

## **Le roi de la fiction s'empare de la réalité : analyse des mécanismes narratifs dans les docuséries sportives de Netflix**

**Auteur :** Barbier, Lauréane

**Promoteur(s) :** Servais, Christine

**Faculté :** Faculté de Philosophie et Lettres

**Diplôme :** Master en journalisme, à finalité spécialisée en investigation multimédia

**Année académique :** 2024-2025

**URI/URL :** <http://hdl.handle.net/2268.2/24879>

---

### *Avertissement à l'attention des usagers :*

*Tous les documents placés en accès ouvert sur le site le site MatheO sont protégés par le droit d'auteur. Conformément aux principes énoncés par la "Budapest Open Access Initiative"(BOAI, 2002), l'utilisateur du site peut lire, télécharger, copier, transmettre, imprimer, chercher ou faire un lien vers le texte intégral de ces documents, les disséquer pour les indexer, s'en servir de données pour un logiciel, ou s'en servir à toute autre fin légale (ou prévue par la réglementation relative au droit d'auteur). Toute utilisation du document à des fins commerciales est strictement interdite.*

*Par ailleurs, l'utilisateur s'engage à respecter les droits moraux de l'auteur, principalement le droit à l'intégrité de l'oeuvre et le droit de paternité et ce dans toute utilisation que l'utilisateur entreprend. Ainsi, à titre d'exemple, lorsqu'il reproduira un document par extrait ou dans son intégralité, l'utilisateur citera de manière complète les sources telles que mentionnées ci-dessus. Toute utilisation non explicitement autorisée ci-avant (telle que par exemple, la modification du document ou son résumé) nécessite l'autorisation préalable et expresse des auteurs ou de leurs ayants droit.*

---

Université de Liège  
Faculté de Philosophie et Lettres  
Département Médias, Culture et Communication

**LE ROI DE LA FICTION S'EMPARE DE LA RÉALITÉ :  
ANALYSE DES MÉCANISMES NARRATIFS DANS LES  
DOCUSÉRIES SPORTIVES DE NETFLIX**

Mémoire présenté par Lauréane BARBIER en vue  
de l'obtention du grade de Master en journalisme  
à finalité spécialisée en investigation multimédia

Année académique 2024-2025



Université de Liège  
Faculté de Philosophie et Lettres  
Département Médias, Culture et Communication

**LE ROI DE LA FICTION S'EMPARE DE LA RÉALITÉ :  
ANALYSE DES MÉCANISMES NARRATIFS DANS LES  
DOCUSÉRIES SPORTIVES DE NETFLIX**

Mémoire présenté par Lauréane BARBIER en vue  
de l'obtention du grade de Master en journalisme  
à finalité spécialisée en investigation multimédia

Année académique 2024-2025



*Je tiens à adresser mes sincères remerciements à toutes les personnes qui m'ont apporté leur aide tout au long de l'élaboration de ce travail.*

*En premier lieu, je remercie ma promotrice, Christine Servais, pour ses conseils, ses précieuses relectures et pour le temps qu'elle m'a accordé. Son cours d'Analyse de la réception ainsi que les cours de Jérémy Hamers sur le cinéma documentaire m'ont beaucoup inspirée dans le choix de mon sujet.*

*Merci à Marine Liégeois qui m'a beaucoup conseillée et rassurée pour ce travail et pour le Master d'une manière plus générale.*

*Enfin, je voudrais remercier ma famille et plus particulièrement mes parents pour leur soutien moral et leurs relectures. Je tiens également à rendre hommage à mon grand-père, Guy Moreau, qui s'est beaucoup intéressé à mes études et qui, j'en suis certaine, aurait relu ce mémoire avec plaisir.*



## Table des matières

<b>INTRODUCTION .....</b>	<b>1</b>
<b>PARTIE I. LE DOCUMENTAIRE ET LE SPORT : MISE EN CONTEXTE ET PRÉSENTATION DE L'OBJET .....</b>	<b>4</b>
1. Le film documentaire .....	4
2. Les docuséries, qu'est-ce que c'est ?.....	6
2.1. Notion de « docusérie » .....	6
2.2. Historique des docuséries Netflix .....	7
3. Netflix et le phénomène des séries .....	8
3.1. Mutation des habitudes de consommation .....	8
3.2. Les plateformes de streaming et le documentaire.....	11
4. Sport et médias, une relation d'interdépendance.....	12
4.1. Histoire de la médiatisation du sport.....	13
4.2. Le sport et la télévision .....	14
4.3. L'importance sociétale du sport .....	15
5. Présentation du corpus.....	16
5.1 Délimitation du corpus.....	16
5.2. Catégorisation de l'objet : quel genre documentaire ? .....	18
<b>PARTIE II. ANALYSE DE LA CONSTRUCTION NARRATIVE DES DOCUSÉRIES SPORTIVES DE NETFLIX .....</b>	<b>24</b>
1. Les éléments formels récurrents .....	25
2. Structure temporelle générale des docuséries.....	31
3. Les composantes du récit dans les docuséries sportives Netflix .....	41
3.1. Les différents narrateurs.....	41
3.2. La vulgarisation, simplifier pour captiver .....	46
3.3. Les personnages, figures centrales des récits .....	50
3.4. Tension, spectacularisation et dramatisation .....	63
3.5. Mise en avant d'enjeux et problématiques liés au sport.....	78
<b>PARTIE III . LA RÉCEPTION DES DOCUSÉRIES PAR LES SPECTATEURS .</b>	<b>81</b>
1. Réception d'un objet hybride .....	81
2. L'horizon d'attente des spectateurs et la promesse de Netflix .....	83
<b>CONCLUSION .....</b>	<b>87</b>
<b>BIBLIOGRAPHIE .....</b>	<b>93</b>
Livres.....	93
Articles de revues .....	94



Articles de presse en ligne .....	95
Autres ressources en ligne .....	95
Notes de cours .....	96
Vidéos et contenus multimédias .....	96
<i>Vidéos</i> .....	96
<i>Séries</i> .....	96
<i>Playlists</i> .....	97

## INTRODUCTION

En l'espace de quelques années, les plateformes de streaming ont radicalement transformé notre consommation audiovisuelle quotidienne. Parmi elles, le leader incontestable du marché est Netflix, son logo au N rouge et son fameux « Tudum ». Devenu un acteur incontournable de l'industrie audiovisuelle, le géant du streaming s'est assez récemment attaqué à produire ses propres documentaires. Longtemps cantonnés à un rôle pédagogique ou à un public de niche, les documentaires connaissent aujourd'hui un nouveau souffle, notamment grâce à la plateforme. Parmi les formats proposés par Netflix, les documentaires sportifs découpés sous forme de séries, appelés « docuséries », occupent une grande place dans le catalogue. *Formula 1: Drive to Survive, Break Point, Au cœur du peloton, Sprint* ou encore *Full Swing* ; tous sont parvenus à captiver des millions de spectateurs, y compris ceux qui n'étaient pas initialement amateurs de ces différents sports. Cet engouement s'explique en partie par l'approche narrative dynamique et rafraichissante adoptée par Netflix, qui emprunte largement aux techniques de la fiction. En fait, il s'avère que Netflix a très bien compris l'importance du récit et de la manière de le raconter. La mise en récit des événements est en effet un fondement de notre société, comme le souligne Benjamin Berut, Docteur en sciences politiques sur la forme du récit dans les médias : « On sait depuis longtemps que le récit est l'une des formes premières de la connaissance, qu'il est un moyen pour l'humain d'appréhender le monde, de le comprendre et d'échanger avec les autres »<sup>1</sup>. Connaître, appréhender le monde et échanger figurent parmi les objectifs visés par le cinéma documentaire. Récit et documentaire sont donc liés, et Netflix renforce ce lien grâce à une nouvelle forme de récit pour ce genre cinématographique : un récit spectaculaire et bien rodé qui transforme des événements sportifs réels en véritables intrigues à suspense et rebondissements, tout en conservant le rôle informatif du documentaire.

Malgré l'essor de ces docuséries Netflix, la recherche s'est encore peu penchée sur le sujet. Le documentaire, d'une manière générale, fait l'objet de nombreux travaux, ouvrages et analyses. Les séries fictionnelles ont également été largement

---

<sup>1</sup> BERUT Benjamin, « Avant-propos : la forme du récit dans l'information télévisée », in *Récit et information télévisée*, Quaderni n°74, 2011/1, p. 5.

étudiées. Mais ce format moderne de docuséries consacrées au sport a été très peu étudiés jusqu'ici. Des articles de presse plutôt succins sont consacrés à ce type de format, mais il n'a pas été analysé en profondeur. Ce mémoire s'attache à combler, ne serait-ce qu'en partie, cette lacune en explorant un corpus de trois séries documentaires emblématiques : *Drive to Survive*, *Break Point* et *Au cœur du peloton*, toutes produites par la société Box to Box Films en collaboration avec Netflix. L'idée du sujet de ce mémoire est née après le visionnage de plusieurs de ces docuséries sportives sur Netflix dans lesquelles des similitudes esthétiques, thématiques et narratives sont rapidement apparues. Le manque d'attention portée à ces productions et à leur façon de présenter le sport a renforcé l'intérêt d'en faire le sujet de ce mémoire.

Ces documentaires sont manifestement pensés pour toucher un large public, au-delà des amateurs de sport. Leur accessibilité est donc un paramètre très important dans leur succès. « L'accessibilité » peut être entendue dans les deux sens du terme. D'une part, la plateforme de streaming propose un large catalogue de documentaires qui peuvent être visionnés à tout moment et sur différents supports. Cela permet de s'affranchir de la contrainte de programmation imposée par les chaînes de télévision, ce que nous expliquerons notamment dans la première partie de ce mémoire. D'autre part, dans ces séries, le sport est à la portée de tous grâce à de nombreuses explications intégrées au récit. La vulgarisation de notions spécifiques à certains sports est également un élément facilement repérable dans les documentaires et très important, comme nous le verrons. Cette accessibilité est d'ailleurs bénéfique pour les sports et leur développement, comme l'explique Stefano Domenicali, président de la Formule 1, à propos de *Drive To Survive* dans une interview : « Ça nous a permis de nous ouvrir à des personnes qui n'avaient pas la moindre idée de qui nous étions. Cela a donc été très bénéfique pour nous, car nous avons pu entrer dans une nouvelle dimension de fans. Nous avons ouvert une fenêtre sur une manière différente d'expliquer notre sport à de nouveaux fans »<sup>1</sup>. Ces observations, issues d'un visionnage initialement non académique et destiné à notre seul divertissement, ont peu à peu nourri une réflexion qui a conduit à la formulation de la problématique suivante :

---

<sup>1</sup> Interview tirée d'une video Youtube. Norges Bank Investment Management, *Stefano Domenicali - President and CEO of Formula 1 | In Good Company*, YouTube, mai 2025, <https://youtu.be/1iQFtdkQGU?si=7ELVX8CQ9pvCH9vw>

**« Par quels procédés les docuséries sportives de Netflix parviennent-elles à transformer des événements sportifs en récit captivant pour un large public ? »**

Pour y répondre, nous avons sélectionné trois documentaires Netflix faisant partie de cette catégorie « sport » : *Break Point* (qui couvre la saison de tennis), *Formula 1 : Drive to Survive* (centré sur chaque saison de Formule 1) et *Tour de France : Au Cœur du Peloton* (qui s'intéresse donc au Tour de France). Pour des raisons pratiques et une contrainte de temps, nous avons sélectionné une saison pour chacune de ces séries, ce qui représente un peu plus de 20 heures de visionnage. Nous avons relevé tous les éléments communs à ces trois séries documentaires ainsi qu'analysé la façon dont les histoires sont racontées au spectateur. Pour construire le cadre théorique, nous nous sommes appuyée sur les travaux d'auteurs ayant étudié la narratologie et l'analyse de récits, qu'ils soient fictionnels ou journalistiques, tels que Marc Lits, Claude Jamet, Anne-Marie Jannet et Françoise Revaz, entre autres. Les observations et notions mobilisées par ces différents auteurs ne sont pas récentes comparées à notre objet. Pourtant, elles ont pu lui être appliquées car Netflix utilise des éléments du récit qui sont intemporels et fonctionnent toujours à l'heure actuelle, peu importe le support. La première partie de ce travail sera consacrée à une mise en contexte du lien entre sport et médias mais aussi documentaires et nouvelles habitudes de consommation. Dans la seconde partie de ce mémoire, nous étudierons les différents procédés narratifs employés par Netflix. L'analyse sera toujours appuyée d'exemples concrets directement tirés des docuséries de notre corpus. Nous relèverons d'abord les éléments formels et esthétiques récurrents communs aux différentes docuséries sportives Netflix et les raisons de leur présence. Ensuite, nous examinerons la structure temporelle de ces récits, notamment grâce aux notions d'ordre, de durée et de fréquence développées par Gérard Genette, et ce qu'elle implique pour le spectateur. Dans un second temps, nous nous pencherons sur les éléments constitutifs du récit qui permettent de le rendre captivant. Nous nous intéresserons aux différents narrateurs présents, à l'emploi de la vulgarisation, à la construction de personnages et à la tension et la spectacularisation. Enfin, nous évoquerons la réception de ces docuséries par les spectateurs en nous appuyant sur les théories de Roger Odin, Hans Robert Jauss et François Jost.

