités grecques, période abondante culturellement et qui a inspiré pendant des siècles après : mouvements néoclassiques, modèles inspirés de l'architecture ou la sculpture antique, sujets mythologiques...

Davantage encore que dans le tableau précédent, on comprend avec « Clepsydre » que l'atout majeur de la Grèce, sur lequel elle se repose entièrement, est la mise en lumière du moment où elle fut un brillant foyer de civilisation. Autrement dit, la Grèce contemporaine parie encore sur son passé antique pour rayonner. Toutefois, le procédé du défilé qui met tous les éléments à plat rend le propos peu lisible. À la télévision, les commentateurs disposent d'indications à donner aux spectateurs, mais là encore une grande partie des références dépassent leurs connaissances, ce qui fait qu'à la télévision ou dans le stade, le public est souvent perdu. Même les dieux qui font pourtant partie de l'imaginaire collectif étaient peu reconnaissables en étant représentés par des bas-reliefs ou des statues de marbre. L'esthétique était belle, mais elle a sans doute desservi la compréhension générale.

3) La Grèce, berceau du renouveau ?

Présenter une mise en scène nouvelle fait partie du programme de la Grèce pour se démarquer. Car si dans le passé, elle a incarné le berceau de l'Olympisme et de l'humanité, elle ne veut pas y rester bloquée. Ces Jeux, qui ont permis à la Grèce et en particulier à Athènes sa capitale, de se moderniser marquent l'entrée du pays dans une nouvelle ère. La Grèce n'est plus synonyme de grandeur passée, mais aussi de jeunesse, de rénovation et de modernité. C'est ce qui ressort des nombreux discours de la présidente du Comité d'Organisation athénien, Gianna Angelopoulos-Daskalaki. Avant la cérémonie, elle s'exprime ainsi dans le guide à l'intention des médias :

²⁸ Jean Catsiapis, Dimitri Kitsikis, Nicolas Svoronos, « GRÈCE - De la Grèce byzantine à la Grèce contemporaine », *Encyclopædia Universalis*, disponible sur <http://www.universalisedu.com/encyclopedie/grece-de-la-grece-byzantine-a-la-grececontemporaine/> [Consulté le 29/07/2016].

« Mais les Jeux d’Athènes offriront plus que de l’histoire. Des lieux modernes et spectaculaires vont inspirer des performances extraordinaires, tout en réjouissant les fans. Athènes est devenue une métropole moderne – plus vivable, et plus sophistiquée que jamais. Et le peuple grec est avide d’accueillir le monde avec la chaleur et la générosité qui a toujours défini notre hospitalité. La cérémonie d’ouverture va planter le décor pour les premiers Jeux Olympiques du XXI^e siècle, tout en honorant des traditions qui ont commencé plusieurs siècles auparavant²⁹ ».

Elle reprend ce même vocabulaire lors de son discours prononcé pendant la cérémonie d’ouverture même :

« Vous aurez l’occasion de constater que la Grèce trouve des moyens nouveaux et modernes d’exprimer son héritage antique et cela à travers les réalisations du pays, de son peuple et de ses volontaires exceptionnels. C’est cette Grèce nouvelle que nous voulons vous faire découvrir³⁰ ».

On comprend au travers de ces discours que la Grèce a la volonté de renouveler les Jeux Olympiques pour leur entrée dans le XXI^e siècle. Toutefois cela ne l’empêche pas de revenir aux fondamentaux et au contraire, elle compte bien s’en servir pour promouvoir une nouvelle vision des Jeux, plus épurée. Dès l’annonce de leur élection pour accueillir les Jeux, ce thème du renouveau tout autant que du retour aux traditions était déjà présent, comme le montre cet extrait du discours du Premier Ministre grec après la décision du CIO :

« C’est aussi pour la Grèce l’occasion de donner aux Jeux un nouveau souffle, d’essayer de sortir de la commercialisation et de nous souvenir des idéaux nés en Grèce³¹ ».

Le discours met clairement en valeur l’opposition qui sera marquée avec les Jeux d’Atlanta. Lors de cette Olympiade, les Grecs et d’autres ont fortement critiqué la commercialisation des Jeux et leur mélange avec les objectifs de vente des sponsors omniprésents pendant toute la durée des compétitions. L’objectif des Jeux d’Athènes et en particulier de leur cérémonie d’ouverture se résume donc dans cette idée : renouveler les Jeux, tout en revenant à l’essentiel. Cela se remarque dans la durée : la cérémonie d’ouverture ne dure que trois heures et demie (contre quatre à Atlanta et presque cinq à Sydney), et sa partie artistique se limite à une durée de quarante-cinq minutes (contre soixante-quinze à Sydney et soixante à Atlanta).

²⁹ Gianna Angelopoulos-Daskalaki, « A message from the president of the ATHENS 2004 Organising Committee for the Olympic Games », *Opening ceremony media guide, op. cit.*, p. 6.

³⁰ Discours de Gianna Angelopoulos-Daskalaki et traduction par les journalistes de France 2, *Cérémonie d’ouverture*, réf. citée.

³¹ Discours de Kostas Simitis rapporté dans dans Didier Kunz, « Athènes organisera les premiers Jeux Olympiques du XXI^e siècle », *Le Monde*, 08/09/1997, p. 19.

L'ATHOC a donc fait le choix de ne pas frapper par la durée du spectacle, mais plutôt par son contenu et sa taille. Engager un chorégraphe rompt avec les cérémonies précédentes, dirigées par des cinéastes, habitués des effets spéciaux et des réalisations de grande ampleur. Comme on a pu le constater avec l'analyse de « Clepsydre », le défilé des époques, l'esthétique change. Elle se rapproche du théâtre et d'une échelle plus humaine. Ces aspects sont revendiqués par les organisateurs : ce n'est pas qu'ils disposent de moins de moyens, c'est qu'ils veulent produire un spectacle intime, à la mesure de l'homme :

« La production a voulu « créer une vision et, malgré les dimensions du stade, amener un sentiment d'intimité, imposer une échelle humaine, en transformant l'ensemble de l'espace en machine théâtrale³² ».

Pour le spectacle planétaire que constitue par définition une cérémonie d'ouverture, cela semble paradoxal. Cela se traduit par une mise en scène plus sobre, avec moins d'effets spéciaux et surtout plus de place accordée à l'Homme dans son individualité, à l'opposé des chorégraphies de masse. Tout est ramené à la mesure humaine par excellence : le cœur de l'homme, ou plus précisément ses battements. Symboliquement, les secondes du décompte précédant l'ouverture sont rythmées par des pulsations d'un cœur humain et une voix annonce « Athènes, le battement de ton cœur est entendu autour du monde ». Avant même que la cérémonie n'ait commencé, ou plutôt au moment où elle démarre, elle est centrée sur l'homme et ses sensations. Cet aspect humain se traduit aussi par des notes d'humour et d'autodérision au sein du spectacle. Ainsi lors du « pré-spectacle », avant le début de la cérémonie, les organisateurs ont invité Nikos Aliagas, présentateur devenu célèbre en France mais d'origine grecque, à venir planter un clou dans le stade, symboliquement le dernier achevant sa construction³³. Cette anecdote joue sur la polémique qui mettait en doute la capacité de la Grèce à être prête à temps au niveau de l'organisation et surtout de la construction des infrastructures. Pendant cette scène est projetée la citation ironique de Jacques Rogge, président du CIO :

« Les Grecs ont préparés les Jeux comme ils dansent le sirtaki : d'abord très lentement, puis à une cadence infernale³⁴ ».

³² Olivier Margot, « D'Olympie à Björk », *L'Équipe*, 13/08/2004, p. 10.

³³ *Opening ceremony media guide, op. cit.*, p. 23.

³⁴ *Idem.*

La Grèce montre ainsi qu'elle ne tient pas rigueur au CIO et à tous ceux qui ont pu douter de sa capacité à accueillir les Jeux. Pourtant le contexte a changé depuis quelques années et recevoir les Jeux Olympiques s'avère un défi.

Depuis les attentats du 11-septembre aux États-Unis, l'heure est à la protection et elle nécessite de lourds moyens humains et logistiques. Pour l'occasion, le Comité d'Organisation a engagé 70 000 hommes pour environ 10 500 athlètes participants, c'est-à-dire presque sept personnes par athlète, sans compter les effectifs qui accompagnent déjà les équipes en provenance de leur pays. À cela s'ajoutent des caméras pour surveiller les rues et des missiles, des avions... pour un budget total de 1,2 milliard d'euros³⁵. Dans ce cadre, l'esprit festif des Jeux aurait pu en pâtir. Mais si les Grecs ont voulu revenir à une version plus sobre de la cérémonie d'ouverture, ils n'ont pas pour le moins renoncé à la modernité. Car ils ont bien compris après l'échec du centenaire que les symboles du passé n'étaient pas suffisants à eux seuls pour convaincre. Non, la Grèce était surtout attendue sur sa capacité à se moderniser. Cela vaut d'abord pour ses infrastructures, pour la ville d'Athènes, mais cela se remarque aussi lors du spectacle d'ouverture. Dimitri Papaïoannou l'a qualifié de « beau et grand voyage, qui raconterait au monde une histoire très ancienne, en utilisant des techniques très modernes³⁶ ». Cela signifie à la fois une amélioration des moyens techniques comme la lumière, très travaillée, mais aussi l'introduction d'éléments surprenants, qui viennent affirmer que la Grèce peut aussi incarner le temps présent voire le futur. Ainsi le défilé des athlètes est accompagné par le DJ Tiesto, assez célèbre pour avoir remporté plusieurs prix³⁷. Après la majeure partie des défilés ayant été accompagnés par des fanfares, la proposition d'offrir ce rôle à un DJ est totalement novatrice et constitue un signe d'ouverture à d'autres arts considérés comme moins nobles, mais aussi à des changements dans les habitudes olympiques. Pour renforcer son côté moderne, les organisateurs ont également invité la chanteuse islandaise Björk à venir chanter. Elle interprète *Oceania*, un titre qu'elle a composé spécialement pour l'occasion, où elle chante comme si c'était l'océan qui s'exprimait sous le nom de « mère océan ». Le refrain dit notamment « Vous me montrez des continents, je vois des îles. Vous comptez les siècles, je cligne des yeux³⁸ ». Puis elle incarne cet océan géant grâce à sa robe qui s'étend, s'étend jusqu'à recouvrir entièrement tous les athlètes présents dans le stade après le défilé (III. 16). Sur sa longue robe est projetée une carte du monde. L'océan ou

³⁵ Pierre Fliecx, « Les véritables enjeux des Jeux », Le Figaro, 13/08/2004, p. 46-47.

³⁶ Extrait de la conférence de presse de Dimitri Papaïoannou du 10/08/2004 à Athènes, rapporté par Olivier Margot, « D'Olympie à Björk », *L'Équipe*, 13/08/2004, p. 10.

³⁷ *Opening ceremony media guide, op. cit.*, p. 52.

³⁸ *Opening ceremony media guide, op. cit.*, p. 55.

la mer sont intrinsèquement liés à la Grèce, pays en grande partie insulaire, et cette image vient renforcer celle du berceau. La mer parle du monde comme de ses enfants et en même temps comme des figures perdues dans son immensité. Elle donne encore l'impression d'être à l'origine de l'humanité, image qu'a déjà véhiculée la Grèce dans les tableaux d'avant, à la différence qu'ici, elle est associée à la modernité de la chanteuse et donc au présent voire au futur. Dernier élément et non des moins impressionnants, un message reçu en direct depuis la



Illustration 16 : La robe de Björk couvre le stade
(© 2004 / Kishimoto / IOC / NAKAMURA, Hiroyuki).

station spatiale internationale. Les astronautes Guennadi Padalka (russe) et Mike Fincke (américain) souhaitent de bons Jeux aux participants. Symbole de la modernité extrême dans les années 1980, le fait de voir des hommes dans l'espace ancre définitivement la Grèce dans une nouvelle ère, qu'elle souhaite résolument moderne et dans laquelle

elle veut être impliquée. D'ailleurs elle croit en son futur, comme le montre le passage de la cérémonie intitulé « Le livre de la vie ». Ce dernier chevauche la fin de « Clepsydre » et l'on y voit une femme enceinte dont le ventre s'allume comme une étoile dans le ciel grec (III. 17). Cette femme fait face à la femme héritière du début, puis est rejointe par tous les personnages de la procession historique, qui se dévêtissent de leur costume et entrent dans l'eau du stade avec elle (III. 18). C'est comme s'ils se délestaient de leur passé pour entrer dans le futur. Par ailleurs, la cérémonie a bien fait comprendre que la Grèce ne voulait pas tourner le dos à son passé et qu'elle comptait l'utiliser dans son rayonnement culturel. Mais on saisit mieux son

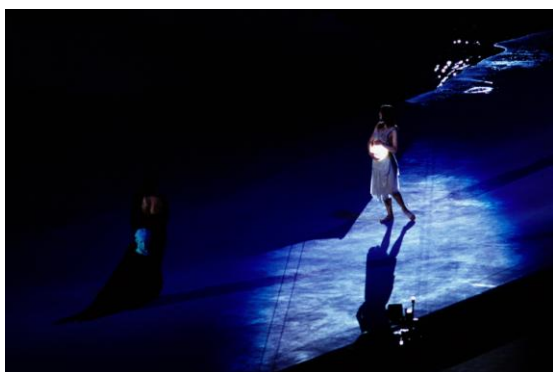


Illustration 17 : La femme enceinte et la femme porteuse de l'héritage grec (© 2004 / Kishimoto / IOC / NAGAYA, Yo).



Illustration 18 : Les personnages de la procession historique participent au futur (© 2004 / Kishimoto / IOC / NAGAYA, Yo).

objectif : réinvestir son passé au travers de nouveaux moyens modernes, en vue de faire de la Grèce non seulement le berceau de l'humanité, mais pourquoi pas, celui du renouveau. Pourtant, même si Dimitri Papaïoannou réussit à donner à sa cérémonie une allure moderne, il ne présente pas d'éléments radicalement novateurs. L'impression générale reste donc assez lisse : peut-être que la chorégraphie a bien intégré la nouveauté, mais son style sobre, épuré a plutôt servi l'image d'une Grèce antique que celle d'une Grèce moderne, ou alors la modernité est apparue un peu futile au travers de la musique festive seulement. En tant que berceau du renouveau, le pays a donc encore à faire.

La cérémonie d'ouverture d'Athènes 2004 fut donc un spectacle fortement marqué par sa rivalité avec celui d'Atlanta, huit ans plus tôt, du fait de cette édition du centenaire qui avait failli se dérouler en Grèce. À plusieurs reprises, la concurrence ou comparaison entre les deux se ressent en arrière-plan. Elle ressort par une volonté de se démarquer et de donner aux Jeux un nouvel élan, une image qui se voudrait plus pure. D'ailleurs, cette cérémonie a marqué par sa sobriété et son imaginaire mythique. Elle a servi à présenter un pays riche de millénaires d'histoire tout en le liant au monde qui l'entoure et surtout, en le présentant comme fondateur : berceau de l'humanité, de la réflexion de l'homme sur sa condition, et plus proche de l'événement des Jeux Olympiques. Mais elle a voulu ensuite s'en démarquer, pour se définir comme un pays capable d'innover et donc d'incarner une source de nouvelles idées pour l'Europe et pour le monde. Cela nous amène à penser que si la Grèce est parvenue à renouveler son image de vieux pays, elle n'est pas allée jusqu'au bout de son idée et a laissé plutôt le souvenir d'une belle cérémonie – un peu élitiste – mais très poétique qui a su convaincre du potentiel grec d'accueil et de modernisation, mais sans vraiment changer les idées préconçues sur le pays. Elle se démarque toutefois par son esthétique théâtrale et chorégraphique mettant en valeur la danse et la fluidité des mouvements dans un cadre sportif. Mais si la Grèce a voulu profiter des Jeux pour revendiquer un nouveau statut international, ils l'ont aussi desservie en laissant derrière eux un gouffre monétaire, ayant coûté 8, 954 milliards d'euros au total³⁹ et entraîné des dettes et des frais (d'entretien des bâtiments par exemple) qui ont accentué la crise financière traversée par le pays à partir de 2009.

³⁹ Zoom sur le coût des Jeux dans Pierre Lagrue, *Le siècle olympique. Athènes (1896) – Londres (2012)*, Paris, Universalis, 2012, p. 46.

CHAPITRE 9 : PÉKIN 2008, L’AFFIRMATION D’UNE PUISSANCE SUR LA SCÈNE INTERNATIONALE :

Le 8 août 2008 à 20h08 heure locale – les chiffres sont porte-bonheur – les Jeux de la XXIX^e Olympiade s’ouvrent par une cérémonie d’ouverture qui fait grande impression sur le monde entier. C’est l’aboutissement d’un long parcours mené par la Chine depuis plus de dix ans pour obtenir les Jeux Olympiques sur son territoire. En 1993, la ville de Pékin avait déjà candidaté, mais à cause des répressions menées par le pouvoir sur la place Tian’anmen en 1989, elle avait été battue par celle de Sydney pour recevoir les Jeux de l’an 2000. Jacques Rogge, président du CIO, avait alors jugé le pays trop instable politiquement¹. En 1997, en raison de la crise financière et de l’absorption proche de Hong-Kong, la ville ne s’était pas présentée pour 2004. En 2001, Pékin a finalement décroché le statut de future ville olympique pour les Jeux de 2008. Mais ce choix a été vivement critiqué et à l’approche du début des Jeux, plusieurs incidents ont provoqué des crises diplomatiques (troubles au Tibet, question des droits de l’homme, des normes environnementales ou encore de la censure journalistique). Le parcours international de la flamme olympique a été perturbé par de nombreuses manifestations et des pays ont émis l’hypothèse de boycotter la cérémonie d’ouverture, voire les Jeux en entier. Pourtant au total, 90 chefs d’État étaient présents pour l’ouverture, soit quatre fois plus qu’à Athènes aux Jeux précédents². De son côté, la Chine a tout mis en œuvre pour faire de ces Jeux l’illustration de sa réussite économique et de son poids mondial. Ces enjeux se reflètent au sein de la cérémonie, dont la mise en scène a été dirigée par le réalisateur chinois Zhang Yimou, quasiment considéré comme le réalisateur officiel de la République Populaire de Chine. Il n’en a pas toujours été ainsi, puisqu’il a commencé sa carrière par des films portant un regard critique sur l’histoire de la Chine, qui lui ont valu à la fois reconnaissance mondiale et censure nationale. Mais à partir des années 2000, ses productions ont délaissé leur aspect critique pour devenir des commandes du pouvoir, racontant l’histoire de la Chine officielle et tournant à la propagande. C’est pour cela qu’il a été choisi pour remplacer Steven Spielberg à la direction de la cérémonie d’ouverture de Pékin, ce dernier ayant démissionné pour

¹ « Je ne crois pas que l’Olympisme ait besoin de cette valeur ajoutée et d’un engagement quelques peu aventureux. L’instabilité politique de la Chine est pour qu’on lui demande d’attendre. », *Discours de Jacques Rogge le 23 septembre 1993*, cité dans Olivier Margot et Alain Luzenfichter, « Une si longue attente », *L’Équipe*, 07/08/2008, p. 4.

² Loïc Grasset, « Du jamais vu », *L’Équipe*, 08/08/2008, p. 2.

protester contre les actions de la Chine dans la guerre civile au Darfour. Par ce spectacle colossal et méticuleusement réglé, la Chine a voulu prouver qu'elle est une puissance qui compte et qui doit être prise en compte sur la scène internationale. C'est le résultat d'une politique d'ouverture économique aux capitaux étrangers menée depuis l'arrivée au pouvoir de Deng Xiaoping en 1978. Ce développement a été appelé « économie socialiste de marché »³, car politiquement, la Chine est restée communiste. Cela a donc abouti à un partage entre une économie capitaliste et une société communiste.

L'histoire de la Chine est donc mise à profit lors du spectacle de la cérémonie d'ouverture. Elle montre que par le passé, la Chine a déjà été un empire puissant et florissant, elle peut donc encore l'être aujourd'hui. Il ne s'agirait que d'un retour d'influence. La cérémonie se découpe en deux grandes parties : les apports de la Chine au monde et ses arguments en faveur d'une grandeur présente. Dans cet argumentaire, on peut s'interroger sur des absences, et notamment celle de l'histoire du XXe siècle. Si les dynasties impériales sont présentes dans les mises en scènes des traditions et de la culture chinoise, rien n'évoque les années de Mao, qui ont pourtant changé le visage du pays. C'est autour de ces trois points que s'articulera le propos de ce chapitre, afin de comprendre précisément comment ce spectacle a cherché à impressionner, et sur quoi il s'est appuyé.

1) Retracer les apports d'un empire florissant

L'intérêt pour la civilisation chinoise en Europe remonte au XVIIe siècle, avec les échanges de marchandises et la création du courant des « chinoiseries », où les objets d'art d'inspiration chinoise fascinaient. Aujourd'hui, c'est davantage son miracle économique qui fait rêver que sa culture qui s'exporte. Pourtant, dans ce spectacle, c'est la Chine séculaire qui est mise en avant pour affirmer la grandeur de l'« Empire du Milieu »⁴. Le fil rouge du début de la cérémonie consiste à retracer les grandes contributions de la Chine dans divers domaines, rappelant ainsi qu'elle fut un empire prospère et rayonnant à plusieurs reprises dans son histoire. L'idée étant de montrer qu'elle possède des bases solides pour être à nouveau un empire puissant. La

³ Jean-Jacques Tur, *La Chine. Trois révolutions pour une naissance. De Sun Yat-sen à Xi Jinping*, Paris, L'Harmattan, 2013, p. 106.

⁴ Le nom « Chine » est en réalité une déformation linguistique de l'empire Qin et de son empereur Qin Shihuangdi qui unifia le pays entre 221 et 210 avant Jésus-Christ. Aujourd'hui, en langue chinoise moderne « République Populaire de Chine » se dit « République Populaire de la civilisation du Milieu ». Expliqué dans Eulalie Steens, « Chine », *Dictionnaire de la civilisation chinoise. Du néolithique au début de la dynastie Qing (XVII^e siècle)*, Paris, édition du Rocher – J.-P. Bertrand, 1996, p. 83-84.

première partie du spectacle est organisée de façon à présenter les apports de la Chine dans des domaines variés : la technique, la culture, la philosophie ou encore le commerce. La présentation s'articule autour des quatre grandes inventions de l'époque antique qui ont eu un impact mondial : la poudre à canon, la fabrication du papier, l'imprimerie et la boussole. Il leur est facile d'illustrer l'invention de la poudre à canon avec une série de feux d'artifice, faits à base de poudre, qui sont lancés après la fin du décompte d'ouverture. Il s'agit de 29 traces de pas géantes qui illuminent le ciel sur 15 kilomètres le long de l'axe central de Pékin jusqu'au stade. Elles représentent en même temps l'empreinte des Jeux Olympiques sur la ville et les précédentes Olympiades – Pékin étant la 29^e. Cette invention remonterait à la dynastie Song (970 – 1276 après Jésus-Christ)⁵ et même s'il s'agit d'un élément omniprésent dans les cérémonies d'ouverture, cela permet aux Chinois d'en revendiquer une certaine spécialité. La poudre noire, autre nom de la poudre à canon, a d'abord servi de remède médicinal, avant d'être plus largement utilisée comme arme militaire ou comme base des feux d'artifice. Cette séquence permet donc de rappeler la puissance militaire de la Chine et son rôle dans le développement des armes. Cependant, il s'est avéré quelques jours plus tard que si les feux d'artifice avait bien été tirés en vrai, les images projetées dans le stade n'étaient que des images de synthèse...⁶ Zhang Yimou et son équipe craignaient que le ciel ne soit trop couvert à cause de la pollution et qu'un hélicoptère n'arrive pas à filmer convenablement la forme figurative des feux d'artifice. Cette supercherie a fait polémique dans la presse lorsqu'elle a été révélée quelques jours plus tard par un journal local chinois. On comprend dès lors que la Chine n'a toléré aucun imprévu, aucun raté potentiel dans sa démonstration de puissance.

Puis vient la fabrication du papier. Elle est annoncée par un court film d'une minute vingt qui présente les « quatre trésors du cabinet du lettré », le lettré désignant souvent le peintre⁷. Il s'agit du pinceau, du bâtonnet d'encre, du papier et de la pierre à encre, qui sont les éléments indispensables de la peinture traditionnelle⁸. Le film s'achève sur un rouleau fermé, qui apparaît quelques instants plus tard grandeur nature dans le stade. Déployé, c'est le décor qui va servir tout au long du spectacle à présenter la civilisation chinoise. Il mesure 70

⁵ Jean-Jacques Tur, *op. cit.*, p. 11.

⁶ Richard Spencer, « Beijing Olympic 2008 opening ceremony giant firework footprints « faked » », *The Telegraph*, 10 août 2008, disponible sur <http://www.telegraph.co.uk/sport/olympics/2534499/Beijing-Olympic-2008-opening-ceremony-giant-firework-footprints-faked.html> [Consulté le 24/07/2016].

⁷ Eulalie Steens, « Lettrés », *op. cit.*, p. 259.

⁸ *Rapport officiel des Jeux Olympiques de Beijing 2008*, Pékin, Comité d'organisation des Jeux Olympiques (BOCOG), 2010, volume 2, p. 83.

mètres de long et autour de lui s'organisent les danses⁹. Pour ce premier tableau, une toile vierge est disposée au centre. Pendant la performance, quinze hommes vêtus de noir dansent sur la toile et de leur main droite, forment de larges mouvements amples qui dessinent une fresque au sol (III. 1). Ils tournoient et glissent sur la toile, tels des patineurs sur de la glace, usant de leur corps comme d'un pinceau. Pendant ce temps, un homme joue une musique traditionnelle sur un *guqin*, un instrument à sept cordes pincées de la famille de la cithare¹⁰. Il s'agit de l'un des plus vieux instruments connus et caractéristique d'une culture chinoise raffinée. Autour de la toile sont projetées des images d'art rupestre, de porcelaine et de récipients en bronze, illustrant la richesse de la culture à cette époque. À la fin de la séquence, un des danseurs en noir finit par dessiner le soleil et la toile est levée. La peinture évoque les montagnes du sud de la Chine et le lavis traditionnel chinois (une technique de dessin consistant à utiliser de l'encre de Chine plus ou moins diluée dans de l'eau). D'après les archéologues, la fabrication du papier est maîtrisée par les Chinois depuis le II^e siècle avant Jésus-Christ et la dynastie des Han de l'Ouest. Elle ne fut pas diffusée jusqu'à la bataille du Talas (actuel Kazakhstan) en 751, où les Arabes freinèrent l'avancée chinoise vers l'ouest et récupérèrent leur savoir-faire¹¹. L'évocation de la fabrication du papier durant cette cérémonie rappelle donc à la fois la suprématie culturelle de



Illustration 1 : Représentation de l'invention du papier et de la peinture traditionnelle (© 2008 / Comité International Olympique / TOBLER, Hélène).

la Chine pendant une longue période, mais également l'extension de son empire très puissant. Elle présente l'avance du pays par rapport à l'Occident en matière de reproduction, impliquant une avance administrative dans le stockage des informations et des possibilités de diffusion du savoir plus précoces. La Chine se présente ainsi en pays moderne de tout temps.

Suite à ce tableau, elle revendique l'invention de l'imprimerie, grâce à des caractères mobiles en céramique, ou gravés dans de l'argile durcie. En Chine, la première technique de reproduction fut la xylographie, dont les premiers textes datent du IX^e siècle. Au XI^e siècle,

⁹ *Idem.*

¹⁰ *Idem.*

¹¹ Gérard Coste, « Papier », *Encyclopædia Universalis*, en ligne sur <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/papier/> [Consulté le 08/06/2016].

l'impression typographique avec des caractères mobiles est inventée sous la dynastie des Song. Elle est attribuée à Bi Sheng, dans une époque de révolutions commerciale et technique¹². Dans cette séquence, une presse typographique sort du sol, à l'endroit où se trouvait auparavant la peinture, puis un livre en lamelles de bambou¹³ – ancêtres du livre imprimé dans la Chine antique (III. 2).

Les blocs de caractères sortent du sol et se meuvent comme des vagues, avant de

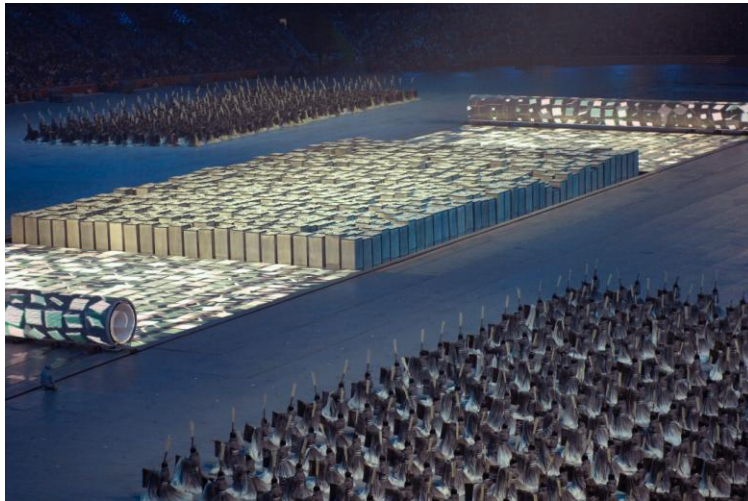


Illustration 2 : Caractères d'imprimerie en mouvement (© 2008 / Comité International Olympique / TOBLER, Hélène).

former à trois reprises le caractère chinois « He » (和) qui signifie l'harmonie¹⁴. Les caractères forment une pyramide, des carrés, montent ou descendent dans une chorégraphie d'ensemble minutieusement réglée. Celle-ci s'achève par une ligne sinieuse évocatrice de la muraille de

Chine, poursuivie en image sur les bords du rouleau. Les blocs s'ouvrent alors et les 897 danseurs qui les animaient en sortent et saluent, révélant le mécanisme de la danse¹⁵. En Occident, l'invention de l'imprimerie est majoritairement attribuée à Gutenberg qui l'a découverte en Allemagne au XVe siècle. À l'inverse, cette mise en scène cherche à montrer l'antériorité de la Chine et à faire reconnaître son savoir-faire plus ancien, même si la technique des caractères mobiles chinois n'a pas connu de grand succès jusqu'à la période contemporaine, et ceci en raison de la complexité de l'écriture et du nombre d'idéogrammes chinois existants¹⁶. Cependant cela a accru le nombre de lettrés et permis une meilleure diffusion des connaissances très tôt. Cette invention est associée à celle architecturale de la muraille de Chine qui représente un miracle de la construction humaine. Par sa longueur (près de 5 000 km en comptant le relief qu'elle épouse) et le temps de son élaboration (de

¹² Jean-Pierre Drège, « Imprimerie : L'Extrême-Orient », *Encyclopædia Universalis*, en ligne sur <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/imprimerie/> [Consulté le 08/06/2016].

¹³ Cette technique de lamelles de bambou fixées ensemble pour y graver des textes remonte à la dynastie des Royaumes combattants (475 – 256 avant Jésus-Christ). Expliqué dans *Rapport officiel des Jeux Olympiques de Beijing 2008*, *op. cit.*, p. 88.

¹⁴ *Media Guide : Beijing 2008*, Pékin, Comité d'organisation des Jeux Olympiques (BOCOG), 2008, p. 32.

¹⁵ *Ibid.*, p. 34.

¹⁶ Eulalie Steens, « Typographie », *op. cit.*, p. 470.

l'unification de la Chine en 221 à la fin du XVI^e siècle), elle représente à la fois la puissance de défense du pays et son avancée en matière de communication (voie postale et tours d'alerte)¹⁷. Elle a permis de repousser les nomades et de symboliser la frontière du pays avec son extension progressive. Si elle a perdu aujourd'hui son rôle militaire, elle continue de représenter symboliquement la puissance de la Chine, tant par la maîtrise humaine qu'à nécessité sa construction que par le moyen de résistance à l'extérieur qu'elle a offert au pays.

