

Javier Ramírez Serrano

**Chorégraphies aux cérémonies
olympiques**

en tant que film de danse

Avertissement

Le contenu de ce site relève de la législation française sur la propriété intellectuelle et est la propriété exclusive de l'éditeur. Les œuvres figurant sur ce site peuvent être consultées et reproduites sur un support papier ou numérique sous réserve qu'elles soient strictement réservées à un usage soit personnel, soit scientifique ou pédagogique excluant toute exploitation commerciale. La reproduction devra obligatoirement mentionner l'éditeur, le nom de la revue, l'auteur et la référence du document. Toute autre reproduction est interdite sauf accord préalable de l'éditeur, en dehors des cas prévus par la législation en vigueur en France.

Référence électronique, pour citer cet article

Javier Ramírez Serrano, « Chorégraphies aux cérémonies olympiques en tant que film de danse », *Images secondes*. [En ligne], 01 | 2018, mis en ligne le 3 juin 2018, URL :

<http://imagessecondes.fr/index.php/2018/06/03/choreographies-aux-ceremonies-olympiques-en-tant-que-films-de-danse>

Éditeur

Association Images Secondes.

<http://imagessecondes.fr>

Javier Ramírez Serrano

Chorégraphies aux cérémonies olympiques

en tant que film de danse

Résumé

Le cinéma et la danse ont eu un rapport très particulier avec le projet olympique depuis sa rénovation en 1894. Aujourd'hui, réalisateurs de cinéma et chorégraphes nous offrent dans les cérémonies olympiques les plus beaux et les plus complexes des spectacles de masse. Dans les dernières années, ces spectacles scéniques sont devenus de coûteuses productions pour télévision.

Mots-clés

Jeux olympiques, Cérémonies olympiques, Réalisation télévisuelle, spectacles de masse

Introduction

Les Jeux olympiques modernes ne sont pas seulement un championnat sportif. En fait, ils n'ont pas été conçus comme tels lorsqu'ils sont nés en France à la fin du XIXe siècle, quand le baron Pierre de Coubertin, leur créateur, voulut ressusciter l'esprit des anciens festivals olympiques et ce qu'on en savait à l'époque. Parmi les aspects fondamentaux qui étaient connus des chercheurs comme Charles Diehl¹, on retrouve l'origine mythologique du Festival d'Olympia, son caractère rituel et religieux ou son énorme pertinence sociale. En fait, l'Olympie est devenue tous les quatre ans le point focal culturel² le plus important de toute la Grèce.

Coubertin, inspiré par cette relation entre la culture et l'athlétisme, voulait invoquer les arts dans son projet olympique renouvelé avec une théorie esthétique, des concours d'art et des cérémonies olympiques :

« Le chapitre des « cérémonies » est, on le comprend, l'un des plus importants à régler. C'est par là surtout que l'Olympiade doit se distinguer d'une série de championnats mondiaux. »³

L'autre action en faveur des arts, qui a commencé en 1906 alors que les trois premières éditions des Jeux ont déjà eu lieu, a été la création de concours d'art⁴. Depuis 1912, des concours de peinture, de sculpture, d'architecture, de littérature et de musique ont été organisés dans le but de construire une imagerie artistique olympique⁵. Malgré ces efforts, les compétitions n'eurent lieu que jusqu'à 1948 (Londres).

La théorie esthétique qui sous-tend toutes ces idées a été exprimée par le baron dans de nombreux écrits⁶ où il a exploré les plus petits détails : les villes qui devaient accueillir les Jeux, la conception des avenues autour des stades, des décorations florales ou des effets pyrotechniques. Les grandes sources d'inspiration des cérémonies

-
1. Coubertin cite expressément son livre *Excursions Archéologiques en Grèce* dedans son texte *Olympie* de 1906. Pierre de Coubertin, « Olympie » dans *Revue pour les Français*, avril 1906, pp. 135-139.
 2. Stephen G. Miler, *Ancient Greek Athletics*, Londres, Yale University Press, 2004, p.119.
 3. Pierre de Coubertin, « Une Olympie Moderne. VI. - Les Cérémonies » dans *Revue Olympique*, n.3 mars 1910, Paris, Comité Olympique International, 1910, p.41.
 4. Malgré les similitudes avec les concours artistiques organisés dans certains des festivals les plus importants de la Grèce antique - comme Nemea ou Isthmia - Coubertin ne s'en est pas inspiré pour son projet olympique.
 5. L'idée de Coubertin était que les grands artistes, inspirés par l'esprit de l'Olympisme, créent un art olympique authentique.
 6. Certains écrits initialement publiés anonymement dans la *Revue Olympique* ont été attribués au baron par le Comité international olympique lui-même, comme indiqué au début de la Sélection des textes publiés en 2011 : Pierre de Coubertin, *Pierre de Coubertin (1863-1957). Olimpismo. Selección de textos*, ed. Norbert Müller y Daniel Poyán Díaz, trad. José Antonio Millán Alba y Daniel Poyán Rubow, Lausanne, CIO, 2011.

furent les idées du critique d'art anglais John Ruskin et du compositeur allemand Richard Wagner. L'idée de la revalorisation par la beauté et le concept de *Gesamtkunstwerk* ont marqué la structure et la pertinence que les cérémonies olympiques ont prises tout au long des premières éditions, et sont encore aujourd'hui la base théorique fondamentale de celles-ci.

Après la mort du baron en 1937, la perte la plus regrettée par son collègue Carl Diem⁷ fut celle des concours d'art, qui éloignèrent le projet de sa nature culturelle. En tout cas, les cérémonies ne changèrent pas profondément jusqu'à l'arrivée de la télévision : ces premières cérémonies étaient très différentes de celles que nous connaissons aujourd'hui. Bien qu'une grande partie des rituels aient déjà été créés à cette époque - le relais de la flamme, le défilé des athlètes, le discours d'ouverture, etc. - le virage vers le spectacle de masse avec des grandes chorégraphies ne commença pas avant les années 1970.

