

## Le sport : du spectacle vivant au spectacle télévisé

Claude JAMET

Maître de conférences  
Institut de la Communication  
Université Lyon 2  
Membre de l'équipe  
de recherche ELICO (EA 4147)  
*claude.jamet@univ-lyon2.fr*

Il est probable que l'une des premières retransmissions télévisées en direct a été réalisée aux États-Unis à la fin des années 1920 par Ernst Alexanderson, l'un des nombreux ingénieurs à travailler sur ce qui deviendra la télévision. Diffusée par la General Electric dans le cadre d'une série de tests le 28 juillet 1928, cette « émission » initiale montrait un match de boxe.

La télévision entame ainsi son parcours historique par une retransmission sportive, geste inaugural emblématique qui marque de son sceau l'avenir du nouveau média et le développement contemporain du sport. Le couple formé à cette occasion est annonciateur de la prédilection de chacun pour l'autre et des rapports tantôt conflictuels, tantôt euphoriques, qu'ils ne vont pas tarder à entretenir.

Une première phase de ces relations est tributaire de l'histoire du média naissant et des sociétés dans lesquelles il se développe.

La technique – lourde – et les coûts inhérents, tant pour la réalisation que pour la réception, en limitent les conditions d'utilisation. Seuls des États ont les moyens de maîtriser les coûts de production d'émissions publiques qui ne soient pas seulement des tests limités.

L'Allemagne nazie offre le premier exemple d'une utilisation par un État du nouveau média. À des fins évidentes de propagande, elle filme ainsi les Jeux Olympiques de Berlin en 1936 et en diffuse

sur son territoire des images télévisées, en léger différé, plusieurs heures par jour. Il s'agit de démontrer à la fois la puissance technologique du pays – aucune autre émission régulière et de longue durée comme celle-ci n'a jamais été réalisée où que ce soit dans le monde – et la suprématie sportive allemande telle qu'elle doit nécessairement découler des théories racistes du régime. La télévision, plus encore que le cinéma (par ailleurs, nullement oublié dans les outils de propagande), semble permettre de toucher les masses avec l'efficacité la plus grande.

Très parallèlement, la réception est hors de portée d'un individu ordinaire. Nulle production industrielle de récepteurs n'existe. L'installation de chacun de ces appareils, extrêmement coûteux, est donc le fait de l'État. Des écrans géants, une trentaine au total, sont installés dans les principales villes allemandes, mais surtout à Berlin. Ils rassemblent quotidiennement un large public sur le modèle du spectacle cinématographique, loin de la consommation privée, familiale ou individuelle, actuelle.

L'après-guerre voit la télévision sortir de ce modèle « archaïque ». Le nouveau média se répand rapidement, devient peu à peu familial. Dans le même temps, les relations avec le monde du sport prennent un tour original.

## Du spectacle vivant au spectacle télévisuel

Si la télévision et le sport forment de nos jours un couple indissociable où se redéfinissent en permanence les règles complexes qui doivent en gérer la vie commune, c'est parce que les caractéristiques fondamentales de l'un et de l'autre devaient inévitablement les rapprocher.

Le sport s'est donné en spectacle dès lors que l'enjeu – la victoire – appelait une reconnaissance publique. Autant dire qu'il en est ainsi depuis que le sport existe.

Dans la société grecque de l'Antiquité, « une société de face-à-face où, pour se faire reconnaître, il faut l'emporter sur ses rivaux dans une incessante compétition pour la gloire, chacun est placé sous le regard d'autrui, chacun existe par ce regard. On est ce que les autres voient de soi », note Jean-Pierre Vernant<sup>1</sup>. Aussi, pour l'homme grec de l'Antiquité, est-il inconcevable que le vainqueur des concours sportifs régulièrement organisés à Olympie ne le soit pas sous le regard du public panhellénique et des dieux. Sa timé, sa « valeur », doit être manifeste aux yeux de tous afin de se perpétuer dans les mémoires. Sa victoire est nécessairement publique, chantée par les poètes<sup>2</sup>, représentée en images sur les vases et les fresques...