Reste la quatrième invention : il s'agit de la boussole. Connue depuis le II^e siècle avant Jésus-Christ, elle est utilisée à partir du XII^e pour la navigation¹⁸. Mais elle s'insère dans un contexte plus large, celui du commerce chinois. L'évocation commence grâce à une femme dansant avec des rubans verts. Sous ses pieds, le rouleau se transforme en carte retraçant le trajet de la route de la soie¹⁹. Bientôt elle est rejointe par deux rangées d'hommes qui rentrent dans le stade avec des avirons. Lorsque ceux-ci sont levés, ils composent ensemble l'image de navires voguant (III. 3), et lorsqu'ils sont baissés, ils délimitent les contours d'un immense bateau au sol dont le rouleau serait le centre. Les hommes dans des costumes bleus unis représentent à la fois les marins et la mer, tandis que la musique donne un aspect épique à la scène. Sur le parchemin s'affiche le caractère du « thé de Chine », l'un des produits échangés par voie maritime. Puis le stade est plongé dans le noir et il ne reste qu'un homme dans la lumière. C'est lui qui tient la boussole, c'est-à-dire une plaque métallique sur laquelle est posée une cuillère dont le manche indiquait le Sud²⁰. Il reste éclairé quelques instants pour



Illustration 3 : Evocation de la route de la soie maritime (© 2008 / Comité International Olympique / HUET, John).



Illustration 4 : Le navigateur Zhang He tenant une boussole (© 2008 / Comité International Olympique / JUILLIART, Richard).

¹⁷ Pierre-Etienne Will, « Grande Muraille, Chine », *Encyclopædia Universalis*, en ligne sur <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/grande-muraille-chine/> [Consulté le 09/06/2016].

¹⁸ Bruno Jacomy, « Histoire des techniques : Les techniques hors d'Europe », *Encyclopædia Universalis*, en ligne sur <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/histoire-des-techniques/> [Consulté le 09/06/16].

¹⁹ *Rapport officiel des Jeux Olympiques de Beijing 2008, op. cit.*, p. 94.

²⁰ Eulalie Steens, « Boussole », *op. cit.*, p. 54.

mettre en valeur l'objet qu'il tient en direction du public (III. 4), puis les danseurs du tableau suivant entrent dans le stade.

Toute cette séquence a pour but de figurer l'importance de la Chine dans les échanges commerciaux depuis le II^e siècle avant Jésus-Christ et son ouverture au monde. La route de la soie, symbolisée par les rubans de la danseuse, était une route caravanière qui reliait Chang'an, la capitale chinoise, à l'Occident en passant par l'Asie centrale. Elle fut ouverte sous la dynastie des Han de l'Ouest, lorsque l'empereur Wudi (140 à 87 avant Jésus-Christ) avait envoyé un diplomate appelé Zhang Qian en mission pour conclure une alliance avec des peuples qui menaçaient la frontière de la Chine²¹. A partir de là s'organisa un échange d'ambassadeurs, construisant progressivement une route commerciale. La soie, qui était déjà une monnaie d'échange au sein de l'empire, le devint aussi à l'extérieur, donnant son nom à la route²². Les échanges s'étendirent de proche en proche, jusqu'en Europe. Après la chute des Han, ils se firent plus rares. Sous la dynastie Ming (1368-1644) ils furent même quasiment coupés en raison de la politique isolationniste menée par l'empereur et de l'extension de l'empire turc en Asie Mineure. Se développa alors une « route de la soie » par voie maritime, qui est illustrée par l'arrivée des hommes en bleu lors de la cérémonie. Cette route suit les côtes de l'océan Indien, mais la Chine y perd l'hégémonie puisqu'elle la partage avec des Indiens, des Arabes et même des Européens. Le personnage resté seul sur le bateau avec la boussole représentait l'amiral Zhang He, navigateur et diplomate de la dynastie Ming qui a dirigé les sept grandes expéditions ouvrant la route maritime de la soie jusqu'en Afrique de l'Ouest entre 1405 et 1433²³. Cette séquence réaffirme donc les apports de la Chine en matière de techniques et d'expéditions maritimes alors que de tels voyages ne seront organisés en Europe qu'un siècle plus tard. Elle trace aussi une tradition d'échange et d'ouverture vers le monde en donnant l'image d'une Chine ouverte et prospère, ayant des liens grâce à son commerce. Pourtant, il est un point d'histoire notable qui n'apparaît pas dans la séquence. En effet, aucun élément ne rappelle que la Chine a aussi connu une période d'isolation où elle a voulu couper tout contact avec l'extérieur et protéger ses intérêts en se repliant sur elle-même. Vers le milieu du XV^e siècle, après une période d'expansion, la Chine de la dynastie Ming subit des pressions de la part des Mongols au Nord, ce qui aboutit à la construction de certains tronçons de la Grande Muraille, et de la piraterie sur ses côtes. C'est

²¹ Alain Thote, « Route de la soie », *Encyclopædia Universalis*, en ligne sur <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/route-de-la-soie/> [Consulté le 09/06/16].

²² Eulalie Steens, « Route de la soie », *op. cit.*, p. 442-444.

²³ Jacques Gernet et Jean Chesneaux, « Chine – histoire jusqu'en 1949 », *Encyclopædia Universalis*, en ligne sur <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/chine-histoire-jusqu-en-1949/> [Consulté le 14/06/16].

pourquoi elle interdit à ses sujets de construire des navires de haute-mer et limite l'émigration. Au XVIII^e siècle, ces restrictions s'imposent aux marchands étrangers. Seul le port de Canton était ouvert au commerce mais il était filtré par une compagnie chinoise et les échanges étaient réduits, car l'économie chinoise se suffisait à elle-même²⁴. Ainsi, l'ouverture actuelle du pays ne fait pas suite à une tradition des grandes expéditions du XVe siècle, comme le laisserait penser le déroulement de la cérémonie des JO de Pékin.



Illustration 5 : Disciples de Confucius (© 2008 / Kishimoto/IOC / NAGAYA, Yo).

Dans la suite de la cérémonie d'ouverture, l'évocation de la Chine millénaire passe encore par quelques autres formes de son rayonnement culturel. Il s'agit des costumes, de la danse, du chant et de la philosophie, qui sont entremêlés à la présentation des grandes inventions. L'influence de la

philosophie chinoise est imagée par l'entrée de 3 000 disciples de Confucius après le tableau sur la fabrication du papier (Ill. 5). Vêtus d'un costume traditionnel blanc crème et gris à manches longues, les disciples portent des chapeaux ornés de trois plumes. Dans leurs mains, on trouve des livres en lamelles de bambou où sont gravées des maximes des *Entretiens* de Confucius (les principes et propos du maître rassemblés après sa mort par ses disciples). Ils se placent tout autour du rouleau et se servent de leurs bambous comme de percussions. Alors qu'ils continuent d'exécuter leur danse, les caractères mobiles surgissent du sol. Le guide à l'usage des médias rappelle que Confucius arrivait « premier dans le top des dix personnages historiques les plus célèbres dans le monde²⁵ ». Pour comprendre l'intérêt de convoquer le confucianisme, il faut rappeler de quoi il s'agissait. Non pas une religion (les considérations métaphysiques sont arrivées plus tard dans l'histoire), mais une philosophie morale avec un système rituel. Elle prônait que l'homme devait cultiver la sagesse, car en faisant cela, le sage répandait autour de lui un principe d'ordre qui s'étendait à tout l'univers. Le but n'était pas de se retirer du monde, comme dans le taoïsme (une autre grande philosophie chinoise de la même époque) mais d'acquérir la sagesse, de prendre exemple sur les anciens pour pouvoir

²⁴ *Idem.*

²⁵ *Media Guide : Beijing 2008, op. cit., p. 31.*

conseiller les autres. Le confucianisme enseignait la compassion ainsi que le respect des biens et du statut social de chacun. C'est pourquoi il est devenu doctrine officielle de l'État sous les Han qui en ont fait la base du système bureaucratique. L'idéal était de donner du pouvoir à des fonctionnaires pour leurs mérites basés sur l'étude des classiques confucéens et non pour leur ascendance²⁶. Dans le stade, les disciples chantent des extraits des *Entretiens* de Confucius :

« Tous ceux à l'intérieur des quatre mers peuvent être considérés comme des frères. Avec la sagesse, il n'y a aucune désillusion ; avec la bienveillance, il n'y a aucun souci ; avec le courage, il n'y a aucune peur²⁷ ».

Ces paroles font ressortir les vertus de solidarité du confucianisme, et au-delà de l'influence mondiale qu'a pu avoir le penseur chinois, elles expliquent pourquoi cette philosophie morale a retrouvé un certain succès alors qu'elle avait été fortement combattue lors de la révolution culturelle maoïste²⁸. Présenter la philosophie de Confucius renvoie à une image apaisée de la République Populaire de Chine, réconciliée avec ses fondements. Il vante son système social au mérite qui permet une certaine égalité des citoyens. Mais on peut y voir aussi le rappel de l'ancienneté de la civilisation chinoise et de sa sagesse. Le confucianisme expliquait que l'ordre pouvait être répandu à partir d'une personne sage. Par extension, cette image peut conforter le rôle que la Chine aimerait se donner dans le monde : celui de conseiller des grands, voire de modèle diffusant son fonctionnement auprès des autres pays.

Le voyage temporel se poursuit aussi grâce aux scènes d'opéra. La cérémonie en



Illustration 6 : Opéra simulé par des marionnettes (© 2008 / Kishimoto/IOC / KISHIMOTO, Tsutomu).

compte deux différentes, représentatives de la diversité des formes existantes. Le premier numéro montre des marionnettes qui sont manipulées par des montreurs au rythme de percussions (III. 6). Elles rentrent dans le stade sur une scène roulante où elles simulent des éléments esthétiques réels de l'opéra de Pékin (comme le grand écart ou la

²⁶ « Confucianisme », Grand Larousse Universel, Paris, Larousse-Bordas, 1997, vol. 4, p. 2510.

²⁷ *Rapport officiel des Jeux Olympiques de Beijing 2008*, op. cit., p. 88.

²⁸ Etiemble, « Confucius et confucianisme », *Encyclopædia Universalis*, en ligne sur <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/confucius-et-confucianisme/> [Consulté le 10/06/16].

danse de l'épée)²⁹. La deuxième scène est un air de *kunqu*, une des plus anciennes formes traditionnelles d'opéra chinois, apparue sous la dynastie Ming et surtout en vogue au XVIIIe siècle³⁰. Ce style est caractérisé par des gestes délicats et des musiques très mélodieuses exprimant l'harmonie. Il n'est cependant plus très à la mode depuis le XIXe siècle, chassé par d'autres genres locaux, comme celui de Pékin présenté auparavant. Ici, un homme vêtu d'une tunique rose chante un air intitulé *Printemps, rivière, fleurs, lune et nuit*, écrit par un poète de la dynastie des Tang et il est accompagné par une femme jouant du *guqin*³¹. Sur le rouleau sont alors projetées cinq des plus célèbres peintures classiques de la Chine, représentant cinq dynasties différentes (dans l'ordre chronologique : Tang (618–907), Song (960–1279), Yuan (1271–1368), Ming (1368–1644) et Qing (1644–1911))³². Ces cinq tableaux reflétaient la vie des familles régnantes ou du peuple durant les dynasties impériales. Ils renvoient à la période considérée comme la plus prospère, l'âge d'or du pays. Dès lors, l'objectif de la mise en scène change subtilement. Le but n'est plus de montrer les répercussions de la culture chinoise dans le monde – elle est beaucoup plus faible quant au théâtre et à l'opéra – mais de dépeindre la richesse et la félicité de la Chine à une époque où elle était très puissante. Lors de cette scène, d'immenses poteaux sortent du sol. Ce sont 32 colonnes du dragon qui transforment le stade en un gigantesque palais (III. 7). Pendant ce temps, 1 000 danseurs en tenue impériale entrent sur scène, complétant la magnificence de la reconstitution³³. Parés de couleurs vives et brillantes et de bijoux, ils avancent d'un pas lent, renvoyant à une époque lointaine. Cette scène est l'apogée de la démonstration.



**Illustration 7 : Le stade se transforme en palais impérial
(© 2008 / Comité International Olympique / TOBLER, Héléne).**

²⁹ *Rapport officiel des Jeux Olympiques de Beijing 2008, op. cit.*, p. 93.

³⁰ Eulalie Steens, « Kunqu », *op. cit.*, p. 248-249.

³¹ *Rapport officiel des Jeux Olympiques de Beijing 2008, op. cit.*, p. 92.

³² *Media Guide : Beijing 2008, op. cit.*, p. 38.

³³ *Rapport officiel des Jeux Olympiques de Beijing 2008, op. cit.*, p. 99.

Ainsi, la mise en scène de Zhang Yimou convoque la puissance de l'Empire du Milieu grâce à ces nombreuses inventions qui se sont diffusées dans le monde et ont eu d'importants impacts, notamment technique et culturel. La séquence de la vie impériale s'achève sur un tableau d'une Chine riche et en paix. Mais au-delà des sujets qui sont présentés pour convaincre de l'importance de la Chine sur la scène internationale, la mise en scène impressionne par sa taille. Chaque tableau est réalisé par des milliers de figurants et chaque thème peut trouver un écho dans la suite de la cérémonie, dans la partie axée sur le présent. Les danses du début rappellent aux spectateurs peu connaisseurs les bienfaits et la prépondérance de la Chine de l'Antiquité à l'époque moderne, tandis que les suivantes consacrent pleinement son potentiel dans l'époque contemporaine.

2) Des arguments en faveur de la grandeur présente de la Chine

Lors de cette cérémonie, la République Populaire de Chine a matérialisé sa montée en puissance par deux manières : l'étendue des moyens mobilisés dans les tableaux et un regard affirmé vers le futur. Le spectacle a marqué les esprits par sa démesure, sa perfection jusque dans les moindres détails et la richesse des images proposées. Le réalisateur Zhang Yimou a organisé un spectacle de masse avec tout ce que cela implique de rigueur et de discipline dans les danses, réalisant ainsi une véritable démonstration de force ; la Chine s'impose alors comme grande maîtresse du show olympique. Dès les premières secondes, la mise en scène frappait avec l'apparition de 2008 fous, des instruments à percussion chinois vieux de plus de



**Illustration 8 : 2 008 fous résonnent dans le stade olympique
(© 2008 / Comité International Olympique / HUET, John).**

3 000 ans, dont le nombre symbolisait l'année des Jeux (III. 8). Les 2 008 batteurs de tambours, vêtus de tuniques guerrières scandaient en même temps un extrait des *Entretiens* de Confucius : « Les amis sont venus de loin, comme nous sommes heureux. »³⁴ Cette scène

³⁴ Rapport officiel des Jeux Olympiques de Beijing 2008, op. cit., p. 79.

d'accueil a immédiatement plongé les spectateurs du stade et ceux derrière leur écran dans une époque très lointaine de la Chine, puisque cette performance renvoyait à l'époque de la dynastie Xia³⁵ (première dynastie unifiant la Chine, entre 2200 et 1700 avant Jésus-Christ³⁶). Le battement des tambours a servi d'abord à faire le décompte avant le début officiel de la cérémonie, mais surtout à immerger le public dans un spectacle total et parfaitement à l'unisson, soulignant la maîtrise et la puissance de ce pays. L'extrait de Confucius chanté en chinois par les 2 008 joueurs de tambour formait une clameur montante dans le stade. La clameur, accompagnée par le martèlement des fous, gronde alors comme le tonnerre pendant l'orage. Les spectateurs sont alors transportés par ce tableau à la fois visuel et auditif. Les costumes anciens et les tambours renvoyaient à la Chine antique, mais l'on ne peut s'empêcher d'y voir le reflet des spectacles impeccables des régimes totalitaires et dans ce cas, du début de la période communiste en Chine. Le grand nombre de participants illustre de surcroît la suprématie démographique de la Chine avec 1 325 millions d'habitants en 2008³⁷. Cela se confirme dans les tableaux qui suivent : 3 000 disciples de Confucius³⁸, 897 danseurs sous les caractères mobiles³⁹, 1 000 danseurs qui forment une réplique du stade surnommé le « nid d'oiseau »⁴⁰, 2 008 pratiquants de taï-chi-chuan⁴¹ et à la fin, 2 008 figurants portant des parapluies décorés de photos d'enfants⁴². Le décor participe aussi de ce gigantisme : par exemple, le rouleau qui sert de scène pour la majeure partie du spectacle mesure 70 mètres de long⁴³ et pour le dernier tableau est utilisé un globe de 18 mètres de diamètre pesant 16 tonnes, sur lequel courent 58 acrobates⁴⁴.

À cette démesure du spectacle s'ajoute celle de la préparation en amont de la ville de Pékin : la construction d'un canal reliant Pékin à Shanghai pour approvisionner la ville en eau, la délocalisation d'un complexe sidérurgique trop polluant à 250 kilomètres de Pékin et surtout la destruction d'une grande partie de la ville pour la reconstruire pour les Jeux. Le journal *L'Équipe* cite une interview des architectes qui ont conçu le stade :

³⁵ *Media Guide : Beijing 2008, op. cit.*, p. 19.

³⁶ Jean-Jacques Tur, *op. cit.*, p. 11.

³⁷ Chiffre de la Banque mondiale, en ligne sur data.worldbank.org [Consulté le 14/06/2016].

³⁸ *Media Guide : Beijing 2008, op. cit.*, p. 31.

³⁹ *Rapport officiel des Jeux Olympiques de Beijing 2008, op. cit.*, p. 89.

⁴⁰ *Media Guide : Beijing 2008, op. cit.*, p. 37.

⁴¹ *Rapport officiel des Jeux Olympiques de Beijing 2008, op. cit.*, p. 104.

⁴² *Ibid.*, p. 106.

⁴³ *Ibid.*, p. 83.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 104.

« Les Chinois ne font pas la distinction entre quelque chose de fou et quelque chose de normal. Tout est considéré comme fondamentalement possible.⁴⁵ »

Le même jour, un autre article explique la transformation qu'a subie la ville depuis que la candidature olympique de Pékin a été acceptée :

« Le vieux Pékin, celui des « hutongs », agrégat de maisons en brique et en torchis, sa vie de quartier, en plein air, été comme hiver, n'a pas résisté au maelström olympique. La plupart des habitations traditionnelles, qui faisaient le charme de la ville, ont été rasées pour laisser place à d'immenses tours en béton, construites en lointaine périphérie. Entre 2001 et 2008, l'équivalent de la surface de Paris intra-muros aura été détruite et reconstruite.⁴⁶»

Les moyens mobilisés tant en amont des Jeux que pendant leur déroulement sont colossaux. La ville veut prouver qu'elle est moderne, qu'elle s'est préparée non seulement pour recevoir les Jeux, mais également pour devenir une grande métropole. Les transports ont été modernisés, les tours ont remplacé les maisons traditionnelles. Pékin veut rayonner mondialement et pour cela, son image joue un grand rôle. De même, les proportions étourdissantes de la cérémonie servent à impressionner et à montrer les moyens que possède la Chine. Alors que quatre ans plus tôt, la Grèce avait eu du mal à couvrir les frais causés par les Jeux et à être prête à temps, la Chine démontre qu'elle n'a pas ce problème. Sa puissance financière et sa main d'œuvre abondante sont un de ses nombreux atouts présentés. Les trois concepts sur lesquels s'était engagé Pékin lors de sa candidature étaient de faire des « Jeux Olympiques verts, Jeux Olympiques de haute technologie et Jeux Olympiques du peuple⁴⁷ ». Tout un travail a donc été mené sur l'environnement en raison de l'état de forte pollution de la ville, mais aussi sur les équipements techniques, pour faire de celle qui était surnommée « la Cité interdite » l'incarnation de la ville moderne et attirante. Ce ne sont donc pas seulement au travers des thèmes de son passé que la Chine impose une image de puissance, mais aussi par la forme de ses tableaux, gigantesques.

Elle tourne alors un regard résolu vers le futur au travers de plusieurs scènes marquantes. La transition du passé de la Chine à son futur s'effectue par des éléments unissant l'ancien et le nouveau.

⁴⁵ Citation de Jacques Herzog dans Olivier Margot et Alain Luzenfichter, « Une si longue attente », *L'Équipe*, 07/08/2008, p. 4.

⁴⁶ Loïc Grasset, « Les habits neufs de Pékin », *L'Équipe*, 07/08/2008, p. 7.

⁴⁷ *Rapport officiel des Jeux Olympiques de Beijing 2008, op. cit.*, p. 17.



Illustration 9 : Lang-Lang et Li Muzi au piano (Archives INA).

On voit en effet un pianiste virtuose de 26 ans, Lang Lang, jouer en compagnie d'une petite fille novice de 5 ans (III. 9). Sous leurs pieds, une peinture au lavis représentant les temps anciens, alors qu'autour d'eux, de petites lampes émanant du public représentaient des étoiles illustrant la modernité dans laquelle

était entrée la Chine. Lang Lang était le premier pianiste chinois à avoir collaboré sur le long terme avec de fameux orchestres à Berlin et Vienne, et Li Muzi, la petite fille, pratiquait le piano depuis un an⁴⁸. Rassembler un pianiste accompli avec une jeune élève convoquait ainsi l'image traditionnelle de la transmission, de la continuité



Illustration 10 : Des figurants en costumes fluorescents montrent l'ouverture de la Chine (© 2008 / Comité International Olympique / HUET, John).

de la passation de savoirs. À eux deux, ils illustrent l'avenir prometteur de la Chine, mais aussi sa fraîcheur et ses liens avec le monde au travers du parcours de Lang Lang, rappelé dans le guide à destination des médias pour commenter la cérémonie. Tout autour du couple entrent alors des personnages vêtus de vert fluorescent, 1 000 figurants qui contrastent dans le stade sombre et se meuvent pour évoquer la voie lactée (III. 10). Après quelques instants, leur costume devient blanc pour former une colombe de la paix géante. Pendant ce temps, des images de la vie quotidienne des Chinois défilent sur le rouleau, on aperçoit même un train qui passe. Apparaît alors dans le ciel un cerf-volant – encore une invention chinoise – tenu par une petite fille, elle-même en train de voler. Les danseurs se regroupent autour d'elle et construisent un assemblage humain qui forme une réplique du « nid d'oiseau ». De petites lumières s'allument sur leurs vêtements et font scintiller l'édifice. Cette scène est frappante par son contraste avec les tableaux précédents. Elle figure les progrès techniques et

⁴⁸ *Media Guide : Beijing 2008, op. cit.*, p. 39.

technologiques de la Chine et fait allusion au tournant pris avec les réformes lancées en 1978 par Deng Xiaoping, alors vice-président du comité central et vice-premier ministre. Cette réforme économique, dite des « quatre modernisations » (concernant l'agriculture, l'industrie, la technologie et la défense) produit progressivement une libéralisation de l'économie chinoise. La Chine s'ouvre aux échanges extérieurs dont le nombre se démultiplie et passe des accords avec des pays capitalistes. Pour les attirer, elle crée des Zones Economiques Spéciales sur le littoral méridional du pays où les firmes étrangères bénéficient d'avantages fiscaux⁴⁹. Le summum de cette libéralisation est atteint lorsque Deng Xiaoping prononce un discours en 1992, où il lance aux Chinois la phrase « Enrichissez-vous ! » dans le but de relancer les réformes économiques qui avaient été interrompues par les répressions de 1989. Un an plus tard, le terme d'« économie socialiste de marché » est officiellement inscrit dans la constitution et l'économie chinoise connaît des taux de croissance supérieurs à 10%⁵⁰. Ce tableau rappelle donc l'ouverture de la Chine et ce millier – chiffre symbolique de l'universel – de Chinois en costume donne l'impression que la technologie s'est largement répandue, que chaque individu est maintenant équipé et que le progrès continue. L'architecture est le signe de la modernisation de Pékin. La mise en abyme du stade à l'intérieur du stade révèle l'attachement affectif qui s'est créé autour, au point de lui valoir le surnom de « nid d'oiseau ». Cette image est utilisée par la Chine pour affirmer l'unité de son peuple et la cohésion à l'heure des Jeux Olympiques. Par cette séquence, la République Populaire de Chine montre qu'elle est prête à relever de nouveaux défis. Elle n'est pas restée sur ses acquis culturels, mais a poursuivi les réformes techniques nécessaires et est maintenant au niveau des pays les plus avancés.

Toutefois, la suite du spectacle montre que son ambition n'est pas de faire oublier le passé, mais au contraire d'intégrer les traditions dans l'avenir projeté afin de se diriger vers une vie plus harmonieuse. C'est ce que l'on observe dans le tableau suivant qui présente une performance de tai-chi-chuan. Dans un stade à nouveau plongé dans la pénombre, la lumière éclaire cinq pratiquants de cet art martial typiquement chinois qui effectuent des mouvements lents. Derrière chacun d'eux se trouve un écran où l'on voit comme le résultat des forces ou des énergies déplacées par les gestes des sportifs. Cet art martial très ancien est fondé sur l'équilibre traditionnel entre le yin et le yang, les forces opposées. Les mouvements lents et

⁴⁹ Jean-Jacques Tur, *op. cit.*, p. 106.

⁵⁰ « 18 janvier 1992 : Déclaration de Deng Xiaoping incitant les Chinois à s'enrichir », *Perspective Monde*, en ligne sur <http://perspective.usherbrooke.ca/bilan/servlet/BMEve?codeEve=1151> [Consulté le 15/06/16].

continus doivent lier l'homme à l'univers et libérer de l'énergie. Le *Rapport officiel des Jeux de Pékin* le décrit comme :

« l'interdépendance de la fermeté et de la souplesse, la combinaison du dynamique et du statique, le couplage des mouvements et de la puissance intérieure ⁵¹».

Il s'agit donc là d'un symbole des opposés complémentaires. Dans la suite de la séquence, une classe s'installe au centre de la scène. Soudainement, le rouleau s'illumine autour des enfants et révèle un cercle formé par 2 008 pratiquants de taï-chi-chuan (III. 11). Le cercle, forme parfaite par excellence, est un symbole de l'univers. Il représente le ciel et en son centre se

trouve la Terre formée par le rectangle du rouleau. Le lien avec la nature est d'autant plus présent que les enfants peignent à nouveau sur la toile des montagnes, la même peinture qu'au début du spectacle, et que des images de paysages verdoyants sont projetées sur le rouleau. Le ballet des pratiquants de taï-chi-chuan se fait dans la douceur,



Illustration 11 : 2 008 pratiquants de taï-chi-chuan entourent une classe, au fond à droite (© 2008 / Comité International Olympique / JULLIART, Richard).

avec des gestes paisibles. Ils sont accompagnés de bruits de la nature. Tout dans la scène renvoie à l'harmonie, la pureté. Elle s'achève sur l'image de phénix qui s'envolent dans le ciel (en réalité sur les écrans qui encerclent le stade) en même temps qu'est levé le dessin des enfants. L'objectif de ce tableau est plus difficile à discerner. Il aborde plusieurs thèmes : les traditions, la transmission avec les enfants, la relation entre l'homme et l'univers. L'accent est mis sur l'harmonie entre l'homme et la nature, un concept essentiel de la philosophie chinoise. Quel est l'intérêt de le mettre en avant à ce moment de la cérémonie, lors de la transition entre passé et futur de la Chine ? Il renvoie une image tranquille du pays et instaure une ambiance de paix dans le stade. Cette scène permet de temporiser après le déploiement de forces numériques de la première partie et de relativiser : certes, la Chine est un pays puissant et qui revendique une place sur la scène internationale, mais elle n'est pas dangereuse, elle ne

⁵¹ *Rapport officiel des Jeux Olympiques de Beijing 2008, op. cit.*, p. 104.

représente pas de menace pour les pays décideurs. Elle cherche à intégrer ses traditions pour mener vers un futur aussi harmonieux.

Justement, ce futur est l'aboutissement de la cérémonie. On peut le voir au travers de l'allumage de la flamme, dernier élément de la cérémonie d'ouverture. Ces quelques minutes incarnent à la fois la finesse dont la Chine veut faire preuve, la technologie et le symbole de la réussite du pays. Tout cela est permis grâce au dernier porteur, Li Ning. Après être passée entre les mains de sept athlètes médaillés célèbres, la flamme lui est remise. Cet ancien athlète incarne la réussite chinoise avec six médailles obtenues aux Jeux de Los Angeles en 1984, en gymnastique artistique. Avec lui, la métaphore du « nid d'oiseau » est poussée jusqu'au bout, puisqu'au moment où il reçoit la flamme, il s'élève droit dans les airs et monte jusqu'en haut du stade tel un oiseau, grâce à des filins. Il se met à courir le long du bord supérieur du stade, où se déroule une peinture sur rouleau, comme celle qui avait servi de scène pendant la cérémonie. Peu à peu derrière lui, cette peinture se transforme en images du parcours de la flamme. Au

moment où le rouleau rejoint la vasque, celle-ci s'illumine de rouge. Peu après, Li Ning enflamme la mèche qui va jusqu'à la vasque et celle-ci s'embrase (III. 12). Le lendemain, le journal *L'Équipe* souligne la technicité et la symbolique de cette mise en scène autour de la flamme :



Illustration 12 : Li Ning enflamme la vasque olympique (© 2008 / Comité International Olympique / HUET, John).

« Un homme s'élève dans le ciel. Maintenu par un fil l'oiseau s'improvise coureur sur cinq cents mètres, au sommet de ce nid si majestueux. [...] À quarante-cinq ans, le dernier relayeur de la flamme olympique n'est pas que ce gymnaste légendaire annoncé dans le stade Olympique, il est devenu le symbole d'une réussite économique exemplaire, d'une Chine capable de s'exporter. ⁵² »

⁵² Céline Longuèvre, « L'oiseau aux plumes d'or », *L'Équipe*, 09/08/2008, p. 16.

En effet, c'est la touche finale du spectacle, le moment le plus attendu où tout le monde attend de savoir qui allumera la flamme. C'est un choix hautement symbolique et très souvent révélateur du message général de la cérémonie. Ici, Li Ning représente un champion vainqueur aux États-Unis, pays capitaliste par excellence, à une période où la Chine avait des valeurs complètement opposées. Remettre à l'honneur un médaillé de cette époque, c'est souligner la possibilité d'associer les valeurs encore communistes de la Chine et la libéralisation de son économie. Ici, Li Ning se confond pleinement avec son pays, il est le symbole du succès chinois, de la remontée en puissance du pays depuis les années 1980. La prestation se démarque par son originalité. Car allumer la flamme par les airs, c'est aussi montrer la réussite technique de la Chine. Cela s'inscrit dans le cadre général de présentation de la grandeur de la Chine, puisqu'il s'agit d'une performance inédite et impressionnante.

Finalement, la cérémonie met en avant les atouts de la Chine en faveur de son retour en puissance. Elle montre un peuple nombreux et uni, un pays moderne et dont les progrès technologiques sont aussi prometteurs que les inventions du passé. La Chine présente un spectacle lisse et qui, par le biais de ses traditions, vante son rôle pacifique. Elle place ainsi des pions pour obtenir un rôle de puissance reconnue, qu'elle revendique. Tous les tableaux semblent tourner en sa faveur. Néanmoins, elle passe sous silence un grand nombre d'éléments de son histoire qu'il convient d'interroger, car ils sont aussi parlants que ceux mis en avant.

