

# Fanfares pour les athlètes exceptionnel·les : John Williams et la mise en musique du mythe olympique, 1984–2002

Fanfares for the Exceptional Athletes: John Williams's Fanfares and the Olympic Myth, 1984–2002

**Yann Descamps**

**Mots clés :** Williams (John), Jeux olympiques, cérémonies d'ouverture, mythe, performance

**Keywords:** Williams (John), Olympic Games, opening ceremonies, myth, performance

## RÉSUMÉ

Mélant histoire culturelle du sport, sémiologie, musicologie et études communicationnelles, cet article envisage dans quelle mesure les musiques olympiques de John Williams participent de la construction d'un mythe politique transmédiaire autour de l'olympisme et du spectacle sportif de la fin du xx<sup>e</sup> et du début du xxi<sup>e</sup> siècles. Tout d'abord, il aborde la corporeité de ces pièces et de leurs performances, traçant un parallèle entre l'athlète et le·a musicien·ne. Ensuite, il en souligne la dimension mythologique plurielle, jusqu'à la question du mythe politique. Enfin, il évoque ces projets artistiques et philosophiques sous l'angle des tensions et des limites inhérentes au spectacle sportif de l'époque. En somme, il s'agit d'étudier le discours musical de John Williams sur et dans le spectacle sportif transmédiaire des Jeux olympiques pour en déceler la dimension politique et corporelle.

## ABSTRACT

Calling on cultural history of sport, semiotics, musicology, and communication studies, this article examines the extent to which John Williams's Olympic music contributes to the construction of a transmedia political myth around Olympism and sporting events in the late 20th and early 21st centuries. First, it addresses the physicality of these pieces and their performances, drawing a parallel between athletes and musicians. Next, it highlights their plural mythological dimension, and the potential consolidation of a political myth. Finally, it discusses these artistic and philosophical projects in relation to the tensions and limitations of the sporting spectacle of the time. In a nutshell, this paper studies John Williams' musical discourse on and within the transmedia sporting spectacle of the Olympic Games in order to identify its political and physical/bodily dimensions.

- 1 Les musiques de film de John Williams ont accompagné les exploits de nombreux héros du cinéma américain et suscité les passions d'un public international, comme l'intérêt de chercheur·euses du monde entier (Tylski 2011 ; Audissino 2021 ; Huvet 2022). Or d'autres compositions héroïques, à savoir les fanfares olympiques que Williams fut invité à composer pour les Jeux d'été de Los Angeles 1984 et Atlanta 1996, et les Jeux d'hiver de Salt Lake City 2002, n'ont reçu que peu d'attention. Pourtant, celles-ci permettent de revisiter l'héritage du compositeur. Le choix de Williams par les différents comités organisateurs américains ancre le statut du compositeur comme incarnation contemporaine de l'*Americana* et maître de la bande-son héroïque, deux aspects dont les cérémonies d'ouverture américaines étaient largement empreintes, des tableaux célébrant l'histoire culturelle et musicale du pays au Colisée de Los Angeles à la célébration du courage des pompiers du 11 septembre 2001 à Salt Lake City, en passant par l'héroïsme politique de Martin Luther King Jr. mis en avant dans sa ville d'Atlanta. Ce choix a d'ailleurs été confirmé par les médias américains comme la chaîne NBC, gourmande utilisatrice des sonorités virtuoses de Williams, tirées de ces fanfares olympiques comme de sa composition à destination de la chaîne pour les Jeux de Séoul 1988, *Olympic Spirit*. L'utilisation de Williams à trois reprises (un fait unique dans l'histoire de l'Olympisme), tout comme l'obtention par ce dernier de l'Ordre olympique des mains du CIO en 2003 (IOC News 2003), mettent en lumière un lien conçu comme évident pour les organisateurs entre la musique de Williams et les Jeux olympiques, lien toujours prégnant aujourd'hui alors que les fanfares olympiques du compositeur américain ont dépassé leur statut de bande-son des Jeux de Los Angeles 1984, Atlanta 1996 et Salt Lake City 2002, pour devenir de véritables musiques olympiques réinvesties à chaque Olympiade par les médias et les autres pays-hôtes, et invoquant instantanément au public et aux annonceurs

les idéaux véhiculés par ces événements (John Williams Fan Network JWFAN 2014 ; Comcast 2016). Il s'agit ici d'interroger ces évidences, et particulièrement leurs enjeux corporels. En effet, les Jeux olympiques et leurs cérémonies d'ouverture sont des spectacles totaux transmédia-tiques producteurs de sens, dont la matière même est le corps sportif et son histoire. Au sein de ces spectacles, la musique de Williams, comme les scénographies déployées autour d'elle, sont signifiantes. Conçues par Williams selon ses dires pour mettre en musique un idéal olympique devenu mythe universel, ses fanfares permettent au final d'interroger ce que Jean-Marie Brohm nomme le « mythe olympique » (1981), idéal en puissance d'apolitisme, de paix et d'égalité non réalisé en actes à travers les différentes Olympiades. Plus encore, ces compositions en viennent à constituer elles-mêmes des récits à dimension mythologique et politique, dans un contexte censé être apolitique et pourtant politisé en tous points et en tous médias, des discours et rituels patriotiques et olympiques aux images et commentaires télévisés (Moragas Spà, Rivenburgh, Larson 1995), en passant par la musique. Il s'agit donc d'étudier le discours musical de John Williams, généralement associé à un héroïsme cinématographique, sur et dans le spectacle sportif transmédia-tique des Jeux olympiques, où le spectacle se joue et le sens est transmis de médium en médium en s'adaptant organiquement à ceux-ci et leurs caractéristiques (Jenkins 2006), et ce pour en déceler la dimension politique et corporelle. En effet, dans quelle mesure les fanfares olympiques de John Williams et leur mise en scène lors des cérémonies d'ouverture de 1984, 1996 et 2002 mettent-elles en notes, en tableaux et en corps un mythe politique toujours plus transmédia-tique autour de l'olympisme et du spectacle sportif de la fin du xx<sup>e</sup> et du début du xxi<sup>e</sup> siècles ? Dans un premier temps, il s'agira d'envisager la corporéité des fanfares olympiques de John Williams, puis leur dimension mythologique, avant de déceler dans ces fanfares et leurs « performances » le reflet des tensions inhérentes au spectacle sportif de l'époque.

2 La présente étude est donc consacrée aux trois fanfares olympiques composées par John Williams, à savoir *Olympic Fanfare and Theme* (1984), *Summon the Heroes* (1996) et *Call of the Champions* (2002), ainsi qu'aux retransmissions télévisées des cérémonies d'ouverture des Jeux olympiques de 1984, 1996 et 2002 durant lesquelles elles furent jouées<sup>1</sup>, et aux prises de parole du compositeur à leur sujet dans les médias ou dans le cadre d'entretiens publiés (Guegold 1996). Mélant histoire culturelle du sport, sémiologie, musicologie (Grabócz 2007) et études médiatiques, elle consiste en une analyse musicale des fanfares combinée à une analyse iconologique des cérémonies, avec pour objectif de résituer les fanfares et leurs messages à l'aune de l'histoire politique, sociale et culturelle du sport et de l'olympisme, ainsi que des spécificités de la musique de Williams

1. News from the Past. « Games of the XXIII Olympiad, Opening Ceremonies ». *YouTube*. 22 juillet 2021. 02:59:52. <https://www.youtube.com/watch?v=llCzm7MB-aQ>. Olympics. « Atlanta 1996 Opening Ceremony | Atlanta 1996 Replays ». *YouTube*. 18 mai 2020. 04:02:11. <https://www.youtube.com/watch?v=4n0a-yNO8fE>. Olympics. « Salt Lake City 2002 Opening Ceremony | Salt Lake City 2002 Replays ». *YouTube*. 25 mai 2020. 02:42:25. <https://www.youtube.com/watch?v=ui3vlypG6Ec>.