## **PARTIE I. LE DOCUMENTAIRE ET LE SPORT : MISE EN CONTEXTE ET PRÉSENTATION DE L'OBJET**

### **1. Le film documentaire**

Dans les dictionnaires, le documentaire est défini comme un « Film didactique, présentant des faits authentiques non élaborés pour l'occasion (opposé à film de fiction) »<sup>1</sup> ou encore comme « Film, à caractère didactique ou culturel, visant à faire connaître un pays, un peuple, un artiste, une technique »<sup>2</sup>. Ces définitions reflètent en quelque sorte l'image que le grand public se fait du film documentaire au sens premier. Mais d'autres éléments devraient être ajoutés à ces définitions pour les rendre plus précises. Dans son ouvrage *Une certaine tendance du cinéma documentaire*, Jean-Louis Comolli fait notamment référence au rôle des personnages présents à l'écran. Selon lui, les films documentaires sont caractérisés par l'absence de comédiens et donc la présence de personnes qui ne jouent pas un rôle<sup>3</sup>. Il ajoute que ces dernières ne sont, la plupart du temps, pas payées voire même sans contrat. De cette relative liberté et de l'origine réelle des personnages découlent une responsabilité pour le réalisateur et une manière différente de filmer<sup>4</sup> (moins planifiable, plus exposée à certaines contraintes, etc). Comolli note aussi une caractéristique importante du documentaire qui, selon lui, montre sa puissance : il n'a pas besoin de décors reconstitués, de maquillage ou autres subterfuges utilisés par les films de fiction<sup>5</sup>. Comme son nom l'indique, le documentaire est aussi souvent défini sur base de son utilisation de documents<sup>6</sup>. Ces derniers sont existants et authentiques, contrairement à la fiction. Ce type de cinéma répond également à une recherche d'objectivité<sup>7</sup>. La caméra du documentaire saisit le réel tel qu'il est (c'est la quête du « ciné-œil » de Vertov). Pour définir le documentaire, nous avons donc tendance à l'associer à la notion de réalité et, ainsi, à l'opposer à la fiction. C'est ce que montrent les dictionnaires mais aussi certains auteurs. Mais il ne s'agit pas forcément de la bonne approche. Comme le rappelle Yann Kilborne dans

---

<sup>1</sup> Le Robert, « Documentaire », dans *Dico en ligne Le Robert Dico* [en ligne], <https://dictionnaire.lerobert.com/definition/documentaire>

<sup>2</sup> Larousse, « Documentaire », dans *Larousse* [en ligne], <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/documentaire/26266>

<sup>3</sup> COMOLLI Jean-Louis, *Une certaine tendance du cinéma documentaire*. Lagrasse, Editions Verdier, 2021, p. 11.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 12.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 45.

<sup>6</sup> KILBORNE Yann, *L'analyse du film documentaire*, Malakoff, Armand Colin, 2022, p. 20.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 22.

*L'analyse du film documentaire*, les documents authentiques présentés peuvent déformer la vérité pour influencer le spectateur<sup>1</sup>. D'autres théories démontrent également que l'objectivité totale n'est pas atteignable puisque le documentaire (du tournage au montage) est déjà soumis au regard d'une ou plusieurs personnes<sup>2</sup>. La limite entre fiction et documentaire peut alors sembler floue. L'auteur Guy Gauthier permet tout de même de ne pas confondre les deux genres et met en avant une spécificité du documentaire : il s'éloigne de la pure imagination et « porte les marques de son origine [...] et atteste une participation à la réalité »<sup>3</sup>. Selon lui, le documentaire partage donc une intimité avec le réel qui sera plus ou moins affectée au moyen du montage<sup>4</sup>. Le but de ce genre cinématographique est de nous montrer le réel vécu par des personnes réelles. Mais par une autre approche, appelée « approche sémiotico-pragmatique », nous pouvons le définir autrement, en nous focalisant sur la réception par le spectateur et non pas seulement sur le rapport au réel. Selon Roger Odin, qui a développé cette approche, le spectateur peut adopter une lecture dite « fictivisante » ou une lecture dite « documentarisante »<sup>5</sup>. Si l'énonciateur à l'écran est considéré comme réel, c'est-à-dire comme appartenant au même monde que nous<sup>6</sup>, nous allons alors adopter une lecture documentarisante. En théorie, le spectateur est libre de choisir le mode de lecture qu'il souhaite. Mais en pratique, le film donne des consignes de lecture. Certains marqueurs internes vont donc diriger le spectateur vers le choix du documentaire (présence d'une voix-off, d'interview de spécialistes, de regards caméra, de l'équipe technique peu camouflée). Certains autres marqueurs sont externes (la façon d'introduire le film, le contexte de visionnage, ...). Au cours de l'analyse des documentaires produits par Netflix, nous verrons que cette démarche sémiotico-pragmatique peut leur être appliquée.

---

<sup>1</sup> KILBORNE Yann, *L'analyse du film documentaire*, op.cit., p. 20.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 24.

<sup>3</sup> GAUTHIER Guy, « Le documentaire narratif, Documentaire/fiction », in *Odin*, Lyant, 1984, p. 81.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 27.

<sup>5</sup> ODIN Roger, « Le film documentaire, lecture documentarisante », in *Cinéma et réalités*, Saint-Étienne, Université de Saint-Étienne, 1984.

<sup>6</sup> Cette notion d'énonciateur réel est également développée par Käte Hamburger dans son ouvrage *La Logique des genres littéraires* (1986) et désignée par la formule « je-énonciateur réel ».

## 2. Les docuséries, qu'est-ce que c'est ?

### 2.1. Notion de « docusérie »

Les définitions que nous venons d'aborder (tant celles des dictionnaires que celle du réalisateur Jean-Louis Comolli) spécifient qu'un documentaire est un "film". Mais de nos jours, un documentaire n'est pas toujours un film. Et c'est là que Netflix innovait, il y a quelques années, avec des documentaires, non pas sous forme de films, mais bien sous forme de séries de plusieurs épisodes et plusieurs saisons. Apparaît alors le terme « docusérie », utilisé par la plateforme de streaming. Il s'agit simplement de la contraction des mots « documentaire » et « série ». Le terme est surtout utilisé dans sa version anglophone (docuseries) et est donc défini en anglais comme « a series of television or radio programmes that give facts and information about a subject or about real events »<sup>1</sup> ou encore comme « a television series that follows a particular person or group of people and their involvement in real events and situations over a period of time »<sup>2</sup>.

Le terme docuséries et son apparition sont liés à l'évolution des modes de consommation audiovisuelle que nous allons brièvement aborder. Aujourd'hui, les films « long format » sont délaissés pour le format morcelé mais beaucoup plus long des séries. Et cette mutation s'applique également aux documentaires pour faire naître les docuséries. Cette différence de format a une importance fondamentale sur la narration. Un film documentaire doit communiquer des informations et raconter une histoire dans un temps relativement court alors qu'une docusérie peut se diviser en plusieurs chapitres, permettant ainsi de traiter un sujet plus en profondeur<sup>3</sup>. Cela permet également de couvrir différentes problématiques dans un même documentaire ou de changer d'angle selon les épisodes, ce qui n'est pas facilement réalisable pour un film. Lorsque nous regardons ces docuséries, nous pouvons nous rendre compte

---

<sup>1</sup> Cambridge University Press & Assessment, « Docuseries », in *Cambridge Dictionary* [en ligne], <https://dictionary.cambridge.org/fr/dictionnaire/anglais/docuseries> Nous la traduirons par « Une série de programmes télévisés ou radiophoniques qui donnent des faits et des informations sur un sujet ou sur des événements réels ».

<sup>2</sup> Oxford Languages, « Docuseries », *Oxford English Dictionary*. Nous la traduirons par « Série télévisée qui suit une personne ou un groupe de personnes et leur implication dans des événements et des situations réels sur une période donnée ».

<sup>3</sup> Wrapbook, *How to Make a Docuseries Out of Your Documentary*, Wrapbook [en ligne], avril 2023, <https://www.wrapbook.com/blog/how-to-make-a-docuseries#:~:text=For%20example%2C%20story%20structure%20in,of%20standing%20on%20their%20own.>

que, la plupart du temps, chaque épisode doit pouvoir être regardé individuellement et « se suffire à lui-même ». Le temps dont disposent les réalisateurs et journalistes va ainsi influencer la manière dont le récit est construit. De plus, le format de série est plus ou moins adéquat en fonction de l'objet. Les sujets sportifs s'adaptent particulièrement bien au format de série, spécialité de Netflix. Nous pouvons en effet supposer qu'il serait compliqué de résumer toute une saison de l'ATP Tour de tennis en un film, ce qui explique la nécessité d'épisodes et de chapitres. De plus, le grand nombre d'athlètes et d'équipes prenant part à ces compétitions justifie le découpage en épisodes qui offre une meilleure lisibilité pour le spectateur et permet d'aborder chaque sujet de façon claire et structurée.

## 2.2. Historique des docuséries Netflix

Le premier documentaire produit par Netflix et découpé sous forme de série est intitulé *Making a Murderer*, sorti en décembre 2015 dont la description par Netflix est la suivante « Ce documentaire suit le périple judiciaire extraordinaire de deux hommes accusés d'un crime horrible qu'ils nient farouchement d'avoir commis ». Il s'agit d'un documentaire du type « True crime », qui sera le premier d'une longue série puisque Netflix va produire de nombreux documentaires de cette catégorie. Le catalogue Netflix regorge de fictions et de documentaires traitant ce type de sujet. Mais un autre sujet est particulièrement présent : le sport. Netflix s'est attaqué au sport il y a quelques années déjà avec des films qui, au départ, n'ont pas été produits pour leur plateforme, mais dont elle a acheté les droits de diffusion (souvent exclusifs). Ces films semblaient plutôt destinés à un public américain vu les sports documentés qui sont des disciplines très populaires sur le continent américain et très peu en Europe ou ailleurs. On peut noter le film *The Short Game* (2013) qui suit des enfants prodiges évoluant dans le milieu du golf, ou encore *Battered Bastards of Baseball* (2014) qui suit une équipe de baseball hors du commun. L'un des films documentaires sportifs les plus connus est *Icare*, sorti en 2017 et primé aux Oscars. Il s'agit, encore une fois, d'une production indépendante dont les droits ont été achetés par Netflix. Ensuite, le service de streaming au N rouge a commencé à produire ses propres films documentaires sur le sport. L'un des premiers à avoir été totalement produit par la plateforme (et pas acheté) est *Une femme d'abord* qui raconte l'histoire d'une archère indienne qui tente d'atteindre les Jeux Olympiques. Aujourd'hui, Netflix continue de réaliser des films documentaires sportifs avec des productions souvent centrées sur un sportif et son



histoire comme Juan Manuel Fangio ou Mark Cavendish, ou sur des faits marquants comme dans *Euro 2020, une finale au bord du chaos* et *Team USA, scandale dans le monde de la gymnastique*. Mais il s'agit de films. Ce n'est que très récemment, que Netflix a commencé à produire ses propres docuséries sportives. Comme pour les films, on note d'abord un public cible plutôt américain avec, en 2016, la sortie de *The Last Chance U* qui s'intéresse à des équipes universitaires de basket-ball aux USA. La même année sortira la série *Intrépides*, qui suit des monteurs de taureaux professionnels. Ces deux productions ne sont pas particulièrement marquantes mais il s'agit des premières. Même si le marché américain est économiquement très intéressant, le business model de Netflix lui impose de s'ouvrir à un public international. En 2018, Netflix joue d'abord la sécurité en réalisant une série qui tourne autour du football appelée *Club de Légende : Juventus* qui suit le club italien. Mais c'est en 2019 que le grand tournant s'opère avec la sortie de la docusérie *Formula 1 : Drive To Survive* (*Pilotes de leur destin* en français). Elle a rapidement remporté un grand succès puisque la série s'est retrouvée en tête du classement mondial de Netflix dès la sortie de sa troisième saison<sup>1</sup>. Aujourd'hui, elle compte une audience cumulée de plus de 700 millions de spectateurs depuis la première saison selon le site officiel de la Formule 1. Ce documentaire axé sur un sport sera le premier d'une longue série. Le format bien particulier sera décliné par après dans plusieurs sports, en utilisant toujours ce même schéma que nous analyserons plus tard. En effet, la recette semble fonctionner puisque nous pouvons aujourd'hui regarder des docuséries sur : la Formule 1, le tennis, le Tour de France, le golf, la Nascar, le basket, le rugby et l'athlétisme. Depuis fin 2024, les abonnés peuvent également retrouver ces formats, toujours similaires les uns aux autres, pour le cheerleading, les courses hippiques et même le polo.