Ainsi, et dès l'origine, la nécessité pour le spectacle du sport d'être public impose un dispositif complexe où puissent se déployer une mise en scène, une répartition régulée des rôles entre acteurs et spectateurs, une gestion particulière du temps et d'un espace plus ou moins spécialisé, des règles permettant l'articulation entre ces différents constituants... Comme dans tout spectacle vivant, le dispositif du spectacle sportif donne à voir en même temps qu'il permet de comprendre ce que l'on voit. Particulier à un sport, il s'apprend en quelque sorte par imprégnation, à chaque spectacle un peu plus que les fois précédentes, par une fréquentation suivie des stades, gymnases, piscines, etc.

Si la renommée publique, la gloire due aux athlètes, la postérité que doit garantir la victoire, etc., participent au dispositif antique, dans le même temps, les spectateurs rassemblés en grand nombre attirent déjà les marchands qui très tôt y trouvent leur place. *« L'animation, la bousculade, les transactions commerciales accompagnaient nécessairement le déroulement des épreuves sportives et des cérémonies sacrées<sup>3</sup>. »*

Que la télévision ait donc immédiatement pensé pouvoir mettre le sport en scène n'a rien de bien surprenant. Voilà un média qui se propose d'exhiber le monde, si possible en direct, et qui, à sa portée, trouve des spectacles prêts à la diffusion pour peu que la technologie, encore balbutiante au lendemain de la Deuxième Guerre mondiale, le permette.

En France, l'arrivée du Tour de France est ainsi télévisée en direct dès 1948 alors que n'existent que quelques centaines de téléviseurs. Un an après, les cameramen sont déjà au cœur du peloton ! Un premier match de la Coupe de France de football est diffusé en 1952, la finale, pour la première fois, en 1956. En 1954, la rencontre France-Angleterre de rugby bénéficie aussi du direct...

Euphorie, semble-t-il. La télévision met le spectacle sportif en direct à portée de tous. En réalité, les relations entre les deux mondes ne sont ni aussi simples ni aussi harmonieuses. Dès que le nombre de téléviseurs dépasse les quelques centaines anecdotiques des débuts, les contradictions apparaissent entre le spectacle vivant, celui des stades et des pistes, des salles de boxe et des courts... et le spectacle télévisé.

Si certains se réjouissent de l'opportunité offerte, d'autres renâclent. Le rugby doit ainsi à la télévision de sortir peu à peu de sa confidentialité territoriale sans que la diffusion nationale des rencontres soit perçue comme une concurrence directe par les organisateurs locaux. Au contraire, si la popularité du rugby s'étend peu à peu au-delà des frontières régionales, le public ne déserte pas les stades municipaux pour autant et même, *« loin de se dissoudre dans la mondialisation, les identités territoriales perdurent dans le commentaire sportif<sup>4</sup> »*. En effet,

ce dernier se plaît dans une rhétorique des terroirs dont la télévision semble désormais le principal vecteur quand les équipes elles-mêmes ont élargi leur recrutement bien au-delà de « la petite patrie ».

Le Tour de France, dont le modèle économique ne s'appuie pas sur des entrées payantes dans une enceinte close mais sur la publicité, ne peut que bénéficier de sa diffusion télévisée. Il amplifie donc, grâce au petit écran, sa déjà très grande popularité.

Le football, au contraire, se défie de la télévision. Ce sont d'abord la question du public et, au-delà, les questions financières, qui inquiètent les dirigeants sportifs. Le spectacle sportif télévisé ne va-t-il pas vider les stades ? Dans les années 1950, la fédération française de football est très réticente à ce que la télévision retransmette les matchs des équipes qui lui sont affiliées. Entrées payantes et recettes publicitaires, que les clubs et la fédération contrôlent en totalité, sont menacées, lui semble-t-il, par l'essor des retransmissions télévisées.