(Tylski 2011 ; Audissino 2021 ; Huvet 2022). Elle envisage la question d'une sémiologie musicale et du sens possiblement contenu en musique (Meyer 1961), comme la spécificité musicale des fanfares olympiques dans la lignée des travaux musicologiques de Nicholas Attfield (2017). Plus encore, elle envisage la musique comme un « langage » permettant de « produire et de faire circuler du sens » (Hall 1997, 1), en d'autres termes de produire une représentation, notamment des idéaux olympiques ici interrogés. Cette représentation, à la fois en musique et en tableaux chorégraphiés mis en scène lors des cérémonies, s'insère dans une généalogie des images et des motifs musicaux, et donc dans une « intericonicité » (Barthes 1964 ; Courtine 2011) ou une intersonorité à prendre en compte au moment d'envisager ce fameux sens partagé. Autre élément à prendre en compte, la dimension mythologique des compositions de John Williams, soulignée par le compositeur lui-même (cité dans Guegold 1996, xi). Les travaux de Joseph Campbell sur le monomythe ([1949] 2008) et de Raoul Girardet sur les mythes et mythologies politiques (1986) permettent un autre éclairage sur le sens dénoté et connoté par ces fanfares. Enfin, cette étude porte un regard ancré dans le champ des STAPS, afin de donner à ces fanfares leur corporéité propre, elle-même résituée au sein d'un « mythe olympique » (Brohm 1981) ayant le corps-même pour objet, et au sein d'un spectacle sportif où le rôle de la musique dans la recherche d'une « unisonance », ou d'une union sonore productrice et reflet d'une union corporelle et sociale (Eichberg 2009), est à interroger dans sa dimension politique.

## Corps en musique, musique en corps : de la corporéité des fanfares olympiques de Williams

<sup>3</sup> Derrière l'évidence souvent invoquée au sujet des fanfares olympiques de John Williams, à savoir leur caractère virtuose et l'émotion quasi-viscérale qu'elles procurent (Braider 1996 et 2002 ; John Williams Fan Network JWFAN 2014 ; Comcast 2016 ; Gelt 2023), il y a la question fondamentale du spirituel et du corporel. Enjeu traditionnel du processus créatif artistique, elle apparaît de manière éclatante dans les œuvres du compositeur, à la corporéité qu'il convient de souligner.

### Corps du dedans, corps du dehors

<sup>4</sup> Cette tension entre corps et esprit et sa présence au sein de la création musicale ont été largement discutées par John Williams au sujet de ces fanfares censées symboliser musicalement l'exploit sportif. En vérité, si le

compositeur pose à la base de sa réflexion une dichotomie claire entre une musique et un art « spirituel » et un sport « physique » par essence (cité dans [Guegold 1996, xi](#)), celle-ci a évolué pour percevoir davantage de liens entre sport et musique. En effet, Williams souligne aussi l'occasionnelle dimension artistique et spirituelle du sport au détour de moments d'exception, comme il perçoit des points communs entre athlètes et musiciens dans l'entraînement, l'importance du tempo (cité dans [Guegold 1996, xii, xiv-xv](#)) et la propension à incarner « l'esprit humain qui se dépasse pour se réaliser et prouver son existence » (cité dans [Rogers 1984](#)). Dans ces fanfares olympiques, il va plus loin, en symbolisant musicalement l'expérience physique et spirituelle des athlètes sur la piste, et en donnant notes à une représentation et une mise en musique du « corps du dedans et du dehors » de l'athlète ([Vigarello 2014](#)), de sa performance physique à son ressenti en passant par ses émotions ressenties. *Olympic Fanfare and Theme* incarne parfaitement cette démarche, de l'entrée des héros·ines dans l'arène sportive à leur victoire finale, en passant par mille ressentis avant, pendant et après la course : « Vous êtes sur la ligne de départ, seul, tout est si calme, vous êtes si intensément concentré. [...] Et puis d'un seul coup, le bruit. [...] Peut-être que, si mon imagination ne me joue pas des tours, les athlètes ressentent de nouveau l'énergie de la foule en approchant de la ligne d'arrivée. Enfin, un final en fanfare, une célébration du vainqueur et un salut à l'ensemble des compétiteurs<sup>2</sup> » (cité dans [John Williams Fan Network JWFAN 2014](#)). Dans sa pièce, Williams retranscrit la concentration avec le lyrisme introspectif des cordes et des nuances *mezzo forte*, pour ensuite rendre l'effort puis la victoire avec des nuances plus fortes et la puissance des cuivres. Ainsi, Williams met en musique une expérience corporelle, psychologique, sensorielle, émotionnelle et spirituelle, donnant une profonde dimension corporelle à des œuvres pourtant par principe grandiloquentes. Du tableau héroïque, on passe à une peinture du ressenti corporel de l'athlète.

## « Plus vite, plus haut, plus fort »

5 Au-delà de la retranscription du ressenti de l'athlète, il y a celle de l'idéal athlétique. En effet, en entretien, Williams souligne son projet, à savoir « la célébration de ce dont est capable le corps humain » (cité dans [Comcast 2016](#)). Et s'il insiste sur la dimension « spirituelle » de la musique et des performances musicales (cité dans [Guegold 1996, xiv](#)), ses fanfares olympiques ont une réelle dimension physique, allant jusqu'à refléter la devise olympique d'alors, « *Citius, Altius, Fortius* » (« plus vite, plus haut, plus fort »). *Call of the Champions* en est un exemple évident. Le chœur y scande la devise olympique en latin dans une œuvre ternaire autour des trois mots, où l'élévation spirituelle et physique est centrale, renforcée par

2. « You are at the start line, you are alone, it is so quiet, the focus is so intense. [...] Then it does get loud. [...] Maybe, if my imagination is right, as they approach to the winning line, the athletes will again begin to start to feel the crowd. Then, a flourish till the end, a salute to the winner, and a salute to the competitors. »

une mise en scène audiovisuelle et pyrotechnique insistant sur les envolées des athlètes à grand renfort d'images animées et de feux d'artifice. Plus encore, la partition de trompette des trois fanfares, et plus particulièrement des œuvres de 1984 et 1996, est le parfait exemple de cette devise entièrement mise en notes et en corps. Les nombreux détachés et coups de langue y symbolisent la vitesse et la dextérité. Les nombreuses notes aigues et la tessiture en jeu mettent en lumière la question de l'élévation. Les nuances *fortissimo* et les *forte piano* suivis de crescendos intenses soulignent l'idée de force et de puissance. Lui-même ancien trompettiste, Williams était conscient de la performance que requérait la partie de trompette, lui qui dédia *Summon the Heroes* à la première trompette du Boston Pops, Tim Morrison, et qui décida consciemment d'y jouer avec la hauteur des notes et la tessiture choisie pour renforcer la dramaturgie de la performance musicale, devenue aussi performance athlétique (cité dans [Guegold 1996, xvi](#)). Ainsi, jouer les fanfares olympiques de John Williams s'apparente à une épreuve physique quasi olympique ([John Williams Fan Network JWFAN 2014](#)), ce qui pose la question de la possible analogie entre le corps de l'athlète et celui du·de la musicien·ne, d'un culte de la performance, généralisé au sein des sociétés capitalistes ([Ehrenberg 2011](#)), qui trouve sa réalisation dans le sport comme dans la musique, et donc de la transformation du·de la musicien·ne en athlète à travers les partitions de Williams.