### **3. Netflix et le phénomène des séries**

#### **3.1. Mutation des habitudes de consommation**

Le succès de Netflix n'est plus à démontrer. Cette réussite et la multiplication des formats « série » sont directement liées aux changements dans les habitudes de consommation ces dernières années. Dans l'ouvrage collectif *The Netflix Effect*,

---

<sup>1</sup> Forbes Belgique, « Comment "Drive to Survive" a rendu la Formule 1 aussi captivante qu'une série de télé-réalité », *Forbes* [en ligne], 5 avril 2024, <https://www.forbes.be/fr/comment-drive-to-survive-a-rendu-la-formule-1-aussi-captivante-quune-serie-de-telerealite/>

Sudeep Sharma compare Netflix à une bibliothèque où nous pouvons choisir uniquement ce qui nous intéresse<sup>1</sup>. Mais elle précise que cette comparaison est mise à mal par l'intérêt commercial de la plateforme : les choix opérés par celle-ci pour étoffer son catalogue sont guidés par la recherche de profit. Les propositions faites aux abonnés doivent servir à maintenir une audience, et ce même pour les documentaires<sup>2</sup>. Netflix ne souhaite pas servir de réserve mettant à disposition du contenu pour la postérité, comme le ferait une bibliothèque. Selon l'autrice, il se rapproche donc plus d'un kiosque à journaux que d'une bibliothèque : on y ajoute et on y enlève du contenu régulièrement en fonction de la disponibilité (achat des droits de diffusion notamment) et de la demande des spectateurs<sup>3</sup>. Si nous voulons conserver la comparaison avec une bibliothèque, nous pourrions alors dire que « Netflix aurait plutôt tendance à nous tendre un livre plutôt qu'à nous laisser prendre un livre »<sup>4</sup>.

L'envie des spectateurs (ou en tout cas ce que l'on pense qu'ils ont envie de voir) est donc le moteur des plateformes de streaming. C'est ce qui fait la différence avec les programmes diffusés à la télévision qui sont choisis en fonction de l'heure de la journée<sup>5</sup>. Toujours dans le même ouvrage consacré à Netflix, Cameron Lindsey évoque d'ailleurs le phénomène du « time-shifting »<sup>6</sup> qui désigne le fait que nous pouvons aujourd'hui regarder ce que nous voulons quand nous le voulons grâce au streaming alors qu'avec la télévision, nous sommes davantage tenus par la programmation. L'un des grands apports des plateformes de streaming est aussi l'accessibilité<sup>7</sup>. Les abonnés peuvent consommer leur contenu partout, à n'importe quel moment et sur tout type de supports. Le fameux « rendez-vous » télévisuel disparaît peu à peu des habitudes pour favoriser une individualisation dans le visionnage<sup>8</sup>. Catherine Dessinges et Lucien Perticoz ont mené une étude quantitative puis qualitative auprès d'un échantillon de personnes de 18 à 25 ans sur le sujet. Il en ressort que les personnes interrogées ont un

---

<sup>1</sup> SHARMA Sudeep, « Netflix and the documentary boom », in McDonald, K., Smith-Rowsey, D. (dirs.), *The Netflix Effect: Technology and entertainment in the 21st century*, New York, Bloomsbury Academic, 2016, p. 144.

<sup>2</sup> *Ibid.*

<sup>3</sup> *Ibid.*

<sup>4</sup> *Ibid.*

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 146.

<sup>6</sup> LINDSEY Cameron, « Questioning Netflix's revolutionary impact: changes in the business and consumption of television », in McDonald, K., Smith-Rowsey, D. (dirs.), *The Netflix Effect: Technology and entertainment in the 21st century*, New York, Bloomsbury Academic, 2016, p.174.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 176.

<sup>8</sup> DESSINGES Catherine et PERTICOZ Lucien, « Du télé-spectateur au télé-visionneur, Les séries télévisées face aux mutations des consommations audiovisuelles », in *Études de communication* [en ligne], n°44, 2015, <https://doi.org/10.4000/edc.6309>

sentiment de liberté et d'autonomie dans leurs habitudes audiovisuelles. Mais en réalité, selon les auteurs, leurs pratiques sont encadrées par la plateforme (recommandations par des algorithmes, catalogue adapté en fonction de ce qui fonctionne ou pas, etc)<sup>1</sup>. Ils tirent un constat de leur étude : le contenu des plateformes de streaming est le plus souvent regardé sur un ordinateur et très majoritairement en solitaire, ce qui confirme cette tendance d'individualisation. Et cette dernière entraîne (et est entraînée) par la loi du marché. Selon Jean-Louis Comolli, les salles de cinéma se raréfient, sauf en France<sup>2</sup>. En réalité, ce n'est pas le cas pour la Belgique non plus. Ce n'est pas le nombre de cinémas qui diminue mais plutôt le nombre de spectateurs. Ces dernières années, ce nombre a fortement baissé avec environ 15 500 000 spectateurs en 2023 alors que la moyenne entre 2010 et 2019 était de 21 000 000 de spectateurs chaque année<sup>3</sup>. Comolli explique cela par un phénomène d'isolation : « Une poussée apparemment irrésistible isole les spectateurs ou les cantonne dans un entre-soi narcissique »<sup>4</sup>. La multiplication des petits écrans plutôt que des grandes salles met le cinéma à la disposition de plus de spectateurs. La pression du marché pousse à produire des objets commercialement viables, et par conséquent, très visibles<sup>5</sup>. Cela reflète la même logique que celle qui concerne le secteur de l'information : miniaturisation, disponibilité et accélération<sup>6</sup>. Au-delà d'une grande disponibilité, il y a une demande constante de nouveauté qui « caractérise une époque usée, blasée, ou qui se croit telle, et qui souhaiterait, du coup, de l'inédit, de quoi la stimuler »<sup>7</sup>. Pour satisfaire ce besoin, Netflix sort des nouveautés de manière très régulière. Mais le neuf est bien plus rare que l'ancien. Et dans le cinéma fictionnel comme dans le documentaire, les histoires et scénarios se répètent. La nouveauté provient alors de la création de récit et la manière de filmer les histoires<sup>8</sup>. La nouveauté n'est en réalité qu'une impression puisque les mêmes motifs reviennent sans cesse.

---

<sup>1</sup> DESSINGES Catherine et PERTICOZ Lucien, « Netflix et les mutations des pratiques de visionnage : entre rupture et continuité », in *Communiquer* [en ligne], n°31|2021, <https://doi.org/10.4000/communiquer.7693>

<sup>2</sup> COMOLLI Jean-Louis, *Une certaine tendance du cinéma documentaire*, op. cit., p. 43.

<sup>3</sup> Statbel, « 15,5 millions de spectateurs dans les cinémas belges en 2023 », étude publiée en 2024 en ligne [https://statbel.fgov.be/fr/themes/entreprises/cinemas#:~:text=Le%20nombre%20de%20spectateurs%20%C3%A9tait,\(13.683.579%20spectateurs\).](https://statbel.fgov.be/fr/themes/entreprises/cinemas#:~:text=Le%20nombre%20de%20spectateurs%20%C3%A9tait,(13.683.579%20spectateurs).)

<sup>4</sup> COMOLLI Jean-Louis, *Une certaine tendance du cinéma documentaire*, op. cit., p. 43.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 37.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 19.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 35.

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 39.

### 3.2. Les plateformes de streaming et le documentaire

Dans leur étude réalisée auprès des jeunes, Perticoz et Dessinges se sont notamment intéressés au genre documentaire. Manifestement, les documentaires diffusés à la télévision ne rencontrent pas l'intérêt de ce public puisque 72% des personnes interrogées ne regardent jamais de documentaires à la télévision, ou ne le font qu'exceptionnellement<sup>1</sup>. Une comparaison entre les types de visionnage de cette catégorie de cinéma permet de constater le succès des documentaires sur les plateformes comme Netflix : 11,7 % déclarent regarder des documentaires plusieurs fois par semaine sur Netflix (contre 5,8 % pour la télévision) ; 32 % disent regarder des documentaires plusieurs fois par mois sur Netflix (contre 21 % pour la télévision). Pour les deux chercheurs, ces chiffres montrent que le streaming payant est préféré parce qu'il offre un large catalogue, consommable n'importe quand, ce qui répond à une demande de programmation personnalisée<sup>2</sup>. Selon eux, il est difficile, à ce stade, de confirmer que Netflix reconfigure les habitudes de visionnages concernant le cinéma documentaire. Mais il est tout de même intéressant de noter que près de 44 % des répondants établissent un lien entre leur abonnement à la plateforme et leur consommation grandissante de documentaires. Pour 30 % d'entre eux, Netflix est devenu leur ressource principale pour le genre documentaire. Les principales raisons évoquées par les répondants sont l'accessibilité (tous les programmes sont regroupés sur une seule plateforme), et des contenus documentaires au format innovant, court et feuilletonnant. Dans l'ouvrage *The Netflix effect* déjà mentionné ci-dessus, c'est d'ailleurs ce format éducatif mais divertissant qui expliquerait, entre autres, le succès des documentaires sur Netflix<sup>3</sup>. L'une des autres raisons serait plutôt psychologique : le fait de regarder (en plus ou moins grande quantité) des films et séries fictionnels peut présenter une connotation négative. Cela peut être perçu comme une perte de temps, tandis qu'avec le documentaire, cette connotation négative se dissipe car il est didactique et porte sur quelque chose de réel<sup>4</sup>. Sudeep Sharma nuance tout de même en précisant qu'il ne s'agit souvent que d'une impression puisque, selon lui, certains documentaires peuvent être tout aussi artificiels que les fictions.

---

<sup>1</sup> DESSINGES Catherine et PERTICOZ Lucien, « Netflix et les mutations des pratiques de visionnage : entre rupture et continuité », *op.cit.*

<sup>2</sup> *Ibid.*

<sup>3</sup> SHARMA Sudeep, « Netflix and the documentary boom », *op. cit.*, p. 143.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 146.

Comme nous l'avons expliqué dans la partie consacrée à l'historique des documentaires Netflix, la plateforme achetait, au départ, des films produits par des sociétés de productions extérieures. Mais ce système était déjà bénéfique au genre documentaire puisqu'il permettait de donner de la visibilité à des films souvent indépendants et au budget modéré. Grâce à Netflix, ces films ont alors été rendus accessibles à un public beaucoup plus large qui n'a plus besoin de se déplacer au cinéma ou d'être à une certaine heure précise devant sa télévision<sup>1</sup>. Ensuite, le géant américain s'est mis à commander des productions documentaires auprès de réalisateurs. Mais d'après Sharma, tous les producteurs ne sont pas prêts à accepter les offres de Netflix même si « Netflix a acquis la réputation de proposer des contrats très compétitifs et, parfois, écrasants aux cinéastes »<sup>2</sup>. Ce modèle ne convient pas toujours aux réalisateurs qui, pour certains, préféreront utiliser leurs propres techniques de productions pour réaliser des films visant un public plus restreint mais qui se déplacera dans les salles et paiera pour visionner le film.

L'auteur ajoute qu'avec Netflix, tout est une question de revenus et de rentabilité<sup>3</sup>. Et cela transparaît dans le choix des sujets pour les documentaires : il vaut mieux jouer la carte de la sécurité pour s'assurer que le public sera au rendez-vous. Il y a ainsi plusieurs catégories « sécurité » utilisées par Netflix comme les enjeux climatiques, les biographies d'artistes ou des grands faits dont les spectateurs ont déjà une connaissance préexistante. Dans ces catégories, nous pouvons ajouter le True Crime, énormément présent sur la plateforme et, bien évidemment, le sport.

#### **4. Sport et médias, une relation d'interdépendance**

Dans les sociétés occidentales (et de plus en plus dans les sociétés orientales également), le sport fait partie du quotidien, qu'on le veuille ou non. Il est partout dans les médias : dans le journal, à la radio, à la télé. Mais il est aussi partout dans notre vie : un déodorant ou gel douche à l'effigie d'un sportif dans notre salle de bain, des baskets Nike ou Adidas à nos pieds, ou encore au travail avec des conversations et pronostics entre collègues sur le match à venir. Il est difficile de penser à un temps où sport et médias n'étaient pas intimement liés puisqu'en effet, le sport de masse est né avec les médias de masse. Les grandes épreuves sportives ont parfois été créées par

---

<sup>1</sup> SHARMA Sudeep, « Netflix and the documentary boom », *op. cit.*, p. 146.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 148.