C'est ensuite la question de la mise en scène. Il apparaît très rapidement que le dispositif, en passant des scènes traditionnelles du spectacle sportif au petit écran, modifie radicalement la vision du spectateur, le regard qu'il porte sur le sport lui-même, ses règles, son rituel... Le dispositif télévisuel redéfinit insidieusement et en profondeur le spectacle sportif et ses spectateurs. Jusqu'où cela ira-t-il ?

## **L'invention du spectacle sportif télévisuel**

Le spectacle sportif vivant peut se décliner en deux grandes catégories de dispositifs. Soit le spectacle s'inscrit dans un cadre spatial clos : le stade, le court, la salle, la piscine, etc., soit il se déroule le long d'une ou de plusieurs lignes imposées ou libres : la route (le vélo), la piste (le ski), la mer (la voile au large), etc. Suivant que le spectateur entre dans ce dispositif-ci ou dans celui-là, il assiste en totalité ou seulement en partie au spectacle mais, dans les deux cas, selon un point de vue unique. Assis à une place fixe dans les tribunes d'un stade ou d'une salle de sports, debout au bord d'une route ou d'une piste, perché au sommet d'une falaise côtière... le spectateur est condamné à ne voir l'action que depuis ce seul lieu d'observation imposé ou choisi.

Or, en construisant une image et un son pour un écran, le dispositif télévisuel rompt définitivement avec le dispositif du spectacle vivant selon les deux grandes catégories vues ci-dessus : à la télévision, l'espace clos de l'arène sportive n'est plus le lieu d'un seul point de vue (celui du spectateur prisonnier de sa place) et la ligne (route, piste ou sillage marin) devient un parcours ouvert à l'œil mobile du téléspectateur.

En ce qui concerne la première catégorie, la rupture, dans les années d'émergence de la télévision comme média de masse, n'est que modérément manifeste. Trois caméras installées au même endroit ou presque suffisent le plus souvent à la mise en scène d'un match. Le point de vue est assez proche de celui d'un spectateur assis dans les tribunes du stade : l'une des caméras filme en plan large, les deux autres permettent des plans plus serrés. Pourtant, le changement par rapport à la vision *in situ* depuis les tribunes est loin d'être insignifiant et ces trois caméras offrant au téléspectateur la possibilité de trois regards différents signifient déjà clairement le changement radical de point de vue. En effet, les plans serrés sont déjà en décalage par rapport à la vision naturelle et leur utilisation dans un montage en direct et sans solution de continuité temporelle l'est encore plus.

Le bouleversement qui se produit dans les années 1980 est en germe dans ce dispositif originel apparemment anodin. C'est dire que, si révolution il y a, les prémisses en remontent quasiment à l'origine de la télévision. « Dès la fin des années 50, la télévision se donne pour mission de tout montrer », relève François Wille<sup>5</sup>. Car c'est bien cela que vise la monstration télévisuelle du sport.

Aussi, quand Canal+, sous l'égide du réalisateur Jean-Paul Jaud, rompant avec la mise en scène traditionnelle des chaînes historiques, installe entre 15 et 20 caméras dans l'enceinte du stade, il s'inscrit dans cette logique du dévoilement total. C'est donc d'une « révolution » relative dont le journal *Le Monde* rend compte quelques années après dans un article et une infographie du 23 février 1995<sup>6</sup> (voir image en annexe).

Un tel déploiement de caméras permet de multiplier les points de vue, d'offrir une succession très rapide de plans variés, de procéder à un découpage en plans très complexe, c'est-à-dire de faire un véritable travail de montage en régie et en direct... à quoi s'ajoutent un usage renouvelé du ralenti et les travellings de toute sorte.

Ce faisant, Canal+ met au point un nouveau spectacle sportif que l'on peut qualifier de pleinement télévisuel. Les autres chaînes ne tardent pas à imiter ces innovations, avec cependant plus ou moins de réticence. En 1992, le réalisateur de télévision Jean-Marc L'Hénoret filme pour France Télévision son premier match de rugby<sup>7</sup> avec, raconte-t-il, seulement quatre caméras. Mais, rapidement, la norme Canal+ s'impose aussi dans les chaînes du service public. Elle s'établit de façon régulière à la dizaine de caméras et s'élargit à la vingtaine pour les matchs de rugby France-Angleterre<sup>8</sup> toujours considérés comme particulièrement importants. Cette mobilisation technique ne va pas sans exagération :

la caméra dite « ouistiti » (une caméra suspendue à un câble au-dessus du terrain et se déplaçant le long de ce câble), les travellings systématiques le long de la touche... beaucoup de ces aménagements trop coûteux, dangereux pour les joueurs ou sans efficacité réelle pour la compréhension du jeu, ont été abandonnés ou ne sont plus utilisés que de façon limitée ou très exceptionnelle.