### Illustrer et relayer un ethos corporel

À travers ses compositions, John Williams, en reflétant l'expérience corporelle de l'athlète et en mettant en musique la devise olympique, tout en la faisant incarner par les musicien·nes eux·elles-mêmes, va même jusqu'à illustrer et relayer un ethos corporel, celui des Jeux olympiques modernes. Notamment défini par Pierre de Coubertin au moment de leur création, cet ethos est multiple et opère une synthèse entre un idéal chevaleresque fantasmé et l'ethos sportif anglo-saxon de l'époque, marqué par la célébration de l'effort, de la compétition, du dépassement de soi et de la victoire, mais aussi l'union entre les compétiteur·rices, entre l'individu·e et le collectif ([Coubertin 1912](#)). Un ethos à la fois corporel et spirituel, où le spirituel est incorporé, où la morale mise en actes et incarnée devient éthique. Par ailleurs, si l'ethos olympique est ici parfaitement mis en musique par Williams, qui voit notamment des aspects compétitifs dans les Jeux comme dans la musique, à travers les cuivres et les cordes qui se répondent et la structure même en format A-B-A-B de sa pièce *Olympic Fanfare and Theme* (cité dans [Guegold 1996, xv](#) ; [John Williams.org 1996](#)), il est aussi mis en scène et en mouvements au moment des performances au cours des cérémonies d'ouverture, des « sonneries

héraudiques » des trompettes naturelles, évoquant l'idéal chevaleresque (cité dans [John Williams Fan Network JWFAN 2014](#)), aux chorégraphies mêlant individualité des danseur·ses montré·es en gros plan et instant d'union collective symbolisée par leur mise en cercle, en passant par les coupes dans les œuvres, préférant les tutti aux soli lors des cérémonies. C'est le cas notamment avec *Summon the Heroes*, dont le solo de trompette fut supprimé dans la version jouée lors de la cérémonie des Jeux d'Atlanta.

<sup>7</sup> En somme, Williams mêle « le physique et l'artistique » à travers ses pièces (cité dans [Guegold 1996, xii](#)). Il utilise l'art pour symboliser le physique et vice versa, conférant ainsi à ses œuvres une réelle corporéité, saisissant le « corps du dedans et du dehors » de l'athlète et investissant le corps de ses musicien·nes pour incarner d'autant plus les idéaux sportifs et olympiques, eux-mêmes fondamentalement liés au corps, et ainsi réaliser le projet coubertinien originel d'union du sport et de l'art de manière potentiellement plus totale. Ses œuvres se distinguent alors du reste du paysage sonore et musical des cérémonies olympiques, qui ne place pas le corps au centre et dont la mythologie s'avère moins universelle que celle pensée par Williams.

## Un mythe mis en musique et en mouvement : de la dimension mythologique des fanfares olympiques de Williams

<sup>8</sup> Au-delà de leur corporéité à l'unisson de l'ethos olympique, les fanfares olympiques de John Williams permettent aussi et surtout de toucher à ce que le compositeur envisage comme véritablement universel, à savoir les mythes liés à l'Olympisme de paix, d'égalité et d'union supposée entre les peuples, mythes apolitiques de façade pourtant profondément politiques.

### Une musique empreinte d'une vision mythologique

<sup>9</sup> Tout d'abord, plus encore que la question de la physicalité, la question spirituelle et mythologique est transversale et fondamentale chez John Williams, comme en d'autres temps chez Richard Wagner, grande source d'inspiration pour lui au-delà de l'utilisation du *leitmotiv* ([Desbrosses 2011 ; Amblard 2019](#)). Celui-ci fait ainsi en permanence référence à une mythologie (en utilisant régulièrement ce terme) et à des mythes supposés partagés et à un langage musical commun ancré dans le spirituel pour évoquer les exploits d'athlète·es « héros et héroïnes » (cité dans [John Williams Fan Network JWFAN 2014](#)) « représentant le meilleur

de l'humanité » inspirant aisément leurs congénères (cité dans [Comcast 2016](#)), et « dont les luttes et les exploits nous ennoblissent tous-tes » (cité dans [Roger 1984](#)). Au moment d'évoquer son processus créatif, le mythe, ses « continuités », ses « résonances » et « ce que l'on en partage » (cité dans [Guegold 1996, xi](#)) s'avère central : « L'inspiration m'est venue, j'imagine, de cette idée mythologique à laquelle nous semblons tous adhérer. Des histoires de divinités et de héros vivant quelque part, au sommet des montagnes, et capables de choses dont nous sommes incapables. Mais il y a aussi pour moi cette généalogie ininterrompue de savoirs transmis de génération en génération, comme les histoires que l'on se raconte traditionnellement autour d'un feu de camp. J'imagine que la mythologie se trouve à la source de tout folklore populaire ou presque. Et l'art populaire est lui-même à la source de tout art, ou presque. Par conséquent, au final, la mythologie pourrait bien être la source de tout art, d'où la nécessité de s'intéresser à ses récits, à nos ancêtres. Les héros. [...] Je pense sincèrement qu'il y a une sorte de généalogie mythologique partagée<sup>3</sup> » (cité dans [Guegold 1996, xiv](#)). En effet, Williams perçoit dans l'exploit sportif une source d'inspiration mythologique commune à tous-tes : « Ces prolongements de mythes et toutes ces histoires qui résonnent en nous et que nous partageons tous. Ces histoires qui nous font réagir lorsque nous voyons des gens franchir la ligne d'arrivée et suer sang et eau pour faire quelque chose qui n'a pourtant aucun sens<sup>4</sup> » (cité dans [Guegold 1996, xi](#)). Pour invoquer musicalement cette mythologie partagée, il se tourne vers les trompettes et les percussions, des instruments, selon lui, porteurs de cette profondeur évocatrice et éléments consubstantiels à tout rituel cérémoniel collectif empreint de spiritualité : « Il y a quelque chose de particulier chez les trompettes et les tambours. Nous parlions de Lincoln. Dans l'un de ses grands discours, il mentionne “les accords mystiques du souvenir”. Ces choses dont on se souvient, ces liens maintenus intacts. Parmi elles, il y a les tambours – les tambours de guerre – et juste après, la flûte du pâtre, suivie de près par les trompettes – les trompettes et les tambours de guerre, mais aussi de célébration, de cérémonie, ou encore de recueillement<sup>5</sup> » (cité dans [Guegold 1996, xvii](#)). Il utilise ainsi des percussions qu'il qualifie de « primitives » (cité dans [Guegold 1996, xvi](#)), tant elles ont pour but d'invoquer des rythmes ancestraux rappelant la profondeur historique mythologique, comme un certain sens partagé par tous-tes. Il reprend également certains éléments de la marche pour reprendre l'idée de cortège et conférer une dimension rituelle à ses fanfares, et ce bien que celles-ci, pensées comme « des pièces de concert » ([John Williams Fan Network JWFAN 2014](#)), n'avaient pas pour but d'accompagner le défilé des athlètes, mais bien de devenir l'hymne de leurs Olympiades respectives. En 2002, le rituel est prolongé par le rapport aux sommets, à la montagne et à l'utilisation d'un chœur évoquant la pureté des chants liturgiques davantage que les pièces illustrant les jeux païens du cirque,