<sup>3</sup> *Ibid.*

les médias eux-mêmes, comme c'est le cas du Tour de France, imaginé et organisé par le journal *L'Auto* en 1903 afin d'augmenter leurs ventes<sup>1</sup>. Dans son ouvrage *Sport, Culture and the Media*, David Rowe parle de « complexe culturel médiatico-sportif » pour désigner cette relation forte entre sport, médias et culture<sup>2</sup>. Selon lui, les médias et le sport font partie d'un ensemble culturel dans lequel ils interagissent. Médias et sports sont, selon lui, indispensables l'un à l'autre, à un tel point qu'il est difficile de déterminer lequel dépend le plus de l'autre.

#### 4.1. Histoire de la médiatisation du sport

Pour ce bref historique, nous n'allons pas remonter jusqu'à la Grèce antique et expliquer ce que nous pensons être les origines du sport. Dans le cadre de ce mémoire, nous allons plutôt nous concentrer sur l'historique de la relation entre sport et média. En effet, les médias et le sport se sont développés de manière concomitante. Cette évolution commune est expliquée par Marc Perelman dans son article *Médiatisation du sport et Sportivisation des médias* où il relie sport et médias à une culture de masse : « Sports et médias participent de concert à la constitution d'une culture de masse qu'ils contribuent à modeler, à modifier, à répandre, par l'intermédiaire à la fois d'innovations techniques radicales, de nouvelles formes de mises en spectacle et en discours »<sup>3</sup>. La croissance du sport a été largement accélérée au cours du XX<sup>e</sup> siècle grâce aux médias : la presse écrite, puis la radio suivie de la télévision et enfin d'Internet<sup>4</sup>. Cette relation d'interdépendance est également soulignée par David Rowe dans *Sport, Culture and the Media*. Les médias ont apporté de la visibilité aux sports et les sports ont attiré et fidélisé le public des médias. Selon Rowe, nous pouvons remonter jusqu'avant 1750 pour trouver les premières interactions entre les deux, avec les journaux qui traitaient du cricket en Angleterre dans une époque où le divertissement public commençait déjà à devenir un business<sup>5</sup>. Et grâce à cet intérêt pour le sport et au développement des médias durant le XX<sup>e</sup> siècle, ces derniers vont même grandement participer à la mise en avant de nouveaux sports (comme le ski ou le basket). Les grands événements récurrents (comme les Jeux Olympiques d'été ou la

---

<sup>1</sup> DELSTANCHES Christophe, « Quand est né le Tour de France ? », *RTBF* [en ligne], 19 juin 2024, <https://www.rtf.be/article/quand-est-ne-le-tour-de-france-11391694>

<sup>2</sup> ROWE David, *Sports, Culture and the Media* (2<sup>e</sup> éd.), Open University Press, 2004, p. 4.

<sup>3</sup> PERELMAN Marc, « Médiatisation du sport et sportivisation des médias : Le stade comme vision du monde », in *Chimères* [en ligne], 74(3), 2010, <https://doi.org/10.3917/chime.074.0185>.

<sup>4</sup> *Ibid.*

<sup>5</sup> ROWE David, *Sports, Culture and the Media*, *op. cit.*, p. 20.

Coupe du Monde de football) ont amplement participé au renforcement de ce lien puisqu'ils sont très importants pour le public fan de sport. L'un des premiers événements sportifs les plus médiatisés est d'ailleurs les Jeux Olympiques de Berlin en 1936. Il est quasiment impossible d'échapper à ce type d'événements, même si cela ne nous intéresse pas particulièrement. Comme David Rowe l'explique, n'importe quelle société disposant d'une structure médiatique assez développée sera inondée d'informations et d'images concernant ces événements<sup>1</sup>.

Ce lien entre sport et médias peut être appliqué à Netflix, qui peut être considéré comme un nouveau média. La thématique du sport apporte de l'audience à Netflix et lui permet de produire du nouveau contenu pendant que la plateforme, grâce à ces contenus, apporte de la visibilité aux sports traités.

## 4.2. Le sport et la télévision

L'un des médiums les plus utilisés pour diffuser le sport est évidemment la télévision qui permet de retransmettre fidèlement la réalité du sport qui est particulièrement visuel. David Rowe compare d'ailleurs cette importante connexion et ses enjeux à un mariage :

Il n'est pas étonnant que la relation entre le sport et les médias (en particulier la télévision) soit communément décrite comme le plus heureux des mariages, les deux institutions devenant mutuellement dépendantes dans un échange de plus en plus étendu et coûteux de droits d'exposition et de droits pour le sport en échange d'un contenu captivant et d'une captation d'audience pour les médias<sup>2</sup>.

Mais comme toute relation, des tensions et désaccords peuvent parfois apparaître. Et comme dans tout conflit, il faut savoir négocier et faire des compromis. Le sport est devenu un tel business que les prix des droits de diffusion sont devenus énormes, et les médias s'en plaignent. Mais les acteurs du sport peuvent également se plaindre qu'aujourd'hui, tout est devenu tributaire de l'intérêt des médias. Par exemple, le tournoi de tennis de Roland Garros a une nouvelle fois été la cible de critiques de la part de plusieurs joueuses cette année. En effet, les matchs féminins sont toujours programmés en journée alors que les hommes bénéficient des sessions nocturnes. Cette inégalité de traitement en fait dû en grande partie aux chaînes de télévision qui souhaitent diffuser des matchs plus longs et jugés plus « spectaculaires » (donc les

---

<sup>1</sup> ROWE David, *Sports, Culture and the Media*, op. cit., p. 31.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 32.

matchs du tableau masculin) aux heures de grande audience, c'est-à-dire le soir. Au cours de l'histoire, certaines disciplines ont même dû procéder à certaines adaptations pour répondre aux besoins des médias<sup>1</sup>. C'est par exemple le cas du tennis qui a commencé à utiliser des balles jaunes afin qu'elles soient plus visibles à l'écran. Nous pouvons également noter l'exemple des « TV Timeouts », soit les temps morts télévisuels, introduits dans les matchs nationaux de football américain pour permettre aux télévisions de placer plusieurs pages de publicités et aux commentateurs de fournir une analyse du match. La diffusion des sports a également évolué passant de caméras fixes (semblables à la vue d'un spectateur sur place) à de multiples caméras mobiles. Les changements de plans, zooms et ralentis ont ainsi amené une spectacularisation et ont amélioré l'expérience des téléspectateurs. Ces modifications ont également permis de garder un rythme plus élevé afin de capter et de garder l'attention des personnes derrière leur écran<sup>2</sup>.

Il était important de se remémorer ce contexte historique car il démontre la centralité du sport dans des médias qui, selon Marc Perelman, « ne font pas qu'entourer les événements sportifs mais orientent toute leur puissance vers lui »<sup>3</sup>. L'auteur rappelle d'ailleurs que nous passons environ trois heures et demie par jour devant un écran et que ce temps est principalement consacré au sport. Et c'est justement cette vague de popularité et cette grande médiatisation qui poussent Netflix à multiplier les docuséries sur différentes disciplines et championnats.

### 4.3. L'importance sociétale du sport

Ce qui a probablement guidé Netflix dans son choix de réaliser des documentaires sur le sport, c'est donc cette importance du sport dans notre société et ses succès d'audience. C'est une valeur sûre qui attire un grand nombre de fans. Et nous verrons que l'objectif est également d'élargir l'audience à des spectateurs qui ne sont pas forcément passionnés et qui ont moins de connaissances.

Nous l'avons compris, le sport est présent partout dans notre société et est très fortement lié au développement des médias. Toujours selon David Rowe, en plus de

---

<sup>1</sup> PERELMAN Marc, « Médiatisation du sport et sportivisation des médias : Le stade comme vision du monde », *op. cit.*

<sup>2</sup> ROWE David, *Sports, Culture and the Media*, *op. cit.*, p. 173.

<sup>3</sup> PERELMAN Marc, « Médiatisation du sport et sportivisation des médias : Le stade comme vision du monde », *op. cit.*



fidéliser le public des médias, le sport crée d'autres formes de loyauté des fans : celle à l'égard des marques et produits sponsors, et celle à l'égard d'une nation<sup>1</sup>. En effet, le sport et certaines marques entretiennent une relation toute aussi forte que celle qui le lie aux médias. Des entreprises comme Coca Cola, Jupiler ou Visa pour n'en citer que trois, investissent d'énormes sommes chaque année pour soutenir des championnats, des équipes ou des athlètes. D'un autre côté, le sport ravive un certain nationalisme auprès des supporters. Ainsi, une forme de loyauté se crée pour les villes, les nations et les états<sup>2</sup>. C'est sans doute pour toutes ces raisons que Netflix s'est intéressé au sport, qui lui garantissait une audience fidèle et passionnée.

Nous n'allons pas nous intéresser en détail à cette importance sociétale et économique du sport car elle ne touche pas directement au sujet de ce mémoire mais il existe plusieurs ouvrages et articles traitant du sujet, tels que *Economie du sport* de Jean-François Bourg et Jean-Jacques Gouguet<sup>3</sup> ou encore *Socio-économie du sport, une analyse critique* des mêmes auteurs<sup>4</sup>.

## **5. Présentation du corpus**

### **5.1 Délimitation du corpus**

Les docuéries sportives qui ont été produites après la première saison de la série *Drive to Survive* sont similaires sur de nombreux points que nous listerons dans notre analyse. Ces similarités se retrouvent dans la forme mais aussi dans le fond. L'analyse effectuée dans ce mémoire pourrait donc être appliquée à la quasi-totalité de ces documentaires. Cependant, nous ne pouvions travailler sur un corpus comprenant l'ensemble des saisons de six ou sept docuéries. Nous avons donc choisi de nous limiter à trois séries. Toutes ont été produites par Netflix en collaboration avec la société de production *Box to Box Films* dont la description des objectifs sur leur propre site Internet révèle déjà des éléments importants de l'ensemble de leurs productions :

---

<sup>1</sup> ROWE David, *Sports, Culture and the Media*, op. cit., p. 31.

<sup>2</sup> *Ibid.*

<sup>3</sup> BOURG Jean-François, GOUGUET Jean-Jacques, *Économie du sport*, La Découverte (3<sup>e</sup> éd.), 2012, Repères n°309.

<sup>4</sup> BOURG Jean-François, GOUGUET Jean-Jacques, *Socio-économie du sport, Une analyse critique*, Presses universitaires de Limoges, « Droit et Economie du Sport », 2021.

Spécialisés dans les documentaires haut de gamme, les séries documentaires et les divertissements factuels formatés, notre objectif quotidien est de pousser sans cesse la narration vers de nouveaux sommets. Nous sommes fiers de notre capacité à transformer le matériel en une narration dynamique et dramatique, en travaillant avec des diffuseurs mondiaux pour atteindre un public international de plus en plus nombreux<sup>1</sup>.

Cette société collabore avec Netflix sur sept docuséries sportives différentes, parmi lesquelles notre choix s'est porté sur : *Formula 1 : Drive To Survive*, *Break Point* et *Au cœur du peloton*. La première a été sélectionnée car il s'agit de la plus emblématique et de la plus populaire, qui a clairement influencé la production des suivantes. Le choix de cette série était donc évident, non seulement par affinité personnelle avec le sport, mais également par pertinence par rapport à notre problématique. Nous avons décidé d'analyser précisément la saison 3 de *Drive to Survive* car, après un premier visionnage, il nous est apparu qu'elle comporte toutes les caractéristiques présentées par les deux autres, et contient, en outre, un épisode emblématique intitulé « Ça chauffe ». Les saisons qui suivent mériteraient également d'être analysées mais il est plus judicieux de se concentrer sur une saison par série afin que l'analyse reste intelligible. *Drive to Survive* est un documentaire sur la Formule 1 et ses acteurs lancé en 2019 sous l'impulsion de Liberty Media, le groupe qui détient la franchise de la Formule 1, afin de redorer l'image du sport et d'attirer le public. Il donne un accès inédit aux coulisses, restées dans l'ombre jusque-là. La série compte sept saisons de 10 épisodes d'environ 45 minutes chacun, à raison d'une saison par an qui traite la saison de championnat qui vient de s'écouler. Une huitième saison est prévue en 2026.

La seconde série que nous utiliserons, intitulée *Break Point*, se penche quant à elle sur l'univers du tennis international. Elle suit certains joueurs sur les courts et en dehors lors des différents tournois ATP<sup>2</sup> et WTA<sup>3</sup>. La série a débuté en 2023 et compte deux saisons de respectivement 10 et 6 épisodes d'environ 45 minutes chacun. La sélection de cette série pour le corpus nous paraît intéressante car c'est la première que nous avons regardée après *Drive to Survive*. Et c'est avec cette docusérie que notre questionnement est né puisque nous avons remarqué qu'il s'agissait du même

---

<sup>1</sup> Box to Box Films (site Internet), 2025, <https://www.boxtoboxfilms.com/about/>

<sup>2</sup> Association of Tennis Professionals (Association des Joueurs de Tennis Professionnels)

<sup>3</sup> Women's Tennis Association (Association des joueuses de tennis)

fonctionnement que pour celle sur la Formule 1. Nous nous intéresserons à la saison 1 de *Break Point*.