Pourtant, avec ce saut dans une autre modalité de la représentation, la télévision se donne les moyens d'inventer un spectacle sportif qui lui soit propre : le « spectacle sportif du média télévisuel » qui, sans renoncer au socle précédent de la mise en scène, le déborde largement et radicalement. C'est cette faculté à s'appuyer sur l'histoire des mises en scène et à en inventer de nouvelles que pointe de façon plus générale Jean-Claude Soulages à propos de la « composante médiatique » dans le « formatage du regard ». « *Chaque technologie médiatique présente la capacité à amalgamer des formes d'expression anciennes en les transposant, mais surtout à en déployer de nouvelles*<sup>9</sup>. »

C'est parce que le public a assimilé les règles d'une première forme du spectacle sportif télévisuel, héritée du cinéma, qu'il est prêt à recevoir des innovations qui, une fois saluées comme telles, sont rapidement comprises et intégrées comme une sorte de norme. Le saut effectué, on ne reviendra pas en arrière tant les mises en scène antérieures accusent brutalement leur caducité et semblent relever d'un seul coup des archives médiatiques, émouvantes certes, mais presque aussi risibles que les équipements datés des joueurs.

Cette invention d'une nouvelle forme de spectacle télévisuelle et du nouveau téléspectateur qui en résulte – ou plutôt, pour reprendre l'expression de Jean-Claude Soulages, d'un nouveau formatage du regard – ressort bien de l'entretien que mènent Jean-Luc Alpignano et Pierre Gabaston avec Jean-Marc L'Hénoret :

– P. G. : *Le même joueur est vu de dos, en direct, puis aussitôt de face, sur le ralenti. Ainsi le dernier essai de Dominici du Stade Français. Son même débordement d'ailier a été vu sous trois points de vue différents, à la limite d'un montage cubiste ; on l'a vu, avec la vision d'un spectateur de tribune présidentielle, déborder sur notre droite [de l'écran] pour aller marquer en coin sur le drapeau de touche. Vous l'avez repris deux fois comme si nous étions spectateurs derrière la main courante derrière les poteaux [...]*

– J.-M. L'H. : [...] *J'essaye de filmer les essais de face en regardant le marqueur dans les yeux. Quitte, effectivement, à passer par un faux raccord.*

– J.-L. A. : *Le téléspectateur s'y habitue ?*

– J.-M. L'H. : *En effet. Avant c'était choquant. La vision du spectateur évolue. Il ne faut pas se cacher que les retransmissions avant Canal, avec quatre*

*ou cinq caméras, six pour le Tournoi des Cinq Nations, quantité classique à ce moment-là, concentrées dans la tribune présidentielle, côté raccord, restaient tributaires d'une culture à l'origine de la télévision, plutôt cinématographique. Ensuite une culture plus télévisuelle s'est différenciée<sup>10</sup>.*

Ces innovations sont suivies de bien d'autres. La mise en scène des matchs de rugby, si elle a emprunté aux retransmissions télévisées cette multiplication des points de vue, y a rapidement ajouté une nouveauté semblable en matière de proximité sonore : on saisit le bruit sourd des entrées en mêlée, le claquement d'un tir au pied et, depuis peu, les commentaires de l'arbitre équipé à cet effet d'un micro. À l'ubiquité visuelle s'ajoute l'ubiquité auditive. S'il s'agit bien de tout voir, il s'agit aussi de tout entendre. Le téléspectateur est alors véritablement doté de pouvoirs omniscients.