3. « The inspiration for me, I guess, just comes from the mythological idea that we all seem to feel. It's all about deities and heroes that lived up in the mountains somewhere that could do something we couldn't do. But that there is an unbroken line of knowledge that goes from generation to generation like a fireside folk tradition. I guess the source of all or most folk tradition is mythology. The source of most art is folk art. So the source of art has to be mythology really in the end that we have to know about these people, our parents. The heroes. [...] I really think there is this unbroken mythological thing. »

4. « The continuities of myth and all of this that we all resonate and share. That we respond to when we see people crossing the finish line, busting their gut to do something that doesn't make any sense. »

5. « There is something about trumpets and drums. We talk about Lincoln and one of his great speeches and he mentions the “mystic chords of memory”. These things that we remember, these unbroken threads, include among them drums – drums of war and a very close second the shepherd's flute and a close third trumpets – trumpets and drums of war, of celebration, of pageantry, of weeping. »

comme *Parade of the Charioteers* de Miklós Rózsa (1959). Cette vision empreinte de mythologie est prolongée par le commentaire des journalistes diffuseurs des cérémonies, qui insistent notamment sur « l’élévation de l’esprit humain » dans le cas de Jim McKay, commentateur de la cérémonie pour le réseau ABC en 1984 ([News from the Past 2021](#)).

### **L’Athlète, héros-oïne d’un monomythe mis en musique**

10 Dans ce cadre mythologique, le mythe ultime, véritable matière à travailler pour Williams, est celui de l’Athlète, héros ou héroïne moderne aux mille visages face à son destin, qui dépasse sa condition humaine sur la scène du spectacle sportif olympique. Un mythe aux origines évidentes. En effet, Williams est influencé par le spectacle sportif télévisé ([Rogers 1984](#)), théâtre du développement d’un récit autour de l’athlète et de sa course vers la victoire, véritable mythe moderne lui-même construit par les journalistes à partir d’une généalogie héroïque profonde ([Bonnet et Descamps 2024](#)). À l’image d’un spectacle sportif désormais transmédia (Jenkins 2006), le récit mythologique de Williams va reprendre les codes traditionnels du récit sportif, empruntant « une imagerie riche tant visuelle que mythologique » (cité dans [Guegold 1996, xii](#)). Il donne ainsi à son récit une dimension audiovisuelle, allant jusqu’à partir même « d’éléments visuels » et de la constitution de tableaux en 1996, comme la fanfare solennelle introductory des cuivres militaires sur le toit du stade, ou encore une séquence de défilé de drapeaux de toutes les couleurs symbolisant l’amitié entre participant·es (cité dans [Guegold 1996, xv](#)), pour raconter le mythe de l’Athlète. Une pratique dont Williams est expert, comme le montre son travail sur les musiques de film ([Huvet 2022](#)). Souhaitant représenter en musique « l’esprit de coopération, d’exploit héroïque, tous les efforts et la préparation qui préfigurent l’événement et les applaudissements qui lui succèdent » (cité dans [Burlingame 2016](#)), Williams utilise un langage particulier, tourné vers ce qu’il considère comme une mythologie partagée, dans lequel le médium, qu’il soit image ou musique, joue un rôle décisif. Il s’agit alors de « développer un grand arc narratif en musique » (cité dans [Guegold 1996, xiii](#)). L’exemple parfait de cette approche mythologique réside dans le récit développé par Williams dans *Olympic Fanfare and Theme* (1984). En effet, la pièce déroule un récit à la structure proche de celle du monomythe de Joseph Campbell ([\[1949\] 2008](#)), un auteur souvent évoqué pour son influence sur George Lucas lorsque celui-ci donna naissance à la saga *Star Wars*, véritable synthèse de nombreux mythes d’origines diverses ([Burns 2014](#)). Ainsi, dans la structure même de sa fanfare olympique (**figure 1**), Williams raconte en musique le récit initiatique de l’Athlète sur le point de concourir, de son

entrée dans le stade à son sacre final, en passant par les doutes introspectifs précédant l'envol, reprenant ainsi la trame narrative souvent invoquée dans le spectacle sportif transmédia, mais le sublimant en musique.

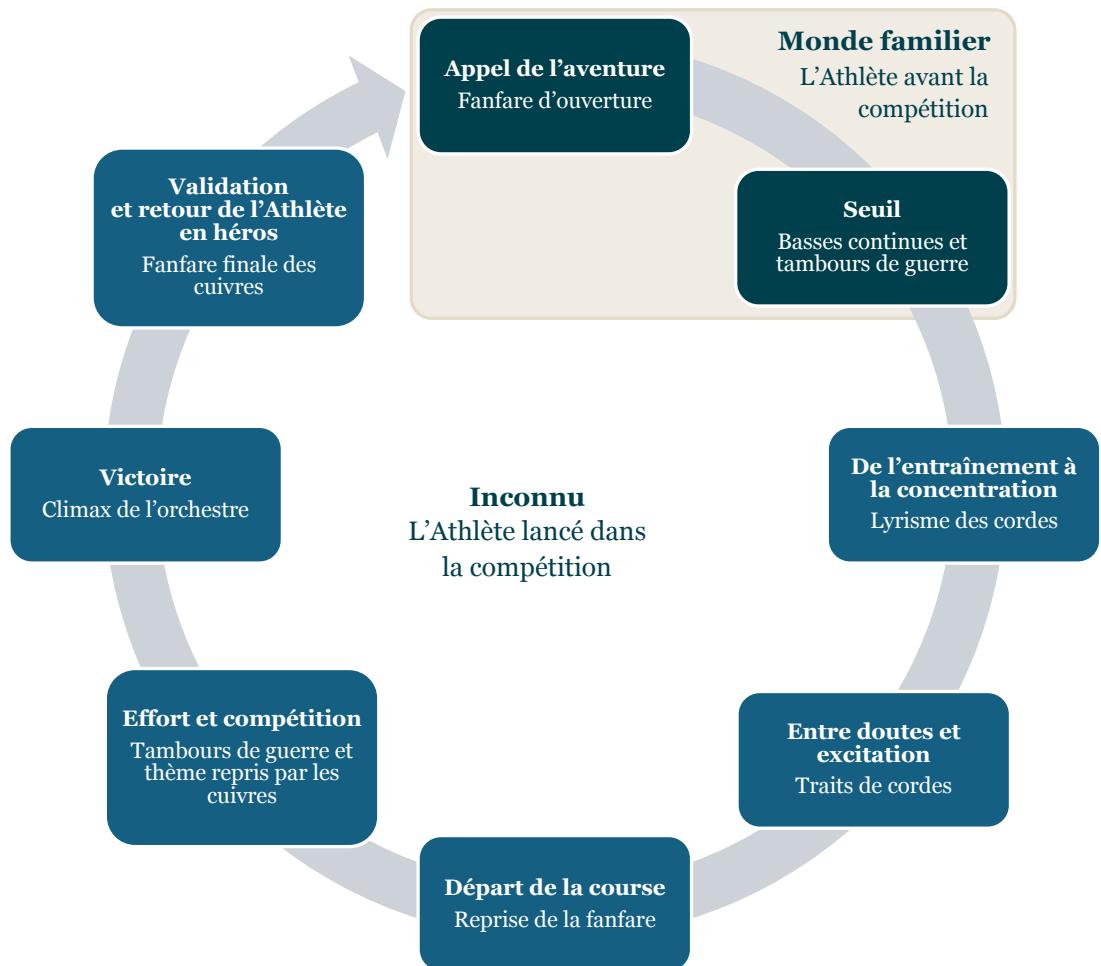


FIGURE 1  
*Olympic Fanfare and Theme* (1984), ou le monomythe de l'Athlète mis en musique.