La relation avec l'image technique – photographie et cinéma - accompagne le projet olympique dès sa première édition en 1896 et à partir de Paris (1900) l'enregistrement des Jeux devient systématique. Les nouvelles technologies ont vite découvert le potentiel des Jeux. L'intérêt des cinéastes et des photographes pour le sport s'est rapidement manifesté⁸. L'arrivée de la télévision n'a fait qu'accroître l'affinité entre l'Olympisme et les arts de l'image et a donné un coup de fouet à l'internationalisation du phénomène olympique.

Cependant, la danse n'a pas été présente aux Jeux depuis sa naissance. Pour expliquer des cérémonies comme celle d'Albertville en 1992, dirigée par le chorégraphe français Philippe Découflé, on ne peut donc pas revenir spécifiquement à la mise en scène voulue par Coubertin. Le baron a écarté la danse des concours artistiques et n'en a pas tenu compte spécifiquement dans les cérémonies. Même s'il a donné de l'importance à l'art chorégraphique comme un guide pour les défilés et les processions, la participation systématique des chorégraphes aux spectacles olympiques a dû attendre l'arrivée de la télévision. Historiquement, la présence de la danse était permanente dans les événements associés à la célébration des Jeux, mais très éloignée de l'agitation du stade et des cérémonies officielles. Depuis 1956, la danse a toujours eu sa place dans les programmes culturels olympiques, mais ce n'est qu'à Munich en 1972 qu'elle a trouvé sa position dans les cérémonies du stade⁹. Depuis lors, la présence de la danse n'a fait que croître jusqu'à nos jours. Les chorégraphies constituent aujourd'hui une part incontournable des spectacles olympiques et formellement peut-être l'un des moments les plus intéressants du point de vue de l'image.

7. Carl Diem fut l'un des pères du sport moderne en Allemagne, directeur du *Olympic Youth* à Berlin en 1936 et idéologue du relais de la flamme olympique.

8. Comme on l'a vu dans les expériences d'Etienne-Jules Marey ou même dans des comédies comme *College*, de Buster Keaton (1927).

9. La danse a remplacé, d'une certaine manière, les démonstrations de gymnastique qui avaient accompagné quelques cérémonies de la première époque.

1 - Les cérémonies olympiques, sont-elles des spectacles scéniques ?

Le principal problème que nous rencontrons dans l'analyse des cérémonies olympiques est qu'elles ont une double nature très particulière. Ce sont des spectacles scéniques, qui se déroulent en direct dans un stade devant des milliers de spectateurs assis à leur place, mais ils sont aussi projetés dans le monde entier devant des millions de téléspectateurs à travers les nombreuses caméras qui captent l'événement pour la télévision. Si les cérémonies olympiques n'étaient que des œuvres scéniques systématiquement enregistrées par l'œil de la caméra, sans aucune interaction entre l'approche des chorégraphies et la production télévisuelle, il serait facile de dire que nous sommes devant de simples spectacles scéniques et que nous pourrions les analyser comme tels. Dans ce cas, ils auraient une particularité intéressante : ils ne se produisent qu'une seule fois dans l'histoire et sont conçus pour un espace spécifique. Cependant, à partir des années 1980, les spectacles olympiques ne sont plus organisés, en termes de mise en scène, en ne prenant en compte que les spectateurs du stade, mais de plus en plus souvent en dialogue permanent avec la production audiovisuelle. D'une certaine manière, les spectacles olympiques ont aujourd'hui une double nature scénique et audiovisuelle, où la « mise en écran » prend de plus en plus d'importance. Si l'on tient compte du fait que la majorité du public regarde le spectacle devant la télévision et que la principale source de revenus du CIO provient des droits télévisuels, il ne serait pas illogique de penser que les principaux spectateurs des cérémonies ne sont plus dans le stade.

Cette division est pertinente, car la nature même des arts du spectacle et de l'audiovisuel est radicalement contraire, principalement pour deux raisons : le caractère éphémère des arts du spectacle et la nécessité d'un dispositif intermédiaire dans la création audiovisuelle. Alors que la danse scénique est présentée directement aux spectateurs et gardée exclusivement en mémoire du public et des participants - chaque représentation est unique et non-répétable - la danse filmée est présentée au spectateur à travers un écran de projection ou de télévision, sans aucune modification jusqu'à ce que le support sur lequel elle est enregistrée disparaisse - qu'il s'agisse d'un film cinématographique, d'une bande-vidéo ou d'un support numérique.¹⁰ Comprendre les chorégraphies des cérémonies olympiques en tant qu'œuvres audiovisuelles ou spectacles de scène modifie complètement leur analyse. Plus précisément, si l'on tient compte de quelques études récentes sur ce qu'est une chorégraphie dans une œuvre de *screendance*, les chorégraphies produites aux Jeux olympiques ne seraient pas celles que les spectateurs voient dans le stade, mais celles que les téléspectateurs regardent. Le montage audiovisuel devient ainsi la dernière étape de la chaîne chorégraphique :

10. Le chercheur théâtral José Luis García Barrientos définit avec maîtrise la différence entre les arts de la scène et l'écriture: José Luis García Barrientos, *Actuación y Escritura (teatro y cine)*, México D.F., Paso de Gato, 2010.