3) Des ellipses temporelles et géographiques

La chronologie de l'histoire de Chine semble assez distendue au sein du spectacle pékinois. Elle s'attarde d'abord longuement sur l'Antiquité, puis continue par quelques incursions dans les dynasties impériales jusqu'au XVIIe siècle. Ensuite une rupture s'opère : un grand saut la mène jusqu'aux années 1980, voire au présent ou au futur de la Chine. Le passage le plus étonnant est donc cette ellipse des XIXe-XXe siècles, des périodes qui sont pourtant connues dans le monde entier pour leurs conflits ou leurs figures historiques. Parmi elles, on l'a déjà dit, l'absence la plus marquante est celle de Mao Zedong, membre notoire du parti communiste chinois et fondateur de la République Populaire de Chine, à la tête du régime de 1949 à 1976. Il faut dire que ce ne sont pas des périodes qualifiées comme glorieuses, mais elles n'en ont

pas moins façonné le visage actuel du pays. Ainsi, l'évocation de la dynastie Qing s'achève par une scène d'opéra transformée en palais royal avec ses colonnes du dragon et ses courtisans en costume traditionnel. La scène suivante invite les spectateurs dans le futur, avec l'arrivée du pianiste Lang Lang et de la petite fille. Le fait qu'ils soient entourés de lampes tenues par le public les place au centre de l'univers, au milieu d'un nombre infini d'étoiles. Cette image qui représente le futur, comme on le comprend par la suite, associe la modernité à la conquête de l'espace. Elle sert surtout à marquer l'entrée de la Chine dans une nouvelle ère, par une transition subtile autour de la transmission des traditions. Nombreux sont les médias, en particulier occidentaux, qui se sont interrogés ou qui ont souligné cette omission des XIXe-XXe siècles dans le spectacle. Ainsi, voici un exemple de ce que l'on a pu lire quelques jours plus tard dans la presse française :

« La cérémonie d'ouverture des Jeux Olympiques de Pékin, vendredi, a révélé à quatre milliards de téléspectateurs dans le monde l'image que la Chine souhaite désormais projeter d'elle-même. [...] C'est-à-dire celle d'une grande nation ayant renoué avec sa puissance d'antan, une civilisation pour laquelle la révolution maoïste n'aura été qu'une étape. Une parenthèse aujourd'hui gommée. [...] Dans cette saga de légendes et de dynasties, il n'en manquait qu'une : celle des fondateurs du régime actuel. Oncle Marx, à la poubelle. Et Mao, aux oubliettes. Pas un tableau sur les personnages tutélaires de la Chine nouvelle ! Zhang Yimou passait directement de la Chine éternelle à la conquête de l'espace. ⁵³ »

Elle passe ainsi sous silence la lente décadence de l'empire Chinois à partir des guerres de l'opium (1838-1842 et 1856-1860). Initiées par les Britanniques, ces deux guerres ont été menées afin d'obtenir plus de droits en Chine, notamment autour du commerce de l'opium. En réalité, la défaite de la Chine dans ces guerres l'a amenée à signer des « traités inégaux » avec l'Angleterre et d'autres grandes puissances comme la France, la Russie et l'Allemagne qui ont diminué sa souveraineté dans plusieurs domaines (commerce, justice, administration, douanes). C'est à ce moment-là qu'elle cède l'île de Hongkong aux Britanniques et qu'elle perd peu à peu son influence sous le règne de l'impératrice Cixi. Dès lors, la Chine connaît des luttes externes (notamment avec le Japon) et internes. De nombreux soulèvements divisent le pays jusqu'à la prise de pouvoir communiste de Mao le 1^{er} octobre 1949. La mise en scène de la cérémonie omet également les grandes réformes maoïstes qui devaient faire de la Chine l'exemple d'une voie spéciale du communisme. Parmi elles, on peut citer le « Grand Bond en avant » mis en œuvre entre 1958 et 1962. Cette nouvelle politique économique était en fait

⁵³ François Hauter, « Cérémonie des JO : Marx et Mao aux oubliettes », *Le Figaro*, 11/08/2008, p. 13.

une révision du plan quinquennal. Elle devait permettre d'accélérer la croissance chinoise, c'est-à-dire à la fois son système industriel et sa production agricole en mobilisant les masses pour dépasser des pays développés comme les États-Unis. À la campagne, cela s'est traduit par une collectivisation complète et de grands travaux d'aménagement (comme la construction de barrages). Mais les résultats attendus ne se sont pas produits : à cause de la surexploitation des sols et de l'épuisement des travailleurs, la quantité de production a baissé et de nombreuses calamités naturelles ont frappé le pays (inondations, sécheresse...). Surtout, dès 1959, la chute des récoltes agricoles a provoqué des pénuries de nourriture entraînant une immense famine qui a fait bondir le taux de mortalité⁵⁴.

À cette chute de la démographie chinoise s'est ajoutée quelques années plus tard la « Révolution culturelle prolétarienne », qui a plongé la Chine dans une situation de guerre civile pendant trois ans (1966-1969). Lancée en tant que mouvement spontané par des étudiants, cette révolte était en réalité une opération de reprise en main dirigée par Mao afin d'éliminer les éléments contre-révolutionnaires. Ainsi, les étudiants ont été embrigadés dans le mouvement des Gardes Rouges dont le but était de s'opposer à tout ce qui pouvait représenter la bourgeoisie (intellectuels, experts, cadres du régime). Cette révolution culturelle au sein de la révolution communiste a servi de purge idéologique. Les responsables mis en accusation étaient au mieux envoyés à la campagne pour être rééduqués ou au pire, torturés voire exécutés. Le retour à l'ordre a été ordonné à partir d'octobre 1967 avec l'arrestation et l'exécution de plusieurs millions de personnes, dont les meneurs des Gardes Rouges. Le bilan total du nombre de morts de la Révolution culturelle est débattu, mais il s'élèverait à plusieurs millions, laissant une société au bord de l'effondrement⁵⁵. La cérémonie n'évoque donc en rien ces drames ni même leur version officielle telle qu'elle a pu être défendue à l'époque. Mais sans aller aussi loin, le réalisateur aurait pu placer quelques images générales du régime maoïste, pour rappeler les fondations du régime actuel. Cela nous éclaire sur l'identité chinoise que les dirigeants du pays souhaitent montrer au monde, mais aussi peut-être à la population chinoise. Cette volonté s'inscrit très bien dans la longue politique de démaoïsation menée depuis 1978 par Deng Xiaoping. Elle s'est faite au travers de réformes du système communiste et d'ouverture du pays, ainsi que par des résolutions qui gardent

⁵⁴ Jean-Jacques Tur, *op. cit.*, p. 72-77.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 85-92.

l'essence de la pensée maoïste, mais jugent les actions de Mao⁵⁶. La cérémonie de 2008 éclipse donc totalement cette période. Et plutôt que d'avoir à la justifier, elle fait également abstraction des années qui ont suivi et de la réouverture de la Chine jusqu'à la présidence de Hu Jintao. Passer directement au futur promis et à ses espoirs de puissance moderne sert l'image de la Chine. Il ne s'agit plus d'un pays qui a traversé des années noires, ni d'un régime peu démocratique héritier de la dictature maoïste, mais d'un empire principalement connu pour son rayonnement culturel et commercial, dont l'avenir tend vers de nouvelles inventions, de nouveaux exploits et un rôle accru dans l'ordre mondial.

Cette idée est justement soutenue par le dernier tableau du programme libre du spectacle. Juste après la salle de classe et les pratiquants de taï-chi-chuan, le stade est plongé dans le noir et des cosmonautes s'approchent des enfants. Le rouleau se colore de bleu étoilé avant de s'ouvrir pour que sorte de terre un immense globe terrestre. Il marquait le début du tableau intitulé « Un même monde, un même rêve », reprenant le slogan des Jeux de Pékin. Durant cette séquence, le globe s'illumine aux couleurs de la Terre et 58 acrobates courent tout autour (III. 13). Puis le globe prend les couleurs du ciel et quelques nuages apparaissent. De son sommet, sortent le chanteur chinois Liu Huan, et la Britannique Sarah Brightman – qui avait déjà chanté en duo pour la cérémonie de clôture de 1992. Ils interprètent *Toi et moi*, la chanson thème des Jeux. Elle exprime l'idée de rassemblement à Pékin de gens du monde entier pour former une famille, un même monde solidaire et en paix⁵⁷. Pendant ce temps, l'Olympisme en tant que sport n'est pas oublié. Sur les bords du stade, on voit l'océan avec des baleines et surtout sur le globe, on voit des nageurs. Les acrobates se mettent à sauter et à faire de la gymnastique. Sur la fin, le globe devient jaune pendant que 2008 parapluies ornés de visages d'enfants du monde entier s'ouvrent dans une ambiance



Illustration 13 : Un globe terrestre illustrant le thème « Un même monde, un même rêve » (© 2008 / Comité International Olympique / TOBLER, Hélène).

⁵⁶ Jean-Philippe Béja et François Godement, « Chine – histoire de 1949 à nos jours », *Encyclopædia Universalis*, en ligne sur <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/chine-histoire-de-1949-a-nos-jours/> [Consulté le 18/06/16].

⁵⁷ *Rapport officiel des Jeux Olympiques de Beijing 2008*, op. cit., p. 106.

rosée. Cette scène, au-delà de l'image d'amitié et d'unité qui clôt chaque spectacle d'ouverture, fait réfléchir sur le mot d'ordre choisi pour 2008. « Un même monde, un même rêve » symbolise la revendication de la Chine de ne plus diviser le monde en deux. C'est l'idée qu'il n'y a plus de division entre les pays développés et ceux qui ne le sont pas, le Nord et le Sud, les pauvres et les riches. Du moins, la Chine ne veut plus faire partie du groupe non influent. Bien sûr, la sphère symbolise encore l'harmonie comme dans le tableau précédent et la Terre renvoie à l'événement international que sont les Jeux Olympiques, mais cela va plus loin. La chanson et l'image du globe terrestre montrent l'appartenance au monde de la Chine, les liens qu'elle veut développer et son envie d'exister sur la scène internationale. C'est le clou du spectacle, l'aboutissement de la démonstration.

Pour être complet, il reste néanmoins un dernier aspect de la mise en scène à aborder : la géographie chinoise. Si elle fait une timide apparition au travers des montagnes du sud du pays et de la Grande Muraille et qu'elle est subtile au travers de la présence des 56 ethnies chinoises, elle fait aussi partie des grands absents du spectacle. On sent la volonté de montrer à la fois la pluralité et l'unité de la Chine lorsque des enfants issus des ethnies accompagnent le drapeau chinois au début, ou que des membres issus de ces groupes viennent danser sur la fin de la chanson *Toi et moi* en costumes typiques. Mais cette présentation de la diversité chinoise reste dans un cadre non controversé. Par exemple, elle n'évoque pas les territoires sous domination chinoise qui ont fait polémique, comme le Tibet avant les Jeux ou Taïwan dont le statut est ambigu. Le Tibet, indépendant *de facto* depuis 1912, a été intégré à la République Populaire de Chine en 1951. Dès le début cependant, des actions de résistance ont été menées contre la domination chinoise, particulièrement intense en 1959, obligeant le dalaï-lama à fuir en Inde. Avec l'ouverture de la Chine, des mesures ont été prises pour rendre plus réelle l'autonomie du Tibet, comme la création d'une Assemblée populaire tibétaine. Mais dans le même temps, la Chine a encouragé l'installation de Chinois dans cette province pour y renforcer son influence. À l'époque des Jeux, en tant que région autonome, le Tibet dispose d'une liberté culturelle et administrative, mais en mars 2008, la répression chinoise de révoltes a montré que cette liberté n'était pas vraiment respectée⁵⁸. De son côté l'île de Taïwan possède un statut flottant : sa souveraineté est revendiquée par la République Populaire de Chine comme une de ses provinces et par la République de Chine, entité existante avant 1949 et ne contrôlant plus que ce territoire. Elle n'a jamais proclamé officiellement son indépendance, même si dans les faits, elle l'a politiquement. Et de l'autre

⁵⁸ Jean-Jacques Tur, *op. cit.*, p. 118-125.

point de vue, la République Populaire de Chine ne tente plus activement de réunification forcée, laissant une situation indéfinie entre les deux gouvernements⁵⁹. La cérémonie de Pékin n'aborde aucune de ses situations, alors qu'elles ont fait l'objet de l'actualité avant les Jeux. Le cas du Tibet et du non-respect des droits de l'homme dans cette province a provoqué des perturbations sur le parcours de la flamme et a interrogé sur le boycott éventuel des Jeux. De son côté, le gouvernement chinois a choisi d'y faire passer la flamme pour montrer sa domination. Il s'agit donc d'un sujet fortement polémique, qui viendrait évidemment troubler l'image pacifique de la Chine présentée tout au long de la cérémonie et particulièrement sur la fin, avec ce globe terrestre tournant sans difficulté.

Contrairement aux choix qui avaient été faits à Sydney en 2000, où la question des droits des Aborigènes avait été traitée dès le début du spectacle, la cérémonie d'ouverture de Pékin a évité les sujets polémiques et tendus. Pourtant, ils n'en étaient pas moins attendus par la communauté internationale qui voulait voir le regard historique porté sur Mao ou la notion des droits de l'homme en Chine. C'est pourquoi, les silences de la mise en scène ont été d'autant plus remarquables au sein d'un spectacle impeccablement mené.

En résumé, la cérémonie d'ouverture de Pékin a rempli ses objectifs. Le spectacle présenté a affirmé que la montée en puissance de la Chine n'était pas une nouveauté, mais la simple renaissance d'une influence millénaire ayant connu un déclin. Selon cette logique, c'est donc un rôle qui lui était dû, mais qui n'est en rien un danger pour les autres pays décideurs. Du reste, cela lui a permis de matérialiser ce renouveau et d'afficher symboliquement que la Chine n'est plus une puissance mineure. La mise en scène a signalé un changement des relations de la Chine au monde : on a pu voir sa volonté de sortir de son rôle de pays outil pour l'Occident avec une main d'œuvre peu chère pour créer et développer des relations de partenariat d'égal à égal. La Chine revendique une place dans les décisions mondiales et sur les théâtres d'influence. Cela va de paire avec la création d'un nouvel imaginaire collectif autour du pays. Elle souhaite se construire une image de marque, sur la base de sa culture et de ses apports techniques au monde, loin de l'image de la contrefaçon ou de la mauvaise qualité associée au « made in China ». Néanmoins, la Chine était attendue sur certains sujets et ne pas

⁵⁹ François Godement, « Taiwan [T'ai-wan] (Formose) », *Encyclopædia Universalis*, en ligne sur <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/taiwan-t-ai-wan/> [Consulté le 19/06/2016].

aborder ces questions controversées a contrebalancé son image positive. Ces absences ont révélé ce dont le gouvernement ne voulait pas parler et a renforcé son image de régime autoritaire dans le monde, surtout après les répressions des manifestations au Tibet, le nettoyage de la ville de Pékin avant les Jeux, la censure des journalistes et la fermeté affichée par le gouvernement pour ne permettre aucune bavure. Au terme de la cérémonie, le bilan est donc mitigé : la Chine a pleinement convaincu de sa puissance, mais par l'effet inverse, la démonstration a semblé trop imposante, sans complètement réussir à faire illusion sur la réalité de la politique dans le pays.

CHAPITRE 10 : LONDRES, UNE HISTOIRE SIMPLIFIÉE AU PROFIT DE L'EXPRESSION D'UN EMPIRE CULTUREL

1908, 1948 et 2012. Pour la troisième fois de leur histoire, les Britanniques reçoivent les Jeux dans la capitale anglaise, Londres. Pourtant cette année, aucune comparaison n'est possible avec les deux cérémonies des éditions précédentes tant le spectacle s'est transformé depuis. Alors qu'en 1908, le cérémonial olympique s'élaborait à peine et qu'en 1948, les Jeux se déroulaient dans l'austérité de l'après-guerre, l'ouverture de 2012 s'annonçait ambitieuse grâce à son titre, « Les îles aux merveilles » (« *Isles of Wonder* ») inspiré d'un discours de Shakespeare¹. Bien sûr, elle devait exposer la culture et l'histoire du Royaume-Uni, comme l'expliquait le directeur artistique, Stephen Dalry à la presse avant que le secret ne soit dévoilé, en parlant d'un « voyage qui célébrera ce que nous sommes, ce que nous avons été et ce que nous voudrions être² ». Mais elle faisait aussi face à un autre défi : succéder à la cérémonie d'ouverture de Pékin, qui a marqué les esprits par sa démesure et son perfectionnisme. Danny Boyle, réalisateur célèbre et metteur en scène de la cérémonie, a décidé de s'en démarquer en racontant « l'histoire du Royaume-Uni à travers de vrais gens³ ». Il fait ici référence à la grandeur et au faste de 2008 qui avait été critiqués, accusés de produire des chorégraphies trop impressionnantes voire écrasantes auxquelles il manquait une certaine dimension humaine. Au contraire, celle de Londres a été créée dans un autre registre, assez décalé et empreint d'humour britannique. Mais au-delà de la volonté de distinction du réalisateur, la différence de traitement tient aussi à la position du Royaume-Uni en tant qu'État, très différente de celle de la Chine à l'époque. Elle était un pays émergent qui voulait s'imposer sur la scène internationale. Au contraire, le Royaume-Uni est une puissance mondiale reconnue, mais en perte d'influence depuis la fin de la Seconde Guerre mondiale, après laquelle il a cédé sa place de première puissance économique et politique mondiale aux États-Unis.

¹ Inspiré du discours de Caliban dans *La Tempête* : « C'est l'un des plus beaux discours écrit par Shakespeare et qui parle de la beauté merveilleuse de l'île ; c'est quelque chose que nous avons tous ressenti en préparant le spectacle et que nous voulions refléter. » (Interview de Danny Boyle, Exposition permanente du Musée Olympique, 2015, Lausanne).

² Propos rapportés par Julie Demarcy, « La cérémonie d'ouverture des JO – En direct », *AFP*, 28/07/2012.

³ *Idem*.

Depuis les Jeux Olympiques de 1948, le contexte politique a profondément changé pour les Britanniques. Cette cérémonie est donc l'occasion de rappeler au monde à la fois l'identité spéciale du Royaume-Uni – le titre, déjà, met en exergue sa distinction en tant qu'« île » – mais aussi de montrer l'évolution des formes du pouvoir et moyens d'influence de la Grande-Bretagne par le biais de la diffusion de sa culture. La forme de la cérémonie d'ouverture suit globalement cette logique : on y trouve à la fois une histoire simplifiée et ramenée aux grandes révolutions britanniques qui ont eu une répercussion mondiale, puis une abondance de symboles culturels, qualifiés de « joyeux bazar de références⁴ » par *Libération*. Cette expression résume bien le sentiment laissé par la cérémonie : à la fois celui d'un fouillis et celui d'une grande richesse culturelle. Au milieu de ce programme, Danny Boyle a disséminé de petites touches distinctives qui rappellent l'identité de la Grande-Bretagne, au travers de ses icônes ou de son humour. Tout ceci présente l'image d'une Grande-Bretagne qui n'a pas totalement renoncé à son statut d'empire influent et veut prouver sa prépondérance, au moins dans la sphère culturelle.

1) Un Royaume-Uni qui séduit : icônes et humour *british*

« Tout a changé en quatre ans. Le pays hôte des Jeux n'est plus une puissance émergente mais une vieille gloire, capable d'ironie⁵ ».

On sent dans cette remarque d'un journaliste italien à la fois toute l'ancienneté du Royaume-Uni et en même temps la reconnaissance de l'autodérision si chère au peuple britannique. Cette cérémonie d'ouverture apparaît comme une occasion propice de jouer sur les clichés bien connus qui entourent la Grande-Bretagne tout en faisant intervenir les véritables symboles du pays. Parmi les plus populaires, outre le *God save the Queen* ou l'*Union Jack*, on pense très vite à la monarchie et sa personnification, la Reine Elisabeth II. Icône par excellence, adorée du peuple britannique, elle incarne une continuité dans l'histoire du pays. Engagée durant la Seconde Guerre mondiale, couronnée en 1952, elle célèbre en 2012 son jubilé de diamant, autrement dit, ses soixante ans de règne. Sa présence lors de la cérémonie d'ouverture renforce donc le prestige du spectacle, d'autant plus que son histoire est liée à celle des Jeux Olympiques, qu'elle s'apprête à ouvrir pour la seconde fois (après Montréal en 1976), alors qu'elle avait également assisté à ceux de 1948, ouverts par son père, le roi

⁴ « Humour so *british* pour la cérémonie d'ouverture des J.O. », *Libération*, 28/07/2012 (AFP).

⁵ Traduction du *Corriere della Sera* (journal italien) dans la dépêche « JO-2012 – La presse européenne salue l'inventivité et l'humour « *british* », AFP, 28/07/2012.

Georges VI⁶. Danny Boyle crée la surprise au milieu du spectacle avec le film *Happy & Glorious* qui la met en scène pour la première fois : on n’attendait la reine que dans son rôle officiel de chef d’État, mais son apparition aux côtés du plus célèbre des espions britanniques provoque l’étonnement dans le stade et derrière les écrans de télévision. Le site *abcNews* rapporte que :

« Les spectateurs du monde entier ont été choqués quand la reine Elisabeth elle-même – et non une actrice jouant son rôle – s’est retournée sur sa chaise et a dit de façon décontractée « Bonsoir, M. Bond »⁷ ».

Rien ne laissait penser que l’entrée de la Reine serait mise en scène. En effet, le guide à l’intention des médias indiquait seulement « Sa Majesté la Reine Elisabeth II, Chef de l’Etat, accompagnée par son mari le Duc d’Édimbourg, entre dans le stade avec Jacques Rogge, président du Comité International Olympique » et un peu plus loin « les détails seront révélés seulement ce soir. Merci de vous référer à la mise à jour qui contiendra toutes les informations nécessaires⁸ ». Le plus grand secret avait été observé pour que la surprise parvienne à son comble.

La scène commence donc par la projection d’un film où l’on voit Daniel Craig – alias James Bond – arriver en voiture au palais de Buckingham, sous les regards curieux d’une classe d’enfants en visite. Il est accueilli par les célèbres petits chiens de la Reine, des corgis, ainsi qu’un majordome qui l’introduit (III. 1). Elisabeth II semble occupée à écrire sa correspondance, ce qui l’oblige à patienter. Il finit par toussoter, alors elle se retourne et prononce « Good evening, Mr. Bond » (« Bonsoir, M. Bond »). Puis, ils partent (III. 2) et on les



Illustrations 1 et 2 : Extraits du film *Happy and Glorious* avec la Reine et James Bond (Archives INA).

⁶ Frank Cottrell Boyce, LOCOG (London Organising Committee of the Olympic Games), *London 2012 Olympic Games. Opening Ceremony Media guide*, Londres, LOCOG, 2012, p. 25.

⁷ Suzan Clarke, « Skydiving’ Queen’s Stunt-Double Revealed », *abcNews*, 30/07/2012, disponible en ligne sur abcnews.go.com/blogs/entertainment/2012/07/skydiving-queens-olympic-stunt-double-revealed/ [Consulté le 23/02/2016].

⁸ Frank Cottrell Boyce, LOCOG, *London 2012 Olympic Games. Opening Ceremony Media guide*, op. cit., p. 24.

voit monter dans un hélicoptère, alors que les corgis de la Reine restent au sol. Ils survolent les rues de Londres, d'où des foules en liesse les saluent. Même la statue de Churchill se meut pour leur faire signe. Finalement, ils arrivent au-dessus du stade et on les imagine sauter, en voyant deux parachutes se déployer aux couleurs de l'Union Jack. Il s'agit en réalité de parachutistes chevronnés qui, vêtus comme la Reine et James Bond au début du film, ont joué leur doublure. Puis la Reine est annoncée dans le stade et elle entre directement dans la tribune officielle, en compagnie de son mari et du président du CIO, Jacques Rogge. Enfin, la séquence est close par la levée de l'Union Jack dans le stade et le *God save the Queen* entonné par une chorale d'enfants. Cette apparition filmique a créé la plus grande surprise de la cérémonie et en a même constitué un point d'orgue, à tel point que la scène a été retenue par les journaux du lendemain dont l'un titrait « La nouvelle James Bond girl a 86 ans⁹ ». Le succès de cette mise en scène était garanti pour deux raisons : d'abord la surprise de voir la Reine sortir de son rôle officiel, mais surtout la proximité de la souveraine, apparaissant très simple dans cette vidéo. Danny Boyle explique d'ailleurs que la Reine s'est proposée elle-même pour jouer son rôle, alors qu'à l'origine, le metteur en scène avait seulement demandé à Buckingham Palace l'autorisation de créer un tel film et pensait employer une actrice pour jouer le rôle de la Reine¹⁰. Ailleurs, il ajoute « La Reine s'est rendue accessible comme jamais encore¹¹ ». Ainsi, Danny Boyle a effectué une parfaite démonstration de l'humour britannique : tout en respectant l'autorité et le symbole, il a prouvé que la Reine était capable d'autodérision. Cela a largement plu au public national, qui y a découvert une nouvelle facette de sa monarque, tout autant qu'international, qui a ri de cette situation incongrue.

La deuxième surprise de cette cérémonie s'appelle Rowan Atkinson. Dans son rôle le plus célèbre, le silencieux mais comique Mister Bean, il est le parfait représentant de l'humour anglais. Cet esprit d'ironie fait partie des caractéristiques bien connues de la nation insulaire. Le recours à la noirceur ou à l'absurde, l'autodérision, la valorisation de l'excentricité, le comique de répétition, le décalage entre un air sérieux et un propos saugrenu sont autant de facettes de l'humour pince-sans-rire qui singularisent les habitants d'Outre-manche et ont acquis une popularité mondiale. Ce sketch pourrait être qualifié d'opération de séduction de la

⁹ Traduction du journal allemand *Die Welt* dans la dépêche « JO-2012 – La presse européenne salue l'inventivité et l'humour « british », *AFP*, 28/07/2012.

¹⁰ Raconté dans l'article de Nick Owens, « Queen laughs about opening ceremony appearance alongside Daniel Craig », 28/07/2012 (dernière modification le 15/08/2013), disponible en ligne sur www.mirror.co.uk/news/uk-news/queen-laughs-opening-ceremony-appearance-1182374 [Consulté le 23/02/2016].

¹¹ Frank Cottrell Boyce, *LOCOG, London 2012 Olympic Games. Opening Ceremony Media guide, op. cit.*, p. 24.

part du metteur en scène car Rowan Atkinson est un personnage qui fait pratiquement l'unanimité dans l'opinion britannique. Comme la Reine, il est devenu un emblème de la Grande-Bretagne et un sketch l'incluant suffit à rendre la cérémonie inoubliable. Comme la séquence d'Elisabeth II, celle-ci est assez courte (cinq minutes), elle s'appuie en partie sur une projection vidéo – on reconnaît bien là la fonction habituelle de réalisateur de Danny Boyle – et surtout elle profite de l'effet de surprise et d'inattendu du spectacle. Tous ces critères réunis ont fait des scènes de la Reine et de Mister Bean les plus marquantes de la cérémonie.

Cet interlude permet à Rowan Atkinson de revisiter l'un des classiques du cinéma britannique et des Jeux Olympiques sorti en 1981, *Les chariots de feu*. L'acteur apparaît au sein du *London Symphony Orchestra* dirigé par Sir Simon Rattle qui interprète la musique du film, écrite par Vangelis¹². Il se trouve derrière un synthétiseur, mais son rôle se résume à appuyer sur une touche unique. Entre comique de répétition et grotesque, Mister Bean montre très vite qu'il s'ennuie – en regardant sa montre et son téléphone ou en baillant – et se met à faire des grimaces (III. 3). Progressivement, il prend de plus en plus d'aise et entreprend même de chercher un mouchoir dans son sac à dos situé derrière lui. Il se lève et continue de jouer en appuyant sur la touche avec un parapluie. Puis il se rassoit et se met à rêver éveillé qu'il est lui-même l'un des coureurs des *Chariots de feu*. On le voit au milieu du groupe des athlètes à l'entraînement sur la plage de Saint-Andrews en Ecosse, où a été tourné le film (III. 4). Se



Illustrations 3 et 4 : Mister Bean s'ennuie au piano, puis revisite *Les Chariots de feu* (Archives INA).

voyant distancé, il emprunte une voiture pour dépasser tous les coureurs et parvenir le premier à la ligne d'arrivée. C'est alors que l'on sort de son rêve et que l'on se rend compte qu'il s'est endormi en jouant sa note, mais qu'entre-temps l'orchestre a terminé. Sir Simon Rattle lui jette un regard noir, alors il essaie de se rattraper en jouant quelques mesures, mais il finit sur une fausse note, ce qui lui vaut un nouveau regard noir du chef d'orchestre et clôt le sketch.

¹² *Ibid.*, p. 28.

Ces deux courtes mises en scène ont plusieurs fonctions dans la cérémonie : il s'agit principalement d'intégrer les icônes populaires du Royaume-Uni pour rassembler un public large. Contrairement à des épisodes historiques que certains pourraient considérer comme passés et donc ne les concernant pas, ou des scènes musicales ne correspondant pas forcément à tous les goûts, ces figures emblématiques sont fédératrices. Elles ajoutent en plus un côté comique assez universel, qui a pour avantage d'être facilement compris partout dans le monde. Pour autant, elles entretiennent une certaine originalité du Royaume-Uni dont l'humour se distingue dans le monde. Dernière fonction très importante dans une cérémonie d'ouverture, dont le déroulement est majoritairement régi par les règles du CIO, ces deux scènes permettent de frapper l'esprit des spectateurs par l'inattendu. Il est assez difficile d'y parvenir ; on en veut pour preuve le dernier relayeur de la flamme sur lequel des pronostiques sont largement faits dans les médias jusqu'au dernier moment. Mais le Royaume-Uni cultive cette dimension inattendue du début à la fin de la cérémonie, autrement dit de l'entrée de la Reine à l'allumage de la flamme. Cette volonté de se différencier se traduit par le retour de la tradition de faire allumer la flamme par de jeunes athlètes (en cours jusque dans les années 1980) et par la création d'une vasque à la forme surprenante.

La flamme olympique arrive d'abord de manière originale jusqu'au stade – transportée sur un hors-bord piloté par David Beckham – puis elle entre grâce au rameur Steve Redgrave qui se retrouve encadré d'une garde d'honneur de 500 hommes et femmes qui ont construit le parc olympique. Elle passe entre les mains de jeunes rameurs qui incarnent des espoirs de médaille, puis est remise à sept champions olympiques britanniques. Là, ce n'est pas un unique porteur souvent célèbre – comme dans la plupart des cérémonies des années précédentes – qui s'apprête à allumer la flamme, mais sept jeunes athlètes choisis par ces anciens champions, qui leur transmettent leur torche allumée. Ces jeunes s'appellent Callum Airlie, Jordan Duckitt, Desiree Henry, Katie Kirk, Cameron MacRitchie, Aidan Reynolds et Adelle Tracey et ont respectivement été choisis par Shirley Robertson (médaillée en voile), Duncan Goodhew (natation), Daley Thompson (décathlon), Dame Mary Peters (pentathlon), Sir Steve Redgrave (aviron), Lynn Davies (saut en longueur) et Dame Kelly Holmes (800 et 1 500m). Les jeunes traversent le cercle où se sont alignés les athlètes après la parade. Ces délégations avaient chacune reçu un pétale de cuivre à leur arrivée à Londres où était inscrit le nom de son pays et les mots « XXX Olympiade Londres 2012 » (III. 5). Elles avaient été invitées à les emporter pour la parade des athlètes et les déposer au centre du cercle. Elles représentaient en fait de petites flammèches qui constituaient ensemble la vasque olympique. Chacun des

sept derniers porteurs alluma donc une seule des flammes, ce qui entraîna par propagation l'embrassement de toutes (III. 6). Il y en avait 204, comme le nombre de pays participants. Une fois allumées, les flammes se sont élevées et réunies en un bouquet, formant une flamme unique dans le ciel de Londres. À la fin des Jeux, les équipes devaient d'ailleurs récupérer leur pétale, démantelant ainsi la vasque londonienne.