## La mise en musique du mythe politique de l'Olympisme

11

Cependant, si John Williams dépolitise largement son propos sur la dimension mythologique de ses œuvres, il reste qu'il met en musique un mythe singulier, celui de l'Olympisme. Celui-ci est lui-même nourri d'une mythologie hellène antique fantasmée, à l'image de celle relayée par Pierre de Coubertin et son ancien professeur Hippolyte Taine ([1865] 1985). Williams partage ainsi le projet originel des Jeux olympiques modernes, cherchant à lier « le muscle et l'esprit », le sport et l'art (cité dans Guegold

1996, 4), comme Coubertin avant lui. Autre mythologie invoquée par l'olympisme coubertinien comme par Williams, l'esprit chevaleresque (John Williams Fan Network JWFAN 2014) et le sportsman vertueux (Braider 1996, 8) viennent compléter un mythe olympique, synthèse de plusieurs mythologies. Or, cette démarche partagée par Williams et Coubertin de « retour moderne de la tradition<sup>6</sup> » (cité dans Guegold 1996, xviii) est tout à fait politique, à l'image de la notion de tradition elle-même (Hobsbawm et Ranger [1983] 2012). Cette dimension politique du mythe de l'olympisme apparaît de manière d'autant plus éclatante à la lumière des travaux de Raoul Girardet sur les mythes et mythologies politiques (1986). En effet, chaque élément propre à la définition de ce que Girardet désigne comme mythe politique se retrouve dans l'olympisme, comme dans les fanfares de John Williams (tableau 1). Ainsi, les fanfares comme leur mise en scène viennent raconter ce mythe. Enfin, le lieu même de ces performances apporte du sens. Du Colisée de Los Angeles et son évidente filiation à son homologue antique, au Stade sur la montagne de Salt Lake City, en passant par Atlanta et sa statue inspirée de l'Antiquité de Coubertin inaugurée en marge des Jeux du centenaire, chaque stade vient prolonger ce discours mythologique et politique.

6. « This modern revival of the tradition. »

Caractéristiques du mythe politique selon Girardet	Jeux olympiques	Fanfares olympiques de Williams
Récit codé	Symbolique et rhétorique olympiques	Langage musical particulier (cuivres, percussions, cordes)
Idéal du passé	Romantisation de l'Antiquité, de l'idéal chevaleresque et du sportsman	Dimension mythologique des percussions de guerre et de la trompette
Discours sur le présent	Parenthèse d'union entre les peuples sous la bannière olympique	Célébration des athlètes héroïnes et de tous les compétiteur·rices (virtuosité, tutti)
Visée de mobilisation	Union à travers la trêve et la communauté olympique	Célébration unanime, langage commun, tutti et arc narratif simple, « défilé collectif » en musique
Restructuration mentale	Parallèle entre la communauté olympique et l'Humanité	Langage musical « commun » qui fixe un idéal commun
Déformation du réel	Cf. partie suivante	

TABLEAU 1  
 Les fanfares olympiques de John Williams,  
 ou la mise en musique du mythe politique de l'olympisme.

12 En somme, à travers ses fanfares comme leurs performances chorégraphiées et visuelles, Williams relaie et développe le mythe olympique avec tant de

brio qu'il obtint l'Ordre olympique. Cependant, derrière une mythologie large, floue, associée à un certain primitivisme, mais unificatrice dans les mots et la musique de Williams, se joue une réalité de l'Olympisme et du spectacle sportif de l'époque bien plus complexe.

## L'endroit et l'envers de la médaille : une musique reflet des tensions inhérentes au spectacle sportif

- 13 Dans ses mots comme dans sa musique et ses performances au sein des cérémonies d'ouverture, John Williams développe un récit qui se veut simple sur l'olympisme. Or, le récit olympique, comme sa réalité, portent en eux un certain nombre de tensions propres au sport-spectacle contemporain. Des tensions que l'on retrouve malgré tout aussi dans les fanfares olympiques de Williams.

### Entre guerre et paix

- 14 Derrière la mythologie musicale développée par John Williams, il y a une insistance sur la paix et le partage d'une admiration commune universelle pour les athlètes, cette meilleure version de l'humanité s'affrontant dans la paix et le respect. Cet imaginaire de paix est repris par les chorégraphies mises en place, entre formation de multiples cercles et de tableaux collectifs, ou encore par les commentaires des journalistes, comme à Atlanta, où « la colombe, symbole de paix, volait haut » ce soir-là. Pourtant, la dimension guerrière de ces fanfares ne peut être éludée, elle qui est ancrée dans le genre musical même. Influencé par la musique militaire américaine à la John Philip Sousa ([Amblard 2019](#)), qu'il embrassa largement lors de son passage à l'US Air Force, Williams utilise des cuivres qui se répondent car selon lui, « il n'y a rien de mieux pour réunir les armées » (cité dans [Guegold 1996, xiv](#)). De même, il reconnaît un certain lien avec l'œuvre de Rosza, *Parade of the Charioteers*, dans l'évocation « des exploits d'Hercule, des esclaves enchaînés » et d'un imaginaire « païen » « dont on peut être moins fiers » (cité dans [Guegold 1996, xix](#)). Il y a donc dans ces fanfares olympiques une double dualité, à la fois entre la marche militaire et le défilé cérémoniel et festif (*pageantry*), et entre la martialité des percussions et des cuivres et le lyrisme pacifique des cordes. Cette dualité distingue donc Williams, également compositeur de multiples pièces patriotiques par ailleurs ([Amblard 2019](#)), d'une longue généalogie d'association esthétique entre sport et musique militaire et nationaliste en contexte cérémoniel ([Lazzaro 2017](#)), alors qu'il donne ici naissance

à une marche pacifique, sorte d'oxymore musicale, mais aussi sportive. En effet, cette tension se retrouve aussi entre l'idéal de trêve olympique et les contextes de guerre froide et du boycott soviétique en 1984, ou encore de patriotisme américain exacerbé en 2002 suite aux attentats du 11 septembre 2001. Plus fondamentalement, elle se retrouve dans le sport lui-même, qui oscille entre guerre symbolique et euphémisation de la violence (Elias et Dunning [1986] 1994), ou encore dans le lieu stade et son decorum, espace d'union comme d'aliénation et de propagande (Bolz 2008). Enfin, si Williams compose pour illustrer la mythologie sportive et olympique, ses fanfares, jouées dans le cadre des cérémonies d'ouverture des Jeux de 1984, 1996 et 2002, deviennent de fait des outils de *soft power* olympique et américain (Nye 2004) et de renforcement de l'hégémonie américaine sur le « marché du rêve » (Amblard 2019) olympique, pendant sportif du rêve hollywoodien cinématographique.