« Les artistes et les chercheurs mentionnent souvent "la chorégraphie initiale" (matériel de mouvement créé avant le tournage) par opposition à "la chorégraphie finale" (mouvement qu'on voit à l'écran). L'idée de deux chorégraphies superposées l'une sur l'autre n'est pas forcément fausse, mais je trouve que c'est un obstacle quand il s'agit de considérer la danse sur écran comme une pratique à part entière, parce qu'elle parvient à séparer davantage le travail d'un "chorégraphe" (dans le studio de danse) et celui d'un "monteur" (en postproduction). Je dirais plutôt que dans la création d'un film de danse, ce qui est créé dans le studio n'est pas de la chorégraphie, mais plutôt du matériel de mouvement qui servira la composition finale à l'écran, c'est-à-dire la vraie chorégraphie.
11
»

Ce fait ne nie pas la réalité scénique de l'événement qui se déroule dans le stade, ni la présence de spectateurs qui y assistent, mais relègue le spectacle scénique à un deuxième niveau, à une phase qui précède le travail final. Le stade devient ainsi une sorte d'immense studio de télévision, ouvert au public.

2.1 - L'image et les Jeux olympiques

On peut considérer trois façons de mesurer la contribution du cinéma et des médias audiovisuels au projet olympique : la première est la présence d'images techniques et l'avant-garde technologique dans le développement du projet olympique ; la deuxième est la participation de grandes personnalités de l'histoire du cinéma aux cérémonies olympiques ; et la troisième l'existence depuis les premières années des Jeux d'un sous-genre cinématographique spécifique, les films olympiques. Bien que le projet olympique ait été développé en conjonction avec les nouvelles technologies et l'image technique - photographie et cinéma - la présence de caméras dans les stades n'a pas toujours été appréciée.¹² Jusqu'aux années 1980, les caméras de télévision et de cinéma n'étaient que de simples spectateurs de ce qui se passait dans le stade. Depuis Paris (1900), les Jeux sont systématiquement filmés et les technologies les plus modernes testées lors de leur célébration.¹³ L'un des faits les plus marquants pour les historiens de la télévision est la présence de trois grandes caméras aux Jeux

11. Priscilla Guy, « Where is the choreography? Who is the choreographer? Alternate Approaches to Choreography through Editing » dans *The Oxford Handbook of Screendance Studies*, ed. Douglas Rosenberg, Oxford, Oxford University Press, 2016, p. 594. [traduction de l'auteur].

12. Il n'y a pas toujours eu de bonnes relations entre les équipes de télévision et le déroulement des Jeux. Le chapitre de 1956 à Cortina d'Ampezzo où le flambeau s'est éteint lorsque son porteur a trébuché sur un câble de télévision a nui aux relations entre la télévision et le CIO. Michael Payne, « Audience of the Games and Audience of the Ceremonies » dans *Olympic Ceremonies. Historical Continuity and Cultural Exchange*, éd. Miquel de Moragas, John MacAloon et Montserrat Llinés, Barcelone-Lausanne, CIO, 1995, p.305.

13. En 1924, ils ont été diffusés en direct sur les ondes de la radio pour la première fois et à Los Angeles en 1932, la *photo-finish* a été créé pour déterminer l'athlète gagnant.

olympiques de Berlin (1936). En raison du manque de distribution d'équipements de réception dans les foyers, des théâtres et des cinémas ont été aménagés dans plusieurs régions d'Allemagne. À Londres en 1948, les images télévisées sont arrivées à la maison, mais seulement dans la région métropolitaine, en 1952, elles n'ont été diffusées que dans deux pays et en 1956, la télévision a été installée dans le centre de presse pour permettre aux journalistes de suivre ce qui se passait dans le stade en circuit fermé. Entre 1960 et 1968, une nouvelle période commence pour les Jeux olympiques. À Rome en 1960, il y a eu des émissions en direct pour douze pays européens, la CBS américaine a payé une grosse somme d'argent pour recevoir des images quotidiennes envoyées par l'océan et vingt-et-uns pays ont pu regarder les images à travers leurs télévisions. En 1964 et 1968, les nouveaux satellites - *Telstar*, *Syncom 3* - ont permis la diffusion des premières transmissions intercontinentales et les Jeux olympiques ont pu être vus en couleur pour la première fois.¹⁴ Depuis cette époque, le nombre de téléspectateurs n'a cessé d'augmenter, ce qui s'est traduit par des contrats de droits de diffusion de milliards de dollars au profit du CIO. Les émissions sont devenues tellement importantes que le CIO a décidé de créer en 2001 un centre responsable du signal international des Jeux, dont le centre fixe est situé à Madrid, l'*Operation Broadcasting Service* (OBS). Toutes sortes de nouvelles technologies de l'image ont été testées aux Jeux olympiques, tant en termes de production que de diffusion (ex. 3D, *Super Hi-Vision* ou Réalité Virtuelle).

Ce n'est pas par hasard que les cérémonies ont commencé à changer considérablement lorsque les émissions télévisées mondiales ont commencé aux Jeux olympiques. Les nouvelles technologies ont permis la création de différents récits et ont conduit à des ouvertures et des clôtures plus spectaculaires et moins corsetées.¹⁵

D'autre part, il y a une interaction qui existe depuis les premières années entre des cinéastes renommés et la direction artistique des cérémonies olympiques. Tout au long de l'histoire, on trouve des réalisateurs tels que Robert Mitchell à Londres en 1908, Cecil B. DeMille à Los Angeles en 1932, Walt Disney à Squaw Valley en 1960, Zhang Yimou à Pékin en 2008, Danny Boyle en 2012, Ricardo Meirelles en 2016 et d'autres stars de cinéma comme le producteur David Wolper à Los Angeles en 1984¹⁶.