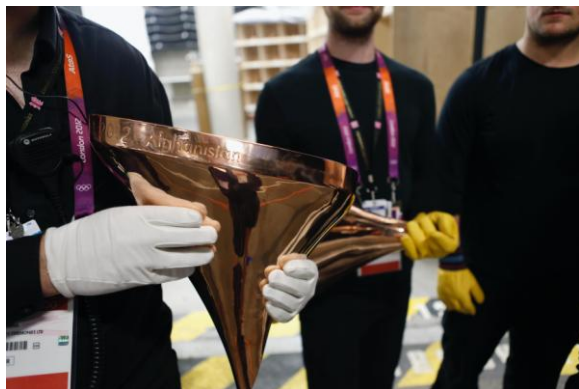


Illustration 5 : Élément de la vasque olympique porté par l'Afghanistan (© 2012 / Comité International Olympique / HUET, John).

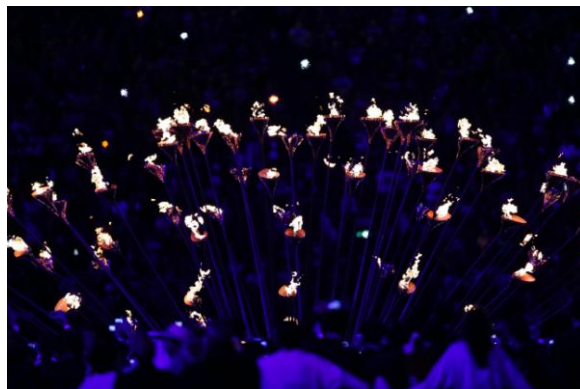


Illustration 6 : Les pétales de la vasque se réunissent (© 2012 / Comité International Olympique / HUET, John).

Ce dernier épisode, même s'il est loin de la verve ironique du début, ne renforce pas moins l'originalité de la cérémonie. Certes, ce choix semble moins symbolique et spectaculaire que celui de Mohamed Ali ou de Cathy Freeman par exemple. Mais il indique tout de même un message, en cohérence avec le reste du spectacle. On peut faire un parallèle entre la transmission de la flamme de vieux champions auréolés de gloire à des jeunes prometteurs et le passage de relais des vieilles révolutions anglaises qui ont fait la renommée du Royaume-Uni à ses nouvelles formes de considération, notamment culturelle. L'aspect surprenant du spectacle s'avère très réussi. Il a permis de présenter des symboles attendus de manière décalée et d'insister sur l'originalité de l'identité britannique. Après la cérémonie, ces éléments ont laissé le sentiment d'une cérémonie très « *british* » dans le sens où l'entendent les stéréotypes sur la Grande-Bretagne. Mais de cette analyse du jeu sur les emblèmes britanniques ressort principalement l'affirmation de la singularité britannique. Il reste donc à Danny Boyle la plus lourde partie du travail : raconter l'histoire du Royaume-Uni au monde sous un angle nouveau.

2) Une histoire ramenée aux révolutions britanniques d'impact mondial

« Nous avons essayé de tenir compte du fait que vous vous tenez sur les épaules de géants, vos prédécesseurs : le spectacle de Pékin, la beauté d'Athènes et l'intimité, l'engagement, la joie de vivre de Sydney. On voulait prendre un bout de chacun et nous tenir sur leurs épaules, les réunir d'une manière qui deviendrait notre propre événement unique. Concernant Pékin en particulier, je pense qu'il a constitué le summum d'un certain type de spectacle, c'était extraordinaire. Nous n'avons pas ce type de ressources et je pense que ce pays n'accepterait pas que nous dépensions autant pour ce spectacle. Bizarrement, cela nous libère et nous permet de marquer un tournant dans l'objectif de ces cérémonies¹³ ».

En reprenant une expression du Moyen-âge¹⁴, Danny Boyle rend compte des attentes qui pesaient sur la cérémonie d'ouverture de Londres. Pour autant, cela n'a pas paralysé l'équipe de création. Puisque la perfection semblait avoir été atteinte en 2008, le spectacle de 2012 ne pouvait exister qu'en se démarquant dans le style ; et on a vu que Danny Boyle avait su imposer cette excentricité britannique. Mais au moment d'aborder la reconstitution historique, cette orientation ne pouvait suffire. L'histoire anglo-saxonne est extrêmement riche en événements, en souverains et en actes qui ont modifié son cours. Il était donc nécessaire de choisir un point de vue pour la traiter et sélectionner certaines périodes ou certains épisodes précis. Le résultat final montre que l'équipe de Danny Boyle a voulu se fonder d'un côté sur les révolutions qui ont eu lieu au Royaume-Uni avant de se propager mondialement, et de l'autre sur les symboles de la réussite britannique, les deux se rejoignant sur certains points. Le principe qui guide le spectacle est donc leur relation d'influence avec l'extérieur, avec les autres pays.

Pour cela, il a d'abord fallu poser un cadre dans lequel les révolutions allaient se produire. C'est ce que fait le premier tableau, intitulé « Terre verte et agréable » (« *Green and pleasant land* ») qui reconstitue une Angleterre traditionnelle et intemporelle. Cette impression est renforcée par le temps qui s'écoule entre le début officiel de la cérémonie – à 20 heures 12 pour symboliser l'année 2012 – et le véritable démarrage du spectacle à 21 heures. Entre les deux, le décor créé au centre du stade s'anime et les habitants semblent vivre leur vie tout à fait normalement au sein d'un paysage bucolique alternant vertes collines et champs de blé. Un village de campagne a été reproduit et des villageois gardent des moutons ou jouent au cricket. Des enfants s'amuse(n)t (III. 7) à côté d'animaux nombreux : des chèvres,

¹³ Interview de Danny Boyle, Exposition permanente du Musée Olympique, 2015, Lausanne.

¹⁴ « Nous sommes des nains sur les épaules de géants », attribuée à Bernard de Chartres, philosophe du XII^e siècle.

des canards, des chevaux... Au centre, un arbre est planté, symbole de cette communauté rurale paisible. Puis la cérémonie commence vraiment avec un film qui suit le cours de la Tamise, depuis sa source dans le Gloucestershire jusqu'à Londres. On survole les monuments



Illustration 7 : Les enfants dans l'Angleterre verte et plaisante (© 2012 / Comité International Olympique / JUILLIART, Richard).

célèbres de la capitale (le Parlement, le London Eye ou Tower Bridge) et on empreinte ses moyens de transports (comme le métro ou certains tunnels). De furtives images de sports très pratiqués au Royaume-Uni entrecourent ce voyage et les affiches des précédentes Olympiades concluent la séquence. S'ensuit le décompte du début de la cérémonie qui s'achève par l'entrée de Bradley

Wiggins, récent vainqueur du Tour de France, qui sonne une énorme cloche de 23 tonnes¹⁵. Ce rite rappelle les grands moments de la vie britannique : début ou fin de guerre, couronnement... Mais comme le panorama autour de lui, ce geste semble empreint d'une certaine douceur en lien avec l'évocation d'un temps passé. La vie du village reprend avant que la vidéo ne nous transporte encore hors du stade. Des chorales d'enfants interprètent des chants traditionnels des quatre nations qui composent le Royaume-Uni : *Jerusalem* interprété dans le stade pour l'Angleterre, puis *Londonderry Air*, filmé en Irlande du Nord, *Flower of Scotland*, interprété dans le château d'Édimbourg et enfin *Bread of Heaven* pour le Pays de Galles. Cette scène ne semble pas datée, elle pourrait se rapporter à plusieurs époques de l'histoire de la Grande-Bretagne où la vie s'écoule sans trouble. Les premiers éléments historiques interviennent juste après : un omnibus du XIXe siècle rentre sur la pelouse et déverse plusieurs hommes en redingote et chapeaux haut-de-forme (III. 8). Ils se regroupent au pied de la colline reproduisant celle de Glastonbury Tor dans le comté du Somerset. L'acteur Kenneth Branagh y monte pour faire un discours, qui reprend celui de Caliban dans la pièce de Shakespeare, *La Tempête* (III. 9). Il est costumé en l'ingénieur Isambard Kingdom Brunel, co-inventeur de la machine à vapeur¹⁶. Il incarne donc les premiers bouleversements et

¹⁵ Frank Cottrell Boyce, *LOCOG, London 2012 Olympic Games. Opening Ceremony Media guide, op. cit.*, p. 19.

¹⁶ Patrick Louvier, *Les îles Britanniques aux XIXe et XXe siècles*, Paris, Ellipses, 2011, p. 45.

le commencement de la révolution industrielle. « N'aie pas peur. L'île est remplie de bruits¹⁷ ». L'extrait du discours qu'il prononce est porteur d'un message : une tempête s'annonce, mais la Grande-Bretagne n'est pas effrayée par ces changements.



Illustration 8 : Entrée des ingénieurs du début XIX^e siècle (© 2012 / Comité International Olympique / JUILLIART, Richard).



Illustration 9 : Kenneth Branagh en Isambard K. Brunel (Archives INA).

En quelques instants, la scène entière est transformée et le monde paysan balayé par la révolution industrielle. Tout commence avec des tambours qui impriment un rythme rapide et militaire. L'arbre au centre est déraciné et une nouvelle population envahit le stade : les mineurs. Entièrement noirs, des vêtements jusqu'au visage salis par la terre, ils sortent du trou laissé par l'arbre. Leur file descend les petits chemins de terre jusqu'au bas du tertre dans un écoulement interminable. Avec les paysans, ils retirent la pelouse, les barrières et mêmes les maisonnettes (III. 10). De leur côté, les ingénieurs en redingote tâtent le sol avant de se serrer la main pour conclure leurs affaires. Des cheminées fumantes sortent de terre sous le regard satisfait d'un Isambard K. Brunel fumant son cigare et des autres industriels.



Illustration 10 : Naissance des usines et disparition de la campagne verdoyante (© 2012 / Comité International Olympique / JUILLIART, Richard).



Illustration 11 : Manifestation de suffragettes (Archives INA).

¹⁷ Frank Cottrell Boyce, LOCOG, *London 2012 Olympic Games. Opening Ceremony Media guide, op. cit.,* p. 20.
240

De petits arrêts sur image nous rappellent l'invention de la photographie à cette époque, puis une manifestation de suffragettes évoque le combat des femmes pour obtenir le droit de vote (III. 11). Soudain, tout s'arrête, le tableau se fige et nous transporte au « Jour du Souvenir » (« *Remembrance Day* ») qui commémore les morts de toutes les guerres. On voit des soldats porter un coquelicot à leur poitrine, symbole du souvenir. La scène se ranime pour sa dernière partie, composée d'une parade et de la transformation des usines en immense forge olympique. Un défilé reflète aussi les changements de la société : ce sont d'abord les manifestants de la *Jarrow Crusade* qui entrent. Ils rappellent la marche qui avait eu lieu pendant vingt-six jours en 1936 entre la petite ville de Jarrow et Londres pour lutter contre le chômage et la pauvreté¹⁸. Ils annoncent les réformes sociales d'après la Seconde Guerre mondiale. Ils sont suivis par les *West indies* (III. 12), premiers immigrants caribéens arrivés en 1948 à bord de l'*Empire Windrush*, un bateau en provenance de Jamaïque¹⁹. On y trouve aussi tout un groupe vêtu comme les Beatles sur la pochette de leur album *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club band*, sorti en 1967, où ils reprenaient les traits d'un groupe musical militaire de l'ère édouardienne (III. 13). Après eux viennent de vrais pensionnaires de l'hôpital royal de Chelsea (III. 14), qui abrite d'anciens membres de l'armée britannique pour leur retraite. Enfin, le défilé s'achève sur un groupe de *Pearly Kings and Queens* (III. 15), des gens pauvres originaires de l'Est de Londres dont la tradition était de s'embellir le dimanche en cousant sur leurs costumes élimés de modestes boutons²⁰. Pendant que tous ces personnages font leur entrée, la scène est devenue une forge géante d'où sortent cinq anneaux olympiques en métal fondu qui montent dans le ciel londonien où ils brillent comme des anneaux de feu (III. 16).



Illustrations 12 à 15 : Défilé qui reflète les changements de la société (Archives INA).

¹⁸ François-Charles Mougel, *Histoire du Royaume-Uni au XXe siècle*, Paris, Presses Universitaires de France, 1996, p. 268.

¹⁹ Frank Cottrell Boyce, *LOCOG, London 2012 Olympic Games. Opening Ceremony Media guide*, op. cit., p. 22.

²⁰ *Ibid.*, p. 23.



**Illustration 16 : Les anneaux olympiques forgés
(Archives INA).**

Pandemonium – comme s'appelle ce tableau²¹ – reflète l'industrialisation qui a transformé la Grande-Bretagne en profondeur et à toute vitesse. Le nom renvoie à la capitale de l'enfer dans le poème de John Milton, *Paradis perdu*. Or, par contraste avec la campagne

paradisique du début du spectacle, cette scène semble bien incarner l'enfer. Ce nouveau mode de vie a durci le travail. Tout y a l'air sombre et brutal. Les cheminées qui sortent du sol donnent un aperçu effrayant des nouvelles machines et usines industrielles aux proportions monstrueuses qui surgissent à cette époque. L'exode rural se fait par colonnes entières de paysans qui partent, en même temps que disparaît la prairie verte. Bien sûr, on y décèle aussi l'apparition du chemin de fer – et donc la possibilité de voyager plus loin – et une nouvelle prospérité, mais elle semble surtout réservée aux propriétaires et riches ingénieurs en costume. Cependant, ces nouvelles possibilités ont aussi mené à la guerre, suggérée par le « Jour du Souvenir », célébré chaque 11 novembre au Royaume-Uni et dans tous les pays du *Commonwealth*. Sur tous les plans de la caméra, se trouve un coquelicot – seule fleur à pousser sur des terres rendues crayeuses par les bombardements – en symbole de la mémoire de ceux qui sont morts au combat. Ces quelques minutes sont d'ailleurs l'occasion de remarquer à quel point le spectacle est modifié par la retransmission télévisée qui alterne sans arrêt entre gros plans et élargissement de l'angle de la caméra, qui juxtapose visage de soldat et coquelicot en jouant sur la netteté de l'un puis de l'autre, donnant une dimension esthétique supplémentaire à la mise en scène qui n'existe pas sur place. C'est donc un portrait assez sombre du XX^e siècle qui est dressé ici. Mais ce tableau chaotique retrace en même temps la période victorienne qui a permis à la Grande-Bretagne de devenir la première puissance mondiale. Il illustre le décollage industriel de la Grande-Bretagne, qui a commencé à partir de 1780 mais a atteint son apogée au milieu du XIX^e siècle²². En investissant dans les deux nouvelles sources d'énergie, la vapeur et le charbon, le Royaume-Uni a bénéficié d'une avance technique par rapport aux autres pays du continent européen. De fait, cela lui a assuré la prééminence dans les secteurs du textile, de la sidérurgie et du charbon. Grâce au

²¹ *London 2012 Olympic Games : the Official Report*, Londres, Comité d'Organisation des Jeux Olympiques et Paralympiques, 2013, volume 2, p. 41.

²² Éric Anceau, *Introduction au XIX^e siècle. Tome 1 : 1815 à 1870*, Paris, Belin, 2003, p. 89.

dynamisme de leur commerce, les îles Britanniques sont devenues « l'atelier du monde²³ », répondant à la fois aux besoins du marché intérieur, colonial et extérieur. Le Royaume-Uni était donc le lieu de naissance d'une révolution qui allait toucher toute l'Europe puis toute la Terre, ce qui lui a permis d'asseoir son emprise planétaire et de jouer un rôle dans les conflits européens et les tensions extra-européennes. Cette « révolution » – terme qui indique bien l'ampleur et la brutalité des transformations – a évidemment eu des conséquences sur la société britannique ainsi que sur ses mœurs. Ce vent de changement a poussé plusieurs catégories de personnes à se battre pour leurs droits : *Pandemonium* rappelle le combat des suffragettes qui obtiennent le droit de vote pour les femmes à partir de 30 ans en 1918, puis comme les hommes à partir de 21 ans en 1928²⁴. Après elles, viennent les grévistes des années 1930, qui organisent des « marches de la faim » pour protester contre le chômage grandissant et la pauvreté qui l'accompagne. Le Royaume-Uni n'est en effet pas épargné par la crise économique en provenance des États-Unis dans ce qui sont devenues les *Hungry thirties*. La chute brutale des exportations, sur lesquelles était fondée l'industrie britannique, a conduit des masses au chômage – 2,7 millions de travailleurs touchés en 1931²⁵ – et à la précarité qui touche dix millions de personnes²⁶. Malgré ces manifestations, c'est un sentiment de fatalité qui domine ces années sur le sujet de la pauvreté, encore renforcé après la Seconde Guerre mondiale. Les changements se produisent alors sur un autre plan et la population britannique se tourne vers une culture « du rêve » apportée par la radio et le cinéma pour s'évader²⁷. C'est ce changement dans les habitudes que reflètent les *Pearly Kings and Queen*, luttant contre ce sentiment d'impuissance face à la pauvreté par leurs vêtements et qui explique le succès de nouveaux styles musicaux permettant l'émergence du groupe des *Beatles*. Le tableau retrace ainsi l'évolution de la société, tant sur le plan du travail que des mœurs. L'idée d'un État providence apparaît déjà en filigrane avec ces revendications et elle sera plus approfondie dans un des tableaux suivants à la gloire du *National Health Service* (NHS), système de santé publique britannique élaboré justement pendant la Seconde Guerre mondiale.

Finalement, ce tableau illustre la diffusion de la révolution industrielle qui marque le début de la prééminence anglo-saxonne mondiale. Cette mise en scène historique a pour but de montrer l'influence britannique sur l'évolution du monde. Elle part de la technique, mais s'ouvre à la fin de la séquence à son rôle politique dans les guerres ou l'immigration et, déjà, à

²³ Éric Anceau, *op. cit.*, p. 45.

²⁴ Patrick Louvier, *op. cit.*, p. 108.

²⁵ *Ibid.*, p. 114.

²⁶ François-Charles Mougel, *op. cit.*, p. 267.

²⁷ *Ibid.*, p. 268.

la propagation de sa culture. Étant donné que la suite du spectacle est essentiellement consacrée à la culture britannique, la partie historique couvre une période très courte, centrée sur le XX^e siècle. On aurait pu s'attendre à y trouver l'écho des renversements politiques qui ont mené au régime actuel – les révolutions du XVII^e siècle par exemple – ou des avancées politiques et morales, comme l'*Habeas Corpus*, loi garantissant la liberté individuelle contre la détention arbitraire. On n'y trouve pas non plus l'histoire récente de la seconde moitié du XX^e siècle et ses grandes figures comme Winston Churchill ou Margaret Thatcher, ni une quelconque évocation des liens du Royaume-Uni avec l'Europe. C'est donc bien une sélection qu'ont effectué Danny Boyle et toute son équipe de création, celui de mettre en avant une révolution aux conséquences positives de nos jours et internationalement comprise. Ils montrent que les Britanniques ont dû souffrir pour y parvenir, mais qu'ensuite cela a profité au monde entier. Mais cette influence est passée et il s'agit maintenant de montrer l'actualité du rôle de la Grande-Bretagne en dehors de ses frontières. Après la révolution industrielle et celle des mœurs, la cérémonie de Londres met l'accent sur une troisième révolution, plus récente : l'invention du *World Wide Web* par Tim Berners-Lee, qui ouvre la voie à de nouvelles formes d'influence.

3) L'expression de son empire culturel actuel

« Ceci est pour tout le monde » (« *This is for everyone* »), résume le thème de la cérémonie d'ouverture élaborée par Danny Boyle²⁸. Cette phrase fait référence à ce que Tim Berners-Lee aurait déclaré en créant le web. En 1989, ce scientifique cherche à élaborer un système qui facilite l'échange d'informations entre les chercheurs de l'Organisation européenne pour la recherche nucléaire (CERN). Son projet aboutit à la création du *World Wide Web* qu'il développe en compagnie d'un autre ingénieur belge, Robert Cailliau, à partir de 1990. Le premier site est mis en service en 1991 et deux ans plus tard, le CERN annonce que le *World Wide Web* pourra être utilisé par tout le monde²⁹. Le web, qui fonctionne sur le réseau internet, permet de consulter à distance des pages multimédias. Ainsi, il a contribué à rendre

²⁸ Frank Cottrell Boyce, *LOCOS, London 2012 Olympic Games. Opening Ceremony Media guide, op. cit.*, p. 11.

²⁹ Harald H. Bungarten et Bernard Pire, « CERN », *Encyclopædia Universalis*, en ligne sur <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/cern/> [Consulté le 27/08/2016].

ce réseau plus facile d'accès pour le grand public³⁰. Cette révolution digitale a rendu de nombreux contenus et en particulier la culture accessible à tous. Pour Danny Boyle, cette révolution est comparable à celle de la machine à vapeur au XIX^e siècle³¹ et de la même ampleur, car elle a touché le monde entier. Lui veut réussir le même exploit avec la cérémonie d'ouverture : rendre la culture britannique accessible à tous. C'est donc à cette tâche qu'il s'attelle dans les deux tableaux les plus longs du spectacle : « Deuxième étoile à droite et tout droit jusqu'au matin » et « Frankie et June disent... Merci Tim ».

Ces deux séquences racontent deux petites histoires assez banales mais qui servent de cadre à la démonstration de la diversité culturelle britannique. La première met en scène la littérature et plus précisément les grands classiques enfantins, tandis que la deuxième présente une profusion de musiques et de films d'auteurs britanniques. « Deuxième étoile à droite et tout droit jusqu'au matin » prend pour cadre un hôpital pour enfants, mais pas n'importe lequel : un symbole du *National Health Service*, le *Great Ormond Street Hospital*. Des lits blancs emplissent l'espace et sont disposés de manière à former le logo de l'hôpital – un visage d'enfant qui verse une larme et sourit en même temps – ainsi que son acronyme « GOSH » (III. 17) et celui du service de santé publique « NHS ». Les six cents danseurs qui exécutent cette chorégraphie font d'ailleurs partie du personnel de santé britannique³². Des infirmières et des médecins s'affairent autour de jeunes enfants qui sautent sur les lits et désobéissent jusqu'à ce que les adultes les couchent et les bordent. A ce point du tableau, il représente plutôt un hommage au NHS créé après la guerre en 1948 et qui soigne tous les résidents du Royaume-Uni quels que soient leurs revenus. Mais la seconde partie nous fait entrer dans l'univers d'une des petites filles, qui sous sa couette, se met à lire avec une lampe de poche... Dès lors, la scène bascule dans l'imaginaire. J. K. Rowling apparaît à son tour pour lire un extrait du début de *Peter Pan*, le premier paragraphe qui déclare que « les histoires deviennent réelles juste avant de



Illustration 17 : Acronyme « GOSH » et logo de l'hôpital (Archives INA).

³⁰ Danièle Dromard et Dominique Seret, « Internet – Les applications », *Encyclopædia Universalis*, en ligne sur <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/internet-les-applications/> [Consulté le 27/08/2016].

³¹ Il le qualifie de « cadeau qui changera les choses aussi radicalement que la machine à vapeur » dans Frank Cottrell Boyce, *LOCOG, London 2012 Olympic Games. Opening Ceremony Media guide, op. cit.*, p. 11.

³² Chiffres extraits d'*Ibid.*, p. 27.

s'endormir ». Alors, des monstres noirs représentant les « méchants » de la littérature britannique s'introduisent dans l'hôpital, bientôt suivis par les antagonistes des romans : la Reine de Cœur d'*Alice aux pays des Merveilles*, Cruella d'Enfer (*101 Dalmatiens*), Voldemort (*Harry Potter*), le Capitaine Crochet (*Peter Pan*) et l'attrapeur d'enfant (*Chitty Chitty Bang Bang*) sortent des lits (III. 18). Ce sont d'immenses baudruches qui se gonflent et effraient les enfants. Heureusement, une trentaine de Mary Poppins arrivent du ciel pour les sauver (III. 19). La musique devient plus légère, les enfants font la ronde puis retournent se coucher. Leurs péripéties s'achèvent sur l'image d'un nouveau-né géant en transparence dans un lit pour évoquer l'invention par deux professeurs écossais de l'échographie.



Illustration 18 : Le capitaine Crochet et Voldemort
(© 2012 / Comité International Olympique /
FURLONG, Christopher et EVANS, Jason).



Illustration 19 : Arrivée des Mary Poppins (© 2012 / Comité
International Olympique / FURLONG, Christopher).

Cette partie, dont le nom provient du chemin à suivre pour rejoindre le pays imaginaire de Peter Pan s'adresse à la fois aux Britanniques et aux spectateurs étrangers.

L'union d'un thème inspiré de la réalité avec un thème fantastique permet d'envoyer plusieurs messages en même temps. D'un côté, en convoquant la littérature enfantine à travers ses méchants les plus célèbres, Danny Boyle rappelle au public du monde entier que les héros des enfants, dont la renommée est reconnue mondialement, sont nés en Grande-Bretagne. La majorité de ces livres ayant été adaptée en film ou en dessin animé, et souvent par la société de production américaine Walt Disney, leur origine est souvent oubliée, et du même coup, la nationalité de leur créateur. Ce défilé de personnages plus ou moins effrayants rend leur parenté au Royaume-Uni et vante la créativité de ce pays. D'une certaine manière, cela permet à l'État britannique de revendiquer une nouvelle forme d'influence : culturelle cette fois, au même titre qu'elle a été reconnue aux États-Unis dont les symboles avaient inondé l'Europe après 1945. D'un autre côté, cette chorégraphie centrée sur le *National Health Service* fait valoir une certaine image sociale du Royaume-Uni. Elle promeut l'État providence qui s'occupe de ses habitants, notamment sur le plan de la santé. En Grande-Bretagne, le *welfare state* – littéralement « État du bien-être », terme inventé par William Temple, archevêque de Cantorbéry – a été pensé pendant la Seconde Guerre mondiale grâce au « rapport Beveridge » rendu public en décembre 1942 et au débat parlementaire de février 1943 qui a proposé de le mettre en application à la fin du conflit³³. Cela aboutit entre 1945 et 1946 à une série de lois qui fonde la sécurité sociale pour tous, ainsi que les mêmes avantages sociaux pour tous les Britanniques : assurance-chômage, maladie, allocation de maternité, retraite...³⁴ Le *National Health Service Act* de 1946 organise donc les soins médicaux et la fourniture de médicaments sur la base de la gratuité pour tous, le système étant financé par l'impôt. Ce service de santé est divisé entre les quatre nations constituant le Royaume-Uni, chacun ayant la gestion de sa partie. Or en Angleterre, un an avant la cérémonie a eu lieu une tentative de réforme du NHS pour introduire plus de concurrence et privatiser certains services³⁵. Au sein de la cérémonie d'ouverture, la scène révèle l'attachement du pays à son système de santé, devenu un véritable symbole des droits de la population britannique. Mais ce tableau s'inscrit également dans une période de réforme assez critiquée où il présente le point de vue du metteur en scène. L'image idyllique du NHS pourrait presque être interprétée comme une défense du service traditionnel et des fonds qui lui sont alloués. Mais ce regard orienté est présent à d'autres moments de la cérémonie, comme par exemple avec les mineurs et les grévistes des

³³ Bertrand Lemonnier, *Un siècle d'histoire industrielle du Royaume-Uni. Industrialisation et sociétés 1873-1973*, Paris, SEDES, 1997, p. 136.

³⁴ *Ibid.*, p. 146.

³⁵ Jonathan Michael, « L'évolution du système de santé national de l'Angleterre », *Forum d'innovation en santé*, disponible sur <http://www.forumdinnovationensante.org/article/levolution-du-systeme-de-sante-national-de-langleterre/> [Consulté le 25/08/2016].

marches de la faim dans *Pandemonium*. Ils reflètent davantage le point de vue ouvrier que gouvernemental. Certains députés conservateurs ont d'ailleurs regretté que le spectacle omette Margaret Thatcher, et ils ont critiqué la tournure politique de ces choix. Ainsi *Le Figaro* rapporte un tweet virulent de Toby Young qui accusait la cérémonie d'être « un spot de campagne à vingt-sept millions de livres pour le parti travailliste³⁶ ». On reconnaît au passage la relative liberté dans laquelle a pu travailler l'équipe de direction artistique par rapport au gouvernement. Danny Boyle a formé son équipe avec laquelle il a décidé des thèmes qui devaient être abordés. Le gouvernement avait un droit de regard³⁷ – tout comme la Reine³⁸ – mais on sent qu'ils avaient seulement un rôle d'approbation face au pouvoir assez étendu du metteur en scène, ce qui explique l'aspect politique des choix faits par l'équipe. Dans ce cas, le message concernait donc à la fois la politique de santé et ses réformes à destination des Britanniques que la promotion de leur culture littéraire dans le monde. À l'inverse, le tableau a aussi permis au public international de découvrir le NHS et aux habitants du Royaume-Uni de revisiter les grandes figures de leur littérature. Le mélange des deux thèmes a eu pour effet de faire de la Grande-Bretagne un modèle, dont la séquence présentait les points forts.

Mais la convocation de la culture britannique ne s'arrête pas là, et après un court interlude incarné par Mister Bean, elle reprend avec les films et la musique dans le tableau « Frankie et June disent... Merci Tim ». Le fil rouge de cette saynète est la formation d'un couple qui se rencontre dans le métro mais qui se perd de vue et passe la soirée à se chercher dans diverses boîtes de nuit. Tout au long de l'histoire, les amoureux communiquent grâce à leur portable, d'où le titre qui remercie « Tim » Berners-Lee d'avoir permis cette technologie. En réalité le voyage du couple est surtout prétexte à un parcours dans le répertoire de la *pop music*, des séries télévisées et du cinéma britannique. La scène s'ouvre donc sur le retour d'une mère et de son fils un samedi soir en voiture dans leur maison typiquement britannique. Les parents s'apprêtent à passer une soirée tranquille devant leur télévision, mais les deux sœurs ont décidé de sortir danser. À l'extérieur, une réplique de la maison trois fois plus grande et gonflable sert à projeter des extraits de séries ou de groupes musicaux (III. 20). Plusieurs extraits de séries et de films britanniques passent d'ailleurs comme *Une question de*

³⁶ *Le Figaro*, « La cérémonie d'ouverture, très politique, fait débat », 30/07/2012, p. 10.

³⁷ Le scénariste Frank Cottrell Boyce parle dans une interview de ceux qui « devaient être tenus au courant : des sponsors au Premier ministre David Cameron et au Maire de Londres Boris Johnson » dans Catherine Jones, « Frank Cottrell Boyce excited to be part of Danny Boyle's London Olympics opening ceremony team », *Digital Spy*, 20/06/2012 (Modification le 07/05/2013), disponible sur <http://www.digitalspy.com/showbiz/london-2012-olympics/interviews/a434019/frank-cottrell-boyce-interview-itd-be-great-to-think-we-defined-britain/> [Consulté le 23/06/2015].

³⁸ Rappel de l'autorisation demandée pour le sketch « *Happy and Glorious* ».

vie ou de mort, des images des Monthy Python ou encore du film de Danny Boyle, *Trainspotting*. La suite de la danse se concentre sur deux groupes : l'un guidé par June et sa sœur, et l'autre composé de garçons. On suit leur préparation grâce à des statuts de réseaux sociaux qui s'affichent. Les deux groupes montent dans le « tube », le métro londonien où June et Frankie se rencontrent pour la première fois. Elle laisse tomber son téléphone et il décide de la retrouver pour lui rendre. Pour cela il la suit à travers plusieurs boîtes de nuit, chacune représentant une décennie différente³⁹. Le premier arrêt a lieu dans les années 1960 : on y entend notamment The Who, les Rolling Stones et les Beatles. Les danseurs forment un signe *peace and love* en dansant. Les années 1970 font entendre Led Zeppelin, David Bowie et Queen. L'étape suivante nous emmène dans les années 1990 avec les Sex Pistols et Frankie goes to Hollywood, avant de finir par l'époque actuelle avec The Prodigy et Underworld. Frankie et June finissent par se retrouver et au moment où ils s'approchent l'un de l'autre, la scène se fige. Sur la maison, Hugh Grant dit « *I love you* » dans *Quatre mariages et un enterrement*, puis les amoureux s'embrassent alors que sont projetés des baisers célèbres (Shrek et Fiona, la Belle et le Clochard, Jack et Rose dans *Titanic*, Kate et William et même le



Illustration 20 : Ambiance pop et extrait de série sur la maison gonflable (© 2012 / Comité International Olympique / JULLIART, Richard).