Le dernier documentaire qui fera l'objet de notre analyse est donc *Tour de France : Au cœur du peloton* sorti en 2023 et consacré, comme son nom l'indique, à la grande boucle cycliste française. Trois saisons sont disponibles. Elles comptent chacune 8 épisodes d'une durée moyenne de 40 minutes. Elle nous permet de suivre des coureurs et des équipes lors de cette grande course cycliste grâce à des images de courses mais aussi des images inédites des coulisses. Nous avons choisi cette série car nous avons été surprise lors du visionnage : très peu attirée par le cyclisme, nous avons pourtant été captivée par cette série documentaire, et souhaitons comprendre les ressorts de cette réussite. Nous avons par ailleurs constaté qu'elle utilise les mêmes mécanismes que les autres et permet d'attirer un public peu connaisseur.

Il s'agit d'une première présentation de notre corpus. Son contenu sera davantage détaillé à travers notre analyse.

## 5.2. Catégorisation de l'objet : quel genre documentaire ?

Avant d'entrer dans une analyse plus précise, il convient de caractériser les documentaires constituant notre corpus, ou au moins de définir de quel genre de documentaires ils se rapprochent le plus. Il existe de nombreuses classifications des différents types de documentaires établies par différents auteurs. Nous avons sélectionné les théories de deux d'entre eux afin d'avoir deux points de vue différents. Tout d'abord, nous utiliserons la classification de Bill Nichols très souvent référencées dans les travaux d'autres auteurs, et même dans nos cours de cinéma documentaire. Comme deuxième point de vue, nous verrons l'approche de Guillaume Soulez qui utilise, pour sa part, la perspective du spectateur.

Bill Nichols distingue six types de documentaires selon leurs caractéristiques et leurs intentions, déclinés en six « modes » de représentation documentaire : le mode poétique, le mode d'exposition, le mode observationnel, le mode participatif, le mode réflexif et le mode performatif. Il s'agit de différentes façons d'approcher et de représenter le réel. Bill Nichols identifie d'abord le mode poétique qui ne cherche pas à persuader le spectateur par la transmission d'informations objectives<sup>1</sup>. Les

---

<sup>1</sup> NICHOLS Bill, *Introduction to documentary*, Indiana University Press, 2001, p. 102.

documentaires poétiques adoptent une représentation très subjective de la réalité, donnant plutôt accès à une réalité intérieure et aux émotions grâce à une poétisation du réel vécu<sup>1</sup>. Pour ce faire, les réalisateurs de documentaires poétiques utilisent la musique, les couleurs, les angles de caméra, etc pour créer une atmosphère. Le mode d'exposition, qui est un mode plus conventionnel, se rapproche plus de ce que, la plupart du temps, nous entendons par « documentaire ». Les documentaires d'exposition transmettent des informations, avancent des arguments et racontent des histoires en s'adressant directement au spectateur par l'intermédiaire de la voix-off, de titres, etc<sup>2</sup>. Ils s'inscrivent dans une logique purement informative. Nichols explique que « ce mode met l'accent sur l'impression d'objectivité et d'argumentation bien étayée. Le commentaire s'efforce de créer un sentiment de crédibilité à partir de qualités telles que la distance, la neutralité ou le désintéressement. Ce mode facilite la généralisation »<sup>3</sup>. Le montage de ce type de documentaire peut sacrifier la continuité spatiale et temporelle et ajouter des images provenant d'autres lieux (notamment des images d'archives) si cela contribue à faire avancer l'argument<sup>4</sup>. Le troisième mode est le mode observationnel dans lequel le réalisateur n'est qu'un observateur. Il n'y a pas de contrôle sur ce qu'il se passe et les acteurs interagissent entre eux mais ignorent la caméra qui doit se faire oublier<sup>5</sup>. On y voit le réel tel qu'il est vécu. Bill Nichols identifie également le mode participatif pour lequel « c'est l'engagement participatif du cinéaste dans le déroulement des événements qui retient notre attention »<sup>6</sup>. Dans ce mode, le cinéaste est sur le terrain et peut utiliser les méthodes des recherches en sciences sociales. Il rend compte de ses interactions avec le monde et représente ce qu'il vit<sup>7</sup> à travers son documentaire. Nichols distingue également le mode réflexif. Celui-ci pousse le réalisateur à s'interroger et à problématiser la représentation du réel à travers son documentaire<sup>8</sup>. Le sujet du film est finalement le film lui-même puisque « ce mode est le mode de représentation le plus conscient et le plus interrogatif (de lui-même) »<sup>9</sup>. Il tente donc de sensibiliser le spectateur au problème de la représentation d'autrui. Le dernier mode développé par l'auteur est le mode performatif. Ce mode

---

<sup>1</sup> NICHOLS Bill, *Introduction to documentary*, op. cit., p.103.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 105.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 107.

<sup>4</sup> *Ibid.*

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 110.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 120.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 116.

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 126.

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 128.

s'interroge sur notre manière de comprendre le monde autrement que par l'information factuelle et objective. Il met l'accent sur la dimension subjective et affective de notre connaissance du monde et de nos expériences<sup>1</sup>. Un documentaire performatif renvoie à la perspective personnelle de son réalisateur qui est acteur de son propre film. Ce dernier peut recourir à la mise en scène, à la musique ou à certaines techniques oratoires pour servir son propos<sup>2</sup>. Ces modes sont un outil pour appréhender les différents documentaires mais il ne s'agit pas de catégories exclusives. Un documentaire peut donc posséder des caractéristiques de plusieurs d'entre eux.

Les documentaires constituant notre corpus peuvent principalement être rattachés à l'un des modes de Bill Nichols : le mode d'exposition. Netflix vise à toucher un public large, comme pour la plupart de ses productions. Pour ce faire, il est plus efficace de se consacrer à un mode considéré comme classique et didactique. Les docuséries produites par Netflix ont une visée informative d'une part et de divertissement d'autre part. Elles utilisent ainsi la narration, qui est omniprésente, pour transmettre des informations mais aussi raconter des histoires. Elles se servent également du montage pour jouer sur l'espace et la temporalité et des images d'archives pour appuyer les explications. Les documentaires s'adressent directement à nous par des voix. Toutes ces caractéristiques peuvent ainsi être associées au mode d'exposition. Notre corpus est plutôt éloigné du mode poétique qui est trop subjectif et esthétisé. Box to Box et Netflix n'auraient aucun intérêt à montrer le ressenti du réalisateur ou sa vision de l'univers du sport. Le mode participatif ne peut pas non plus être appliqué à notre objet puisqu'il ne présente aucune participation d'un ou plusieurs réalisateurs. Il s'agit certes d'immersions dans le sport et ses coulisses mais les séries ne portent pas sur l'interaction entre ceux-ci et le réalisateur. Nous ne retrouvons aucune des caractéristiques de ce mode. Les docuséries du corpus ne présente aucune réflexion quant à la représentation du sport et ne problématisent pas leur propre démarche. Il ne s'agit donc pas non plus de documentaires réflexifs. De plus, ce mode demanderait une production plus poussée ou plus réfléchie, ce qui ne convient pas au rythme de production et de diffusion imposé par le système Netflix. Notre corpus emprunte quelques caractéristiques à deux autres modes. D'abord, au mode observationnel : lorsque nous avons accès aux coulisses et à des scènes inédites, la

---

<sup>1</sup> NICHOLS Bill, *Introduction to documentary*, op. cit., p. 131.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 132.

caméra se fait discrète et est uniquement observatrice de la scène (par exemple, lors d'une réunion importante d'une équipe avant une course). Mais ce n'est pas toujours le cas puisque ces documentaires favorisent à certains moments une interaction entre les acteurs et l'équipe technique, et à d'autres moments, une grande discrétion pour capter des séquences sans interférer. Nous pouvons également retrouver un élément du mode performatif : la subjectivité. Bien que les docuséries sportives de Netflix semblent faire preuve d'une certaine neutralité (puisqu'elles apportent des informations objectives), en réalité, ce n'est pas toujours le cas. La subjectivité se laisse sentir principalement dans les sujets des épisodes. Les réalisateurs ont choisi ce qu'ils allaient montrer et qui ils allaient montrer parmi toutes les possibilités qu'offre une saison sportive ou un championnat. Comme nous le verrons, ils construisent des personnages, quitte à caricaturer, et utilisent le montage pour appuyer leur vision. Evidemment, les stars doivent être les athlètes et non le réalisateur. Notre corpus n'est donc pas complètement performatif mais correspond plutôt au mode d'exposition, tout en empruntant des caractéristiques d'autres modes.

Une autre proposition de classement des documentaires est imaginée par Guillaume Soulez et résumée par Yann Kilborne dans son livre *L'analyse du film documentaire* grâce auquel nous avons découvert et compris cette théorie. Cette classification nous permet de cerner les documentaires produits par Netflix grâce à une division moins précise ou détaillée mais qui peut être considérée plus claire. Pour classer les documentaires, Soulez s'intéresse plutôt au crédit ou à la confiance du spectateur par rapport à l'auteur et au film qu'il voit, ce qu'il appelle « mode de croyance ». Il distingue 3 catégories : le reportage, le documentaire du silence et le documentaire classique. Selon lui, le reportage est celui utilisé par les médias et est caractérisé par l'effacement du réalisateur qui n'est que témoin et ne donne pas son point de vue, dans un idéal d'objectivité. Pour ce type de documentaire, « le mode de croyance du spectateur est celui de la "vérification", et la tension<sup>1</sup> est neutralisée par divers procédés, de manière à amener le spectateur à valider le film »<sup>2</sup>. Soulez donne comme exemple pour cette catégorie les reportages qui suivent la police française dans leur quotidien et leurs interventions, dans lesquels nous avons l'occasion de partager le point de vue d'un policier. Ce type de documentaire peut utiliser des témoignages

---

<sup>1</sup> Ce que Soulez appelle « la tension » est le rapport entre auteur de documentaire et spectateur.

<sup>2</sup> KILBORNE Yann, *L'analyse du film documentaire*, op.cit., p. 36.

rétrospectifs pour accéder au ressenti de ses acteurs<sup>1</sup>. Dans les reportages, l'auteur donne à voir des images « auto-légitimantes » prises sur le vif comme des courses poursuites<sup>2</sup>. Dans le documentaire du silence, le spectateur a une large place et peut compléter le film par lui-même<sup>3</sup>. Le mode de croyance est celui de la « reconstruction » puisque le réalisateur laisse le spectateur s'approprier le film et construire lui-même son sens. Enfin, le documentaire classique<sup>4</sup> est, selon Soulez, modelé par le réalisateur et ne demande pas de regard critique de la part du spectateur, puisqu'un point de vue lui est imposé. C'est le mode de croyance de la « confiance »<sup>5</sup> : le spectateur n'a pas de regard critique sur le film car l'énonciateur « sait ». Ce dernier est légitime et apporte sa connaissance, et les images qu'il nous montre ne mentent pas<sup>6</sup>. Bien entendu, le spectateur peut tout de même remettre en cause, après la diffusion, le point de vue qu'on lui a imposé.

Grâce à ces explications, nous pouvons en déduire que les documentaires de notre corpus font partie de la catégorie du reportage car ils ne racontent pas les événements d'un point de vue général ou de celui du documentariste, mais plutôt à travers des personnes actrices de la situation. Nous avons notamment accès au ressenti de ces dernières grâce à des interviews. Ce qui est avancé dans les différents épisodes est vérifié grâce aux témoignages et aux images d'archives. Le spectateur des docuséries Netflix peut entrer dans une lecture de « vérification » des histoires qui sont racontées. Cependant, il y a une forme d'hybridation qui s'effectue avec la catégorie du documentaire classique de Soulez. En effet, les documentaires de notre corpus ne demandent pas de réflexion particulière de la part du spectateur à qui on livre des informations et des récits sur les sportifs et les équipes présentées. Les différents narrateurs (que nous verrons plus tard) sont des experts et des acteurs directement impliqués dans ce qui est raconté. Leur parole n'a pas de raison d'être remise en cause et le spectateur peut ainsi s'engager dans sa lecture avec confiance. En réalité, nous pourrions placer les docuséries dans l'une des deux catégories en fonction du

---

<sup>1</sup> SOULEZ Guillaume, « Qu'y croire ? Le crédit de l'auteur dans la fiction, le reportage et le documentaire », in René Gardies, Marie-Claude Taranger (dirs.), *Télévision : notion d'œuvre, d'auteur*, L'Harmattan, coll. « Champs visuels », 2004, p. 130.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 128.

<sup>3</sup> KILBORNE Yann, *L'analyse du film documentaire*, *op.cit.*, p. 37.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 36.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 37.