Finalement, il y a le cas spécifique des films officiels des Jeux olympiques, initiés à Stockholm en 1912, le plus notable étant l'œuvre de Leni Riefenstahl sur Berlin de 1938, mère du documentaire moderne. D'autres grands réalisateurs comme Carlos

14. John Horne et Garry Whannel, *Understanding the Olympics*, Londres, Routledge, 2012, pp. 51-52.

15. Bien que, selon Otto J. Schantz, les raisons ne soient pas seulement techniques. La rupture avec les symboles religieux et militaires fut le grand changement vers les spectacles de masse actuels. Otto J. Schantz, « From Rome (1960) to Montreal (1976). From Rite to Spectacle. » dans *Olympic Ceremonies. Historical Continuity and Cultural Exchange*, éd. Miquel de Moragas, John MacAloon et Montserrat Llinés, Barcelone-Lausanne, CIO, 1995, pp. 131-139.

16. D'autres personnalités ont quitté le projet à la dernière minute, comme Steven Spielberg à Pékin en 2008 ou Jean-Jacques Annaud à Albertville en 1992.

Saura¹⁷ à Barcelone en 1992 (*Marathon*) ou Masahiro Shinoda avec son film sur Sapporo en 1972 nous ont offert quelques-unes des plus belles images jamais filmées sur le monde du sport. Un grand nombre de films - dont certains sont presque inconnus - ont documenté, mais aussi interprété esthétiquement les compétitions et les cérémonies olympiques¹⁸ (Illustration 1).



Illustration 1 : Chronique de Comœdia sur la première du film : *Les jeux olympiques à travers les âges*, à l'occasion des Jeux olympiques à Paris en 1924 (05 de juillet de 1924, p.3). [En ligne] <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k76544819/f3.itm>

Cette communion, cristallisée avec un intérêt particulier pour la désignation de grands cinéastes comme directeurs artistiques des cérémonies olympiques, a eu une empreinte évidente sur la conception télévisuelle des ouvertures. Cette approche cinématographique a profondément modifié le récit des cérémonies d'ouverture et de clôture à partir des années 1970. Les chorégraphies des cérémonies ont vécu ce changement avec une force particulière.

17. Carlos Saura a notamment réalisé de nombreux films de danse comme *Jota de Saura* (2016), *Flamenco*, *Flamenco* (2010) ou *Flamenco* (1995).
18. Le rapport entre le cinéma et l'Olympisme aurait pu être encore plus étroit s'il avait été possible d'élargir les catégories de concours artistiques. Le Comité allemand a demandé d'inclure le cinéma à Berlin et Garmisch-Partenkirchen en 1936.

2.2. La danse et Jeux olympiques

Comme l'introduction de cet article le souligne, la danse ne faisait pas partie des cérémonies jusqu'aux années 1970. Suivant l'idée originale de Coubertin, son rôle actuel pourrait se justifier par la pertinence qu'il accorde à la musique. Dans le processus de spectacularisation des Jeux, la musique a fini par être accompagnée d'une série de productions interdisciplinaires, où la danse a atteint une autonomie manifeste. Bien que la danse ne fasse pas partie des concours artistiques ou des cérémonies dans les stades, cela n'a pas empêché, comme nous l'avons déjà indiqué, un certain rapport avec le mouvement olympique. Certaines fêtes de Coubertin pendant la première étape du projet ont été accompagnées de spectacles de danse, parfois de grands noms de la chorégraphie de l'époque, comme le cas de Loie Fuller à l'occasion du 20^e anniversaire de la naissance du CIO. En outre, les premiers programmes parallèles aux Jeux comprenaient souvent des spectacles de danse scénique - l'exemple le plus célèbre est *Le Train Bleu* de Nijinska à Paris en 1924. Enfin, une fois que les Programmes Culturels ont été célébrés régulièrement après la disparition des concours artistiques, la danse a occupé une place très importante dans les programmes des Jeux. Avant son intégration dans les cérémonies, la chercheuse Elisabeth Hanley¹⁹ a particulièrement souligné que l'arrivée de la flamme a parfois eu lieu, comme à Tokyo en 1964 ou à Mexico en 1968, au sein d'un rituel chorégraphique.

Avant l'arrivée des émissions mondiales, seuls les Jeux olympiques de Berlin en 1936 ont offert un grand spectacle de danse. C'est arrivé le soir du jour d'ouverture : un spectacle réalisé par Carl Diem et chorégraphié par Mary Wigman, Harald Kreutzberg et Maja Lex, et avec la participation de Rudolf von Laban - Goebbels l'a exclu à la dernière minute.

À partir de Munich en 1972, la danse est progressivement devenue une partie des cérémonies olympiques. De petits groupes de danse folklorique, à l'occasion de l'échange du drapeau olympique entre le Mexique et la Bavière, et quelques danses d'enfants sont apparus lors de l'inauguration de 1972. Déjà à Montréal en 1976 il y a eu des démonstrations de gymnastique, des danses folkloriques ou d'autres inspirées de la Grèce classique lors des cérémonies d'ouverture et de clôture. Enfin, 1980 est l'année qui confirme la pertinence de la danse sur scène dans les cérémonies olympiques modernes : Lake Placid et Moscou avaient de grandes chorégraphies. L'ouverture soviétique fut particulièrement remarquable, dont la conclusion de plus d'une heure présentait tous les genres de danses folkloriques des différents peuples de l'URSS, des chorégraphies pour des enfants, des grandes compositions de masse, des défilés en hommage aux Festivals olympiques anciens, etc.

19. Hanley a écrit en 1986 l'une des rares études académiques sur la relation entre la danse et les Jeux olympiques : Elisabeth A. Hanley, « The role of dance in the ancient and modern Olympics » dans *International Olympic Academy Twenty-Sixth Session 3rd-18th July 1986*, Lausanne, CIO, 1986, pp. 216-226

Bien que la danse ait trouvé sa place dans les cérémonies moscovites, la structure du spectacle et son intégration à la production télévisuelle étaient certainement encore limitées. À Moscou, presque toutes les chorégraphies se sont déroulées une fois le protocole obligatoire (le défilé des athlètes, l'allumage de la flamme olympique, le serment, etc.) terminé.