Illustration 21 : Tim Berners-Lee écrivant « Ceci est pour tout le monde » (Archives INA).

baiser lesbien de *Brookside*). L'histoire se termine par une fête géante chez June au son d'Amy Winehouse et de Muse. Une fois tous les danseurs sortis, la maison se soulève pour laisser voir Tim Berners-Lee sur un vieil ordinateur (Ill. 21). Il écrit une phrase qui aussitôt s'affiche en grand sur les parois du stade « *This is for everyone* ».

Pêle-mêle, ce tableau réalise donc un tour d'horizon de la culture musicale et filmique du Royaume-Uni depuis les années 1960. En vingt minutes, des dizaines de références

³⁹ Frank Cottrell Boyce, *LOCOG, London 2012 Olympic Games. Opening Ceremony Media guide, op. cit.*, p. 30.

s'accumulent, qui sont toutes de grands succès britanniques. L'enchaînement est rapide, parfois presque assommant sous la masse d'extraits qui se succèdent. Le ton est festif, l'ambiance enlevée et le public du stade enthousiaste, toutes les conditions sont réunies pour montrer la richesse et la bonne humeur qui se dégagent de la culture britannique. Tout comme dans le précédent tableau « Deuxième étoile à droite et tout droit jusqu'au matin », cette mise en scène illustre la variété des créations nées en Grande-Bretagne et qui ont connu une diffusion mondiale. Cette accumulation de références renvoie le même message : le Royaume-Uni est un pays de grande culture et s'il n'est plus aussi influent en matière de technique ou de politique qu'avant, il reste maître et concurrent des États-Unis dans la sphère artistique.

Cette revendication globale d'un empire culturel du Royaume-Uni peut se comprendre dans un contexte plus général de l'histoire du pays, longtemps marquée par la notion de « déclin ». Pour certains historiens, cette impression remonterait à la fin de l'ère victorienne, c'est-à-dire au début du XXe siècle, où le Royaume-Uni, première puissance mondiale notamment dans l'industrie, se voit dépassé par l'Allemagne et les États-Unis qui utilisent les techniques de la seconde révolution industrielle (électricité, chimie, mécanique)⁴⁰. Jusqu'à la Première Guerre mondiale, l'impression de prospérité domine, mais en 1913, le Royaume-Uni n'est déjà plus que le troisième producteur industriel⁴¹. Néanmoins, la véritable période considérée comme le dépassement du Royaume-Uni et son déclin sur la scène internationale n'intervient qu'après la Seconde Guerre mondiale. Pourtant, pays vainqueur au sortir de la guerre, le Royaume-Uni semble perdre sa prééminence mondiale acquise depuis deux siècles : son empire est, en partie, décolonisé (l'Inde devient indépendante en 1947), la crise du canal de Suez marque leur perte d'influence dans la prise de décision mondiale tandis que les États-Unis s'affirment comme première puissance financière. S'ajoutent à cela les performances inférieures du Royaume-Uni en termes d'industrie par rapport à ses voisins européens (alors que sa part dans le commerce mondial était de 30% en 1913, elle n'est plus que de 15% en 1950)⁴². Pourtant, la croissance est forte jusqu'en 1973 et le niveau de vie remonte une fois le rationnement et la reconstruction passés, mais la concurrence est aussi plus forte. La puissance montante des États-Unis et de l'Europe unie – que le Royaume-Uni n'intègre qu'en 1973 – réduisent progressivement son influence globale. L'historiographie autour du déclin britannique s'est grandement développée pendant les années où Margaret Thatcher était Premier ministre (1979-1990) puisqu'elle a fait de ses objectifs d'inverser la tendance

⁴⁰ Voir Bertrand Lemonnier, *op. cit.*, p. 24.

⁴¹ Chiffres tirés d'*Ibid.*, p. 33.

⁴² Chiffres tirés d'*Ibid.*, p. 161.

déclinante amorcée depuis 1945 et de relever le pays en rétablissant les valeurs libérales et ainsi, la prospérité⁴³. Même si depuis ces années là, le Royaume-Uni a joué un rôle politique important, on comprend mieux sa volonté de s'affirmer en tant que puissance culturelle. S'il n'est pas de taille à lutter face aux États-Unis et que l'innovation technique vient plutôt d'Asie (Japon ou Corée par exemple), Danny Boyle montre par ce spectacle que la Grande-Bretagne reste encore influente et que son empire dans ce domaine ne connaît pas de limites. Cette culture considérée comme universelle est, rappellent-ils, britannique.

« Nous pouvons construire Jérusalem, et ce sera pour tout le monde⁴⁴ ». Ce sont ces mots qui achèvent l'éditorial de Danny Boyle au guide de la cérémonie d'ouverture pour les médias. Ici, la ville sainte est utilisée dans son sens eschatologique pour renvoyer à un nouveau monde, un monde meilleur. Selon le metteur en scène du spectacle, ce monde est déjà en construction, et ceci grâce aux grandes révolutions qui ont bouleversé le monde lors de ces derniers siècles. Révolution industrielle, révolution des mœurs dans les années 1960, révolution digitale, trois bouleversements qui ont apporté la prospérité par l'industrie, l'État providence et une culture accessible à tous, d'après le spectacle. Comme l'espérance chrétienne évoquée, cette construction de l'histoire britannique semble linéaire, suivant l'idée que le monde va vers le bon, vers le mieux. Cette vision de l'évolution du Royaume-Uni est fondée sur des choix : celui de ne pas s'axer sur les périodes de turbulences, mais uniquement sur les moments de marche en avant ; ou encore celui de parler du monde au travers de la Grande-Bretagne. Ce dernier point explique que l'histoire présentée soit extrêmement simplifiée, au point qu'elle pourrait convenir à d'autres pays ayant connu une industrialisation rapide, même si bien sûr le metteur en scène a disséminé tout au long du spectacle des figures symboliques qui à eux-seuls résument l'identité britannique. Le Royaume-Uni se présente ainsi comme un modèle dont les apports sont vastes, de grandes révolutions à des succès culturels. Dans tous les cas, le spectacle est orienté de manière à rappeler l'influence britannique, qui s'exerce aujourd'hui principalement par le biais de la culture. On peut y voir un nouvel impérialisme, le besoin d'assurer le prestige universel de la nation sous une autre forme.

⁴³ Vision exposée dans *Ibid.*, p. 156

⁴⁴ Frank Cottrell Boyce, *LOCOG, London 2012 Olympic Games. Opening Ceremony Media guide, op. cit.*, p. 11.

Sur le plan formel, la cérémonie d'ouverture de Londres s'inscrit dans la continuité de celle de Pékin. Même si Danny Boyle avait annoncé que les moyens alloués au spectacle seraient moins importants qu'en 2008, et même si Jacques Rogge a refusé de suivre la tradition instaurée par Juan-Antonio Samaranch de déclarer successivement les Jeux comme « les meilleurs jamais organisés », la cérémonie d'ouverture était néanmoins spectaculaire. Elle a duré 3h30, dont presque une heure et demie accordée au programme artistique. L'équipe de création a donc eu le temps et les ressources pour développer leur propos. Les prochains Jeux se déroulant à Rio, on peut imaginer que cette édition ouvrira une nouvelle ère : non seulement car le Brésil n'a pas le statut d'une puissance à défendre, mais aussi car ses moyens seront plus limités. Il s'agit donc peut-être d'une nouvelle étape dans la construction du spectacle olympique, associant nouvelle façon de faire et nouvel angle de vue, selon le thème sur lequel portera le récit de la cérémonie d'ouverture.

CONCLUSION GÉNÉRALE

Quatorze cérémonies d'ouverture dans quatorze pays différents ont donc transformé le cérémonial olympique depuis 1960. Malgré les fluctuations du contexte politique et économique, les Jeux se sont toujours tenus tous les quatre ans et leur spectacle d'ouverture se sont imprégnés de ces tensions ou apaisements, de ces revendications et des représentations de leur pays hôte, comme nous avons tendu à le montrer.

1) Les cérémonies d'ouverture de 1960 à 2012, des spectacles planétaires créateurs d'images de marque

Dans ce travail, notre interrogation était partie d'un constat : la présence quasi systématique de mises en scène historiques dans les cérémonies d'ouverture des Jeux Olympiques. Le projet a donc débuté en étudiant la récurrence de ces séquences et leur raison d'être. Il s'est avéré que dans un contexte médiatique mondial de grande ampleur, les cérémonies d'ouverture pouvaient jouer un rôle de représentation pour le pays hôte. À partir de là, notre ambition a donc été de comprendre comment elles servaient à l'État organisateur pour renvoyer une bonne image de son pays. Plus encore, nous voulions caractériser cette image, en particulier dans son volet historique pour révéler les intentions implicites du pays. Mais pour y parvenir, il fallait aussi s'intéresser à la forme et ses évolutions, surtout techniques, à l'ère du développement de nouvelles technologies. En définitive, ces thématiques ont fait émerger deux concepts : sur la forme, le spectacle planétaire et sur le fond, le *country telling*.

De 1960 à 2012, une chose est sûre : il y a bien un enjeu de représentation de la puissance étatique au cœur des cérémonies. Sur la cinquantaine d'années couverte par notre corpus, cette mise en scène prend plusieurs formes. Elle s'exprime jusqu'en 1976 par un cérémonial d'aspect militaire chargé de souvenirs liés à la guerre. Ensuite en 1980, elle évolue vers une mise en scène folklorique de masse, typique d'un régime totalitaire. Enfin à partir de 1984, et encore plus de 1988, la représentation de la puissance du pays s'illustre dans sa capacité à monter un spectacle avec une trame narrative qui le définit. On peut donc en déduire que la valorisation de l'image du pays organisateur a toujours fait partie de l'identité de la cérémonie d'ouverture, et cela même depuis la rénovation des Jeux par le baron de Coubertin.

Si depuis les débuts de l'Olympisme moderne, le spectacle d'ouverture a toujours été conçu comme une mise en scène du pays hôte, c'est grâce aux fondements artistiques du spectacle. La musique en est le premier élément : airs militaires, folkloriques ou modernes accompagnent chaque composante de la cérémonie. Déjà dès les premières années, le placement scénique était important : il s'agissait de régler le défilé des athlètes, l'entrée des porteurs de drapeaux ou l'envol de colombes. Mais dans les années 1970, cet aspect est décuplé grâce à l'insertion de chorégraphies groupées. L'introduction de la danse au sein des cérémonies fait basculer le spectacle dans une nouvelle dimension expressive. Ce langage va devenir le principal moyen de véhiculer des messages culturels ou politiques. Avec ces quatorze éditions des Jeux, on a pu constater à quel point les chorégraphies étaient diverses : elles pouvaient réunir des centaines de figurants et donner un effet de masse, comme être exécutées par un seul artiste, sur une musique ou en silence, en empruntant à des styles très éloignés les uns des autres. L'effet produit sur le public diffère alors : les chorégraphies de masse mettent l'accent sur l'égalité entre tous les habitants du pays alors qu'une danse individuelle met plutôt en lumière une vedette incarnant le pays. Une musique triste ou un silence peut plonger le stade dans une certaine gravité, alors qu'une musique rythmée est susceptible d'entraîner les spectateurs dans la danse. Néanmoins, c'est le même mécanisme qui revient toujours : unir chorégraphie et musique pour rendre vivante la scène évoquée. Cela s'explique par le caractère universel de la danse. Pas besoin de comprendre la langue pour y être sensible, pas besoin de traduction pour saisir l'histoire. Toute l'intensité est contenue dans l'aspect visuel et musical. Contrairement au théâtre, la danse permet également de décupler l'ampleur de la mise en scène avec un grand nombre de participants. Le style des cérémonies se distingue d'ailleurs tout au long de la période par sa grandeur et une outrance dans les budgets dépensés. Tous ces éléments assemblés, associés à une audience médiatique mondiale ont permis de faire émerger un nouveau genre, le spectacle planétaire. Notre analyse a permis de voir le basculement qui se produit dans les années 1980 entre les courtes chorégraphies de gymnastique artistique exécutées à Munich et Montréal, et l'heure de danses folkloriques créée à Moscou.

À partir de ces années-là, de nouveaux éléments viennent dramatiser la mise en scène : l'image et la vidéo. Elles sont intégrées dans les scénarii par des images qui montrent le pays en question, le parcours de la flamme, voire inventent un récit au sein de la narration globale. Ce sont d'abord les images figées qui prennent leur essor dans les années 1980 (par exemple, à la fin de la cérémonie de Los Angeles, des photos d'enfants qui se tiennent la main

sont projetées), puis les courtes scènes filmées deviennent vite le moyen de prolonger la cérémonie dans un espace virtuel qui interagit avec les acteurs présents dans le stade. Enfin, à cela s'ajoute le caractère impressionnant du dispositif. Il est déjà rendu par la taille du spectacle, mais il se trouve renforcé par des effets spéciaux, des coups de canon aux feux d'artifices en passant par les divers mécanismes pour allumer la flamme. Tout ceci rend la soirée grandiose et frappante, deux des attributs du spectaculaire. Toutes les mises en scène réalisées entre 1960 et 2012 relèvent donc de dispositifs communs : danse, musique, projection et même relativement souvent, participation des spectateurs. L'étude a montré que cette évolution avait été permise par la télévision – avec une explosion de l'audience pour la cérémonie de 1984 – qui en ouvrant le spectacle à un nouveau public a du même coup fait augmenter le budget et les enjeux des mises en scène. Sur ce dernier point l'observation des années 1960 à 1980 s'est montrée éloquentes : la télévision a emmené la cérémonie d'ouverture bien au-delà de son domaine de spécialité – le sport olympique – pour en faire un spectacle planétaire, qui hors de son protocole, n'a plus beaucoup à voir avec le sport.

Mais il n'y a pas que sur le plan formel que les cérémonies se ressemblent. Leur but et leur contenu convergent généralement vers une idée : changer la vision existante sur le pays organisateur pour en donner une idée positive, l'améliorer ou la conforter si elle avait déjà cours. Bien évidemment, au-delà de cette généralité, la mise en œuvre est extrêmement diverse selon les Olympiades car elles dépendent du contexte national et local de chaque ville organisatrice. En cela, les spectacles sont révélateurs de pans de la culture de leur pays et les références ou symboles y sont nombreux. En analysant les scénarii, on a pu distinguer des tendances générales qui se dégagent selon les époques. Ainsi, de 1960 à 1976, la puissance s'exprime plutôt dans l'aspect ordonné de la cérémonie, dans son imprégnation par le militaire et dans le respect du protocole. De 1980 à 1992, voire 1996 – à cause de sa ressemblance avec la cérémonie précédente – le contexte international et la guerre froide se répercutent sur les thèmes choisis. De même, les cérémonies de la fin de cette période sont animées par la recherche d'unité dans un monde divisé. Enfin, durant les années 2000, sous l'effet de la mondialisation, les pays organisateurs éprouvent le besoin de se différencier et de prouver leur valeur dans un monde extrêmement concurrentiel. Pour cela, les récits historiques rappellent les mythes fondateurs ou les apports culturels de ces nations qui veulent détenir un rôle sur la scène internationale.

Toutefois, malgré ces désirs convergents, il n'y a pas vraiment de modèle qui se répète sur le long terme. Les pays hôtes se servent des mécanismes du spectacle planétaire pour se

représenter et sont évidemment influencés par ce qui a été fait auparavant. À l'exception du protocole olympique, la forme du spectacle peut varier à l'extrême. Chaque cérémonie reflétant un pays, il s'en dégage une singularité inévitable. C'est dans ce contexte que la notion de *country telling* prend tout son sens. On a vu qu'elle était surtout valable après 1980, car auparavant il n'y a pas ou peu d'innovation et de trame narrative. L'idée générale est d'au moins satisfaire les attentes, voire de les dépasser, de jouer sur les symboles et les stéréotypes acceptés localement mais aussi de renverser les idées reçues et de créer la surprise. Le fonctionnement du *country telling* consiste la plupart du temps à raconter l'histoire du pays en question en mettant en valeur certaines périodes de l'histoire (l'Antiquité à Athènes par exemple) et à l'inverse en essayant d'en omettre d'autres (comme la période maoïste à Pékin). Parfois le rapport à l'histoire est plus allégorique (récit basé sur des mythes comme à Barcelone ou Atlanta) ou intemporel (la conception du temps aborigène à Sydney ou l'Angleterre verdoyante à Londres), mais nous nous attarderons sur ces conséquences un peu plus loin. Dans tous les cas, l'histoire est fortement liée à la culture et les deux justifient une influence mondiale, influence qui a déjà été à moitié reconnue aux pays hôtes avec l'attribution des Jeux Olympiques.

2) Les usages politiques du passé, du présent et du futur dans les cérémonies d'ouverture

Par leur forme, les cérémonies d'ouverture des Jeux Olympiques permettent de construire des récits. Le contenu du programme artistique est laissé libre par la charte olympique, qui ne réclame que la validation du déroulement général par le CIO. Les pays organisateurs des Jeux se trouvent donc face à une grande liberté. Si d'autres thèmes peuvent être évoqués, cette partie est généralement utilisée pour retracer l'histoire du pays et présenter ses atouts. Les producteurs du spectacle ont donc recours au passé : ils décident quel passé convoquer et ce, dans un but précis défini par les politiques. C'est dans ce cadre que l'on a pu parler d'« usages politiques du passé ».

Jürgen Habermas fut le premier à employer la formule « usages publics du passé » pour soumettre des questions historiques au débat public, et non seulement à un cercle fermé d'historiens. C'est à partir de cette tentative de réappropriation de l'histoire que se sont développées des études autour de l'usage qui était fait du passé dans les sociétés. Cela pouvait

être l'usage du passé par « le bas » ou par « le haut », c'est-à-dire par la société ou ses autorités. Dans notre cas, le récit est forgé par un certain nombre de personnes du comité d'organisation national des Jeux et contrôlé par l'État, avec une vision pour un public national et international ; c'est donc une création « d'en haut », dans le but de dispenser un message. Il s'agissait alors de comprendre pourquoi le passé était utilisé, mais aussi sous quelle forme et avec quelles conséquences. Inévitablement, ces choix concernant le passé étaient liés avec le présent et le futur, le premier dans le sens où c'était la situation actuelle du pays qui poussait à mettre en avant tel épisode historique plutôt que tel autre, le second dans le sens où il était encore incertain et permettait donc une projection de l'idéal national. Pour autant, le passé reste logiquement le temps le plus utilisé politiquement.

a. Les raisons de mettre en scène l'histoire

À la fin de notre analyse, l'ambition commune ressortant de toutes les cérémonies d'ouverture depuis 1960 était de répandre une bonne image du pays organisateur. Cette bonne acception s'est majoritairement attachée à l'histoire, et plus globalement à la représentation du passé, du présent et du futur des villes ou des pays. Toutefois, avant de synthétiser le regard porté sur ces périodes, il est utile de reprendre les types de raisons que peut avoir un État pour mettre en scène son histoire et son avenir. En général, cela répond à deux objectifs : affirmer le pouvoir de l'État à l'intérieur comme à l'extérieur et répondre au besoin de définir une identité propre au pays. Parfois un seul des deux seulement oriente le spectacle, mais souvent ces desseins s'entremêlent.

D'un côté on l'a vu, les cérémonies d'ouverture profitent d'une large et diverse audience qui permet de faire passer des messages mondialement. Ainsi, il s'agit d'une bonne manière de se faire entendre pour un État qui a des revendications politiques à l'échelle internationale. Parmi elles, la reconnaissance de son pouvoir et de son rôle économique et politique est primordiale. Un tel spectacle permet en effet de montrer sa capacité, – et même s'il s'agit seulement d'images – d'impressionner durablement. Les exemples les plus frappants ont lieu durant la Guerre froide, aux Jeux de Moscou et Los Angeles où chacune des superpuissances cherche à montrer la supériorité de son bloc. En 1984, le passé est convoqué dans le but d'illustrer la réussite du « rêve américain » au travers de l'histoire de ses individus (dont la conquête de l'ouest, qui montre la construction des hommes par eux-mêmes). Cette démonstration est donc valable à la fois auprès des puissances étrangères et auprès de la population nationale. Parfois en effet, le régime en place trouve ainsi une certaine légitimité.

On peut penser par exemple aux Jeux de Séoul en 1988, où la transition démocratique est en cours depuis un an seulement. La cérémonie replace la Corée dans une histoire éternelle, celle de la Genèse du monde, qui vient justifier l'ordonnement du monde, et de façon sous-entendue, qu'ainsi le régime actuel est ainsi à la bonne place. Dans un autre genre, la cérémonie de Barcelone en 1992 affirme le pouvoir d'un État dans l'État : la Catalogne. Elle manifeste son originalité et son indépendance vis-à-vis de l'Espagne même si ce n'est jamais ouvertement ; mais en se faisant connaître, elle devient une entité individuelle.

D'un autre côté, la mise en scène de l'histoire a une fonction tout aussi inhérente : définir une identité commune et acceptée pour le pays. Tout comme les débats autour des programmes d'histoire à l'école, les cérémonies peuvent faire polémique. Tout ne peut pas y être représenté et d'ailleurs tout ne doit pas l'être, la mise en avant de certains épisodes sert à caractériser le pays. Les grandes dates ou périodes fondatrices des États révèlent leurs valeurs et parfois l'héritage démographique que cela implique. Cette identité est aussi visuelle : il s'agit de montrer les paysages typiques, les bâtiments célèbres : faire connaître à l'extérieur son pays et donner envie aux téléspectateurs de venir le visiter. L'exemple le plus représentatif à ce sujet est incarné par la cérémonie de Sydney en 2000. Le récit retrace la colonisation mais fait aussi office de réparation pour les peuples qui préexistaient à ce débarquement britannique. Les organisateurs veulent rappeler la double origine de la population australienne : aborigène et britannique. Ils illustrent même les différentes vagues de migration qui ont eu lieu plus tard dans leur histoire et qui rendent l'Australie multiculturelle. En même temps, ils n'hésitent pas à présenter des panoramas typiques de leurs océans, de leur terre qui mettent en valeur leur pays. Pourtant, si l'on se rappelle quelques années avant, une autre cérémonie avait déjà suivi cette configuration, celle de Séoul. Alors que le spectacle se déroule dans un contexte de tensions avec la Corée du Nord, la mise en scène appuie fortement sur les valeurs de paix qui caractérisent la Corée du Sud. Elle fait également valoir son patrimoine géographique grâce au début de la cérémonie à l'extérieur du stade sur le fleuve Han. On retrouve donc ces deux aspects de l'identité – visuelle et historique – dans la construction scénique des cérémonies, mais entre les deux, c'est l'usage du passé qui prend le dessus. Face à ce vecteur aisé de leur préoccupations et revendications, on comprend que les États profitent des cérémonies d'ouverture pour régler leurs comptes avec leur passé mais aussi parfois leur futur. Mais la manière dont cela s'organise est évidemment une réflexion plus complexe et dangereuse pour le pays en question.

b. *Regards orientés sur le passé, présent et futur*

Dans les sociétés contemporaines, l'usage du passé est majoritairement conditionné par le présent. L'historienne Maryline Crivello explique que le passé est convoqué selon le rapport que la société entretient au présent et selon ses nécessités :

« La convocation du passé [...] peut aussi prendre la forme de la *re-présentation* du passé, au sens où, de façon volontaire et consciente, on en projette à nouveau la séquence, où on le donne à voir et à sentir dans le présent, [...] comme résurrection du passé. [...] Ces pratiques, inspirées par des pensées, des valeurs et un imaginaire éminemment variables, s'inscrivent dans ce qu'il est possible d'appeler des « cultures de l'histoire », diverses selon les époques et les lieux, qui rejoignent ce que d'autres ont pu dénommer « régimes d'historicité », définis comme l'ensemble des rapports qu'une société entretient avec le temps, et la manière dont ces rapports sont engagés dans un présent, qui peut être celui de la mémoire mais tout autant celui de l'action ¹».

Elle est spécialiste des reconstitutions historiques, qui fleurissent particulièrement depuis les années 1980. Ces spectacles servent à évoquer un événement appartenant à l'histoire en le rendant vivant grâce à des acteurs et un décor recréé pour l'occasion. Son analyse est intéressante en ce qu'elle étudie justement les causes de ce nouvel intérêt qui a fait naître une nouvelle forme de vulgarisation historique. Les cérémonies d'ouverture relèvent à peu près du même procédé. Les débats historiques ne sont pas un fait nouveau au XX^e siècle, mais leur représentation formelle si. En outre, le passé a toujours été utilisé pour justifier certaines positions ou décisions, mais la nouveauté de la période contemporaine est de le représenter, de le mettre en scène pour se définir. C'est ce sur quoi insiste Maryline Crivello dans son article en disant :

« L'intensification contemporaine de ces usages [du passé] s'inscrit dans le cadre d'un bouleversement récent des rapports que notre société a toujours entretenus avec le passé, et des formes nouvelles que prend sa convocation. Celle-ci a en effet tendance à se déployer, au-delà de la sphère déjà ancienne de l'adhésion nationale, dans le registre des identités ²».

On cherche donc dans l'histoire un moyen de se qualifier. Dans ce style, la particularité des cérémonies d'ouverture est de partir des besoins du présent pour chercher dans le passé des épisodes adaptés à la construction d'un message dans un temps et un format limité. Ce

¹ Maryline Crivello, « Passé et usages du passé », Christian Delporte, Jean-Yves Mollier et Jean-François Sirinelli, *Dictionnaire d'histoire culturelle de la France contemporaine*, Paris, Puf, 2010, p. 604.

² Maryline Crivello, *art. cit.*, p. 603.

recours implique donc la revendication précise d'un héritage, ou au contraire met en lumière les ruptures, les rejets de certains événements. Passé et présent sont donc intimement liés et en interaction permanente dans une perspective politique spectaculaire.

Toutefois, les choix des metteurs en scène lors des cérémonies d'ouverture nous révèlent différentes conceptions du temps, qui impliquent elles aussi des idées sur les pays en question. Deux principales conceptions s'opposent : un temps cyclique et un temps linéaire. En général, le temps circulaire, basé sur un inévitable retour éternel des événements met l'accent sur un recommencement possible, sur une régularité et une certaine stabilité – puisque rien ne change jamais vraiment. La cérémonie de Séoul est conçue sur ce modèle. Il s'agit même sans doute de l'exemple le plus poussé de cette manière de penser. Le scénario est agencé autour du premier matin du monde qui voit la genèse de l'univers. Mais il implique que d'autres matins auront lieu, qui – même s'ils ne seront plus le premier matin fondateur – renouvelleront perpétuellement le monde créé. Le spectacle suggère même déjà un recommencement avec l'entrée d'un enfant né le jour où Séoul a été choisie pour recevoir les Jeux. La scène dure une minute pendant laquelle le silence est total et elle évoque le nouveau départ qu'a pris la ville de Séoul, en perte de vitesse après la Seconde Guerre mondiale et surtout la guerre de Corée. On retrouve aussi cette vision du temps à Atlanta en 1996 où elle est illustrée par une nuit d'été dans le Sud. L'idée derrière la mise en scène est de présenter un élément typique, mais elle suppose aussi un cycle, celui des jours et des nuits, celui des saisons. Ici, il s'agit moins d'insister sur une renaissance que sur la force de la région. Le spectacle exprime l'idée que malgré les épreuves et les tempêtes que les habitants pourront traverser, ils arriveront toujours à s'en sortir.

Mais ce modèle n'est clairement pas le plus répandu. Dans la majorité des cérémonies avec une mise en scène historique, la conception linéaire du temps prévaut. Comme le temps y est pensé comme une évolution, où ce qui est passé est révolu et ce qui est à venir sera meilleur, ce schéma souligne davantage le progrès, l'amélioration, les avancées majeures des peuples ou des pays dans l'histoire. La première à le mettre en œuvre est la cérémonie de Los Angeles en 1984 : elle part de la conquête de l'Ouest, présentée comme un événement définitif et constitutif de l'identité américaine, et va jusqu'au développement d'Hollywood qui semble la réalisation la plus aboutie du modèle étatsunien. Au commencement du spectacle, les pionniers habitent dans des cabanes de bois, alors qu'à la fin ils évoquent les films et les comédies musicales, éléments techniques par excellence. Le metteur en scène montre donc

l'avancement du pays au cours de cette période. Cette construction permet d'associer les États-Unis au progrès et à la pointe technologique.

Les deux autres exemples les plus frappants ont eu lieu en 2008 et 2012, à Pékin et à Londres. Même si la posture internationale des deux villes est assez différente, le scénario de leur cérémonie se construit sur le même raisonnement : rappeler au monde les apports techniques et culturels de la culture chinoise et britannique. La conception du temps y est clairement linéaire avec l'idée d'un enrichissement apporté par les deux pays. Avant cela, la cérémonie d'Athènes en 2004 a extrêmement bien illustré ce procédé de marche en avant. La majeure partie de la cérémonie se composait d'un défilé de personnages historiques, qui permettait de faire revivre l'histoire sur des chars. Jusque dans la forme, on retrouve ici l'idée d'un mouvement de l'histoire, qui ne se répète pas mais évolue et diffère sous l'effet de grands personnages ou de grands courants. Que l'on se trouve donc dans une conception cyclique ou linéaire du temps, le rapport au progrès est constant : soit dans une progression perpétuelle, soit dans une idée de renouveau après un temps de déclin.

À partir de là, le passé est mis en scène de diverses manières qui correspondent à l'objectif de l'État. De notre analyse découlent quatre catégories principales en lien avec les usages de l'histoire : l'usage idéologique, mythique, critique et culturel. Le premier cas couvre les Olympiades de Moscou et Los Angeles : le passé est convoqué pour servir une idéologie. À Moscou, en rattachant les symboles de l'URSS (comme le Kremlin) à l'Antiquité, la mise en scène justifie une continuité entre les deux et donc la nécessité du communisme. À Los Angeles, le spectacle met en scène des chanteurs et danseurs célèbres, de Duke Ellington à Michael Jackson, qui incarnent des exemples de la réussite du modèle capitaliste. Dans les deux cas, le passé mobilisé est ancien pour fonder une légitimité dans le temps. Par la suite, l'emploi du passé devient mythique : les esprits d'Atlanta, le mythe de la fondation de Barcelone et la création du monde de Séoul. La finalité des trois villes n'est pas identique, mais le fait d'avoir recours à un passé mythique leur permet de disposer d'un passé assez flou pour faire l'impasse sur des périodes non désirées (Barcelone et Atlanta), ou de proposer une interprétation plus globale du monde (Séoul). À Sydney, le regard sur le passé devient critique. La colonisation y est présentée de manière ridicule – le rire constituant le premier pas vers une réflexion plus profonde sur l'histoire du pays. Cette cérémonie redonne de la dignité à la culture aborigène, rejetée jusque là. L'Australie porte donc un regard réprobateur sur certaines périodes du passé. Le dernier usage s'inscrit plutôt dans une démarche culturelle : l'accent est mis sur les inventions et apports culturels d'Athènes, de Pékin et de Londres dans

une perspective d'influence mondiale. L'histoire est présente, mais elle s'incarne davantage dans des objets, des courants artistiques que dans un événement historique précis. La façon d'aborder le passé s'avère donc tout à fait révélatrice des ambitions dévolues à chaque cérémonie.