## Entre unité et singularité

15 Autre tension fondamentale manifestée dans les œuvres de Williams comme dans le sport-spectacle olympique, la célébration simultanée de la compétition, des héros·ines et de « tou·tes les compétiteur·rices », de « l'esprit de coopération et de l'exploit héroïque » (cité dans Burlingame 2016). Williams insiste sur sa volonté d'écrire « non pas sur un·e seul·e héros·ine, mais sur un groupe de héros·ines qui représente les meilleur·es d'entre nous » (cité dans Comcast 2016), comme sur la dimension unificatrice décisive de l'olympisme, selon lui : « Cet événement est devenu un réel objet de ralliement autour du monde, l'incarnation de l'idée d'une unité de l'humanité. Un événement signifiant pour nous, et ce à tant de niveaux politiques ou culturels... Un événement qui fait tout à fait sens, un événement très important<sup>7</sup> » (cité dans Guegold 1996, xiii). *Summon the Heroes*, sa composition pour Atlanta 1996, « reflète cet effort de réunion entre les peuples » (cité dans Guegold 1996, xvi), jusque dans sa chorégraphie, où cinq groupes de personnes vêtues de couleurs différentes finissent par se mêler les uns aux autres. Pour réussir ce tour de force de symboliser l'union entre les peuples du monde entier, Williams choisit un langage musical qu'il considère commun. Il va ainsi choisir le son de l'orchestre symphonique et des chœurs, « médiums idéaux d'expression de l'idée de grandeur » selon lui (cité dans Guegold 1996, xvii). Il va aussi utiliser les trompettes, qui permettent selon lui d'invoquer une sorte de « généalogie mythologique intemporelle » (cité dans Guegold 1996, xiv). Il va enfin simplifier ses pièces entre leur version enregistrée et leur version jouée lors des cérémonies, ôtant notamment le solo de trompette du début de la version enregistrée de *Summon the Heroes* pour davantage insister sur le collectif que l'individuel dans le cadre de la

7. « This event has become a really unifying thing around the world, a theme about the oneness of humanity and has meaning for us in so many political and cultural levels of all kinds... very valid, very important. »

cérémonie même. Il va surtout adopter une grammaire musicale largement occidentale, qui sonne « émotionnellement familière » (Desbrosses 2011, 47), mais qui doit être interrogée. En effet, pour Williams, celle-ci, porteuse d'une « mythologie multiculturelle », est « puisée dans le répertoire opératique du xix<sup>e</sup> siècle » et « est fermement enracinée dans des sensibilités culturelles occidentales » (Rossi 2011, 115). De plus, bien qu'ancré dans cette généalogie largement européenne (Amblard 2019), Williams est aussi et surtout un symbole et un relai de l'*Americana* et de l'exceptionnalisme américain (Tylski 2011). Or, comme le souligne Florent Groult, « il faut bien reconnaître que les valeurs véhiculées par la devise olympique (“Citius, Altius, Fortius”, signifiant “Plus vite, plus haut, plus fort”) se confondent aisément avec celles qu'aimerait afficher l'Amérique en toute circonstance » (Groult 2011, 71-72). On oscille donc entre le projet d'union et la mise en avant des athlètes exceptionnel·les voulu par Williams notamment à travers l'utilisation de ce qu'il perçoit comme un langage musical commun, et l'imposition implicite d'un modèle olympique, occidental, voire américain, porté sur la compétition, la quête du record, et l'acculturation, voire l'assimilation des autres peuples, dans la mise en musique, à travers les parties physiquement exigeantes de trompette, par exemple, et en chorégraphie, dans le récurrent mouvement d'effacement de l'individu·e dans le collectif, d'un langage finalement culturellement identifié et partagé parce que dominant dans un contexte de mondialisation culturelle alors largement américanisée. Ce projet est d'ailleurs explicitement mis en mots par les commentateurs de NBC en 1996 : « Le monde devient alors une famille mélangée, tandis qu'une montagne d'humanité est formée par les figurants [...]. Toutes les tribus perdent leur identité. Ce soir, en ces Jeux olympiques, elles se transforment pour ne faire qu'une<sup>8</sup>. » Cependant, en dépit des intentions de Williams, l'érection de ce langage, ce modèle culturel et cet ethos corporel en idéal commun à l'humanité pose question. En effet, cette démarche d'éducation des publics, relayée par un discours transmédiatique, revêt alors les oripeaux d'un certain ethnocentrisme, ce qui la lie à l'histoire du sport, elle-même empreinte d'impérialisme et d'américanisation (Darbon 2008), tout particulièrement incarnée par l'histoire olympique (Bale 2002). Le discours musical devient ici un autre relai de cette démarche d'imposition d'une esthétique occidentale (Descamps 2014), comme il a pu l'être dans d'autres contextes (Small 1997). Williams participerait donc possiblement à « la propagation de l'universalité contestable du modèle américain » (Amblard 2019). Cela souligne également l'utilisation des cérémonies d'ouverture olympiques comme « espaces de production de discours idéologiques » (Segrave 2015) dans lesquels la musique joue un rôle-clé pour renforcer l'hégémonie olympique (et ici américaine) dans les champs sportif et culturel.

8. « The world is becoming a mixture of one family, as they create a mountain of humanity [...]. All the tribes are losing their identity, there is a transformation, at these Olympics, they become one. »

## Idéal en puissance, perverti en actes

16

L'ultime point commun entre les œuvres de Williams et l'olympisme réside dans la tension entre un idéal en puissance qui peine à se réaliser en actes. Williams lui-même est touché par l'idéal des Jeux à travers son expérience de téléspectateur (cité dans [Rogers 1984](#)). Inspiré par celui-ci, il va alors nourrir un autre idéal, celui de toucher universellement à travers son œuvre, mais aussi à travers la retransmission télévisée des cérémonies d'ouverture, « immense opportunité de communiquer aux autres cet idéal » (cité dans [Guegold 1996, xiii](#)) que le spectacle olympique avait pu lui transmettre par le passé devant son téléviseur. Pourtant, la rhétorique olympique qui a « olympisé » Williams par écrans interposés ne sert qu'une version idéalisée, « disneyfiée » ([Bryman 2004](#)) ou même spectaculalisée ([Debord \[1967\] 1996](#)) d'une histoire olympique plus complexe. Cette histoire fut notamment déconstruite et critiquée de manière violemment par Jean-Marie Brohm, qui souligna un idéal originel factice, mis au jour par les différentes olympiades du passé, l'amenant ainsi à parler de « mythe olympique » ([1981](#)). Les fanfares de John Williams constituent donc un effort de remédiation musicale d'une « réalité politique » construite et médiatisée ([Nimmo et Combs \[1983\] 1990](#)) qui établit une unité et une paix de façade, détournant d'enjeux politiques plus problématiques au sein d'un idéal pourtant censé être apolitique. Pourtant, Williams nourrit son propre idéal d'atteindre le plus grand nombre, et adapte son œuvre en conséquence : « On n'écrit pas la même composition si celle-ci doit être jouée devant 1000 personnes, ou bien si celle-ci doit l'être sur une esplanade et pour 250 000 personnes. On peut aussi y mettre beaucoup de notes. L'écriture ne doit pas forcément être simplifiée. Mais il me semble tout de même qu'il faut un fil conducteur évident, sorte de grand arc qui surplombe la composition. Plutôt qu'une succession de multiples petits éléments expressifs apportés par touches pointillistes. En somme, je pense que le média entre en jeu dans le processus d'écriture. L'image que l'on se fait de la musique olympique et de la musique de cérémonie a donné naissance à un certain style qui est en partie le résultat de notre souci d'établir un dialogue interculturel, de la prise en compte de la taille du public, et de la portée potentielle d'une telle composition et d'un tel spectacle<sup>9</sup> » (cité dans [Guegold 1996, xiii](#)). Dans le cas des finales de ses fanfares olympiques, le mélange identifiable en question-réponse de mélodies lyriques jouées par les cordes et les cuivres, et de percussions et sonneries guerrières transmet le projet esthétique et idéologique de Williams. Un projet qui se heurte à sa culture et son langage musical occidentaux et américains, comme vu précédemment, mais aussi à la question de la réception ou de l'utilisation des œuvres de Williams malgré ses intentions originnelles. En effet, avec ses fanfares, et donc un genre emblématique de la culture musicale américaine ([Amblard 2019](#)), il a