Cependant, la multiplication des caméras, les innovations technologiques, les partis pris personnels de tel ou réalisateur (Jean-Paul Jaud et Jérôme Revon, tous deux réalisateurs sportifs à Canal+ dans les années 1990, ne font pas tout à fait la même chose du même dispositif) ne sont pas les seuls éléments qui redéfinissent le spectacle sportif télévisé. S'y ajoutent les commentaires agrémentés ou non d'ajouts divers (statistiques, etc.), l'infographie, l'élargissement de la plage horaire au-delà de la seule durée du match, le travail d'annonce en amont des événements définis comme les plus importants, le suivi post-match... Désormais, le stade est devenu le lieu de construction d'une scène télévisuelle plus qu'une enceinte architecturale spatialement circonscrite où se réunissent des amateurs de spectacle vivant, ou, autrement dit, le spectacle sportif, comme le fait remarquer Jean-Marc L'Hénolet, est enfin « vraiment » télévisuel, spectacle dans lequel les spectateurs des stades sont devenus des figurants, certes essentiels, mais seulement des figurants.

Si c'est cette évolution qui nous intéresse principalement ici, remarquons cependant qu'elle a aussi des incidences sur l'épreuve elle-même. La télévision, ainsi, impose progressivement des changements dans le sport dont elle retransmet les images. Depuis longtemps, certaines étapes du Tour de France semblent ne s'animer qu'au moment où le direct commence, le *tie-break* du tennis a été inventé pour adapter la durée des matchs au temps télévisuel, le recours à l'arbitrage vidéo (à partir des images de la télévision comme si la mise en scène télévisuelle était une garantie de réalité) est entré dans les mœurs rugbystiques, les écrans géants dans les stades font émerger un spectateur hybride dont les réactions à la partie sont différentes du spectateur traditionnel, réactions qui pèsent à leur tour sur les joueurs et l'arbitrage<sup>11</sup>... Même

si beaucoup de ces innovations sont pour le moment limitées aux seuls événements sportifs d'importance, elles ont une influence bien au-delà de ces derniers.

## Un spectacle pornographique ?

Nous voudrions cependant revenir sur deux des innovations du spectacle télévisuel proprement dit : la possibilité de montrer un nombre infini de fois la même action sous des points de vue différents et le ralenti. Deux innovations qui, à l'occasion se mêlent.

La multiplication des caméras a rendu possible la multiplication des points de vue pour le téléspectateur installé dans l'immobilité, dans son canapé ou dans son fauteuil. À l'effet maintes fois analysé du panoptique inversé qui construit le téléspectateur comme voyeur invisible de l'action en cours (par exemple Paul Virilio : « *Désormais les détenus [les téléspectateurs pris dans le panoptique] peuvent surveiller l'actualité*<sup>22</sup> ») s'ajoute donc pour ce dernier le sentiment d'une puissance encore plus grande, celle de voir la scène dans sa quasi-totalité spatiale, dans l'instant et sans avoir à faire quelque effort que ce soit pour changer de lieu de vision : de la gauche, de la droite, de face, de l'arrière, au-dessus, de près, et même de très près, de plus loin, de plus loin encore... La télévision paraît pouvoir tout montrer à un téléspectateur qui semble désirer tout voir.

Force est de constater que ce désir d'une vision totale, dans une proximité de plus en plus poussée avec l'action et les corps dans l'action, cette dernière répétée à satiété, s'apparente à la mise en scène pornographique où, à l'œil voyeuriste, rien ne doit échapper de gestes pourtant d'une grande répétitivité.

La vision totale suggère que la totalité peut épuiser le désir de voir pour savoir. Mais, évidemment, le désir n'est jamais comblé : on ne verra jamais tout ou, autrement dit, le désir de tout voir s'accompagne nécessairement de la certitude qu'il est absolument impossible de tout voir.