Mais, comme on a déjà pu l'évoquer, le passé n'est pas le seul convoqué dans les stades olympiques. Même si cette pratique est moins courante, il arrive que des scènes figurent le futur pour un usage politique. Dans notre corpus, il existe trois cas : Sydney en 2000, Athènes en 2004 et Pékin en 2008. Lors de la cérémonie d'ouverture australienne, l'avenir prend la forme d'un pont sur lequel se tiennent un Aborigène et une petite fille blanche. Il représente une réconciliation entre les deux communautés qui sera totale dans un futur proche. À Athènes, il est incarné par une jeune femme enceinte pour indiquer que la Grèce veut devenir le berceau du renouveau et plus seulement celui de l'Antiquité. Enfin, à Pékin, le futur est symbolisé par des personnages en costumes verts fluorescents qui dépeignent les progrès techniques et technologiques de la Chine depuis son ouverture en 1978, mais aussi son avenir lumineux, en lien avec son économie. Il est intéressant de noter que tous ces usages du futur semblent en lien avec la modernité, alors qu'avant elle était plutôt reliée au présent (avec un volant en fusée humaine par exemple à Los Angeles, ou avec la parade des bateaux à Séoul qui illustre la modernité économique). On peut donc retenir des usages politiques du passé et du futur qu'ils servent le présent, la situation actuelle des États et leurs aspirations dans les cérémonies d'ouverture.

3) Pistes de continuation

a. Production et répercussion, deux facettes à approfondir « sur le terrain » pour aller plus loin

Dans ce travail, les cérémonies d'ouverture ont été traitées essentiellement du point de vue des captations vidéo. Cet angle de traitement de la problématique a été induit par les sources et le temps disponibles, c'est-à-dire deux ans et des archives situées en France ou en Suisse – pays qui n'ont pas reçu les Jeux Olympiques d'été sur la période de notre corpus. On s'est donc centré sur l'analyse visuelle du spectacle, avec l'aide de quelques sources complémentaires (scenarii, articles de presse...).

Ce choix nous a donc permis de comprendre le message de chacune des cérémonies d'ouverture, d'en comprendre les rites et les mises en scène, mais il a pu être parfois limitant sur des thèmes comme la production et la réception des spectacles. Bien souvent, nous n'avons pu toucher la création des cérémonies qu'à travers le rapport officiel établi après les Jeux, mais celui-ci n'explique pas en détail les étapes de création. Parfois quelques scénarii ou interviews ont pu montrer l'évolution des propositions, mais il est dommage de ne pas pouvoir prendre la mesure des interventions des dirigeants de l'État ou du gouvernement par exemple. De même, seuls quelques articles de presse, majoritairement français ont pu nous donner une idée de l'accueil des cérémonies. Il pourrait donc être intéressant d'un côté d'aller « sur le terrain » – expression inexacte dans ce cas mais disons, dans les archives olympiques de la ville d'accueil – pour mieux connaître les acteurs de la création, les contraintes subies ou encore les étapes du chemin parcouru pour arriver au spectacle. De l'autre, un approfondissement supplémentaire permettrait d'évaluer les répercussions sur la population nationale mais aussi à l'étranger, un peu comme l'étude auprès des étudiants japonais l'avait fait après les Jeux de Pékin. L'idée serait alors de voir à court et long termes l'impact de ces cérémonies : est-ce que les images qu'elles proposent sont adoptées et s'ancrent dans les imaginaires ? Si oui, est-ce qu'elles résistent sur la durée ? Est-ce que ces spectacles ont un rôle à jouer concernant la situation politique des États au sein des instances internationales ? Ce travail propose néanmoins une première approche, qui ne demande qu'à être complétée par d'autres à bien des égards : production et réception, cérémonies d'ouverture des Jeux d'hiver, cérémonies des prochaines Olympiades... À ce propos, nous proposerons donc en ouverture un court examen de la cérémonie d'ouverture de Rio de Janeiro, qui a eu lieu le 5 août 2016.

b. Quelques considérations sur Rio 2016, un nouveau paradigme ?

Après plusieurs mois de doutes sur la possible tenue des Jeux – notons tout de même qu'il s'agit d'une situation relativement habituelle rappelant l'inquiétude de 1976 ou de 2004 – la XXXI^e Olympiade s'est finalement ouverte à Rio dans un contexte socioéconomique et politique difficile. Pourtant en 2009, lorsque les Jeux avaient été attribués au Brésil, le pays était en pleine croissance grâce au président Lula dont les programmes sociaux avaient permis de réduire fortement le taux de chômage. En outre, en 2007, la découverte de gisements de

pétrole avait donné au Brésil un rôle politique mondial accru³. Mais si le Brésil a été peu touché par la crise financière de 2008, le pays en a subi ensuite le contrecoup avec la chute du cours des matières premières et des exportations vers la Chine. Le taux de chômage est donc remonté en flèche⁴. À cela s'est ajoutée la crise de confiance envers le gouvernement dont la présidente Dilma Rouseff a été destituée peu avant les Jeux, le 12 mai. Accusée d'avoir maquillé les comptes du pays et d'avoir participé au scandale de corruption Petrobras, dont le réseau de pots-de-vin aurait financé ses campagnes présidentielles, elle a été remplacée par son vice-président Michel Temer. Lui-même cité dans l'affaire Petrobras, il est accusé par l'ancienne présidente de coup d'État institutionnel⁵. À cela s'ajoutent les risques dus au virus Zika – qui ont poussé certains athlètes à ne pas se déplacer – et un climat sécuritaire renforcé après les attaques terroristes survenues depuis 2015⁶. Dans ces circonstances de crise politique et économique, la tenue des Jeux était critiquée à l'intérieur et rencontrait un franc scepticisme à l'extérieur. Tout cela a renforcé les attentes vis-à-vis de la cérémonie d'ouverture, qui devait montrer à la fois que le pays était capable d'organiser les Jeux dignement et apaiser les tensions par une ambiance festive typique de Rio.

Contrairement aux cérémonies précédentes, qui depuis les Jeux d'Athènes cherchaient majoritairement à asseoir un pouvoir ou une influence mondiale, le contexte du Brésil ne lui permet pas d'axer son spectacle sur son statut de puissance en devenir. La ville des Cariocas s'est donc distinguée en misant sur d'autres sujets : sa sensibilité aux problèmes écologiques et son sens de la fête légendaire. Par conséquent, toute la mise en scène est orientée dans cette perspective : de la fin du décompte qui laisse voir au centre du stade un symbole *peace and love* vert avec des branches, aux arbres qui sont distribués aux délégations pendant le défilé pour qu'ils les plantent dans le village olympique. Entre les deux, on trouve l'histoire du Brésil, commençant avant sa colonisation par les Portugais au XVI^e siècle. Cette évocation est matérialisée par des lianes vertes qui rappellent la forêt amazonienne. Des tribus

³ Voir AFP, « Comment le Brésil est-il passé de modèle à géant en disgrâce ? », *Le temps*, 02/09/2016, disponible sur <https://www.letemps.ch/monde/2016/09/02/bresil-estil-passe-modele-geant-disgrace> [Consulté le 04/09/2016].

⁴ Clément Brault, « Le Brésil s'enfoncé dans la récession », *La Croix*, le 18/04/2016, disponible sur <http://www.la-croix.com/Economie/Monde/Le-Bresil-enfonce-dans-recession-2016-04-18-1200754288> [Consulté le 04/09/2016].

⁵ Simon Prigent, « L'article à lire pour comprendre la situation au Brésil », *Francetvinfo*, le 12/05/2016, disponible sur http://www.francetvinfo.fr/monde/bresil/l-article-a-lire-pour-comprendre-la-situation-au-bresil_1412693.html [Consulté le 04/09/2016].

⁶ Jérôme Gyax, « Quelles menaces sur les Jeux Olympiques de Rio 2016 ? », *Le Bilan*, le 10/07/2016, disponible sur <http://www.bilan.ch/jerome-gyax/politique-internationale/menaces-jeux-olympiques-de-rio-2016> [Consulté le 04/09/2016].

amérindiennes défilent et dansent avec ces lianes (III. 1) quand arrivent les navigateurs portugais sur trois bateaux, dont on voit seulement la partie avant de la coque. Le contact est symbolisé par quelques secondes d'arrêt où un Indien croise le regard d'un Portugais au visage très blanc. Ils se toisent un instant puis repartent, puis les bateaux portugais quadrillent le sol de rails, marquant leur emprise sur le territoire.



Illustration 1 : Les tribus amérindiennes dans les lianes amazoniennes (© 2016 / Comité International Olympique / JONES, Ian).



Illustration 2 : La traite négrière (© 2016 / Comité International Olympique / KASAPOGLU, Mine).

Le regard porté sur la colonisation est assez intéressant en ce qu'il semble relativement neutre au sein d'une scène rapide. Le but n'est pas de mettre l'accent sur cet aspect de l'histoire brésilienne, alors l'épisode est évoqué mais paraît assez factuel. On observe la traite négrière, imagée par des Noirs entrant dans le stade en tournant dans des roues (III. 2), portant des barres de fer ou des poids aux pieds. Ils sont suivis rapidement des deux autres groupes qui ont constitué des vagues d'immigration de grande ampleur pour le Brésil : les Arabes⁷, en orange et blanc, et les Japonais⁸, en blanc avec un cercle rouge sur le ventre. Puis le tableau suivant retrace l'urbanisation du Brésil et la construction des grandes villes, avec des troupes de danseurs qui avancent et grimpent sur des buildings qui s'érigent (III. 3). Si l'on compare avec la cérémonie d'ouverture de Sydney, le traitement de la colonisation n'implique pas de nouveauté ni de jugement moral poussé. En 2000, le segment sur la culture aborigène faisait figure d'une véritable revalorisation et la mise en scène de la colonisation jouait sur le ridicule des colons, même si le scénario n'allait pas jusqu'à illustrer

⁷ Ils venaient de plusieurs pays : du Liban et de Syrie surtout mais aussi de Palestine, d'Irak, de Jordanie ou d'Égypte au XIX^e siècle à cause des persécutions à l'encontre des chrétiens et des Juifs qui avaient de plus en plus de mal à assurer leur survie (agressions et manque de revenus).

⁸ La vague d'émigration japonaise arriva au Brésil au début du XX^e siècle. Elle s'inscrivait dans la diaspora mondiale suivant la Restauration Meiji qui a modernisé le pays.

les dommages infligés à la population de l'île au XVIII^e siècle. À Rio, la scène est assez courte (environ cinq minutes) et elle reconnaît la colonisation – indéniable – ainsi que l'aliénation des populations noires pour développer le Brésil. Mais on perçoit que le pays n'avait rien à ajouter de nouveau sur le sujet et qu'il



Illustration 3 : Naissance des immeubles de Rio de Janeiro (© 2016 / Comité International Olympique / EVANS, Jason).

profitait plutôt de cette occasion pour montrer la mixité de la population brésilienne et ainsi la richesse de ces mélanges.

Ce traitement peut toutefois s'expliquer dans la construction générale du spectacle. Avant la colonisation, on a vu la terre brésilienne verdoyante et après elle, l'urbanisation du Brésil. Le spectacle s'est terminé sur l'image d'un petit garçon replantant un arbre au milieu d'une rue (III. 4). À partir de son geste, le vert a inondé le sol du stade pour mimer la reforestation. Pendant que cet enfant arrivait, des animations graphiques avaient illustré



Illustration 4 : Jeune garçon replantant un arbre dans la ville (© 2016 / Comité International Olympique / HUET, John).

l'accélération du réchauffement climatique et l'augmentation du niveau de la mer sur plusieurs points de la planète (aux Pays-Bas, à Dubaï, en Floride, à Shanghai ou encore à Rio) si les comportements ne changent pas. Enfin on l'a dit, chaque délégation d'athlètes était

accompagnée d'un enfant portant un petit arbre à planter dans le village olympique. Individuellement,

les sportifs avait aussi reçu des graines à planter dans des petits pots afin de reboiser une parcelle dans les jours suivants. Le fil conducteur de la cérémonie avait donc pour objectif de montrer l'intervention des hommes sur la terre et de mettre en lumière la différence

avant/après son installation massive. Tout était axé sur le développement durable et la reforestation, notamment de l'Amazonie. Le spectacle était conçu pour impliquer les sportifs et à travers eux les spectateurs. Ainsi le Brésil ne se posait pas en puissance émergente, mais plutôt en conducteur d'un mouvement pour la planète. Il se place en position de lanceur d'alerte dans un contexte international assez sensible sur le sujet en ce moment (après la conférence sur le climat en décembre 2015 à Paris notamment). Cette position est d'autant plus justifiée par les références à l'Amazonie, mise en danger par l'exploitation et la déforestation, pourtant ralentie depuis quelques années. Sur ce sujet, la ville de Rio de Janeiro est sûre de faire consensus et de rallier le monde à sa cause.

En même temps, ce thème grave n'empêche pas la fête d'être omniprésente tout au long du spectacle. Pour cela, le réalisateur Fernando Meirelles a été secondé par un autre cinéaste, Andrucha Waddington, mais surtout par deux spécialistes des carnivals, Daniel Thomas et Rosa Magalhaes⁹. De ce fait, l'ambiance festive n'a pas manqué d'imprégner le stade entier. Sitôt le décor des grandes villes planté, danseurs et chanteurs ont envahi la scène. De *La fille d'Ipanema* aux « voix des favelas¹⁰ », le spectacle a retracé la diversité culturelle et musicale du Brésil en faisant monter la chaleur dans le stade – les danseurs sont même allés jusque dans les gradins pour faire participer le public qui ne les avait pas attendus pour se lever et danser. Les écoles de carnaval de Rio ont aussi été impliquées et l'atmosphère de fête s'est répandue jusqu'au défilé des athlètes, où les hôtes et hôtesse portant les noms des pays défilaient



Illustration 5 : Hôtesse précédant la délégation de République Tchèque (© 2016 / Comité International Olympique / HUET, John).

avec des lunettes de soleil sur des tricycles décorés de fleurs en tous sens (III. 5). Ainsi, le Brésil voulait prouver qu'il était digne de recevoir les Jeux, malgré ses problèmes internes, et que son caractère festif n'était pas un mythe mais pouvait s'étendre au sport et au monde entier.

⁹ « Cérémonie d'ouverture des JO de Rio 2016 : à quelle heure et sur quelle chaîne ? », *Direct Matin*, 05/08/2016, disponible sur <http://www.directmatin.fr/tele/2016-08-05/ceremonie-douverture-des-jo-de-rio-2016-quelle-heure-et-sur-quelle-chaine-734846> [Consulté le 04/09/2016].

¹⁰ Nom du tableau pendant lequel se produisent plusieurs talents brésiliens reconnus issus des favelas.

En conclusion, écologie et carnaval ont été les thèmes mis à l'honneur lors de ce festival coloré. Ils ont largement suscité l'adhésion du public international et de la presse dans les jours suivants. Toutefois, on peut remarquer un virage pris avec cette cérémonie. D'une part dans son ampleur – en raison de son budget restreint, la partie artistique n'a duré que quarante minutes contre le double à Londres – et d'autre part dans les sujets abordés. Le thème choisi par le metteur en scène de Rio a mis sur le devant de la scène une cause sociale. Bien sûr, la cérémonie a reflété en partie de l'histoire brésilienne et son folklore, mais le fil conducteur portait d'un problème universel. On peut objecter que ses effets sont particulièrement ressentis au Brésil, pays de l'Amazonie, mais il nous interroge : était-ce simplement un moyen pour le Brésil de se distinguer, ou bien la marque d'une nouvelle ouverture au contexte international et à des questions universelles ? Seules les années à venir nous révéleront si le spectacle de Rio n'était qu'une parenthèse ou la naissance d'un nouveau paradigme.

ÉTAT DES SOURCES

I. SOURCES AUDIOVISUELLES

- a) Retransmissions des cérémonies à la télévision française, disponibles à l'Institut National de l'Audiovisuel (INA)

1960 Rome - Italie

TF1, *Ouverture des Jeux olympiques de Rome* [retransmission de la cérémonie d'ouverture des Jeux olympiques de Rome, (01 :50 :00)], 25/08/1960, Lieu : France, Archives INA.

1964 Tokyo - Japon

TF1, *Ouverture des Jeux olympiques de Tokyo* [retransmission de la cérémonie d'ouverture des Jeux olympiques de Tokyo, (01 :37 :20)], 11/10/1964, Lieu : France, Archives INA.

1968 Mexico - Mexique

TF1, *Ouverture des Jeux olympiques de Mexico* [retransmission de la cérémonie d'ouverture des Jeux olympiques de Mexico, (01 :58 :00)], 12/10/1968, Lieu : France, Archives INA.

1972 Munich - Allemagne

Antenne 2, *Cérémonie d'ouverture des Jeux olympiques de Munich 1972* [retransmission de la cérémonie d'ouverture des Jeux olympiques de Munich, (02:25 :00)], 26/08/1984, Lieu : France, Archives INA.

1976 Montréal - Canada

TF1, *Cérémonie d'ouverture* [retransmission de la cérémonie d'ouverture des Jeux olympiques de Montréal], 17/07/1976, (02 :20 :00)], Lieu : France, Archives INA.

1980 Moscou - Russie

Antenne 2, *Cérémonie d'ouverture des JO à Moscou* [spectacle de la cérémonie d'ouverture des Jeux olympiques de Moscou], 19/07/1980 (non diffusé), (01 :40 :00)], Lieu : France, Archives INA.

1984 Los Angeles - Etats Unis

Antenne 2, *Jeux olympiques Los Angeles : cérémonie d'ouverture* [retransmission de la cérémonie

d'ouverture des Jeux olympiques de Los Angeles, (03 :39 :00)], 28/07/1984, Lieu : France, Archives INA.

1988 Séoul - Corée du Sud

Antenne 2, *Cérémonie d'ouverture* [retransmission de la cérémonie d'ouverture des Jeux olympiques de Séoul, (03 :29 :42)], 17/09/1988, Lieu : France, Archives INA.

1992 Barcelone - Espagne

TF1, *Cérémonie d'ouverture Jeux de Barcelone* [retransmission de la cérémonie d'ouverture des Jeux olympiques de Barcelone, (03 :00 :00)], 25/07/1992, Lieu : France, Archives INA.

1996 Atlanta - États Unis

France 2, *La cérémonie d'ouverture en direct d'Atlanta* [retransmission de la cérémonie d'ouverture des Jeux olympiques en direct d'Atlanta, (04 :06 :10)], 19/07/1996, Lieu : France, INA.

2000 Sydney - Australie

France 2, *Cérémonie d'ouverture* [retransmission de la cérémonie d'ouverture des Jeux olympiques en direct de Sydney, (04 :54 :11)], 15/09/2000, Lieu : France, INA.

2004 Athènes - Grèce

France 2, *Cérémonie d'ouverture* [retransmission de la cérémonie d'ouverture des Jeux olympiques en direct d'Athènes, (03 :33 :03)], 13/08/2004, Lieu : France, INA.

2008 Pékin - Chine

France 2, *Cérémonie d'ouverture des JO de Pékin 2008* [retransmission de la cérémonie d'ouverture des Jeux olympiques en direct de Pékin, (04 :53 :32)], 08/08/2008, Lieu : France, INA.

2012 Londres - Grande Bretagne

TF1, *Jeux olympiques de Londres 2012 : La cérémonie d'ouverture* [retransmission de la cérémonie d'ouverture des Jeux olympiques en direct de Londres, (04 :56 :06)], 27/07/2012, Lieu : France, INA.

b) Sources audiovisuelles complémentaires pour les Jeux de Moscou (1980)

Film officiel :

OZEROV Yuri, *Ô Sport, tu es la paix*, Moscou, Mosfilm Studios, 1981.

Vidéos Youtube (mises en ligne en 2009) :

- « L'Amitié des peuples » (danse de la Biélorussie) sur <https://youtu.be/qdEYUXhoqbs>
- « L'Amitié des peuples » (Kazakhstan, Turkménistan) sur <https://youtu.be/oBzGMP6GsRU>

- « L'Amitié des peuples » (Tadjikistan, Kirghizistan, Estonie) sur https://youtu.be/5c-TYsF_UOk
- « L'Amitié des peuples » (Lettonie, Lituanie, Azerbaïdjan) sur <https://youtu.be/9zHXyUnH8s8>
- « L'Amitié des peuples » (Arménie, Géorgie, Ukraine) sur <https://youtu.be/zkqN19KJr9A>
- « L'Amitié des peuples » (Ouzbékistan, Moldavie) sur <https://youtu.be/9PaWdq9zvDw>
- « Plus vite, plus haut, plus fort » (Ballets gymniques et ballets des enfants) sur <https://youtu.be/Q2Vaa0aLzqM>
- « Ô sport, tu es la paix » (performance acrobatique) <https://youtu.be/PLYC-0VPcZo>
- Scène finale avec les anneaux olympiques <https://youtu.be/pW4HdvxdHSc>

c) Images et vidéos de la Médiathèque Olympique en ligne

Base de données du CIO contenant les photos – qui illustrent les chapitres – et quelques extraits vidéo des cérémonies des Jeux Olympiques.

II. SOURCES ÉCRITES

a) Rapports officiels des Jeux publiés par les Comités d'Organisation nationaux après les Jeux

The Games of the XVII Olympiad Rome, 1960 : the Official Report of the Organizing Committee, Rome, Comité d'Organisation des Jeux de la XVIIe Olympiade, 1963, deux volumes, numérisé sur <http://doc.rero.ch/record/209478?ln=fr>

Les Jeux de la XVIIIe Olympiade, Tokyo 1964 : rapport officiel du Comité organisateur, Tokyo, Comité organisateur des Jeux de la XVIIIe Olympiade, 1966, deux volumes, numérisé sur <http://doc.rero.ch/record/209568?ln=fr>

Mexico 68 : Official Report, Mexico, Comité organisateur des Jeux de la XIXe Olympiade, 1969, cinq volumes, numérisé sur <http://doc.rero.ch/record/209515?ln=fr>

Die Spiele : le rapport officiel du Comité organisateur des Jeux de la XXe Olympiade, Munich, Comité d'organisation des Jeux olympiques, 1974, trois volumes, numérisé sur <http://doc.rero.ch/record/209523?ln=fr>

Jeux de la XXIe Olympiade Montréal 1976 : rapport officiel, Ottawa, COJO 1976, 1978, trois volumes, numérisé sur <http://doc.rero.ch/record/209528?ln=fr>

Jeux de la XXIIe Olympiade : rapport officiel du Comité d'organisation des Jeux de la XXIIe Olympiade, Moscou, Comité d'organisation des Jeux olympiques, 1981, trois volumes, numérisé sur <http://doc.rero.ch/record/209480?ln=fr>

Rapport officiel des Jeux de la XXIIIe Olympiade, Los Angeles, Comité d'organisation Olympique de Los Angeles, 1985, deux volumes, numérisé sur <http://doc.rero.ch/record/209493?ln=fr>

Jeux de la XXIVème Olympiade Séoul 1988 : rapport officiel, Séoul, Comité d'organisation des Jeux olympiques de Séoul (SLOOC), 1989, deux volumes, numérisé sur <http://doc.rero.ch/record/209533?ln=fr>

Rapport officiel des Jeux de la XXVe Olympiade, Barcelone, Comité d'organisation des Jeux olympiques (COOB'92), 1992, cinq volumes, numérisé sur <http://doc.rero.ch/record/209506?ln=fr>

Rapport officiel des Jeux olympiques du Centenaire : Atlanta 1996, Atlanta, Comité d'organisation des Jeux olympiques (ACOG), 1997, trois volumes, numérisé sur <http://doc.rero.ch/record/209556?ln=fr>

Rapport officiel des XXVII Olympiades : Jeux olympiques de Sydney 2000, Sydney, Comité d'organisation des Jeux olympiques (SOCOG), 2001, deux volumes, numérisé sur <http://doc.rero.ch/record/209513?ln=fr>

Official Report of the XXVIII Olympiad : Athens 2004, Athènes, Comité organisateur des Jeux olympiques (ATHOC), 2005, trois volumes, numérisé sur <http://doc.rero.ch/record/209514?ln=fr>

Rapport officiel des Jeux olympiques de Beijing 2008, Beijing, Comité d'organisation des Jeux olympiques (BOCOG), 2010, trois volumes, disponible sur <http://doc.rero.ch/record/24857?ln=en>

London 2012 Olympic Games : the Official Report, Londres, Comité d'Organisation des Jeux olympiques et Paralympiques, 2013, trois volumes, disponible sur <http://doc.rero.ch/record/32414?ln=fr>

b) Guides pour les médias, conservés au Centre d'Études Olympiques (Lausanne)

Jeux de la XXIV^e Olympiade, Séoul 1988 (guide pour les médias), Séoul, Comité d'Organisation des Jeux Olympiques de Séoul (SLOOC), 1988, 35 p.

Guide to Information Coverage of the Ceremonies, Barcelone, Comité d'Organisation des Jeux Olympiques de Barcelone (COOB'92), 1992, 70 p.

Opening Ceremony of the Games. Media Guide, Sydney, Comité d'Organisation des Jeux Olympiques de Sydney (OCOG), 2000, 75 p.

Opening ceremony media guide, Athènes, Comité d'Organisation des Jeux Olympiques d'Athènes (ATHOC), 13 août 2004, 70 p.

Media Guide : Beijing 2008, Pékin, Comité d'organisation des Jeux olympiques de Pékin (BOCOG), 2008, 50 p.

Opening ceremony media guide : London 2012 Olympic Games, Londres, Comité d'organisation des Jeux olympiques et paralympiques (LOCOG), 2012, 54 p., disponible en ligne sur <http://doc.ero.ch/record/29623?ln=fr>

c) Dossiers d'archives au Centre d'Études Olympiques

Fonds sur les cérémonies (1960 – 1992)

CIO JO 1960S CEREM – Jeux de Rome 1960 :

- Programme de la cérémonie
- Plan des délégations dans le stade

CIO JO 1964S CEREM – Jeux de Tokyo 1964 :

- Programme de la cérémonie
- Liste des musiques et chanteurs/musiciens

CIO JO 1968S CEREM – Jeux de Mexico 1968 :

- Programme de la cérémonie d'ouverture

CIO JO 1972S CEREM – Jeux de Munich 1972 :

- Programme de la cérémonie (sous forme de liste et de dépliant)
- Instruction pour les distances à respecter dans le défilé.
- Instructions aux athlètes sur la formation du cortège.

CIO JO 1976S CEREM – Jeux de Montréal 1976 :

- Lettre de Maurice Herzog (chef du protocole) de remontrance à propos des règles protocolaires pendant le défilé et réponse de la délégation du Venezuela

- Liste des personnes ayant participé à la conception.
- Deux plans du stade et une plaque d'information sur le stade et sa construction
- Programme
- Scénario de la cérémonie.

CIO JO 1980S CEREM – Jeux de Moscou 1980 :

- Liste des tableaux sur le mur vivant
- Description de la présentation du *Soviet Youth Artistic sports Group* (trois pages)
- Estimation du temps selon le programme
- Script entier de la cérémonie

CIO JO 1984S CEREM – Jeux de Los Angeles 1984 :

- Script entier de la cérémonie
- Brochure du Comité d'Organisation sur la cérémonie d'ouverture avec une biographie de David L. Wolper, (le metteur en scène), une description du programme et la liste de l'équipe de création.
- Liste des musiques de la cérémonie

C-JO1-1988/040 Jeux de Séoul 1988 :

- Plan des sièges dans le stade
- Script de la cérémonie
- Programme de la cérémonie
- Lettre pour que Juan Antonio Samaranch dise quelques mots en coréen

C-JO1-1992/037 Jeux de Barcelone 1992 :

- Échange de lettres entre le COOB'92 et le CIO à propos de l'approbation des scénarii des cérémonies.
- Scénario de la cérémonie

Totalité des procès-verbaux des Sessions du CIO (1894-2012) sur disque externe

- Résultats des élections pour attribuer les Jeux Olympiques
- Approbation des scénarii des cérémonies d'ouverture

Charte Olympique, (état au 08/12/2014), disponible sur :

https://www.olympic.org/Documents/olympic_charter_fr.pdf

d) Articles de presse

Numéros de *L'Équipe* conservés à la Bibliothèque Nationale de France (BnF)

MICR D-365 1960/07-->1960/08 : Concernant les Jeux de Rome.

MICR D-365 1964/09 --> 1964/10 : Concernant les Jeux de Tokyo.

MICR D-365 1968/09-->1968/10 : Concernant les Jeux de Mexico.

Archives de l'année 1972 manquantes.

MICR D-365 1976/07-->1976/08 : Concernant les Jeux de Montréal.

MICR D-365 1980/07-->1980/08/15 : Concernant les Jeux de Moscou.

MICR D-365 1984/07/02-->1984/09 : Concernant les Jeux de Los Angeles.

MICR D-365 1988/07-->1988/09 : Concernant les Jeux de Séoul.

MICR D-365 1992/07-->1992/09 : Concernant les Jeux de Barcelone.

MICR D-365 1996/07-->1996/09 : Concernant les Jeux d'Atlanta.

MICR D-365 2000/09 : Concernant les Jeux de Sydney.

MICR D-365 2004/07/01-->2004/08/31 : Concernant les Jeux d'Athènes.

MICR D-365 2008/07-->2008/08 : Concernant les Jeux de Pékin.

MICR D-365 2012/07-->2012/08 : Concernant les Jeux de Londres.

Articles de presse d'autres journaux disponibles sur la base *Europresse* (principalement *Le Monde*, *Le Figaro*, *La Croix*, *Libération*).

***Revue Olympique* en ligne :**

Revue Olympique, n°1 à 49, 1894 à 2003, disponible sur le site de LA84 Fondation :

<http://library.la84.org/OlympicInformationCenter/>

Revue Olympique, n°85 à 93, 2012 à 2014, disponible sur le site du Mouvement Olympique :

<http://www.olympic.org/fr/news>

BIBLIOGRAPHIE

I. HISTOIRE DES POLITIQUES SYMBOLIQUES

a) Un objet culturel

DELPORTE Christian, MOLLIER Jean-Yves et SIRINELLI Jean-François, *Dictionnaire d'histoire culturelle de la France contemporaine*, Paris, Presses Universitaires de France, 2010, 900 p.

ORY Pascal, *L'Histoire culturelle*, Paris, Presses universitaires de France, 2004, 128 p.

ORY Pascal, « L'histoire des politiques symboliques modernes : un questionnement », *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, 47-3, juillet septembre 2000, p. 525-536.

b) Enjeux de mémoire et de symbolique

FINLEY Moses, *Mythe, mémoire, histoire*, Paris, Flammarion, 1981, 270 p.

GIRARDET Raoul, *Mythes et mythologies politiques*, Paris, Le Seuil, 1986, 210 p.

LE GOFF Jacques, *Histoire et mémoire*, Paris, Gallimard, 1988 (1^{ère} éd. Italienne Einaudi, 1977), 408 p.

NORA Pierre, *Les lieux de mémoire*, Paris, Gallimard, 1984-1992, trois volumes, 4751 p.

PAPA Françoise, *Constituer une mémoire populaire des Jeux*, IOC Olympic Studies Centre, 2012, 19 p.
<http://doc.rero.ch/record/28876?ln=fr>

RICOEUR Paul, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Seuil, 2000, 675 p.

TARTAKOWSKY Danielle (dir.), *Paris Manif'. Les manifestations de rue à Paris de 1880 à nos jours*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2011, 286 p.

c) Usage politique du passé et orchestration d'une représentation nationale

ANDRIEU Clair, LAVABRE Marie-Claire et TARTAKOWSKY Danielle (dir.), *Politiques du passé. Usages politiques du passé dans la France contemporaine*, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 2006, 265 p.

BONNIOL Jean-Luc et CRIVELLO Maryline, *Façonner le passé. Représentations et cultures de l'histoire XVIe-XXIe siècles*, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 2004, 316 p.

CRIVELLO Maryline, GARCIA Patrick et OFFENSTADT Nicolas (dir.), *Concurrence des passés. Usages politiques du passé dans la France contemporaine*, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 2006, 299 p.

FERRO Marc, *Comment on raconte l'histoire aux enfants à travers le monde entier*, Paris, Payot, 1981, 316 p.

HALBWACHS Maurice, *La mémoire collective*, Paris, Presses Universitaires de France, 1950, 170 p.

HARTOG François et REVEL Jacques, *Les usages politiques du passé*, Paris, École des Hautes Études en Sciences Sociales, 2001, 206 p.