9. « You don't write the same kind of piece that you're going to play for an audience of 1,000 as you're going to play out on the Esplanade for an audience of 250,000. You can still have a lot of notes. It doesn't have to be simple. But it seems to me that the line has to be like a big arc. Rather than a lot of pointillistic little aspects of expression. So, I think the media is involved. What we think of Olympic and pageant music has developed a certain kind of idiom that is partly the result of the cross-cultural thing we're doing, the size of the audience, and the reach of it all. »

contribué au *soft power* olympique et américain, quand lui visait la promotion de l’union entre les peuples. Cette tension entre idéal démocratique et désir d’accessibilité au plus grand nombre en puissance, et utilisation en acte pour illustrer des aspirations patriotiques n’est pas sans rappeler le destin de la musique d’un autre compositeur américain emblématique, Aaron Copland (Crist 2005, 148, 200). Elle rappelle également une autre tendance du spectacle sportif, à savoir l’invocation de la notion de pureté dans ses récits pour soutenir des entreprises viciées (Butterworth 2010).

- 17 Au final, John Williams a tant réussi son entreprise de mise en musique de l’olympisme qu’il en est venu à en refléter les tensions fondamentales. Transversales, largement présentes dans le récit transmédia du sport-spectacle, celles-ci transparaissent également du médium musique, qui ne parvient une fois encore pas à réaliser l’impossible – produire le langage d’une paix tout à fait universelle.

## Lier le physique et le spirituel... au service d’une idéologie ?

- 18 Les fanfares olympiques font partie intégrante du spectacle sportif, et elles sont relais du récit transmédia que qu'il véhicule. Avec virtuosité, les fanfares de John Williams sont parvenues à mettre en musique un ethos et un idéal corporels, à mettre le corps au centre, et à opérer à bien des égards la fusion du physique et du spirituel... pour mettre en mouvement et unir le corps social, tant des bénévoles s’animant dans l’enceinte des cérémonies d’ouverture que des publics devant leurs écrans. Le mythe olympique, mythe corporel par excellence, comme le mythe de l’Athlète, sont ici mis en musique et en corps. Seulement voilà, ancrée dans le spectacle sportif de ces méga-événements sportifs et dans un contexte transmédia et de « transmédialisation » de passage du visuel au sonore (Bruhn 2007, 175), la musique de Williams devient-elle simple outil discursif et rhétorique parmi d’autres au service d’un discours olympique à l’apolitisme de façade trompeur ? En somme, malgré son projet unificateur originel, John Williams pourrait bien avoir produit des fanfares pour un modèle exceptionnel « au pouvoir orphique », étendant l’emprise de ce dernier de Hollywood aux stades olympiques, « d’un marché du rêve » à l’autre, pour prolonger l’analyse de Jacques Amblard (2019). Sa musique devient alors un énième médium relais de discours politiques, échappant ainsi au projet de son compositeur. Pourtant, sont-ce ces discours politiques qui perdurent et continuent d’être transmis au moment où *Olympic Fanfare and Theme* est jouée en ouverture du concert hommage à John Williams dirigé par Gustavo Dudamel en 2019, ou encore lors du concert-événement de John Williams avec le Berliner Philharmoniker en 2022 ? Ou

bien est-ce le mythe universel de l’Athlète (ou de l’Humanité) triomphant face à la difficulté ?

19 La question se pose encore aujourd’hui, alors que Williams a été sollicité pour illustrer les affrontements martiaux de National Football League ([Comcast 2016](#)) comme pour purifier un autre mythe, celui du football universitaire ([Gelt 2023](#)). Que reste-t-il ? La version idéalisée née de l’esprit du compositeur, ou bien le sous-texte latent politisé consubstantiel à ces spectacles ? Plus fondamentalement, son cas interroge sur le statut de la musique dans le spectacle sportif, entre idéal d’« unisonance » ([Eichberg 2009](#)) et intemporelle question d’un (im)possible langage universel, posée pour la musique comme pour l’image ([Augé, Didi-Huberman et Eco 2011](#)). Il y a enfin une autre tension fondamentale à élucider, celle entre les propos largement apolitiques de John Williams et ceux de ses critiques. Si la dimension américainiste et occidentale de sa musique est évidente, reste un compositeur qui compose pour le plus grand nombre avec son langage musical, conscient des limites d’une telle entreprise : « Voilà ce que j’ai voulu faire. J’imagine que c’est pour cela que j’utilise les trompettes. Je suppose qu’il y a d’autres façons de procéder, mais je n’y suis tout simplement pas familier. À l’avenir, une prochaine génération pourra peut-être toucher davantage de gens grâce à l’électronique<sup>10</sup> » (cité dans [Guegold 1996, xiv](#)). L’avenir musical des Jeux olympiques et de leurs cérémonies reste à écrire. Pour ce qui est des fanfares de 1984, 1996 et 2002, elles incarneront face à l’histoire, pour cette période, l’hégémonie américaine sur les scènes sportives et olympiques – comme l’hégémonie de la musique de John Williams dans les imaginaires collectifs héroïques occidentaux. Ou simplement une mise en musique approfondie et inédite du corps sportif.

10. « That’s what it is for me. I guess that’s why trumpets. I suppose there are other ways to do it, but I just don’t know them. Another generation may have better ways to do it electronically. »

## Bibliographie

Amblard, Jacques. « John Williams. Quelques éléments stylistiques ». Édition par l’auteur, 12 octobre 2019. Consulté le 21 avril 2025, <https://hal.science/hal-02314500v1>.

Attfield, Nicholas. « Coubertin’s Music. Culture, Class, and the Failure of the Olympic Project », *InMedia. The French Journal of Media Studies*, n° 6 (2017) : 1-22. DOI : [10.4000/inmedia.934](https://doi.org/10.4000/inmedia.934).

Audissino, Emilio. *The Film Music of John Williams. Reviving Hollywood’s Classical Style*. Madison : University of Wisconsin Press, 2021.

Augé, Marc, Georges Didi-Huberman et Umberto Eco. *L’expérience des images*. Bry-sur-Marne : INA, 2011.

Bale, John. *Imagined Olympians. Body Culture and Colonial Representation in Rwanda*. Minneapolis : University of Minnesota Press, 2002.

Barthes, Roland. « Rhétorique de l'image », *Communications*, n° 4 (1964) : 40-51. DOI : [10.3406/comm.1964.1027](https://doi.org/10.3406/comm.1964.1027).

Bolz, Daphné. *Les Arènes totalitaires. Hitler, Mussolini et les jeux du stade*. Paris : CNRS, 2008.

Bonnet, Valérie et Yann Descamps. « Behind the Story. The Storytelling Scheme and System of the Sports Media Complex », dans *Routledge Handbook of Sport Communication*, 2<sup>e</sup> éd., sous la direction de Paul Mark Pedersen, 67-76. Londres : Routledge, 2024.

Braider, Jackson. « The Sound of Glory », dans *John Williams. Summon the Heroes*, notes de livret. Sony Classical, 1996. CD.

Braider, Jackson. « American Journey », dans *John Williams. Call of the Champions*, notes de livret. Sony Classical, 2002. CD.

Brohm, Jean-Marie. *Le mythe olympique*. Paris : Christian Bourgeois, 1981.