Depuis Los Angeles (1984) cette intégration a commencé à dynamiser les cérémonies, combinant les rituels avec les moments chorégraphiques et scéniques obligatoires, aboutissant à des inaugurations plus spectaculaires, dans le style des grandes productions de Broadway. Cette évolution a transformé les ouvertures modestes conçues par Coubertin en grands spectacles de masse. Une fois que la structure de la cérémonie a été revitalisée, entre autres par l'intérêt des chaînes de télévision à rendre l'événement plus facile à suivre pour les téléspectateurs - et ainsi générer plus de profits - l'étape suivante a été de rendre une émission de télévision de plus en plus intéressante pour ces millions de personnes qui s'asseyaient devant le téléviseur.

Depuis 1972, la danse n'a pas seulement trouvé sa place dans les cérémonies, mais certains des chorégraphes contemporains les plus importants ont dirigé artistiquement ou participé aux spectacles. Philippe Decouflé, Dimitris Pappaioannou, Judy Chabola, Akram Khan, David Atkins et Deborah Colker ne sont que quelques-uns des noms qui succèdent à la première mise en scène à Berlin en 1936, à laquelle ont participé Wigman, Lex ou Kreutzberg.

3. Des chorégraphies pour la télévision

La présence de la danse à la télévision grâce aux Jeux olympiques est déjà pertinente si nous gardons à l'esprit qu'en passant en revue certaines recherches sur le contenu culturel à la télévision, la présence de la danse scénique a été pratiquement marginale. Dans certains pays comme la France ou l'ex-URSS, et bien sûr aux États-Unis d'Amérique, des programmes ont été consacrés à la danse. En Europe, la chaîne franco-allemande ARTE diffuse de nombreux contenus sur la danse dans sa programmation et a réalisé des productions sur des œuvres de Pina Bausch, Marie Chouinard et Angelin Preljocaj, et aux États-Unis on trouve des programmes comme *A Time to Dance* pour la télévision publique de Boston -WGBH- ou la série à succès *Dance in America*, née en 1975 sur CBS.²⁰ Dans le cas de l'Espagne, par exemple, il y a eu des programmes consacrés au théâtre comme *Fila cero* et *Estudio 1*, mais aucun cas lié à la danse contemporaine.²¹ Aucune de ces émissions n'est diffusée aux heures de grande écoute et n'a le plus grand public des Jeux olympiques. L'esthétique documentaire de certaines de ces premières productions télévisuelles nous rappelle aussi les premiers

20. Jac Venza, « Program Lists of Dance in America, A Time to Dance, and Arts USA », *Envisioning Dance*, ed. Judy Mitoma, Nueva York, Routledge, 2002, p. 39.

21. Soledad Ruano López, Soledad, *Contenidos culturales en las televisiones generalistas*, Madrid, Fragua, 2009, p. 102.

enregistrements de danse des années 1970. La façon dont la danse a été filmée pour la télévision de manière traditionnelle.²²

D'un point de vue chronologique, il est intéressant de souligner que l'apparition des chorégraphies lors des cérémonies d'ouverture au cours des années 1970 a coïncidé avec les premières expériences de vidéodanse²³ (certaines d'entre elles par de grands chorégraphes comme Merce Cunningham avec le cinéaste Charles Atlas) et la systématisation des enregistrements vidéo des chorégraphies scéniques. En même temps, l'évolution de l'approche des programmes tels que *Dance in America* peut également être regardé en miroir de l'évolution de l'interaction entre la danse et la télévision aux Jeux Olympiques²⁴. Cette tendance des comités d'organisation des Jeux de ces dernières années à concevoir des spectacles olympiques avec des paramètres télévisuels peut être prouvée en tenant compte de différents facteurs : la structure des cérémonies ; le nombre de caméras, leur position et leur interaction avec la mise en scène ; la conception de séquences complètes ayant pour seule référence l'œil de la caméra ; l'intégration entre les retransmissions en direct et les séquences préenregistrées ; le rôle des spectateurs du stade ; ou les sources de financement des Jeux olympiques et du CIO.

D'une part, la structure de la cérémonie a traversé d'importants changements depuis les années 1970. Alors qu'à Moscou en 1980, il y avait encore une approche restrictive de l'ordre et de la mise en scène des principaux rituels des cérémonies (le défilé, l'allumage du flambeau, etc.) depuis Los Angeles (1984), cette structure a commencé à intégrer de manière dynamique les moments spectaculaires - musicaux, dramatiques et chorégraphiques - avec les rituels olympiques susmentionnés. À partir d'Atlanta (1996), on cherchait à intégrer des éléments narratifs dans la progression du spectacle, et à Sydney (2000), une bataille a été lancée avec le CIO pour tenter de réduire sensiblement la durée du défilé des athlètes.²⁵ L'intégration d'extraits vidéo dans le signal télévisuel - qui sont également diffusés sur les écrans des stades - a donné une nouvelle dimension au récit visuel des émissions des dernières éditions. Aujourd'hui, la conception des spectacles cherche une cohérence narrative et visuelle que même certaines cérémonies très appréciées comme celle de Barcelone en 1992 n'avaient pas. L'augmentation du nombre de caméras, leurs positions et leurs mouvements sont un autre des symptômes les plus évidents du changement qu'ont connu les spectacles olympiques. À Grenoble en 1968, quatorze caméras couleur ont été installées dans le

22. Pour plus de détails sur les premières expériences des enregistrements vidéo de danse, voir l'article suivant de Dennis Diamond: Dennis Diamond, « Archiving Dance on Video: The First Generation », *Envisioning Dance*, ed. Judy Mitoma, New York, Routledge, 2002, pp. 118-122.