<sup>6</sup> SOULEZ Guillaume, « Qu'y croire ? Le crédit de l'auteur dans la fiction, le reportage et le documentaire », *op. cit.*, p. 144.

spectateur qui les regarde : un fan de Formule 1 va plutôt s'engager dans une lecture de vérification de *Drive to Survive* avec un regard critique, et un novice qui découvre le sport à travers la série sera moins critique et fera plus confiance à l'énonciateur.

Les séries que contient notre corpus peuvent donc s'apparenter à des formes plus conventionnelles de documentaire comme expliqué ci-dessus. Mais elles empruntent également des caractéristiques de plusieurs catégories tout en amenant un divertissement peu mentionné jusqu'ici par les différents auteurs. Les classifications de Nichols et Soulez nous aident à situer les documentaires Netflix parmi toutes les formes possibles mais sans appartenir à une seule catégorie précise :

Les documentaires ne pourront jamais être classés avec certitude et ils échapperont toujours en partie aux tentatives de rationalisation que les chercheurs pourront entreprendre. Il existera toujours des films qui pourront être rangés aussi bien ici que là, le choix de leur place ne pouvant jamais résulter d'une stricte application de règles de classement puisque l'interprétation de l'analyste entre en jeu. (Y. Kilborne, 2022)

C'est le cas de notre corpus qui emprunte donc des caractéristiques au mode d'exposition de Bill Nichols mais également au reportage et au documentaire classique selon Soulez. Il n'appartient pas à une seule catégorie et pourrait se rapprocher d'autres catégories évoquées par d'autres auteurs. Les docuséries étudiées peuvent aussi, comme nous le verrons, sembler proche de la fiction.



## **PARTIE II. ANALYSE DE LA CONSTRUCTION**

### **NARRATIVE DES DOCUSÉRIES SPORTIVES DE NETFLIX**

Comme le rappelle David Rowe dans *Sport, culture and the media*, le but de toute chaîne de télévision est d'assurer et d'élargir son audience. Cette logique est évidemment valable pour les plateformes de streaming comme Netflix. Selon lui, il faut adopter certaines stratégies pour y parvenir :

Ainsi, le déroulement d'un événement sportif télévisé est également une construction narrativisée, avec des rebondissements dans l'intrigue, des héros et des méchants, et, dans la tradition du théâtre grec et élisabéthain, un objectif sérieux de confrontation avec les grands dilemmes moraux publics et privés du moment<sup>1</sup>.

C'est dans cet esprit qu'il convient d'analyser les docuséries produites par Netflix et la façon dont elles présentent le sport aux spectateurs, en ayant à l'esprit que pour les différents médias, « Le sport est utilisé comme un moyen d'attirer ceux qui sont déjà intéressés par le sport et comme un véhicule dramatique pour ceux qui ne le sont pas »<sup>2</sup>.

Dans cette partie, nous allons donc analyser les différents procédés qu'utilisent Netflix et Box to Box pour transformer des événements sportifs en récits, et comment ils parviennent à rendre ces documentaires, qui s'écartent d'ailleurs de la conception conventionnelle du documentaire, captivants pour un large public. Pour structurer notre analyse, nous nous basons sur nos propres constatations lors du visionnage des différents documentaires du corpus. En effet, en les visionnant, les éléments à prendre en compte nous sont apparus assez naturellement puisqu'ils sont répétitifs d'une docusérie à l'autre. En outre, ces constatations recoupent la pensée de Marc Lits formulée dans l'introduction de son ouvrage *Récits, médias et société*. Il affirme que les analyses menées jusqu'ici par les linguistes se concentraient sur l'angle linguistique, sémiotique ou narratologique. Mais Marc Lits insiste sur le fait qu'il faut prendre en compte « d'autres éléments constitutifs du récit : le rôle central des personnages et leurs divers attributs, la fonction structurante de la temporalité, les caractéristiques stylistiques et rhétoriques »<sup>3</sup>. C'est ce que nous allons faire dans cette analyse puisque nous allons nous intéresser à la structure temporelle des séries, à leurs

---

<sup>1</sup> ROWE David, *Sports, Culture and the Media*, op. cit., p. 172.

<sup>2</sup> Ibid.

<sup>3</sup> LITS Marc, *Récit, médias et société*, Louvain-la-Neuve, Academia Bruylant, 1996, p. 6.

personnages et à leur rhétorique caractérisée notamment par une grande vulgarisation et la dramatisation ou spectacularisation.

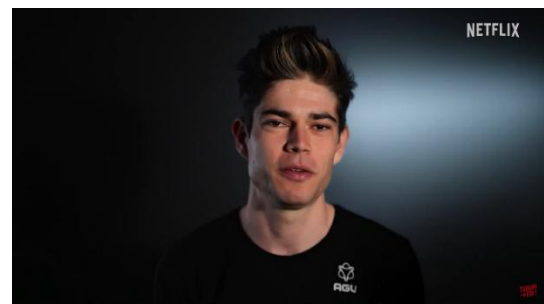
## **1. Les éléments formels récurrents**

Comme expliqué précédemment, les différentes docuéries sportives produites par Netflix et Box to Box sont similaires sur de nombreux points, et c'est d'ailleurs cette forte similarité qui a éveillé notre intérêt pour une telle analyse. Le visionnage des trois séries nous a permis de dégager quelques caractéristiques récurrentes. Ces éléments, d'ordre plutôt formel et esthétique, rendent ces séries reconnaissables au premier coup d'œil. Même si ils ne demandent pas d'analyse approfondie, il est, selon nous, important de les mentionner afin d'appuyer sur le fait que Netflix utilise toujours le même « modèle » pour ses documentaires sportifs. Les éléments que nous allons mettre en évidence sont en quelque sorte devenus la marque de fabrique de ceux-ci. En outre, ces caractéristiques font également partie de la mise en récit des événements sportifs.

La première caractéristique que l'on peut identifier est la forme des interviews. Nous notons notamment l'utilisation systématique du même fond noir ou gris foncé pour les entretiens. Les personnes interviewées sont toujours disposées et éclairées de la même manière dans les différentes séries et saisons. Contrairement à de nombreux autres documentaires, plusieurs angles de caméras sont utilisés pour les interviews (de face et de profil). Les personnes interrogées sont souvent éclairées d'un côté, laissant une partie de leur visage dans l'ombre.



© YouTube Netflix (Drive To Survive)



© YouTube Netflix (Au Coeur du Peloton)



© YouTube Netflix (Break Point)

A ces interviews sur fond gris se rapportent aussi deux autres éléments caractéristiques récurrents. Le premier concerne la présentation des protagonistes : les sportifs ou managers doivent parfois se présenter eux-mêmes, qu'ils soient très connus ou pas. Ils donnent leur nom et leur fonction en disant pour quelle équipe ils travaillent : « *Je suis Grischka Niermann et je suis directeur sportif de l'équipe Jumbo Visma* » (Au Cœur du Peloton), « *Mon nom est Sebastian Vettel, pilote pour la Scuderia Ferrari* » (Drive to Survive), « *Je suis Casper Ruud. Je viens de Norvège et je suis joueur de tennis professionnel* » (Break Point). Le deuxième aspect soulevé lors de ces fameuses interviews devant le fond sombre est la présence de scènes qui auraient dû être coupées au montage. Ainsi, lors de ces entretiens, on peut voir des scènes ratées (la personne se trompe ou bégaye, fait une blague ou lance une injure) ou encore le début de l'interview avec le « clap ».



© YouTube Netflix (Drive to Survive)

Nous retrouvons de manière régulière l'apparition de l'équipe technique pour régler un détail ou pour une dernière retouche, etc. Nous pouvons par moment voir la personne s'installer avant l'interview dans une image pas encore nette ni cadrée. Il arrive souvent que la personne interviewée s'adresse directement au journaliste et inversement : « *Je dois garder mon masque ou pas ?* » (Sebastian Vettel, Drive to Survive), « *Avec ou sans bandeau pour l'interview ? Vous décidez.* » (Casper Ruud, Break Point). La réponse du journaliste est toujours conservée au montage. Il y a aussi

certains moments « creux » ou en suspens qui ont été gardés, où la personne ne parle pas ou a fini son explication. Si Netflix avait voulu faire un documentaire esthétiquement irréprochable, la production aurait dû couper ces scènes au montage. Mais en réalité, ces « écarts » apportent quelque chose à ce que l'on est en train de regarder. D'abord, cela permet de rappeler au spectateur qu'il est en train de regarder un documentaire et renvoie directement aux consignes de lecture, concept développé par Roger Odin que nous avons déjà mentionné. Il s'agit donc d'une référence directe au processus de production. Nous avons sélectionné quelques répliques de la saison 3 de la série consacrée à la Formule 1, qui illustrent parfaitement ces échanges entre l'équipe de tournage et les protagonistes et qui nous rappellent que l'équipe de Netflix n'essaie pas de se faire discrète :

- **Journaliste** : « *Vous craignez que Netflix revienne dans le garage ?* »

- **Valtteri Bottas** (pilote): « *Non. Les gens disent que Netflix porte malheur. Mais c'est juste une coïncidence.* »

- **Attaché de presse d'une équipe** qui s'adresse aux pilotes :  
« *Comme vous pouvez le voir, on a Netflix avec nous ce week-end. On peut parler de certaines choses mais on ne leur montrera pas tout.* »

- **Fred Vasseur** (team manager) : « *C'est bon, ils [Netflix] ne peuvent pas lire sur les lèvres ...* »

- **Charles Leclerc** (pilote) : « *Non mais fais gaffe, tu as un micro au-dessus de la tête.* »

Nous retrouvons ces références au documentaire en train de se faire également dans les autres docuséries. Par exemple, dans *Break Point*, Paula Badosa (joueuse) s'adresse à Maria Sakkari (autre joueuse) lors d'un échauffement : « *Ils te filment toi ou moi ?* ». L'autre joueuse fixe la caméra et répond « *Les deux* ». Il existe de nombreux autres exemples d'échanges avec la production ou de références au documentaire dans ces docuséries. Cela tranche avec les images très recherchées et esthétiques qui représentent une partie de ces séries. Ces scènes gardées au montage amènent une touche de réel dans ces productions. Elles sont en quelque sorte semblables aux « détails inutiles<sup>1</sup> » évoqués par Barthes pour décrire la notion d'effet de réel. Ces passages n'ont donc pas de fonction apparente dans l'intrigue mais il s'agit

<sup>1</sup> BARTHES Roland, « L'Effet de réel », in *Communications*, n° 11, 1968, p. 84

d'une « notation qui ne sert qu'à mettre en valeur l'effet réaliste d'un texte, et à souligner l'ancrage de la narration dans le référent »<sup>1</sup>. De plus, ces scènes « parasites » ont une autre fonction puisqu'elles permettent au public d'en apprendre plus sur les protagonistes et leur personnalité : qui est stressé, qui est blagueur, qui n'a pas envie d'être là, etc.

Nous relevons un autre élément commun : les bandes-annonces. Netflix en utilise trois types. D'abord, les bandes-annonces qui sont publiées sur la plateforme elle-même et sur les réseaux sociaux avant la sortie de chaque saison. Celles-ci sont notamment montées à la manière des bandes-annonces de films hollywoodiens. Elles servent évidemment de publicités pour les docuéries et doivent susciter un intérêt pour celles-ci avant qu'elles ne paraissent sur la plateforme de streaming. Ensuite, au début du premier épisode de chaque nouvelle saison, Netflix propose un lancement qui laisse entrevoir ce qui va se passer lors de cette saison. Il dure environ entre 2 et 3 minutes et contient une succession de plans d'une durée maximum de 3 secondes. Avec ce montage très dynamique, il transmet beaucoup d'informations visuelles sans pour autant dévoiler trop de contenu. Le but est de donner envie au spectateur d'avoir l'explication sur les bribes d'images qu'il vient d'entrevoir. Dans ces lancements, nous pouvons voir des images clés de la saison mais aussi des répliques marquantes des différents acteurs qui instaurent un climat de tension. Par exemple, dans la docuérie consacrée au Tour de France, nous pouvons entendre « *Je veux des guerriers, des gladiateurs* » ou encore « *La douleur permet de savoir qui on est. Si vous êtes capables d'aller plus loin dans la souffrance et dans le sacrifice... vous avez peut-être une chance de gagner* ». Dans ce même lancement, Netflix montre des images souvent impressionnantes qui attisent la curiosité et insistent sur les émotions avec, par exemple, des coureurs blessés ou encore en train de pleurer ou de s'énervier. Le ralenti est également souvent employé. Nous y voyons déjà quelques narrateurs que nous allons retrouver tout le long de la saison. Ils permettent d'introduire le sujet. Dans *Au Cœur du Peloton*, on peut entendre l'un des narrateurs principaux dire « *Le Tour de France, c'est très simple : c'est une course de vélo, chaque jour, 21 étapes, un énorme cirque qui se déplace de ville en ville. C'est la course la plus dure au monde* ». C'est le type d'explication simple et impactante que Netflix aime utiliser. Cette bande-annonce de début d'épisode contient toujours des chiffres clés qui s'affichent en grand