Bruhn, Siglind. « Vers une théorie de l'ekphrasis musicale », dans *Sens et signification en musique*, sous la direction de Márta Grabócz, 155-176. Paris : Hermann, 2007.

Bryman, Alan. *The Disneyization of Society*. Londres : Sage, 2004.

Burlingame, Jon. « John Williams on Olympic Fanfare ». *Jon Burlingame*, 14 août 2016. Consulté le 21 avril 2025, <http://jonburlingame.com/2016/08/14/john-williams-olympic-fanfares>.

Burns, Kevin (réalisateur). *“Star Wars”*. *Les origines d'une saga*. 2014 ; Los Angeles : Prometheus Entertainment/Lucasfilm Ltd.

Butterworth, Michael. *Baseball and Rhetorics of Purity. The National Pastime and American Identity During the War on Terror*. Tuscaloosa : The University of Alabama Press, 2010.

Campbell, Joseph. *The Hero with a Thousand Faces*. Novato, Californie : New World Library, 2008 [1949].

Coubertin, Pierre (de). « Les femmes aux Jeux olympiques ». *La Revue olympique*, n° 79 (juillet 1912) : 109-111.

Courtine, Jean-Jacques. *Déchiffrer le corps. Penser avec Foucault*. Grenoble : Jérôme Million, 2011.

Crist, Elizabeth B. *Music for the Common Man. Aaron Copland During the Depression and War*. New York : Oxford University Press, 2005.

Darbon, Sébastien. *Diffusion des sports et impérialisme anglo-saxon. De l'histoire événementielle à l'anthropologie*. Paris : Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme, 2008.

Debord, Guy. *La société du spectacle*. Paris : Gallimard, 1996 [1967].

Desbrosses, Olivier. « La renaissance du symbolisme », dans *John Williams. Un alchimiste musical à Hollywood*, sous la direction d'Alexandre Tylski, 43-56. Paris : L'Harmattan, 2011.

Descamps, Yann. « Summon Our Heroes. John Williams' Olympic Fanfares, American Values and Olympic Ideals », *European Studies in Sports History*, n° 7 (2014) : 223-38.

Ehrenberg, Alain. *Le culte de la performance*. Paris : Pluriel, 2011.

Eichberg, Henning. « The Energy of Festivity. Atmosphere, Intonation and Self-Orchestration in Danish Popular Sports », dans *Sporting Sounds. Relationships Between Sport and Music*, sous la direction d'Anthony Bateman et John Bale, 99-112. Londres : Routledge, 2009.

Elias, Norbert et Eric Dunning. *Sport et civilisation. La violence maîtrisée*. Paris : Fayard, 1994 [1986].

Gelt, Jessica. « That Epic Theme in ESPN's College Football Championship? John Williams Wrote It ». *Los Angeles Times*, 9 janvier 2023. <https://www.latimes.com/entertainment-arts/story/2023-01-09/espn-college-football-championship-theme-john-williams>.

Girardet, Raoul. *Mythes et mythologies politiques*. Paris : Seuil, 1986.

Grabócz, Márta (dir.). *Sens et signification en musique*. Paris : Hermann, 2007.

Groult, Florent. « John Williams, un compositeur américain », dans *John Williams. Un alchimiste musical à Hollywood*, sous la direction d'Alexandre Tylski, 57-74. Paris : L'Harmattan, 2011.

Guegold, William K. *One Hundred Years of Olympic Music. Music and musicians of the Modern Olympic Games, 1896-1996*. Mantua, Ohio : Golden Clef Publishing, 1996.

Hall, Stuart (dir.). *Representation. Cultural Representations and Signifying Practices*. Londres : Sage Publications, 1997.

Hobsbawm, Eric J. et Terence Ranger (dir.). *The Invention of Tradition*. Londres : Penguin, 2012 [1983].

Huvet, Chloé. *Composer pour l'image à l'ère numérique : Star Wars, d'une trilogie à l'autre*. Paris : Vrin, 2022.

IOC News. « IOC Awards the Olympic Order to John Williams ». *Olympics*, 1<sup>er</sup> mai 2003. Consulté le 21 avril 2025, <https://olympics.com/ioc/news/ioc-awards-the-olympic-order-to-john-williams>.

Jenkins, Henry. *Convergence Culture. Where Old and New Media Collide*. New York : New York University Press, 2006.

« John Williams Continues to Score the Sound of the Olympics ». *Comcast*, 6 août 2016. Consulté le 21 avril 2025, <https://corporate.comcast.com/news-information/news-feed/john-williams-continues-to-score-the-sound-of-the-olympics>.

Lazzaro, Federico. « Chanter l'athlète moderne, entre ridiculisation et glorification », *Revue musicale OICRM* 4, n° 2 (novembre 2017). <https://revuemusicaleoicrm.org/rmo-vol4-n2/athlete-moderne>.

Meyer, Leonard B. *Emotion and Meaning in Music*. Chicago : University of Chicago Press, 1961.

Moragas Spà, Miquel de, Nancy K. Rivenburgh et James F. Larson (dir.). *Television in the Olympics*. Londres : John Libbey, 1995.

John Williams Fan Network JWFAN. « John Williams on the 30th Anniversary of *Olympic Fanfare and Theme* ». *YouTube*. 27 février 2014. 03:07. <https://www.youtube.com/watch?v=EALRJIZmWY4>.

Nimmo, Dan et James E. Combs. *Mediated Political Realities*. 2<sup>e</sup> éd. New York : Longman, 1990 [1983].

Nye, Joseph S. *Soft Power. The Means to Success in World Politics*. New York : Public Affairs, 2004.

« Olympic Fanfare and Theme ». *JohnWilliams.org*. S. d. Consulté le 21 avril 2025, <https://johnwilliams.org/compositions/concert/olympic-fanfare-and-theme>.

Rogers, Thomas. « Scouting. Olympic Fanfare ». *The New York Times*. 13 juin 1984 : 22. Consulté le 21 avril 2025, <https://www.nytimes.com/1984/06/13/sports/scouting-olympic-fanfare.html>.

Rossi, Jérôme. « Le dynamisme harmonique dans l'écriture filmique de John Williams. Harmonie fonctionnelle versus harmonie non fonctionnelle », dans *John Williams. Un alchimiste musical à Hollywood*, sous la direction d'Alexandre Tylski, 113-140. Paris : L'Harmattan, 2011.

Segrave, Jeffrey O. « “All Men Will Become Brothers” (“Alle Menschen warden Brüder”). Ludwig van Beethoven’s *Ninth Symphony* and Olympic Games Ideology », dans *Sport, Music, Identities*, sous la direction d’Anthony Bateman, 38-52. Londres : Routledge, 2015.

Small, Christopher. *Music, Society, Education*. Middletown : Wesleyan University Press, 1997.

Taine, Hippolyte. *Philosophie de l'art*. Paris : Fayard, 1985 [1865].

Tylski, Alexandre (dir.). *John Williams. Un alchimiste musical à Hollywood*. Paris : L'Harmattan, 2011.

Vigarello, Georges. *Le sentiment de soi. Histoire de la perception du corps (XVI<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècle)*. Paris : Seuil, 2014.

#### À PROPOS DE L'AUTEUR

Yann Descamps est docteur en études nord-américaines de l'Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3, maître de conférences en histoire du sport de l'université Marie et Louis Pasteur et membre du laboratoire C3S (UR 4660). Ses travaux sont consacrés à la représentation du genre, de l'identité ethnora-ciale et de l'ethos national en lien au sport dans les médias et la culture popu-laire, de la télévision aux jeux vidéo, en passant par la musique.