23. Virginia Brooks, « From Méliès to Streaming Video: A Century of Moving Dance Images », *Envisioning Dance*, ed. Judy Mitoma, New York, Routledge, 2002, pp. 54-60.

24. Martha Graham ou Merce Cunningham ont adapté des chorégraphies au format télévisuel aux États-Unis.

25. Le défilé est un moment critique pour les téléspectateurs en raison de son énorme durée due au grand nombre de délégations impliquées.

stade pour filmer la cérémonie. Le nombre n'avait pas beaucoup changé depuis quelques années - à Albertville il avait dix-huit²⁶ - bien que certains auteurs soulignent déjà l'inauguration de Los Angeles en 1984 comme la première où les téléspectateurs étaient le véritable public de destination.²⁷ Il ne fait aucun doute qu'à partir de 1992 - Albertville et Barcelone - le design audiovisuel a commencé à devenir particulièrement évident. Les *travellings* en grues mobiles, les opérateurs de *steadycam* sur la piste, les plans aériens, mais surtout la planification visuelle de séquences telles que le *Ballet Aérien* d'Albertville - où le choix des plans, ainsi que le rythme du montage montrent un travail antérieur de *storyboard* - témoignent d'un grand changement par rapport à des cérémonies comme celle de Los Angeles. Il ne s'agit plus de l'enregistrement d'un spectacle scénique, mais de l'articulation d'un discours audiovisuel : à Barcelone en 1992,²⁸ il y avait quarante-six caméras, à Sotchi en 2014 cent quarante.²⁹ Des chorégraphies comme *Abide with Me* d'Akram Khan à Londres en 2012, où un opérateur de *steadycam* n'est entré qu'à certains moments précis pour suivre l'action de Khan, dans une chorégraphie visuelle complètement mesurée et planifiée, montrent combien ces dernières années les chorégraphies des Jeux sont devenues des chorégraphies pour la télévision. Aujourd'hui, les réalisateurs des Jeux comptent avec des caméras à grande vitesse, des opérateurs de *steadycam*, des caméras aériennes, des connexions fixes dans différents points de la ville, etc. pour monter le signal international émis par les différents téléviseurs du monde. À Rio en 2016, Panasonic a mis à la disposition du OBS des caméras 4k pour enregistrer la cérémonie d'ouverture, et des technologies telles que la résolution 8k ou même la réalité virtuelle ont été testées pendant les Jeux.

Certaines des séquences les plus intéressantes de ces dernières années ont été conçues avec un seul point de vue en tête : l'œil de la caméra. Depuis Pekin (2008) et Vancouver (2010), les projections sur piste ont complètement marqué l'approche technique et artistique des cérémonies olympiques.³⁰ De nouvelles interactions entre acteurs, danseurs, bénévoles et projections pré-assemblées sont apparues. Si à Vancouver, l'impressionnante séquence d'orques - *The Landscape of a Dream: Hymne au Nord* - on a pu l'apprécier de tous les points de vue présents dans le stade, à Rio (2016) on a pu assister à une séquence chorégraphique de *street dance* et de *parkour* - *Metropolis*

26. Sylvain Bouchet, *La mise en scène est de Pierre de Coubertin*, Paris, éditions Jacob-Duvernet, 2013, pp-134-135.

27. Miquel de Moragas, Nancy K. Rivenburgh et James F. Larsson, *Television in the Olympics*, Londres, John Libbey and Company Ltd., 1995, p. 67.

28. Plus 53 caméras supplémentaires des différentes chaînes de télévision pour modifier le signal dans leur pays respectif (*Ibid.*, p.62).

29. Myles A. Garcia, *Secrets of the Olympic Ceremonies*, MAG Publishing, 2014, p.183.

30. À Vancouver, quatre cent huit projecteurs n'ont été utilisés que pour couvrir le centre du stade, à Rio 2016, trois cent trente-trois projecteurs à haute luminosité ont été utilisés avec *videomapping* qui couvrait la piste et d'autres structures verticales des scénographies. [En ligne] <https://www.panasonic.com/global/olympic/us/rio/solution/dlp.html> [consultation : 04/12/2017].

- où le jeu des perspectives - qui simulait la tridimensionnalité des bâtiments émergeant du sol - ne pouvait être bien compris et apprécié que par l'œil de la caméra. Tout autre point de vue dans le stade, en particulier celui des spectateurs qui étaient dans le fond opposé au Maracana, brisait l'illusion optique (*Illustration 02*). *Metropolis* s'est terminé par la construction et le décollage d'un avion, mais la continuité de la séquence n'a pas eu lieu dans le stade, mais dans une vidéo pré-montée liée à la retransmission en direct. Les spectateurs du stade ont également pu regarder cette séquence en vidéo, par contre l'illusion a dû être moindre, car ils ont été simultanément témoins de la mise en place de la séquence suivante, tandis qu'à la télévision, la continuité visuelle était parfaite.