OZOUF Mona, *La Fête révolutionnaire : 1789-1799*, Paris, Gallimard, 1976, 340 p.

SNOW Nancy, *Information War. American propaganda, free speech and opinion control since 9-11*, Toronto, Open media, 2003, 173 p.

SNOW Nancy, *Propaganda, Inc.: Selling America's Culture to the World*, New York, Seven Stories Press, 2010 (1^{ère} éd. 2002), 144 p.

SNOW Nancy, *The arrogance of American power. What U.S. leaders are doing wrong and why it's our duty to dissent*, Lahnam, Rowman & Littlefield Publishers, 2007, 249 p.

SNOW Nancy, *War, media and propaganda: a global perspective*, New York, Rowman & Littlefield Publishers, 2004, 280 p.

THIESSE Anne-Marie, *La création des identités nationales. Europe XVIIIe-XXe siècles*, Paris, Le Seuil, 1999, 302 p.

II. MISE EN SCÈNE ET COMMUNICATION À L'ÈRE DE LA TÉLÉVISION

a) Histoire du visuel et décryptage de l'image

EVENO Patrick, MARÉCHAL Denis, *La culture audiovisuelle des années 1960-1970* Paris, L'Harmattan/INA, 2009, 192 p.

GERVEREAU Laurent, *Dictionnaire mondial des images*, Paris, Éditions Nouveau Monde, 2006, 1119 p.

GERVEREAU Laurent, *Histoire du visuel au XX^e siècle*, Paris, Le Seuil, 2003, 534 p.

GERVEREAU Laurent, *Voir, Comprendre, Analyser les images*, Paris, La Découverte, 2004 (1^{ère} éd. 1994), 197 p.

INA, *Télévision, mémoire et identités nationales : les temps des médias*, Paris, L'Harmattan, 2003, 198 p.

PAPA Françoise, « Du signal universel à la pluralité des images », *Communications*, vol. 67, n° 1, 1998, 12 p.

PAVIS Patrice, *L'analyse des spectacles*, Paris, Arman Colin, 2012 (1^{ère} éd. 1996), 431 p.

b) Sport et danse mis en scène : la création d'un genre spectaculaire

ASLAN Odette, *Metteurs en scène et scénographes du XXe siècle*, Lausanne, L'Âge d'homme, 367 p.

BERNARD Michel, *De la création chorégraphique*, Paris, Centre national de la danse, 2001, 270 p.

BILLINGS Andrew, *Olympic media: inside the biggest show on television*, Londres, Routledge, 2008, 200 p.

BOUCHET Sylvain, *La mise en scène est de Pierre de Coubertin*, Paris, Jacob-Duvernet, 2013, 189 p.

CHARTIER Roger et VIGARELLO Georges, « Les trajectoires du sport », *Pratiques et spectacle, Le Débat*, 1982/2 n°19, 22 p.

HAMON-SIREJOLS Christine, GARDIES André (dir.), *Le spectaculaire*, Lyon, Cahiers du Gritec/Aléas, 1997, 183 p.

VÉRAY Laurent et SIMONET Pierre (dir.), *Montrer le sport. Photographie, cinéma, télévision*, Paris, Institut national du sport et de l'éducation physique, 2000, 359 p.

VIGARELLO Georges, *Du jeu ancien au show sportif. La naissance d'un mythe*, Paris, Seuil, 2002, 239 p.

III. ENTRE HISTOIRE MONDIALE ET HISTOIRE NATIONALE

a) Une Histoire des Relations Internationales

BERSTEIN Serge et MILZA Pierre (dir.), *Histoire du XX^e siècle. Tome 2, le monde entre guerre et paix (1945-1973)*, Paris, Hatier, 1993, 485 p.

BERSTEIN Serge et MILZA Pierre (dir.), *La recherche d'un nouveau monde. 1973 à nos jours*, Paris, Hatier, 1996, 331 p.

DULPHY Anne, FRANK Robert, MATARD-BONUCCI Marie-Anne et ORY Pascal, *Les relations culturelles internationales au XX^e siècle : de la diplomatie culturelle à l'acculturation*, Bruxelles, P. Lang, 2010, 693 p.

HOCQ Christian, *Dictionnaire d'histoire politique du XX^e siècle*, Paris, Ellipses, 2005, 1052 p.

ROCHE François (dir.), *La culture dans les relations internationales*, Rome, École française de Rome, 2002, 466 p.

b) Un parallèle avec les expositions universelles

DEBRAY Régis, « Voyage au pays des expositions universelles. Entre Diderot et Disneyland », *Le Monde*, 7 juin 1990, 5 p.

DEMEULENAERE-DOUYÈRE Christiane et HILAIRE-PÉREZ Liliane (dir.), *Les expositions universelles. Les identités au défi de la modernité*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2014, 232 p.

ORY Pascal, « Expositions universelles. La fête au progrès », *Le Monde Magazine*, n° 33, 30 avril 2010, p. 48-52.

ORY Pascal, *Les expositions universelles de Paris*, Paris, Ramsay, 1982, 158 p.

c) Un ancrage dans la culture et l'histoire nationale

Encyclopædia Universalis, en ligne sur <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/>

Séoul, 1988

DAYEZ-BURGEON Pascal, *Histoire de la Corée. Des origines à nos jours*, Paris, Tallandier, 2012, 478 p.

OGG Li, *La Corée, des origines à nos jours*, Paris et Séoul, Léopard d'or et Aesan Hakhoe, 1988, 451p.

OGG Li, *La mythologie coréenne et son expression artistique*, Paris, Le Léopard d'or, 1995, 147 p.

ROTERMUND Hartmut O. (dir.), *L'Asie Orientale et Méridionale aux XIX^e et XX^e siècles. Chine, Corée, Japon, Asie du Sud-Est-, Inde*, Collection « Nouvelle Clio. L'Histoire et ses problèmes », Paris, Presses Universitaires de France, 1999, 546 p.

Sydney, 2000

KEEN Ian (dir.), *Being Black. Aboriginal cultures in « settled » Australia*, Canberra, Aboriginal Studies Press, 1991, 273 p.

HAVECKER Cyril, *Le temps du rêve. La mémoire du peuple aborigène australien*, Aix-en-Provence, Le Mail, 1992, 133 p.

MERLE Isabelle, « Le Mabo Case. L'Australie face à son passé colonial », *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, volume 53, numéro 2, 1998, 20 p.

MORRIS Delphine D., Michel Boccara (dir.), *Rêve et politique des premiers Australiens. L'ancien futur de l'Australie*, Paris, L'Harmattan, 2000, 315 p.

PONS Xavier, *L'Australie et ses populations*, Bruxelles, Editions Complexe, 1983, 220 p.

REDONNET Jean-Claude, *L'Australie*, Paris, Presses Universitaires de France, 1994, 127 p.

SIMON Caroline, « Histoire des Aborigènes : La Réconciliation », en ligne sur *Australia-Australie.com*, 29 juin 2012 [Consulté le 21/01/2016].

VIDAL Anne, *Representing Australian identity in the years 2000-2001: the Sydney Olympic Games and the centenary of Federation*, Thèse sous la direction de Jean-Claude Redonnet (Paris IV Sorbonne) et Richard White (Université de Sydney), Lille, Atelier national de Reproduction des Thèses, 2006, 449 p.

Pékin, 2008

RICARDO LEMUS DELGADO Daniel, « Opening Ceremonies of International Sports Events: The Other Face of Chinese Soft Power », *The International Journal of the History of Sport*, 21/03/2016, 17 p.

SANJUAN Thierry (dir.), *Dictionnaire de la Chine contemporaine*, Paris, Armand Colin, 2006, 303 p.

STEENS Eulalie, « Chine », *Dictionnaire de la civilisation chinoise. Du néolithique au début de la dynastie Qing (XVII^e siècle)*, Paris, édition du Rocher – J.-P. Bertrand, 1996, 669 p.

TUR Jean-Jacques, *La Chine. Trois révolutions pour une naissance. De Sun Yat-sen à Xi Jinping*, Paris, L'Harmattan, 2013, 183 p.

ZHANG-FERNANDEZ Rong, *Précis de civilisation chinoise, de ses origines à nos jours*, Paris, L'Harmattan, 2014, 308 p.

Londres, 2012

ANCEAU Éric, *Introduction au XIXe siècle. Tome 1 : 1815 à 1870*, Paris, Belin, 2003, 223 p.

ANCEAU Éric, *Introduction au XIXe siècle. Tome 2 : 1870 à 1914*, Paris, Belin, 2005, 255 p.

LEMONNIER Bertrand, *Un siècle d'histoire industrielle du Royaume-Uni. Industrialisation et sociétés 1873-1973*, Paris, SEDES, 1997, 231 p.

LOUVIER Patrick, *Les îles Britanniques aux XIXe et XXe siècles*, Paris, Ellipses, 2011, 190 p.

MOUGEL François-Charles, *Histoire du Royaume-Uni au XXe siècle*, Paris, Presses Universitaires de France, 1996, 600 p.

IV. HISTOIRE DU SPORT

a) Sport et Société

ATTALI Michaël ET SAINT-MARTIN Jean-Yves (dir.), *Dictionnaire culturel du sport*, Paris, Armand Colin, 2010, 582 p.

CAILLOIS Roger, *Les jeux et les hommes*, Paris, Galliera, 1967 (1^{ère} éd. 1958), 378 p.

CLASTRES Patrick et DIETSCHY Paul, *Sport, culture et société en France : du XIX^e siècle à nos jours*, Paris, Hachette supérieur, 2006, 254 p.

NORBERT Elias, *Sport et Civilisation*, Paris, Pocket, 1998 (1^{ère} éd. 1986), 392 p.

SOBRY Claude, *Socioéconomie du sport. Structures sportives et libéralisme économique*, Bruxelles, De Boeck Université, 2003, 165 p.

VIGARELLO Georges, *Passion sport. Histoire d'une culture*, Paris, Textuel, 2000, 191 p.

b) Sport et Emprise politique

BONIFACE Pascal, *JO politiques*, Paris, J.-C. Gawsewitch, 2012, 253 p.

CHAIX Pierre, FONTANEL Maxence et FONTANEL Jacques, *Géoéconomie du sport : le sport au cœur de la politique et de l'économie internationales*, Paris, l'Harmattan, 2009, 150 p.

PIVATO Stefano, *Les enjeux du sport*, Paris, Casterman, 1994, 157 p.

RIQUIER Ludovic, *Relations et interactions culturelles internationales: la politique culturelle du Comité international olympique (1980-2001)*, Thèse de doctorat sous la direction de LESCURE Jean-Claude (Université Paris XIII-Villetaneuse), 2010, 522 p.

VIGARELLO Georges (dir.), *L'esprit sportif aujourd'hui. Des valeurs en conflit*, Paris, Encyclopaedia Universalis, 2004, 196 p.

V. HISTOIRE DES JEUX OLYMPIQUES

a) Histoire de l'Olympisme

CLASTRES Patrick, *Jeux olympiques: un siècle de passions*, Paris, Les quatre chemins, 2008, 140 p.

DEFFRENNES Geoffroy, *Un siècle d'olympisme: les J.O. de 1896 à nos jours*, Waterloo (Belgique), Renaissance du livre, 2012, 360 p.

LAGRUE Pierre, *Le siècle olympique. Athènes (1896) – Londres (2012)*, Paris, Universalis, 2012, deux volumes (598 p. et 695 p.)

MORAGAS SPÀ Miquel de, *The legacy of the Olympic Games : 1984 - 2000 : International Symposium, Lausanne, 14th, 15th and 16th November 2002*, Lausanne, International Olympic Committee, 2003, 153 p. <http://doc.rero.ch/record/18259?ln=fr>

PARIENTÉ Robert et LAGORGE Guy, *La fabuleuse histoire des Jeux Olympiques*, Genève, Minerva, 2004 (8^e éd.), 879 p.

VANHOVE Doris (dir.), *L'Olympisme dans l'Antiquité (exposition au Musée Olympique de Lausanne)*, Lausanne, Musée Olympique, 1993, 163 p.

b) L'idée olympique, autour de Pierre de Coubertin

• *Écrits de Coubertin :*

COUBERTIN Pierre de, *Pédagogie sportive*, Paris, Joseph Vrin, 1972 (1^{ère} éd. 1922), 393 p.

COUBERTIN Pierre de, *Mémoires olympiques*, Paris, éd. Revue EPS, 1996 (1^{ère} éd. 1931), 218 p.

COUBERTIN Pierre de, *Textes choisis. Tome II. Olympisme (Introduction, choix et présentation des textes du Professeur Müller)*, Zurich – New York, Weidmann, 1986, 760 p.

• *Écrits sur Coubertin :*

AMAT François d', *Le manifeste olympique : le discours de Pierre de Coubertin à l'origine des Jeux olympiques modernes*, La Courneuve, Faire de lance, 2006, 172 p.

CLASTRES Patrick, *La chevalerie des sportsmen : Pierre de Coubertin (1863-1937)*, Thèse de doctorat (Histoire) sous la direction de Jean-François Sirinelli, Institut d'études politiques, Paris, 2011, 484 p.

EYQUEM Marie-Thérèse, *Pierre de Coubertin, l'épopée olympique*, Calmann-Lévy, 1966, 298 p.

MACALOON John, *This great symbol: Pierre de Coubertin and the origins of the modern Olympic Games*, Chicago, The University of Chicago Press, 1984, 359 p.

c) Les Jeux Olympiques, manifestations politiques et enjeu de prestige national

AUGUSTIN Jean-Pierre et GILLON Pascal, *L'Olympisme: bilan et enjeux géopolitiques*, Paris, Armand Colin, 2004, 172 p.

BOLI Claude (dir.), *Les Jeux olympiques : fierté nationale et enjeu mondial*, Biarritz, Atlantica, 2008, 368 p.

BROHM Jean-Marie, *Jeux Olympiques à Berlin*, Bruxelles, Complexe, 1983, 244 p.

BROWNELL Susan, *Beijing's games: what the Olympics mean to China*, Lanham, Rowman & Littlefield, 2008, 213 p.

GYGAX Jérôme, *Olympisme et guerre froide culturelle: le prix de la victoire américaine*, Paris, l'Harmattan, 2012, 494 p.

LUZENFICHTER Alain, *Athènes...Pékin (1896-2008). Choix épiques des villes olympiques*, Paris, Atlantica, 2002, 322 p.

LUNZENFICHTER Alain, LUNZENFICHTER Marie et HICKEY Patrick, *La politique et l'olympisme moderne*, Biarritz, Atlantica, 2008, 281 p.

Qing Luo, Chen Chwen Chwen, Colapinto Cinzia, Akihiko Hiyoshi, Yun'il Hwang et Miiko Kodama, « Attitudes Towards China Before and After the Beijing Olympics », *The International Journal of the History of Sport*, 2010, 14 p., disponible sur <http://dx.doi.org/10.1080/09523367.2010.481093>

VI. HISTOIRE DES CÉRÉMONIES D'OUVERTURE DES JEUX OLYMPIQUES

a) Protocole et Symboles, définitions du CIO

COMITÉ INTERNATIONAL OLYMPIQUE, *Feuille d'information : Les Jeux de l'Olympiade*, 2013, 9 p., disponible sur <http://docplayer.fr/8109807-Feuille-d-information-les-jeux-de-l-olympiade.html>

COMITÉ INTERNATIONAL OLYMPIQUE, *La cérémonie d'ouverture des jeux de l'Olympiade*, 2013, 6 p. disponible sur :

[http://www.olympic.org/Documents/Reference documents Factsheets/Ceremonie ouverture des Jeux de l'Olympiade.pdf](http://www.olympic.org/Documents/Reference%20documents/Factsheets/Ceremonie%20ouverture%20des%20Jeux%20de%20l'Olympiade.pdf)

COMITÉ INTERNATIONAL OLYMPIQUE, *Les congrès olympiques*, 2014, 8 p., disponible sur <https://stillmed.olympic.org/media/Document%20Library/OlympicOrg/Factsheets-Reference-Documents/Olympic-Movement/Olympic-Congresses/Feuille-d-information-Les-Congres-Olympiques-Janvier-2014.pdf>

COMITÉ INTERNATIONAL OLYMPIQUE, *Les Sessions du CIO*, 2013, 5 p., disponible sur <https://stillmed.olympic.org/media/Document%20Library/OlympicOrg/Factsheets-Reference-Documents/Olympic-Movement/IOC-Sessions/Feuille-d-information-Les-Sessions-du-CIO-Avril-2016.pdf>

COMITÉ INTERNATIONAL OLYMPIQUE, *Les mascottes des Jeux olympiques d'été de Munich 1972 à Londres 2012*, 2013, 16 p. http://www.olympic.org/Assets/OSC%20Section/pdf/QR_3F.pdf

COMITÉ INTERNATIONAL OLYMPIQUE, *Olympic Marketing fact file*, 2015, 39 p.

COMITÉ INTERNATIONAL OLYMPIQUE, *The Olympic Games: Fundamentals and Ceremonies*, IOC, 2000, Lausanne, 149 p.

b) Évolution formelle des cérémonies d'ouverture modernes

BOUCHET Sylvain, *Symbolique, mise en scène et dramaturgie des cérémonies des Jeux olympiques*, Thèse de doctorat sous la direction de Christine Hamon-Siréjols (Université Lumière à Lyon), École doctorale Lettres, langues, linguistique et arts, Lyon, 2010, 603 p.

« Live ! La retransmission des Jeux Olympiques », documentaire interactif du Musée Olympique, 2015, disponible en ligne sur <https://www.olympic.org/fr/musee/documentaire-interactif/diffusion/>

MORAGAS SPÀ MIQUEL DE, MACALOON John et UNIVERSIDAD AUTONOMA DE BARCELONA (BELLATERRA), *Olympic ceremonies: historical continuity and cultural exchange: International Symposium on Olympic Ceremonies, Barcelona-Lausanne, Novembre, 1995*, Centre d'Estudis Olímpics i de l'Esport Universitat Autònoma de Barcelona, 1996, 388p., disponible sur http://doc.rero.ch/record/18175/files/IOC_Symposium_1995.pdf

O'MAHONY Mike, *Olympic Visions. Image of the Games through history*, Londres, Reaktion Books, 2012, 175 p.

WARD Bill et COMITÉ INTERNATIONAL OLYMPIQUE, *Television in the Olympic Games: the new era: International symposium, Lausanne, 19th-20th October 1998*, Lausanne, International Olympic Committee, 1999, 208 p., disponible sur <http://doc.rero.ch/record/18173>.

ANNEXES

ANNEXE I : LISTE DES JEUX OLYMPIQUES D'ÉTÉ DE 1960 À 2016

Année	Ville	Olympiade
1960	Rome, Italie	Jeux de la XVII ^e Olympiade
1964	Tokyo, Japon	Jeux de la XVIII ^e Olympiade
1968	Mexico, Mexique	Jeux de la XIX ^e Olympiade
1972	Munich, RFA	Jeux de la XX ^e Olympiade
1976	Montréal, Canada	Jeux de la XXI ^e Olympiade
1980	Moscou, URSS	Jeux de la XXII ^e Olympiade
1984	Los Angeles, États-Unis	Jeux de la XXIII ^e Olympiade
1988	Séoul, Corée du Sud	Jeux de la XXIV ^e Olympiade
1992	Barcelone, Espagne	Jeux de la XXV ^e Olympiade
1996	Atlanta, États-Unis	Jeux de la XXVI ^e Olympiade
2000	Sydney, Australie	Jeux de la XXVII ^e Olympiade
2004	Athènes, Grèce	Jeux de la XXVIII ^e Olympiade
2008	Pékin, Chine	Jeux de la XXIX ^e Olympiade
2012	Londres, Royaume-Uni	Jeux de la XXX ^e Olympiade
2016	Rio de Janeiro, Brésil	Jeux de la XXXI ^e Olympiade

ANNEXE II : GRILLE D'ANALYSE GLOBALE DES CÉRÉMONIES D'OUVERTURE DES JEUX OLYMPIQUES

Cérémonie	Date	Durée	Nombre de pays participant	Nombre d'athlètes	Nombre de spectateurs dans le	Metteur en scène	Ouverture par	Dernier porteur de la flamme	Mascotte
1960 - Rome	25/08/1960	01 :50 :00	85	5 960	90 000		Giovanni Gronchi	Giancarlo Peris	
1964 - Tokyo	10/10/1964	01 :37 :20	94	8 000	72 000		Hirohito	Yoshinori Sakai	
1968 - Mexico	12/10/1968	01 :58 :00	109	7886	83 000		Gustavo Diaz Ordaz	Norma Enriqueta Basilio de Sotelo	
1972 - Munich	26/08/1972	02 :25 :00	115	8547	80 000	Franz Baur-Pantoulier	Gustav Heinemann	Günther Zahn	Waldi
1976 - Montréal	17/07/1976	02 :20 :00	92	6028	80000	François Xavier Chamberland	Elisabeth II	Sandra Henderson et Stéphane Préfontaine	Amik
1980 - Moscou	19/07/1980	01 :40 :00	80	5179	110 000	I. Toumanov	Leonid Brejnev	Sergei Belov	Misha
1984 - Los Angeles	28/07/1984	03 :39 :00	140	6 829	92 000	David L. Wolper	Ronald Regan	Rafer Johnson	Sam
1988 - Séoul	17/09/1988	03 :29 :42	160	9 627	100 000	Ki-Ha LEE ou Chi-Kon KIM	Roh Tae Woo	Chung Sun Man, Kim Won Tak et Sohn Mi Chung	Hodori et Hosuni
1992 - Barcelone	25/07/1992	03 :00 :00	169	15 000	80000	Lluís Bassat et son équipe	Juan Carlos Ier	Antonio Rebollo	Cobi
1996 - Atlanta	19/07/1996	04 :06 :10	197	10 318	85 000	Don Mischer et son équipe	Bill Clinton	Mohamed Ali	Izzy
2000 - Sydney	15/09/2000	04 :54 :11	199	10 651	115 000	Nigel Prifit	Sir William Deane	Cathy Freeman	Syd, Olly et Millie
2004 - Athènes	14/08/2004	03 :33 :03	202	10 625	72 000	Dimitri Papaïoannou	Constantinos Stephanopoulos	Nikos Kaklabadakis	Phivos et Athina
2008 - Pékin	08/08/2008	04 :53 :32	204	10 028	91 000	Zhang Yimou	Hu Jintao	Li Ning	Beibei, Jingjing, Huanhuan, Yingying, Nini
2012 - Londres	28/07/2012	04 :56 :06	204	10568	80 000	Danny Boyle	Elisabeth II	Callum Airlie, Jordan Duckitt, Desirée Henry, Katie Kirk, Cameron MacRitchie, Aidan Reynolds, Adelle Tracey	Wenlock

ANNEXE III : GRILLE D'ANALYSE PARTICULIÈRE DES CÉRÉMONIES

D'OUVERTURE DES JEUX OLYMPIQUES, L'EXEMPLE DE SYDNEY

Séquence	Durée	Echelle du spectacle	Nombre de figurants	Description de l'action (chant, danse)	Symboles	Narration Thème	Personnages	Dialogues	Musiques	Décor et son évolution	Costumes	Images projetées	Rythme	Relation avec le public?	Cadrage, mouvement de la caméra
Début	3min	Groupe	120 cavaliers et chevaux	Ouverture avec cavalerie: entrée des drapeaux olympiques sur musique solennelle et portés par 120 cavaliers. Chevaux australiens utilisés durant la guerre des Boers et durant la 1ère Guerre mondiale où 160 000 ont péri. Forment les anneaux							Costume de cavaliers		rapide		
Entrée des officiels	7min	Groupe		Une bannière « G'Day » est déroulée. Trompettiste James Morrison puis autres l'accompagnent, jazz. Sir William Deen, gouverneur général d'Australie et Juan Antonio Samaranch, président du CIO entrent. Hymne national australien. Cavaliers quittent le stade avec des drapeaux australiens.	Accueil par le "G'Day"		Officiels australiens et du CIO		Trompettiste James Morrison puis autres l'accompagnent, jazz. Hymne national australien par « Human nature », orchestre symphonique de Sydney, Julie Anthony.		Costume de cavaliers		solemnel		
Tableau 1 – Rêve des profondeurs océanes	8min	Pluôt centré sur l'enfant	533 dont beaucoup d'enfants	Arrivée d'une petite fille : Nicky Webster, déjà célèbre pour comédie musicale en Australie. Elle est à la plage. Elle s'endort et elle rêve qu'elle nage dans une mer très exotique, au milieu des méduses, des poissons. Crabes, calamars, barracuda.			Petite fille		Chœur des enfants de Sydney accompagne tout le rêve.	Mise en valeur de la géographie, influence de Decoufflé ? Iles australiennes dans l'océan qui est le stade. Méduses et poissons géants	Costumes de nageur	Larry Laurence (entraîneur de natation) apparaît sur un écran, suivis de nageurs. Enchaînement sur la compétition.			

Séquence	Durée	Echelle du spectacle	Nombre de figurants	Description de l'action (chant, danse)	Symboles	Narration Thème	Personnages	Dialogues	Musiques	Décor et son évolution	Costumes	Images projetées	Rythme	Relation avec le public?	Cadrage, mouvement de la caméra
Tableau 2 - Le réveil	8min	Groupe et personnages vedettes		Un aborigène arrive. Esprits des îles du détroit de Torres, nord de l'Australie (Sydney : sud sud est). Femme du désert d'Australie centrale viennent redonner vie à la Terre. Percussions sont des bruits de boomerang. Danse « doug-doug » (?) du kangourou rouge. Les clans se rassemblent, fumées viennent de bidon remplis de feuilles d'eucalyptus où on a mis le feu pour purifier le site. Esprits montés sur échasses, les « giorn-giorn » (assistants des grands esprits créateurs qui viennent ensuite, les vanginas). Tout est fait pour montrer les liens très forts entre toutes les communautés aborigènes d'Australie. Montée du soleil, la « vangina » géante.	Aborigène représente les premiers habitants et petite fille le futur	Séquence qui symbolise diversité et unité des nations aborigènes (problème de l'Australie jusqu'à l'arrêt « Mabo » de 1992 qui a permis que l'Australie ne soit plus considéré comme <i>terra nullius</i> et donc que les aborigènes puissent avoir des droits (sont 390 000 sur 18 millions et demi	L'Aborigène (Djikapurra du Bangarra Dance Theatre) et la petite fille, la wandjina.			Tableau assez sombre, jeu de lumières sur les tribus	Costumes traditionnels, couleurs chaudes.		Rapide et dynamique entre plusieurs groupes		
Tableau 3 - Le Feu	3min	Groupe		Wangina lance un éclair (feu d'artifice) et Terre va être régénérée (140 cracheurs de feu).		Tradition des Aborigènes australiens de mettre le feu au <i>bush</i> pour régénérer la terre.	Wandjina								

Séquence	Durée	Echelle du spectacle	Nombre de figurants	Description de l'action (chant, danse)	Symboles	Narration Thème	Personnages	Dialogues	Musiques	Décor et son évolution	Costumes	Images projetées	Rythme	Relation avec le public?	Cadrage, mouvement de la caméra
Tableau 4 - La nature	9min30	Groupe		<p>Régénération de la nature. En premier reviennent des fleurs : rouge sont les warata, nénuphars. Fleurs de plus en plus nombreuses. Tableau de Geoffrey Samuels. Segment qui décrit la faune australienne avec des fleurs sauvages mais sans aucun marsupial (kangourou par ex). Réapparition de la petite fille, elle s'envole dans les airs.</p>	<p>Illustration de l'identité aborigène : reconnaissance sur la manière d'occuper la terre. Accent sur la terre pour unifier les différents peuples d'Australie?</p>	<p>Minimiser l'influence européenne sur la nature ou reconnaître la singularité de la beauté de la nature australienne</p>	<p>G. Samuels est peintre aborigène</p>								
Tableau 5 - Symphonie en tôle ondulée	12min	Quelques personnages seuls, puis choré de groupe	1 000 personnes	<p>Entrée de 3 officiers de marine sur un vélo tandem avec télescope et carnets, aspect surpris et émerveillement. Quand ils arrivent au centre, s'arrêtent et plantent un drapeau. Scène suivie par arrivée de centaines de jeunes représentant les nouvelles maisons et des citernes en utilisant la nouvelle technologie du fer blanc. Colonisation dans condition très dures. Eoliennes, derricks, tôle ondulée, réservoirs d'eau. Costume des H en noir rappelle le « Ned Kelly », Robin des Bois australien de nombreux contes. Evocation de l'ingéniosité, force nécessaire lors de l'arrivée en Australie. Jeunesse de la nouvelle Australie. Eleveurs. Constructions, installations. Cartons</p>	<p>Contraste entre solennité de la culture aborigène dans les tableaux précédents et l'humour pour présenter l'arrivée des Britanniques est surprenant et intéressant. Il démontre la vision d'une prééminence morale d'une culture vieille de 1000ans. Ils sont représentés comme jeunes, joyeux et industriels, ce qui</p>	<p>Evocation de la « découverte de l'Australie. Représentation de l'arrivée britannique sous la direction du capitaine Cook/lieutenant Arthur Philip et du folklore du « Bush ». Implication britannique est seulement évoquée au passé. Pas de jugements, mais rappel de faits essentiels de la</p>	<p>Colons</p>		<p>Musique celtique évoquant l'origine des colons des îles britanniques</p>	<p>Eoliennes, derricks, tôle ondulée, réservoirs d'eau.</p>					

Séquence	Durée	Echelle du spectacle	Nombre de figurants	Description de l'action (chant, danse)	Symboles	Narration Thème	Personnages	Dialogues	Musiques	Décor et son évolution	Costumes	Images projetées	Rythme	Relation avec le public?	Cadrage, mouvement de la caméra
Tableau 6 - Arrivées	10min	Groupe		Quatre chœurs différents entrent dans l'arène, représentant les différentes origines des immigrants (Europe, Amérique, Afrique et Asie) avec leurs propres musiques, costumes et danses. Nombreuses arrivées après la 2 nd e Guerre mondiale, dans les années 50, beaucoup d'émigrants, naissance du slogan « Peupler ou périr », gens viennent y refaire leur vie. On a vu les 5 anneaux, et là les 5 couleurs olympiques associées aux continents. Font la forme de l'Australie.		Récit de la vague d'immigration massive après la 2 nd e Guerre mondiale, mais sans expliquer le plan à l'origine du gouvernement australien.			Musique des différents continents qui bouge : c'est la fête dans le stade. Petite fille chante.		Veuient éviter clichés donc demandent à des stylistes australiens de créer des costumes contemporains pour les continents. Ils doivent être colorés, et avoir l'air à la fois traditionnels et à la pointe. Difficulté : être vu du haut du stade.			Dans le stade les gens ont des petites lumières à agiter.	
Tableau 7 - Eternité	11min	Groupe	Plus de 2000	Un danseur de claquette sort du sol et commence un numéro solo, alors que la construction d'un pont commence. Il est rejoint par le reste de la compagnie, puis multiples compagnies. Ce sont des ouvriers sur les chantiers et ils construisent. Etoile métallique se dresse au milieu. Petit fille et Takahura (l'Aborigène) s'élèvent dans le ciel et se retrouvent sur le pont. Le final implique les participants de tous les segments qui se rassemblent pour former une mandala géante, multicolore et multiculturelle. Etoile projette le « Harbour Bridge », pont le plus célèbre d'Australie.	Dans le Media Guide, le pont est décrit comme un lien entre le passé et le futur, mais également un symbole de vie, connexion et Réconciliation. Titre de ce segment renvoie à Arthur Stace, citoyen de Sydney dans les 1930s, un alcoolique	Segment pour représenter une société vibrante, jeune et moderne, toujours en construction: pas seulement pour célébrer le travailleur australien, mais faire preuve de technologie, le tout se mêlant pour donner l'image d'un futur industriel réussi.	Petite fille et Aborigène		Claquettes puis changement de musique, plus lents, mouvements plus liés. Musique évoquant la nature et dernière s'appelle « Eternity »,			Pont - "Eternity"	Rapide et joyeux		

Séquence	Durée	Echelle du spectacle	Nombre de figurants	Description de l'action (chant, danse)	Symboles	Narration Thème	Personnages	Dialogues	Musiques	Décor et son évolution	Costumes	Images projetées	Rythme	Relation avec le public?	Cadrage, mouvement de la caméra	
Fanfare olympique de Sydney 2000	12min	Groupe	2000 musiciens australiens et de 20 pays différents.	En même temps qu'ils jouent, se déplacent et font des formes.					Musiques qui doivent plaire aux athlètes du monde, pas forcément typiques (ex : Les chariots de feu, Ode à la Joie de Beethoven, ou 2001 Odyssée de l'espace).		Chapeau de cow-boy, manteau blanc avec épaulettes bleues et dos rouge. Pantalon noir.					
Défilé des athlètes	1h52	Groupe		Arrivée des athlètes, accompagnés par l'orchestre.												
Chant	5min	Quelques Vedettes		Deux chanteurs interprètent « Tell a dream » (Oser rêver).			John Farnham et Olivia Newton-John									
Discours	6min	Individus		Discours du président du COJO, Michael Knight, et du président du CIO, Juan-Antonio Samaranch. Sir William Deane, gouverneur général d'Australie proclame les Jeux ouverts.												
Arrivée du drapeau olympique	12min	Groupe		Pendant que chante Vanessa Amorosi, grande toile se déploie dans le stade. Arrivée du drapeau olympique porté par 8 athlètes australiens. Passage des mains des athlètes aux militaires qui marchent au pas pour accrocher le drapeau. Hymne olympique.					Vanessa Amorosi chante « Heros live forever ». Hymne olympique interprété par le chœur du millénaire de l'archidiocèse grec d'Australie.			Images de sportifs, d'une colombe et des anneaux olympiques				

Séquence	Durée	Echelle du spectacle	Nombre de figurants	Description de l'action (chant, danse)	Symboles	Narration Thème	Personnages	Dialogues	Musiques	Décor et son évolution	Costumes	Images projetées	Rythme	Relation avec le public?	Cadrage, mouvement de la caméra
Prestations de serments	2min	Individus mais avec le groupe en fond		Prestations de serment par un athlète (Rechelle Hawkes) et un juge (Peter Kerr)											
Entrée de la flamme	18min	Individus		Chanson de Tina Arena. Durant la cérémonie, on a vu la flamme arriver en ferry, là elle arrive en dehors du stade avec un athlète. Entrée dans les mains de Betty Cuthberg puis poussée en chariot par Raelene Boyle. Relais à Dann Fraser, puis à Shirley Strieckland, Shen Gould, Teby Fintof-King et enfin Cathy Freeman. Couronne de feu au milieu d'une fontaine qui s'élève et flamme s'allume.	Uniquement des femmes pour commémorer 100 ans de participation des femmes aux Jeux, et un athlète d'origine aborigène pour finir, Cathy Freeman : symbole de réconciliation et icône populaire				Chanson de Tina Arena avec la chorale des enfants de Sydney.						