En effet, tout voir ne certifie pas qu'on accède à la totalité du réel ou, au moins, à une réalité plus pleine. L'image, nul ne l'ignore, n'est pas une garantie de réalité. Toute image induit, nécessite, une interprétation. Cette banale vérité première ne se dissout pas dans l'effet multiplicateur des moyens technologiques mis à la disposition de la production des images télévisées. Au contraire, le plaisir que trouve le téléspectateur des retransmissions sportives actuelles se trouve peut-être plus dans l'élargissement des possibilités interprétatives que lui



offrent les modalités nouvelles de mises en scène que dans l'impossible épuisement du sens que semblent promettre ces nouvelles possibilités de voir.

En effet, si la télévision réussissait enfin à tout montrer, il faudrait imaginer un supporter coi, assommé devant son téléviseur par une démonstration d'évidence : son joueur favori a triché, ou mal joué ou démissionné. Impossible ! La réalité, à travers ce qui n'en est que le signe, triompherait du désir de croire. Ce que Patrick Baudry nous dit, à ce propos, du film pornographique peut s'appliquer ici : « [L'image de la dénudation] *n'agit pas quantitativement mais parce qu'elle fait écho à l'infini d'un désir. Il ne faut pas que l'appétit soit rassasié, mais plutôt que le trouble se radicalise. L'érotisme, on le sait, n'est pas seulement fait pour satisfaire une pulsion oculaire (ou bien, on se laisserait peut-être de retrouver toujours les mêmes ingrédients dans des arrangements si faiblement différents). Il faut qu'il provoque, si ordinaire soit-il, un vertige. Le regard perd alors de son pouvoir distanciateur et se laisse traverser par ce qu'il voit. L'image érotico-pornographique fait travailler une tension entre la netteté et l'insaisissable*<sup>13</sup>. »

C'est parce que l'image sportive, à travers son ubiquité et sa multiplication, offre, comme l'image pornographique, encore plus de « netteté » que la réalité apparaît plus insaisissable encore.

S'il en était autrement, ce serait probablement la fin du sport télévisé (accessoirement du film pornographique) et, au-delà peut-être, de toute image.

Effet « collatéral » : les modalités de la vision totale, du moins les modalités de la tentative de vision totale, font apparaître ou réapparaître la nature de l'image télévisuelle : c'est une image machinique. La répétition en est le signe, la révélation. « *La télévision ne se prive pas de verser dans le trivial, d'habituer les téléspectateurs à une familiarité obscène* », conclut Pierre Gabaston dans son dialogue avec Jean-Paul Jaud<sup>14</sup>.

Autour du ralenti se posent les mêmes questions. Le ralenti montre-t-il un peu plus de la réalité ? Grâce à lui, le téléspectateur approche-t-il encore un peu plus d'une vision totale ? Pas plus que le ralenti dans les films pornographiques, semblerait-il.

Et Bernard Leconte<sup>15</sup> de rappeler que, lors d'un match Norvège/ Brésil (Coupe du monde 1998 de football), le ralenti « prouve » que l'arbitre s'est laissé abuser par la simulation d'un joueur norvégien. Aussitôt, condamnation unanime de l'arbitre dans l'univers des supporters... jusqu'à ce que d'autres images remontant plus en arrière dans le segment temporel saisi par le ralenti montrent que l'arbitre avait bien jugé. Une fois de plus, est démontré que la réalité ne peut se dissoudre dans l'appareillage technologique aussi sophistiqué soit-

il. L'« illusion techniciste »<sup>16</sup> reste bien une illusion. Le signe ne sera jamais la chose.

Mais, dans ce même article, Bernard Leconte remarque également que « *la dimension esthétique, voire ludique, du ralenti montre les muscles qui saillent, le visage qui grimace ou reste serein ; bref, il s'agit presque de Praxitèle en mouvement* »<sup>17</sup> »

Puisque que c'est le corps qui est, ici, principalement mis en scène, la référence à Praxitèle s'impose. Or rappelons-nous avec Didi-Huberman que Praxitèle a été condamné par l'Église à travers l'anathème que lance contre lui Clément D'Alexandrie : « *Ainsi Clément d'Alexandrie prononce-t-il un anathème qui semble définitif contre les œuvres d'art – dont le modèle serait donné par l'Aphrodite de Cnide, la célèbre sculpture de Praxitèle –, parce que leur beauté rend les hommes, dit-il, erôtikoi : happés par un désir du corps d'autant plus pervers qu'il se dirige vers une matière inerte, façonnée comme un leurre, un mensonge* (Protreptique, IV, 57)<sup>18</sup>. »