---

<sup>1</sup> BARTHES Roland, « L'Effet de réel », *op. cit.*, p. 84

au centre de l'écran comme, par exemple, « *13 pays* », « *17 courses* », « *10 équipes* » ou encore « *20 pilotes* ». Tous ces éléments sont accompagnés de musiques composées pour l'action et le suspense. Dans le lancement de la saison 1 de *Au Cœur du Peloton*, nous entendons la musique « *La Vie En Rose* » remixée par Duomo qui est intéressante car elle est très représentative du style musical utilisé durant toute la saison. Ces musiques sont accompagnées d'effets sonores, semblables à des percussions graves, amenant une tension supplémentaire. Certains effets sont tirés du son réel des images comme par exemple, dans *Break Point* : le son des mains qui claquent dans le public et le bruit des balles qui frappent la raquette sont mis en avant. *Drive to Survive* fait exception puisque son lancement est un peu plus court (mais comporte tout de même des éléments similaires) pour laisser place à une séquence « précédemment » qui explique rapidement ce qu'il s'est passé dans la saison précédente, comme dans les séries fictionnelles. La troisième forme de bande-annonce utilisée est un teaser à la fin de chaque épisode. Un titre apparaît à la fin et indique « *A suivre* » ou « *Prochainement cette saison* » comme nous pouvons le voir sur les captures d'écran qui suivent. C'est une caractéristique empruntée à la fiction, mais également à la télé-réalité, et destinée à donner envie au spectateur de regarder l'épisode suivant. Dans chacun de ces teasers, les images sont courtes et les moments forts des prochains épisodes sont évoqués, tout en laissant du suspense. Le tout est appuyé par une musique très présente, comme dans le lancement du premier épisode. L'utilisation de ces teasers démontre bien l'objectif de Netflix qui souhaite fidéliser son public et proposer des documentaires certes didactiques, mais surtout divertissants, que nous consommons comme une série de fiction ou une télé-réalité.



© Netflix (Break Point)



© Netflix (Au Cœur du Peloton)





© Netflix (Drive to Survive)

Une dernière similarité visuelle peut être relevée : la présence de titres s'affichant au centre de l'écran. Ceux-ci permettent de situer l'histoire dans le temps et/ou dans l'espace. Ces titres sont assez similaires aux chapitres d'un livre : ils divisent les épisodes et permettent de savoir où nous en sommes dans l'avancement de l'histoire racontée. Netflix et Box to Box ont opté pour un esthétisme épuré : une grande police, claire et centrée qu'on ne peut pas manquer, comme nous pouvons le voir sur les captures d'écran suivantes :



© Netflix (Break Point)



© Netflix (Au Cœur du Peloton)



© Netflix (Drive to Survive)

Il est important de souligner l'ensemble de ces éléments visuels communs car ils participent à construire une « image de marque » pour Netflix. Le spectateur sait déjà ce qu'il va trouver dans le documentaire avant même d'avoir appuyé sur la touche Play. Cela permet donc d'instaurer une certaine homogénéité entre ces documentaires même s'ils ne traitent pas des mêmes sports. En plus d'un aspect esthétique commun, certains de ces éléments amènent, comme nous l'avons vu, une touche de réel et d'authenticité attendue lorsque l'on regarde ce type de film ou série. Ces similarités

permettent également à Netflix de fidéliser son audience comme il le fait pour les séries fictionnelles avec notamment les bandes-annonces et trailer de fin.

## **2. Structure temporelle générale des docuséries**

Maintenant que nous avons passé en revue les caractéristiques esthétiques récurrentes, nous allons analyser la structure temporelle de ces séries et les choix opérés par Netflix concernant la temporalité de ses docuséries. Cette analyse permettra de comprendre d'autres éléments caractéristiques de ces documentaires qui les rendent captivants et divertissants. Pour cela, nous mobiliserons des concepts plus anciens mais pourtant applicables à notre objet récent. Nous nous baserons notamment sur l'analyse d'un reportage réalisée par Claude Jamet et Anne-Marie Jannet qui mobilisent entre autres les notions d'ordre, de durée et de fréquence développées par Gérard Genette.

Le développement actuel des médias invite à une temporalité modifiée. Marc Lits explique cette temporalité par le besoin d'immédiateté : les événements doivent être traités le plus rapidement possible et, idéalement, pendant qu'ils se déroulent<sup>1</sup>. Ce traitement de l'information laisse peu de place à la création d'une narration et donc à une réorganisation du récit. Cette réflexion est valable pour la plupart des récits journalistiques. Mais le documentaire, et notamment les docuséries de Netflix, contrebalance justement cette immédiateté en offrant une narration plus créative, plus lente ou plus développée, et une organisation temporelle différente. La majorité des docuséries sportives de Netflix se décline en plusieurs saisons de 8 à 10 épisodes. On pourrait *a priori* penser que le but de ces productions est de résumer la saison sportive qui vient de s'écouler. En effet, elles sortent toujours une fois que la saison est terminée, et plus précisément, un peu avant que le nouveau cycle ou championnat ne commence. Ainsi, chaque nouvelle saison de *Break Point* sort juste avant l'Open d'Australie (premier tournoi de la saison) et celle de *Au Cœur du Peloton* est disponible quelques jours avant le départ du Tour de France. En réalité, il ne s'agit pas d'un résumé des événements qui se sont déroulés durant l'année précédente. La série permet, certes, d'avoir une vue globale de ceux-ci lorsque l'on a regardé l'entièreté des épisodes, mais ce n'est pas l'objectif principal recherché.

---

<sup>1</sup> LITS Marc, « Pour une narratologie de l'information télévisée », in *Récit et information télévisée*, Quaderni n°74, 2011/1, p. 32.



En analysant la structure générale des trois séries différentes, nous pouvons dégager un schéma commun à chacune d'entre elles. Il s'agit d'un premier élément caractéristique de la narration. Les auteurs n'ont pas choisi de baser leur série sur une construction chronologique classique. Aborder les événements de manière chronologique paraîtrait plus logique puisqu'on suit une saison d'un championnat, une course cycliste, etc. Mais cela provoquerait vraisemblablement un manque cruel d'originalité et modifierait tout à fait la façon de regarder ces séries. Ici, l'objectif n'est pas de savoir qui gagne à la fin, puisque les résultats sont *a priori* déjà connus, mais d'avoir le point de vue des sportifs, de revoir les temps forts sous un autre angle ou encore d'accéder à des moments que l'on ne voit pas lorsque l'on regarde l'événement sportif en direct (intimité des sportifs, réunions ou coups de téléphones inédits, etc.). En regardant ces séries, nous constatons que la temporalité est bouleversée pour que chaque épisode puisse se concentrer sur un personnage, un événement ou un thème. Il y a bien sûr un fil conducteur (en l'occurrence le championnat ou la saison sportive dans son ensemble) pour ne pas perdre le spectateur et lui permettre de comprendre quels sont les enjeux pour les différents personnages en début et en fin de saison. Le début de la série coïncide avec le début de l'année et la fin de la série coïncide avec la conclusion de la saison. Mais certains événements ne sont que brièvement mentionnés voire pas du tout traités. C'est le cas pour certains tournois de tennis, certaines étapes du Tour de France et certains Grands Prix de Formule 1. Ils peuvent en effet manquer d'enjeux ou d'intérêt puisque, nous le verrons, ils doivent servir l'histoire que Netflix a choisi de raconter parmi toutes celles qui existent. Comme précisé plus haut, les épisodes sont toujours axés sur un ou plusieurs personnages ou sur une équipe. Ainsi, il peut être nécessaire de revenir en arrière pour expliquer certains points et mettre en contexte. Il n'est pas rare de revenir plusieurs fois sur le même événement mais avec des points de vue différents. On peut par exemple voir des images d'un même Grand Prix plusieurs fois dans une même saison puisque les producteurs reviennent dessus en fonction du sportif auquel ils s'intéressent dans chaque épisode.

Dans leur ouvrage *Les stratégies de l'information*, Claude Jamet et Anne-Marie Jannet analysent la temporalité d'un reportage sur une étape du Tour de France. Dans ce reportage, comme dans les épisodes des documentaires Netflix, l'ordre du récit ne correspond pas à l'ordre de l'histoire et sa durée ne correspond pas à la durée de l'histoire. Selon ces auteurs, la problématique de la temporalité dans un récit télévisé

peut se présenter de deux manières<sup>1</sup>. Soit le temps de la narration est en adéquation avec le temps de l'histoire, c'est-à-dire que « ce que je vois s'est passé dans cette durée là où je le visionne »<sup>2</sup>. Soit le montage produit des effets sur l'illustration du temps. Dans ce cas, il est permis de « naviguer en arrière et en avant dans le temps, multiplier ou non les ellipses, répéter tel ou tel plan »<sup>3</sup>. C'est ce dernier cas qui est utilisé pour les documentaires Netflix, comme nous l'avons mentionné précédemment. L'analyse faite par Jamet et Jannet de la gestion de la temporalité se base sur les trois ordres de temporalité développés par Gérard Genette : l'ordre, la durée et la fréquence<sup>4</sup>. L'ordre, comme son nom l'indique, permet d'observer si le récit raconte l'histoire dans l'ordre dans lequel elle s'est réellement déroulée<sup>5</sup>. Un récit peut difficilement respecter la temporalité stricte de l'histoire de façon linéaire. Les récits proposés dans ces documentaires présentent des discordances temporelles entre histoire et récit<sup>6</sup>, comme les analepses (retour sur un événement antérieur) et les prolepses (anticipation ou évocation d'un événement ultérieur), qui sont appelées anachronies. Les séries analysées que nous avons étudiées commencent toujours par le premier événement de la saison et se terminent toujours par le dernier. Ainsi la série *Drive To Survive* (saison 3) débute avec le Grand Prix d'Australie et finit par celui d'Abu Dhabi, ce qui respecte l'ordre réel. *Break Point* s'ouvre sur l'Open d'Australie et termine au tournoi final à Turin pour les hommes et au Texas pour les femmes. Il en est de même pour la série qui couvre le Tour de France et pour toutes les autres. Par contre, ces documentaires sont tous alimentés par des analepses. Par exemple, il arrive régulièrement qu'un épisode s'ouvre sur le début d'un événement (par exemple une course) et que l'on revienne plusieurs mois en arrière quelques minutes plus tard. Le flash-back va permettre de mettre en contexte ce qu'il se passe après. Nous pouvons aussi revoir des événements plusieurs fois au cours d'une saison, mais d'un point de vue différent. Il y a également une zone de flou quant à certaines scènes montrant les coulisses ou quant aux images tournées dans l'intimité des sportifs. Netflix choisit de nous montrer ces séquences à un certain moment de l'épisode pour lier deux idées ou

---

<sup>1</sup> JAMET Jean-Claude, JANNET Anne-Marie, *Les stratégies de l'information*, L'Harmattan, coll. « Champs Visuels », 1999, p. 73.

<sup>2</sup> *Ibid.*

<sup>3</sup> *Ibid.*

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 81.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 84.

<sup>6</sup> Gérard Genette établit la distinction entre histoire et récit. L'histoire est le contenu narratif ou la succession chronologique et causale des événements racontés. Le récit est le texte narratif, l'énoncé. Il ajoute la distinction avec la narration qui est l'acte énonciatif, le fait de raconter.

une intrigue. Mais en réalité, nous, spectateurs, ne savons pas quand ont été tournées ces images. Donc l'ordre général est respecté puisque nous avançons petit à petit dans la saison sportive pour arriver jusqu'à sa fin. Mais ces imprécisions temporelles et ces flashbacks indiquent que l'ordre du récit ne correspond pas totalement à l'ordre de l'histoire. Ces anachronies sont au service d'une narration romancée, plus divertissante et permettent de mettre en place des enjeux. Par exemple, dans *Au Cœur du Peloton*, nous voyons au début du premier épisode la présentation des équipes et de leurs coureurs. C'est un événement qui a toujours lieu avant le début du Tour et qui permet de découvrir qui va rouler pour quelle équipe. Le commentateur annonce l'arrivée de l'équipe Quick-Step Alpha Vinyl mais nous ne voyons pas encore qui sont ses coureurs. Puis, on revient un mois en arrière, quand les coureurs n'étaient pas encore certains de qui participerait au Tour ou pas. On découvre alors les deux candidats au rôle de leader dans l'équipe : d'un côté un double champion du monde, et de l'autre un jeune prometteur. Nous découvrons les ambitions de chacun lors de ce flashback mais ne savons pas qui va courir pour l'équipe. Le documentaire revient ensuite sur la présentation des équipes que nous avons vu au début. Et c'est à ce moment-là que l'on découvre qui a été sélectionné entre les deux : Fabio Jakobsen, le jeune prometteur. Ce court retour en arrière de seulement quelques minutes a permis de mettre en contexte la sélection de ce coureur, d'ajouter du suspense, et de déterminer l'enjeu pour la suite de l'épisode : ce jeune cycliste doit se montrer à la hauteur. Cette utilisation de l'analepse est récurrente dans notre corpus.