ANNEXE IV : EXEMPLE D'UNE PAGE DU GUIDE POUR LES MÉDIAS D'ATHÈNES, 2004

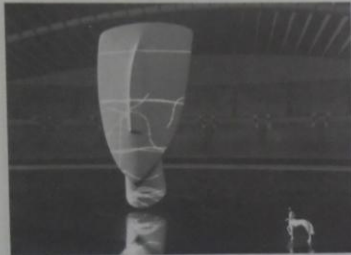
5. Allegory (Duration: 00:07:52)

Synopsis: *This allegoric sequence takes us on a journey through time using three iconic periods of Greek sculpture to symbolise the growth and evolution of Greek civilisation and human consciousness. The Greek civilisation discovered and established so many fundamental ideas – across the arts and sciences, and politics and philosophy - that continue to resonate even today.*

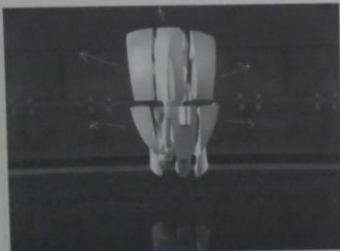
In the temple of Apollo, God of Light at Delphi are inscribed the words "Man, Know thyself".

MUSIC

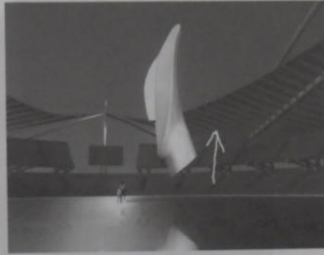
- 'Langsam' from Symphony No. 3, part 6, composed by Gustav Mahler, arranged by Yorghos Koumendakis.



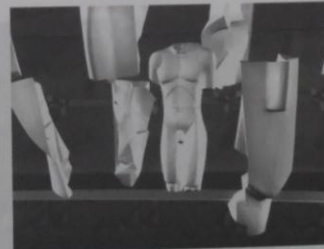
5. Once the head is fully revealed resting on the surface of the water, **mathematical formulae and geometrical shapes** are inscribed over it's surface.



7. It then slowly breaks apart into 8 pieces, which travel outwards through the air as...



6. The Cycladic head lifts into the air.



8. ... the figure of a **Kouros** is revealed beneath.

BACKGROUND NOTES

Mathematical formulae and geometrical shapes

Science was a vital means through which the ancient Greeks endeavoured to understand the world.

This sequence pays tribute to the great physicists and mathematicians of ancient Greece who have provided many of the mathematical theorems that serve as the basis of western scientific practice even today.

Pythagoras (c.560 BC) was a Greek philosopher and mathematician. He believed that "all things are numbers". This generalization stemmed from certain observations in music, mathematics and astronomy. And of course, he gave the world the Pythagorean Theorem: *The sum of the squares of two sides of a right angle is equal to the square of its hypotenuse.*

Democritus (460 BC) was a Greek philosopher, who developed the atomic theory of the universe. According to Democritus all things are composed of minute, invisible, indestructible particles of pure matter, which move eternally in infinite empty space. He called these elements "atoms". (The Greek word "atoms" means 'indivisible' or 'non-divisible')

Euclides (c.330 BC), one of the most famous of the Greek mathematicians, was known as 'the father of geometry'. His hugely influential work - 'Elements' - is one of the most read books in history.

Kouros (6th Century BC)

The Kouros marks the first time the sculpted marble body was released from it's background, so that the statue stood alone in a space.

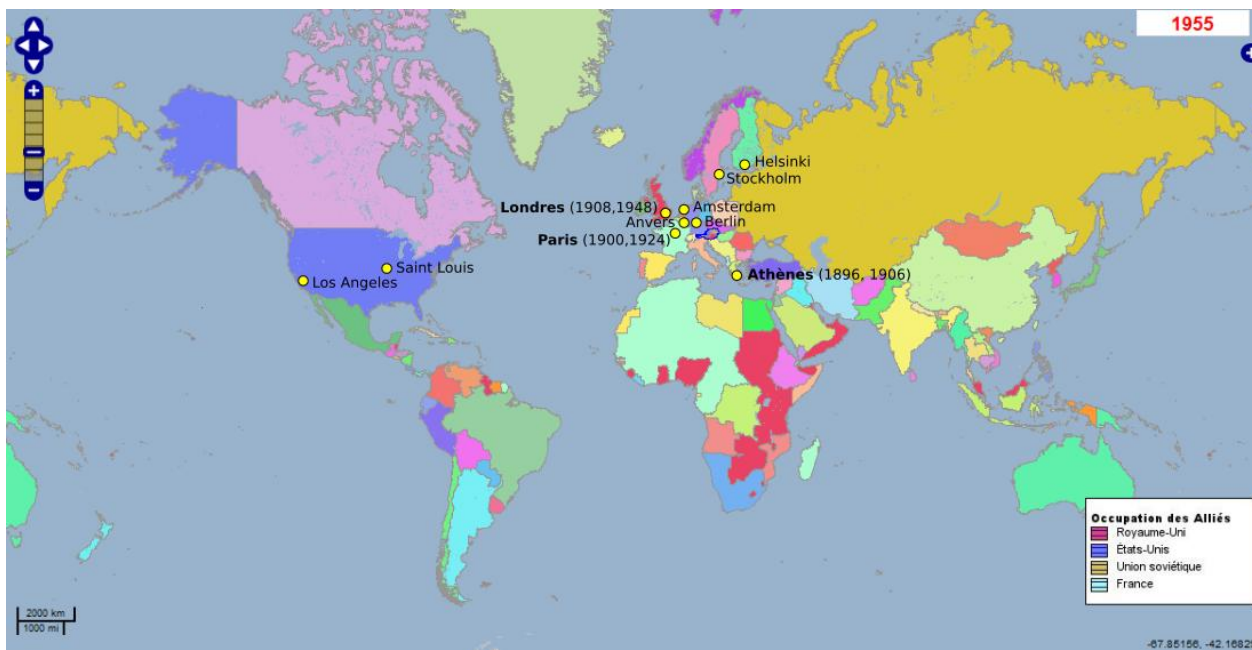
The figures were always naked, youthful and of natural proportions.

Following the Egyptian model, kouros are frontal, rigid, and symmetrical. They hold their arms at their sides with the left foot set slightly forward.

This innovation arose from and expressed the broader Greek preoccupation with the notion of individuality and emotion and the birth of lyrical poetry.

ANNEXE V : RÉPARTITION GÉOGRAPHIQUE DES JEUX OLYMPIQUES

AVANT ET APRÈS 1960

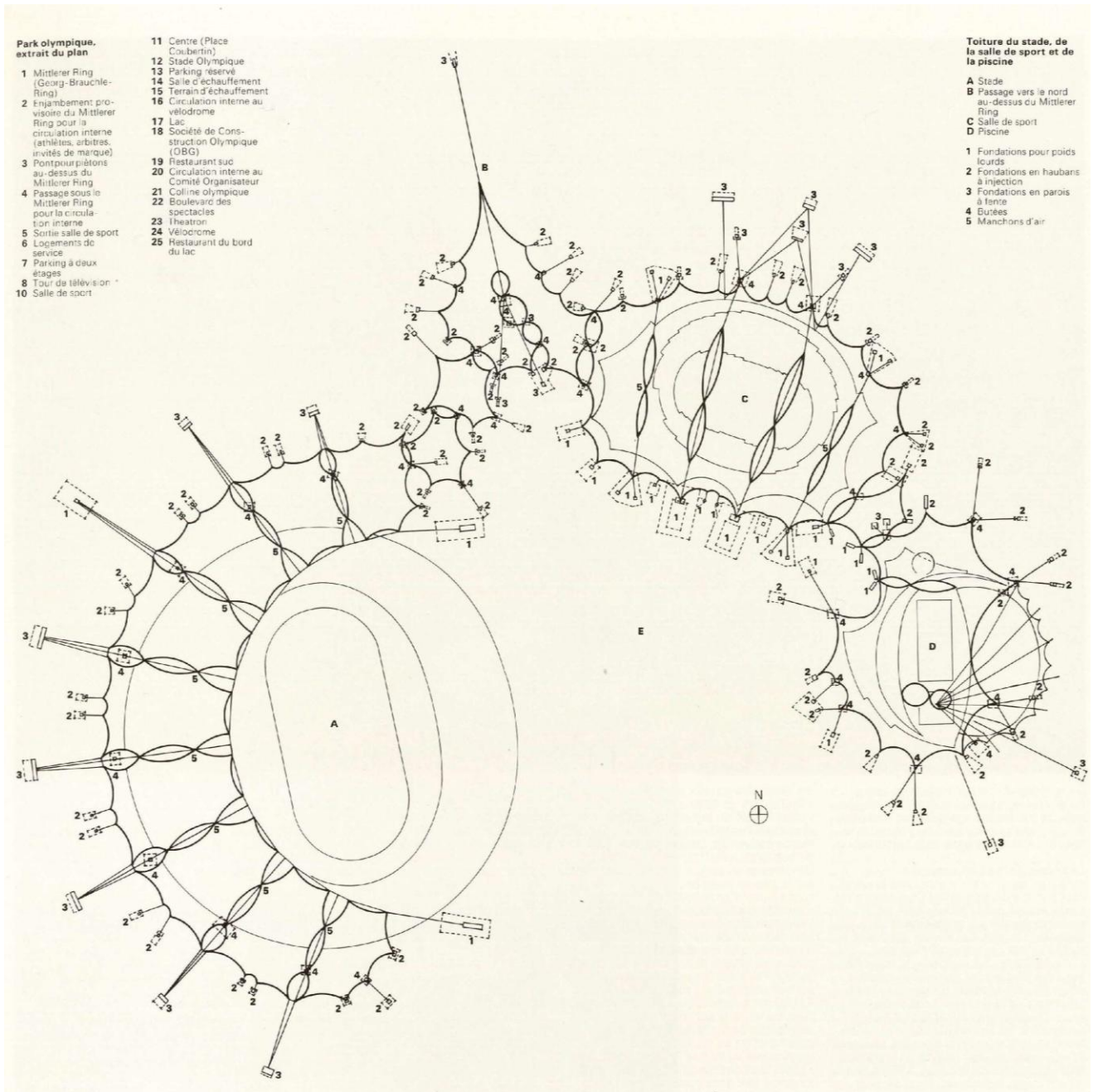


Répartition géographique des Jeux Olympiques en 1955 (Fond de carte de Luis Múzquiz, *GeaCron*, en ligne sur <http://geacron.com/home-fr/>).



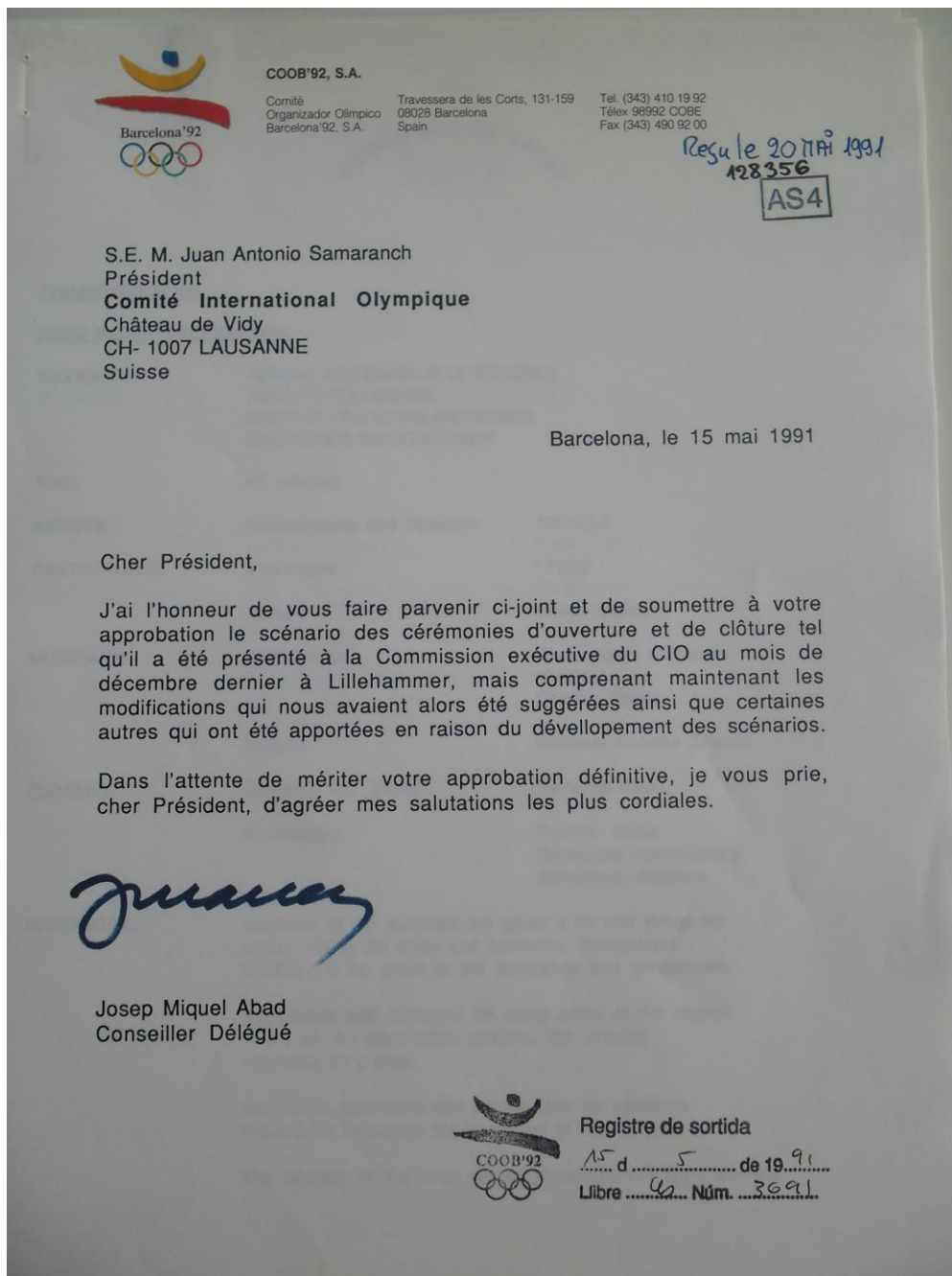
Répartition géographique des Jeux Olympiques après 1955 (Fond de carte de Luis Múzquiz, *GeaCron*, en ligne sur <http://geacron.com/home-fr/>).

ANNEXE VI : PLAN DU STADE DE MUNICH (EXTRAIT DU RAPPORT OFFICIEL DES JEUX OLYMPIQUES DE MUNICH, VOLUME 2, P. 43.)

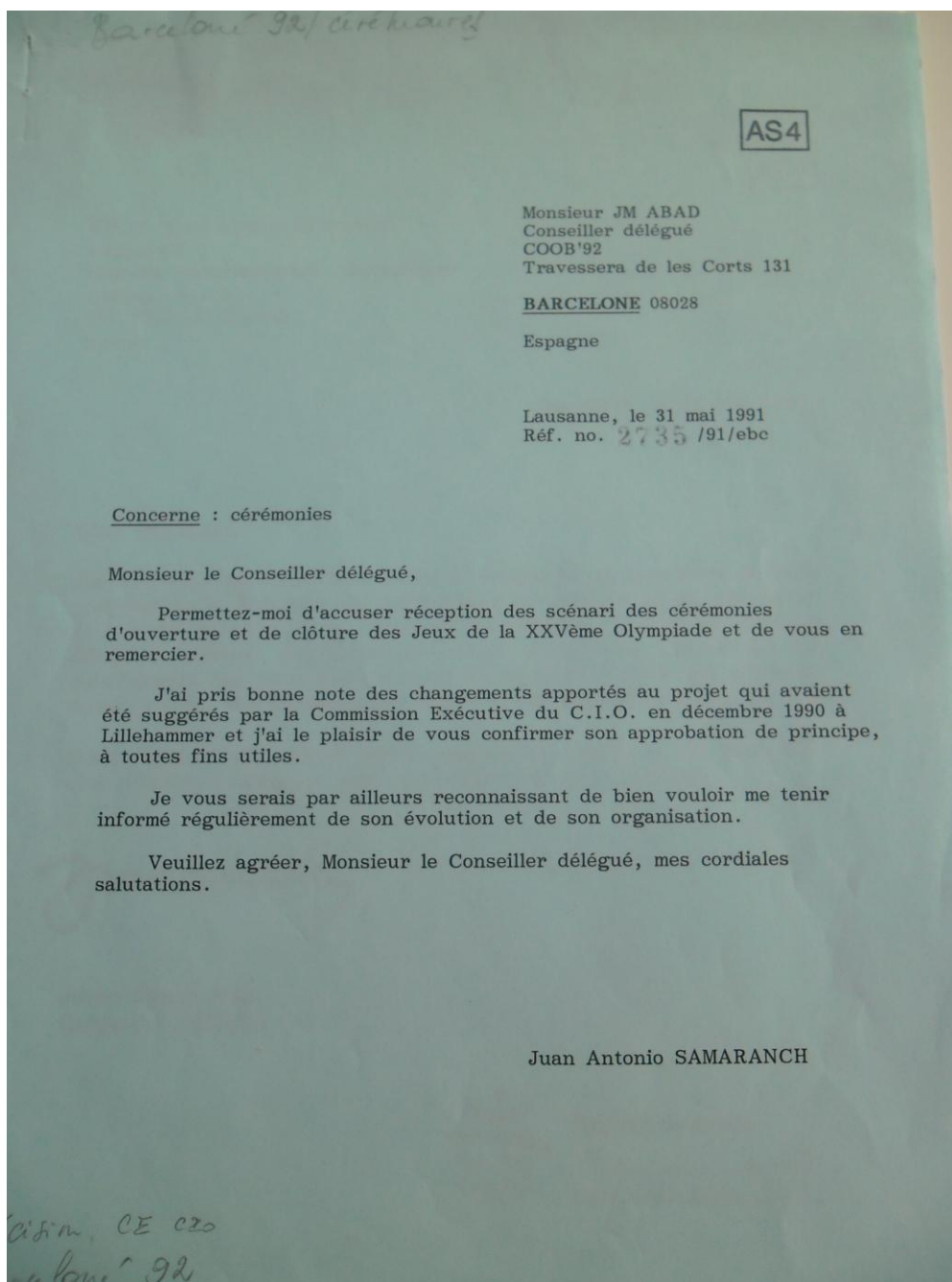


**ANNEXE VII : ÉCHANGE DE LETTRES ENTRE LE PRÉSIDENT DU
COMITÉ D'ORGANISATION DE 1992 ET LE PRÉSIDENT DU CIO POUR
OBTENIR L'APPROBATION DU SCÉNARIO DE LA CÉRÉMONIE
D'OUVERTURE**

Lettre de Josep Miquel Abad au président du CIO Juan-Antonio Samaranch



Réponse de Juan-Antonio Samaranch : le scénario est approuvé.



ANNEXE VIII : EXTRAIT DU PROCÈS-VERBAL DE LA 106^E SESSION DU CIO, DONNANT LES RÉSULTATS POUR L'ÉLECTION DE LA VILLE HÔTE DES JEUX DE 2004, ATHÈNES

ANNEXE 33

ELECTION DE LA VILLE HÔTE A L'ORGANISATION DES JEUX DE LA XXVIII^E OLYMPIADE

Procès-verbal des résultats définitifs

Scrutins	1	2	3	4	5	6	7	8	9
Bulletins distribués	107	107	107	107	107				
Bulletins reçus	107	107	107	107	107				
Bulletins blancs	0	0	0	0	0				
Suffrages exprimés	107	106	107	107	107				
Majorité absolue	54	54	54	54	54				
Bulletins nuls	0	1	0	0	0				
Abstentions	0	0	0	0	0				

ATHENES (GRE)	32		38	52	66				
BUENOS AIRES (ARG)	16	44	—	—	—				
LE CAP (RSA)	16	62	22	20	—				
ROME (ITA)	23		28	35	41				
STOCKHOLM (SWE)	20		19	—	—				

Candidatures éliminées :

1. BUENOS AIRES
2. STOCKHOLM
3. CAPE TOWN

Observations :

EST ELUE LA VILLE : ATHENES

Fait à Lausanne, le 5 septembre 1997

Les scrutateurs :

Noms :

Juge Kéba MBAYE

Marc HODLER

Zhenliang HE

Signatures :

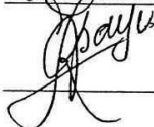
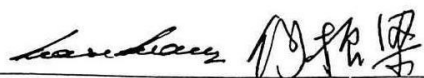



TABLE DES MATIÈRES

Sommaire.....	7
Introduction	9
1) Quelques éléments de compréhension autour des cérémonies d'ouverture olympique .	9
a) La rénovation des Jeux Olympiques	9
b) À la croisée des rites et de la fête, la cérémonie d'ouverture	11
c) Cadre chronologique	14
2) Les cérémonies d'ouverture, entre promotion du sport et représentation identitaire nationale	16
a) Une histoire du sport et de l'olympisme	16
b) Une histoire politique	18
c) Une histoire sociale des représentations	20
3) Méthodes et axes de recherche	23
1) Sources.....	20
c) Les cérémonies d'ouverture, vitrines pour le monde	20
PARTIE I – DU PROTOCOLAIRE AU SPECTACULAIRE : L'INVENTION TÉLÉVISUELLE DU CÉRÉMONIAL OLYMPIQUE.....	27
Chapitre 1 : De Rome (1960) à Mexico (1968), le cérémonial militaire entre héritage et manifestation de puissance.....	29
1) L'héritage des Jeux passés, un cérémonial en reconstruction	30
2) Le défilé des athlètes, figure centrale de la cérémonie et occasion de mesure mondiale... ..	35
3) Le cérémonial militaire : des Jeux marqués par la référence à la guerre	40
Chapitre 2 : Munich (1972) et Montréal (1976), les premiers éléments de <i>country telling</i>.47	47
1) La modernisation des cérémonies d'ouverture.....	48
2) L'omniprésence de la jeunesse nationale	55
3) L'émergence du folklore comme personnalisation des cérémonies	60
Chapitre 3 : L'impact de la télévision, le développement du genre du spectacle planétaire....	67
1) L'épopée de la retransmission télévisuelle	74
2) La construction du spectaculaire.....	35
3) Coulisses et contrôle de l'image.....	83
PARTIE II – DEUX DÉCENNIES POUR SORTIR DE LA GUERRE FROIDE.....	89
Chapitre 4 : Moscou (1980) et Los Angeles (1984), la mise en scène de deux modèles antagonistes	91

1) La démonstration de force des masses soviétiques	92
2) Le mythe du rêve américain à la conquête du monde	98
3) Des cérémonies qui se répondent pour montrer la suprématie d'un bloc sur l'autre .	103
Chapitre 5 : Séoul (1988), la sortie olympique de la guerre froide, un an avant la chute du Mur ?.....	113
1) Une histoire qui remonte à la nuit des temps pour le « pays du matin calme »	114
2) Une « parade de la détente ».....	122
3) Une nouvelle ère, celle du « miracle du sur le Han »	128
Chapitre 6 : Barcelone (1992) et Atlanta (1996), la promotion d'histoires régionales	137
1) Deux cérémonies similaires qui marquent un tournant pour l'Olympisme.....	138
2) L'affirmation d'une identité régionale au cœur de la cérémonie.....	145
3) Une histoire symbolique pour éviter certains pans de leur passé.....	152
PARTIE III – « RACONTER SON HISTOIRE AU MONDE » POUR TROUVER SA PLACE DANS LA MONDIALISATION	159
Chapitre 7 : Sydney (2000), des Jeux de réconciliation avec le passé colonial	161
1) La reconnaissance de l'histoire des Aborigènes	162
2) La présentation des « arrivées », les migrations vers l'Australie.....	170
3) Casser les stéréotypes et présenter l'Australie	177
Chapitre 8 : Athènes (2004), une Histoire centrée sur le passé antique	183
1) La Grèce, berceau de l'Olympisme.....	184
2) La Grèce, berceau de l'humanité	190
3) La Grèce, berceau du renouveau ?.....	200
Chapitre 9 : Pékin (2008), l'affirmation d'une puissance sur la scène internationale	207
1) Retracer les apports d'un empire florissant	208
2) Des arguments en faveur de la grandeur présente de la Chine	217
3) Des ellipses temporelles et géographiques.....	224
Chapitre 10 : Londres (2012), une histoire simplifiée au profit de l'expression d'un empire culturel.....	231
1) Un Royaume-Uni qui séduit : icônes et humour <i>british</i>	232
2) Une histoire ramenée aux révolutions britanniques d'impact mondial	238
3) L'expression de son empire culturel actuel.....	244
CONCLUSION GÉNÉRALE.....	253
1) Les cérémonies d'ouverture de 1960 à 2012, des spectacles planétaires créateurs d'images de marque.....	253
2) Les usages politiques du passé, du présent et du futur dans les cérémonies d'ouverture.....	256

a. <i>Les raisons de mettre en scène l'histoire</i>	257
b. <i>Regards orientés sur le passé, présent et futur</i>	259
3) Pistes de continuation	262
a. <i>Production et répercussion, deux facettes à approfondir « sur le terrain » pour aller plus loin</i>	262
b. <i>Quelques considérations sur Rio 2016, un nouveau paradigme ?</i>	263
ÉTAT DES SOURCES	269
1) Sources Audiovisuelles	269
a) Retransmissions des cérémonies à la télévision française, disponibles à l'Institut National de l'Audiovisuel (INA)	269
b) Sources audiovisuelles complémentaires pour les Jeux de Moscou (1980)	270
c) Images et vidéos de la Médiathèque Olympique en ligne	271
2) Sources Écrites	271
a) Rapports officiels des Jeux publiés par les Comités d'Organisation nationaux après les Jeux	271
b) Guides pour les médias, conservés au Centre d'Études Olympiques (Lausanne).....	272
c) Dossiers d'archives au Centre d'Études Olympiques	273
d) Articles de presse	275
BIBLIOGRAPHIE	277
I. HISTOIRE DES POLITIQUES SYMBOLIQUES	277
a) Un objet culturel	277
b) Enjeux de mémoire et de symbolique.....	277
c) Usage politique du passé et orchestration d'une représentation nationale	277
II. MISE EN SCÈNE ET COMMUNICATION À L'ÈRE DE LA TÉLÉVISION	278
a) Histoire du visuel et décryptage de l'image	278
b) Sport et danse mis en scène : la création d'un genre spectaculaire.....	279
III. ENTRE HISTOIRE MONDIALE ET HISTOIRE NATIONALE	280
a) Une Histoire des Relations Internationales	280
b) Un parallèle avec les expositions universelles	280
c) Un ancrage dans la culture et l'histoire nationale	280
b) Un parallèle avec les expositions universelles	275
IV. HISTOIRE DU SPORT	282
a) Sport et Société	282
b) Sport et Emprise politique	283

V. HISTOIRE DES JEUX OLYMPIQUES	283
a) Histoire de l'Olympisme	283
b) L'idée olympique, autour de Pierre de Coubertin	284
c) Les Jeux Olympiques, manifestations politiques et enjeu de prestige national.....	284
VI. HISTOIRE DES CÉRÉMONIES D'OUVERTURE DES JEUX OLYMPIQUES.....	285
a) Protocole et Symboles, définitions du CIO	285
b) Évolution formelle des cérémonies d'ouverture modernes.....	286
ANNEXES	287
ANNEXE I : LISTE DES JEUX OLYMPIQUES D'ÉTÉ DE 1960 À 2016	288
ANNEXE II : GRILLE D'ANALYSE GLOBALE DES CÉRÉMONIES D'OUVERTURE DES JEUX OLYMPIQUES	289
ANNEXE III : GRILLE D'ANALYSE PARTICULIÈRE DES CÉRÉMONIES D'OUVERTURE DES JEUX OLYMPIQUES, L'EXEMPLE DE SYDNEY	290
ANNEXE IV : EXEMPLE D'UNE PAGE DU GUIDE POUR LES MÉDIAS D'ATHÈNES, 2004	296
ANNEXE V : RÉPARTITION GÉOGRAPHIQUE DES JEUX OLYMPIQUES AVANT ET APRÈS 1960.....	297
ANNEXE VI : PLAN DU STADE DE MUNICH.....	298
ANNEXE VII : ÉCHANGE DE LETTRES ENTRE LE PRÉSIDENT DU COMITÉ D'ORGANISATION DE 1992 ET LE PRÉSIDENT DU CIO POUR OBTENIR L'APPROBATION DU SCÉNARIO DE LA CÉRÉMONIE D'OUVERTURE	299
ANNEXE VIII : EXTRAIT DU PROCÈS-VERBAL DE LA 106E SESSION DU CIO, DONNANT LES RÉSULTATS POUR L'ÉLECTION DE LA VILLE HÔTE DES JEUX DE 2004, ATHÈNES	301
TABLE DES MATIÈRES.....	303