L'allusion de Bernard Leconte à Praxitèle est donc particulièrement pertinente. Le ralenti est également une tentative pour dévoiler (dans le sens de révéler) les corps, d'en approcher le plus possible une illusoire réalité qui relèverait d'Eros. Procédé technique dont on se gardera bien de juger moralement, comme le fait Clément d'Alexandrie à propos de la célèbre sculpture de Praxitèle, mais dont on affirmera simplement qu'il ne rend pas plus compte de la réalité sportive que l'Aphrodite de Cnide n'est une femme réelle.

## Conclusion

La réalité d'un sport, comme la dimension érotique d'une image, ne peut évidemment pas s'épuiser définitivement dans la vision « totale » comme semblent le prétendre la multiplication des points de vue, les ralentis et l'usage qui en est fait, particulièrement dans l'arbitrage. Le spectacle télévisé du sport s'est élargi. Il est devenu plus complexe. Il a changé le regard du téléspectateur mais, *mutatis mutandis*, il est resté un spectacle ■

## Notes

1. VERNANT Jean-Pierre (1996), p. 221.
2. PINDARE (1999).
3. CHAMOIX François (1963), p. 223.
4. BONNET Valérie (2007).

5. WILLE François, in GABASTON Pierre et Bernard LECONTE (2003), p.434.
6. « Canal Plus filme le football avec originalité » (*Le Monde*, 23/02/1995).
7. Un test-match au Stadium de Toulouse contre l’Afrique du sud.
8. ALIGIANO Jean-Luc & Pierre GABASTON, in GABASTON Pierre et Bernard LECONTE (2003), p. 99 sq.
9. SOULAGES Jean-Claude (2007), p. 26.
10. ALIGIANO Jean-Luc & Pierre GABASTON, in GABASTON Pierre et Bernard LECONTE (2003), p. 106.
11. BLOCISZEWSKI Jacques (2007).
12. VIRILIO Paul (1988), p. 136.
13. BAUDRY Patrick, in GERVEREAU Laurent (2006), p. 339 sq.
14. GABASTON Pierre & Bernard LECONTE (2003), p. 106.
15. GABASTON Pierre & Bernard LECONTE (2003), p. 287.
16. L’expression est empruntée à Bernard LECONTE, *ibidem*.
17. *Ibidem*.
18. DIDI-HUBERMAN Georges (2008), « Art et théologie », *Universalis*.

### ***Références bibliographiques***

- BLOCISZEWSKI Jacques (2007), *Le match de football télévisé*, Paris, Apogée.
- BONNET Valérie (2007), « Rugby, médias et territoire », in « Politiquement sportif », *Mots*, n°4, Lyon, ENS Éditions.
- CHAMOIX François (1963), *La civilisation grecque*, Paris, Arthaud.
- DIDI-HUBERMAN Georges (2008), « Art et théologie », *Universalis*.
- GABASTON Pierre & Bernard LECONTE (2003), *Sports et télévision, regards croisés*, Paris, L’Harmattan.
- GERVEREAU Laurent (dir.) (2006), *Dictionnaire mondial des images*, Paris, Nouveau Monde Éditions.
- PINDARE (1999), *Olympiques*, Paris, Les Belles Lettres.
- SOULAGES Jean-Claude (2007), *Les rhétoriques télévisuelles*, Paris/Bruxelles, De Boeck-  
Ina.
- VERAY Laurent & Pierre SIMONET (dir.) (2000), « Montrer le sport », *Les Cahiers de l’INSEP*, Paris (hors série).
- VERNANT Jean-Pierre (1996), *Entre mythe et politique*, Paris, Seuil.
- VIRILIO Paul (1988), *La machine de vision*, Paris, Galilée.

Annexe