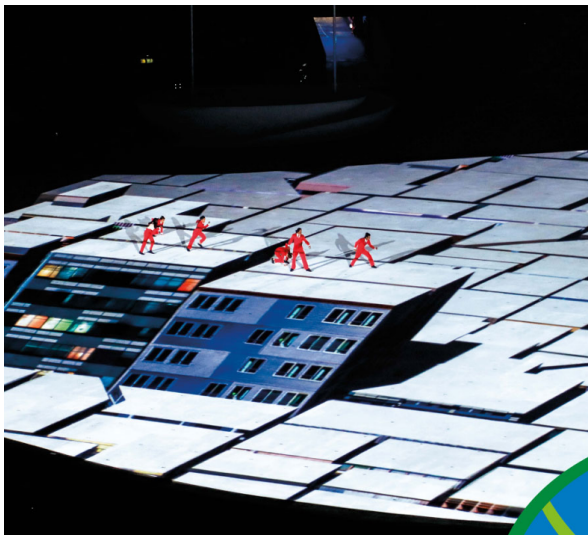


Illustration 02 : Comparaison d'une photographie de *Metropolis* à Rio en 2016, CIO, *Marketing Report* Rio 2016, p. 77 : [En ligne] <http://touchline.digipage.net/iocmarketing/reportrio2016/76-1> et l'émission télévisuelle de la même chorégraphie, CIO, Ouverture des Jeux Olympiques de Rio 2016, 32' : [En ligne] https://youtu.be/N_qXm9HY9Ro?t=32m. On peut voir que le design visuel de cette séquence est pensé pour la télévision.

Ces dernières années, toutes les cérémonies ont comporté des extraits vidéo pré-assemblés qui permettent, entre autres, de suivre une action qui se déroule à l'extérieur du stade. Ces fragments de fiction cinématographique - comme la séquence de M. Bean qui parodie *Chariots of Fire* à Londres en 2012 - ou de simples ressources narratives - comme le début de la chorégraphie d'Akram Khan, également à Londres - ont introduit une nouvelle dimension cinématographique qui, bien qu'elle puisse être partiellement appréciée à travers les écrans installés dans le stade, a un caractère télévisuel évident.

Certaines des cérémonies olympiques modernes ont attribué un rôle actif aux spectateurs du stade : « Il n'y a pas de spectateurs. Tout le monde dans le Stade fera partie de la Magie. »³¹

Les mosaïques à Moscou et Los Angeles, les masques à Barcelone, les lumières des sièges à Londres, etc. ont transformé les spectateurs du stade en une autre ressource dans le spectacle. Certains de ces effets ont été mis en scène en ne tenant compte que

31. Danny Boyle en LOCOG, London 2012 Olympic Games Opening Ceremony Media Guide, 2012, p.11.

de la frontalité de la caméra et du box des autorités. Seulement un pourcentage des spectateurs présents dans le stade ont pu en profiter pendant que tous les téléspectateurs le faisaient.

1. Les preuves les plus récentes de la transformation télévisée des cérémonies sont directement liées aux sources de financement des Jeux olympiques. 73 % du financement du CIO entre 2013 et 2016 a été obtenu par la vente des droits de télévision.³² Ce chiffre et le fait que l'ouverture olympique est l'un des moments les plus populaires des Jeux nous font penser que, peut-être, les organisateurs et les directeurs artistiques ont comme public de référence les téléspectateurs. Après tout, ce sont eux qui paient le spectacle. Le Maracanã a une capacité d'environ 80 000 personnes ; aux États-Unis seulement, Rio - 2016 étant l'édition qui a enregistré le plus faible nombre de téléspectateurs ces dernières années³³ - a enregistré une audience de 26,5 millions de téléspectateurs sur la chaîne NBC. En France, 1,6 million de personnes assistaient à la cérémonie devant leur téléviseur³⁴ : « Avec la moitié de la population mondiale regardant les Jeux, Rio 2016 a été l'Olympiade plus consommée ». ³⁵

L'application de ces paramètres à la chorégraphie d'Akram Khan à Londres *-Abide with me-* montre comment elle remplit toutes les caractéristiques susmentionnées :

La pièce a précédé l'un des rituels les plus importants, le défilé des athlètes ; elle commence par une séquence vidéo prémontée diffusée en plein écran ; huit ou neuf caméras³⁶ ont été utilisées pour cette seule séquence, principalement à partir de positions élevées ou au pied de la piste (seuls quatre des vingt-deux plans de montage ont été capturés à partir de la tribune) et avec des mouvements de caméra (*dollys*, *steadycams*, hélicoptères) ; il y a plusieurs moments spécifiquement conçus pour la caméra (une phrase chorégraphique conçue pour une caméra au ras du sol et un effet d'identification à la première personne avec l'un des personnages principaux de la pièce) et tous les solos de Khan sont dansés devant un opérateur de *steadycam* à quelques mètres de distance, se dirigeant directement vers la caméra ; l'éclairage rend

32. CIO. *Marketing Report 2016*, p.18

<<http://touchline.digipage.net/iocmarketing/reportrio2016/18-1>> [consultation: 04/12/2017]

33. Cette baisse est due aux nouveaux dispositifs à partir desquels les Jeux pourraient être suivis. Cette baisse de l'audience télévisuelle a également été enregistrée dans l'audience mondiale gérée par le CIO, comme en témoigne le Rapport marketing 2017.

34. <http://www.jeanmarcmorandini.com/article-357078-audiences-la-ceremonie-d-ouverture-des-jo-2016-a-reuni-16-million-de-telespectateurs-hier-a-23h-sur-france-2.html> [consultation: 05/12/2017]

35. Thomas Bach, président du CIO. CIO, *Marketing Report 2016*, <<http://touchline.digipage.net/iocmarketing/reportrio2016/18-1>> [consultation: 04/12/2017] p. 23.

36. En ne disposant pas de dessins techniques, il n'est pas possible de garantir le nombre exact en raison des décalages de caméra.

le public invisible et il n'y a pas un seul plan qui remarque sa présence (seulement le salut final des danseurs) ; la capacité du stade³⁷ des Jeux Olympiques de 2012 est insignifiante par rapport aux audiences connues de la cérémonie :

« Plus d'un milliard de personnes ont regardé la cérémonie de trois heures à la télévision dans le monde entier. À l'intérieur du stade, 80 000 spectateurs, dont la famille royale et de nombreux chefs d'Etat, ont assisté au spectacle fascinant qui s'est déroulé. »³⁸

La réalisation de l'équipe de télévision de Danny Boyle³⁹ montre une pièce proche et intime. Il est vrai qu'il y a des moments de grande amplitude et des figures géométriques, typiques des grandes chorégraphies monumentales caractéristiques de ce type d'événement, mais en général la réalisation insiste pour montrer des plans rapprochés de Khan et Sandé sur de grands plans généraux. La similitude esthétique de la production de l'OBS avec certains moments de la séquence *Le Sacre du Printemps* de Pina (2011) de Wim Wenders, justifie d'autant plus la nécessité de revendiquer ces pièces pour l'histoire du cinéma-danse.⁴⁰

Pour en revenir à l'idée présentée dans la première partie, les spectacles olympiques ont une double nature scénique et télévisuelle, mais l'image a fini par conquérir des aspects évidents de la mise en scène. Les chorégraphies olympiques d'aujourd'hui sont conçues en contact direct avec les producteurs de télévision et les directeurs artistiques - dans des éditions récentes, réalisateurs de films - et sont conçues avec un *storyboard* et des séquences animatroniques. Certaines de ces émissions nous ont laissé des séquences d'une qualité similaire à celle de certains des films de ciné-danse les plus intéressants de ces dernières années. En regardant quelques plans de *Abide With Me* à Londres, on ne peut que penser à *Pina* de Wim Wenders. Les cadrages de certaines chorégraphies de Vancouver nous rappellent forcément des films comme *N.Y. Export: Opus Jazz*. Les budgets de ces productions olympiques sont, en fait, plus élevés que ceux de n'importe quel film de Wim Vandekeybus ou Thierry de Mey. Certaines des solutions visuelles qui ont été réalisées lors des Jeux Olympiques pour mettre en valeur la danse sont inaccessibles pour la plupart des créateurs de films de danse et nous rappellent inévitablement les grandes productions hollywoodiennes de Busby Berkeley.

Conclusion

37. <<https://www.london-stadium.com/faq/>> [consultation: 24/03/2018]

38. LOCOG, *Olympic Report Vol.2*, 2012, p. 41.

39. Je ne connais pas le nom des réalisateurs qui ont fait cette séquence. Les parties du protocole - défilé, éclairage de la torche, etc. - ont été réalisées pour l'OBS par José Ramón Díez, réalisateur sportif ayant une longue carrière dans les cérémonies olympiques.

40. De plus, la cérémonie a été filmée en 3D et Ultra Hi-Vision, ce qui témoigne des intentions esthétiques et cinématographiques des producteurs.

L'évolution de la mise en scène des cérémonies olympiques, et notamment des chorégraphies, a donné la priorité à l'image télévisuelle. Ces dernières années, des approches chorégraphiques et visuelles exclusivement destinées aux téléspectateurs ont été réalisées, des séquences intégrant des extraits pré-enregistrés ont été intégrées et un dialogue direct entre l'image et les mouvements chorégraphiques a été forgé. Le public de destination, tant par le nombre que par les droits télévisuels, qui est la principale source de financement des Jeux olympiques, est devenu celui des téléspectateurs. Enfin, les théories selon lesquelles les chorégraphies des œuvres de *screendance* sont celles qui sont montrées à l'écran - l'union entre chorégraphie physique et réalisation audiovisuelle - nous invitent à analyser les chorégraphies des Jeux olympiques en termes cinématographiques. Tout cela confirme qu'aujourd'hui les chorégraphies des cérémonies olympiques sont des pièces audiovisuelles réalisées en direct. Avec cette connaissance, il serait juste de valoriser des pièces telles que *Abide with me* d'Akram Khan, ou *Ballet Aérien* de Philippe Découflé en tant que certaines des pièces de *screendance* les plus intéressantes jamais créées, pour la particularité de leur conception, pour leur capacité à être communiquées à des millions de spectateurs et pour leurs valeurs cinématographiques évidentes. Nous devrions considérer toutes ces chorégraphies olympiques comme faisant partie de l'histoire du cinéma-danse.

Javier Ramírez Serrano

Javier Ramirez est artiste visuel et chercheur, ancien étudiant des Beaux-Arts et en Théâtre et Arts Scéniques. Actuellement, il termine ses études de doctorat en Communication Audiovisuelle à l'Université Complutense de Madrid et il est membre du Séminaire Complutense d'Investigation en Histoire et Théorie de la Danse. Il a écrit des publications sur des arts et de la danse et il a collaboré en projets d'investigation artistique et de la communication audiovisuelle (« 16 de mayo de 1911. La fête olympique de la Sorbonne », dans *La Investigación en Danza 2016* vol.1, Mahali, 2016, pp-81-88 ; « Herramientas en línea para la reconstrucción de la entrega de premios del Concurso Internacional de Arquitectura de la V Olimpiada », dans *Al margen. Reflexiones en torno a la imagen*, Dto. Comunicación Audiovisual y Publicidad I Universidad Complutense de Madrid, 2016, pp-81-88 ; « 1992: revolución escénica en las inauguraciones olímpicas », dans *Proceedings of the international screendance meeting*, Universitat Politècnica de València, 2015, pp-75-84 ; « Danza y vídeo. Una conversación » dans *Crossing Stages, European Project 2013-2015*, Universidad Carlos III de Madrid, 2015, pp. 141-144 ; « La escritura coreográfica y su registro audiovisual », dans *La Investigación en Danza en España*, Mahali, 2014, pp-59-66 ; etc.).

Avec l'Aula de la Danza de l'Université Carlos III de Madrid, il a travaillé comme artiste visuel sur des chorégraphies scéniques en réalisant des audiovisuels en direct et des films de danse. Ses recherches comme son travail artistique sont nées de l'union entre tous les arts, comme la danse, le théâtre, le cinéma ou la peinture.