En ce qui concerne la durée, il est clair que dans un récit, la durée historique et la durée de la narration sont très rarement égales, si l'on excepte les retransmissions en direct. Pour donner un rythme au reportage ou au documentaire, il faut utiliser ce que Genette appelle des anisochronies<sup>1</sup>, soit des effets de rythme dus au rapport changeant entre la durée de l'histoire et la longueur du récit. Celles-ci permettent de résumer, d'accélérer ou de laisser de côté certains moments. Dans l'exemple pris par les auteurs, le reportage dure 1 minute et 45 secondes et raconte 70 kilomètres d'étape. Mais tout n'est pas proportionnel : la dernière séquence montrant l'arrivée de la course occupe la moitié du reportage alors qu'il ne s'agit que d'une petite partie des 70 kilomètres. Il y a donc un choix narratif à faire quant à la durée de certains faits par rapport à d'autres. Dans le cas des séries Netflix, ces anisochronies sont largement

---

<sup>1</sup> JAMET Jean-Claude, JANNET Anne-Marie, *Les stratégies de l'information*, op. cit., p. 87.

utilisées pour insister sur les moments qui sont intéressants pour un public le plus large possible. Par exemple, certaines courses en Formule 1 ne sont pas montrées ni même mentionnées, tout comme certains matchs dans *Break Point*. Etant donné que Netflix s'intéresse uniquement à certaines parties de la saison sélectionnées en fonction de l'intrigue de chaque épisode, le géant américain favorise des séquences au détriment d'autres. Tout comme pour l'exemple donné dans *Les stratégies de l'information*, certains moments clés occupent plus d'espace dans un épisode que d'autres moments, même si dans la réalité, ils n'ont pas occupé plus de temps. Les auteurs parlent d'« extension narrative d'une séquence au détriment des autres »<sup>1</sup>. Et cette extension est justifiée par le besoin de dramaturgie dans l'information donnée au spectateur et par la configuration de la narration qui sert un but final (qui pour Netflix est surtout un but de divertissement). Les ellipses et résumés, c'est-à-dire les passages qui sont traités de manière plus succincte et dont la durée est bien inférieure à la durée réelle de l'évènement, contrastent avec ce ralentissement et ces extensions narratives<sup>2</sup>. A titre d'exemple, l'épisode 6 de *Break Point* est centré sur le tournoi de Wimbledon et notamment sur le joueur australien Nick Kyrgios (nous reviendrons dessus une nouvelle fois dans le chapitre concernant les personnages). Dans cet épisode, Netflix joue avec la temporalité afin de ne sélectionner que les moments qui sont plus intéressants au niveau du divertissement. Nous pouvons voir environ 10 secondes d'un match, nous laissant uniquement comprendre que l'Australien l'a remporté relativement facilement. En revanche, un temps d'écran beaucoup plus important est laissé au match suivant, qui est même interrompu à la fin de l'épisode pour laisser du suspense et donner envie de regarder l'épisode suivant. Le match, particulièrement impressionnant, est montré pendant presque 7 minutes, ce qui est une longue durée pour ces productions qui favorisent d'habitude des résumés très courts pour pouvoir en montrer le plus possible dans un seul épisode. Il s'agit là d'un parfait exemple d'extension narrative puisque ce match occupe une plus grande partie des deux épisodes que les autres, et qu'il a même été coupé en deux. Le choix de consacrer plus de temps à cet affrontement entre Nick Kyrgios et Stefanos Tsitsipas repose sur la logique du divertissement. En effet, les deux joueurs sont particulièrement nerveux, reçoivent des avertissements pour mauvaise conduite, se disputent avec l'arbitre, etc.

---

<sup>1</sup> JAMET Jean-Claude, JANNET Anne-Marie, *Les stratégies de l'information*, op. cit., p. 87.

<sup>2</sup> ADAM Jean-Michel, REVAZ Françoise, *L'analyse des récits*, Paris, Seuil, 1996, p. 45.

Un climat aussi tendu est assez rare en tennis, mais Netflix a réussi à capitaliser sur celui-ci en utilisant une extension narrative pour offrir un maximum de divertissement à ses spectateurs.

Ce choix de s'attarder sur un événement plus que les autres est également extrêmement flagrant dans l'un des épisodes phare de la série *Drive To Survive* : l'épisode 9 de la saison 3, intitulé « Ça chauffe » (« Man on fire » dans la version originale). Une séquence en particulier occupe énormément de temps dans l'épisode, qui est d'ailleurs principalement axé sur un événement : le crash, désormais célèbre, de Romain Grosjean. Il y a une particularité dans la temporalité de cette partie de l'épisode puisque la narration est plus longue que le déroulement réel de l'événement. Et si la narration prend plus de temps que la vraie histoire, c'est notamment grâce au montage qui ne fait que rallonger la séquence. Il s'agit de l'un des accidents les plus impressionnants dans l'histoire de la Formule 1, celui du pilote français Romain Grosjean ; du pain béni pour Netflix puisque l'événement en lui-même est déjà dramatique. Mais cette temporalité modifiée va encore ajouter du drame et de la tension. Il s'agit d'un incident survenu lors du premier tour du Grand Prix du Bahreïn, en 2020. Le pilote a perdu le contrôle de sa monoplace et a violemment heurté le rail de sécurité en bord de piste. La voiture a été coupée en deux et la partie où se trouvait le cockpit est passée à travers le rail et a immédiatement pris feu. En réalité, il s'est passé 27 secondes entre le moment où la voiture a explosé et le moment où Romain Grosjean en est sorti. Dans l'épisode de Netflix, il se passe 4 minutes et 30 secondes avant que l'on aperçoive le pilote sortir des flammes. Cette extension narrative est due à de nombreuses images passées au ralenti, véritable « figure de style qui signale le moment important ou spectaculaire de l'événement »<sup>1</sup>. Grâce aux ralentis, le temps se dilate et fait durer le récit plus longtemps que le temps réel de la scène<sup>2</sup>. Ces quatre longues minutes sont aussi dues à une succession d'images qui, en réalité, ont été filmées simultanément puis placées les unes à la suite des autres. La séquence est également entrecoupée de courtes interviews de pilotes, d'experts et des managers d'écuries réalisées postérieurement qui donnent leur ressenti et expliquent qu'ils pensaient que l'issue serait fatale pour Grosjean. Nous voyons aussi des images des autres pilotes dans leur garage en train de regarder le replay du crash. En vérité, ces

---

<sup>1</sup> JAMET Jean-Claude, JANNET Anne-Marie, *Les stratégies de l'information*, op. cit., p. 90.

<sup>2</sup> *Ibid.*

images sont postérieures au moment du crash et ont été ajoutées pour rallonger cette partie de l'épisode. En effet, il existe une règle appliquée en Formule 1 qui veut qu'aucun replay d'accident ne soit montré tant que l'on ne sait pas si le pilote impliqué s'en est sorti. Il n'est donc pas possible que ces images aient été montrées alors que Romain Grosjean était encore coincé dans sa voiture. Cette extension narrative tient le spectateur en haleine et transforme un fait brut en récit, où le suspense est artificiellement prolongé. Pour mieux comprendre comment Netflix construit cette séquence émotionnelle et spectaculaire, voici un aperçu détaillé de son déroulement :

Nous sommes à bord de la voiture de Romain Grosjean au moment du crash. Tout de suite après l'accident, nous avons une vue prise depuis l'hélicoptère afin de voir la situation de l'extérieur. La monoplace, coupée en deux, prend immédiatement feu. Dans les garages, les mécaniciens d'une autre équipe pointent l'écran du doigt d'un air choqué.

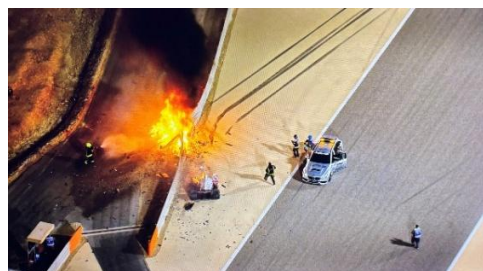


© Netflix

Grâce à une caméra située en bord de piste, nous avons une vue rapprochée de la voiture au milieu de flammes de plusieurs mètres de haut. On distingue les cris des personnes en bord de piste.

Le commentateur s'exprime enfin *« Je pense que c'est Romain Grosjean qui est allé s'encastrer dans le rail à près de 220 km/h »*. Différentes personnes des autres équipes se tiennent la tête entre les mains. Nous voyons leur réaction au ralenti. Les mécaniciens de l'équipe de Grosjean demandent *« Qu'est-ce qu'il s'est passé ? »*.

Les secours arrivent enfin sur le lieu de l'accident. Nous voyons leur intervention sous plusieurs angles en alternant vue d'hélicoptère et vue en bord de piste.



© Netflix

Nous retournons dans les garages où l'on entend des membres d'autres équipes dire « *Ils doivent le sortir de là ... et vite* » pendant que les pompiers tentent toujours d'éteindre le feu.

Un long moment s'est déjà écoulé mais nous revoyons seulement les autres pilotes, qui sont toujours en piste, et à qui on annonce « *Drapeau rouge ! Drapeau rouge ! Gros incident* ». Nous avons alors le point de vue de plusieurs pilotes grâce à leur caméra embarquée et leur radio : « *C'était un très gros crash ! Il va bien ?* » (Leclerc), « *M\*rde, il est sorti ?* » (Albon), « *Il va bien ?* » (Magnussen), « *S'il vous plait, dites moi qu'il va bien* » (Kvyat)

La voiture est toujours en feu et aucun signe du pilote. L'une des employées de l'équipe est en pleurs devant l'écran.

Le journaliste Will Buxton apporte des détails en interview : « *Il y a certains moments où, le silence tombe sur le circuit. Et vous savez ce que ça veut dire* ». Nous voyons les équipes qui attendent dans l'inquiétude et leur réaction au ralenti. Sur les images de la voiture dans les flammes, nous entendons le bruit de l'hélicoptère et une musique dramatique.

Le directeur de l'écurie réagit dans une interview qui a été tournée postérieurement : « *Vous ne pouvez rien faire, vous êtes passager. Le monde semble vous tomber dessus [on le voit ému en interview]. Le feu, c'est la pire chose qui puisse arriver. C'est terrible* ». Nous voyons les flammes en plan serré.

Vient ensuite une succession d'interviews qui ont été réalisées par la suite et insérées au montage :

- Hamilton : « *Celui-là était difficile à regarder, je me suis senti vraiment vulnérable* ».
- Steiner : « *Plein de chose vous traversent l'esprit. Vous ne pensez pas que quelqu'un peut sortir vivant de ça. Il ne s'en sortira pas* ».
- Buxton : « *Plus vous attendez, plus vous avez peur parce que votre instinct vous fait voir la réalité en face* ».
- Wolff : « *Quand j'ai vu cette boule de feu... Je ne pensais pas que ce genre de chose pouvait arriver dans nos F1 modernes. Une voiture ne devrait pas se couper en deux* ».

Tout le monde scrute les écrans. Ils renvoient le crash (ce qui, comme nous l'avons dit, n'est pas possible à ce moment-là).



© Netflix

Le médecin qui est intervenu s'exprime également en interview :  
*« La grande question était de savoir où était le reste de la voiture et où était le pilote. Je pensais que l'issue serait mauvaise. Et quand j'ai regardé à ma droite, j'ai vu le pilote dans les flammes ».*

Les commentaires s'arrêtent pour laisser place à une musique pesante et le pilote surgit des flammes au ralenti.



The Formula 1® Exhibition

Pendant que certaines scènes font l'objet d'une extension narrative, d'autres sont, à l'inverse, largement raccourcies. Par exemple, si Netflix veut nous donner une image positive d'un des joueurs présents dans *Break Point*, il aura tendance à ne sélectionner que les points gagnants de ce joueur lors d'un match qui, en réalité, était plutôt serré au niveau du score. Pour une heure et demie de match, Netflix consacra environ 3 minutes dans son documentaire en sélectionnant les passages pertinents pour l'histoire qu'il est en train de nous raconter. Parfois, ce n'est même que la balle de match qui est montrée en quelques secondes.

Enfin, pour terminer l'analyse de la temporalité d'une production audiovisuelle, Jamet et Jannet utilisent la dernière notion développée par Genette : la fréquence. L'un des types de fréquence suppose que l'on « raconte une fois ce qui s'est passé une fois »<sup>1</sup>. Les auteurs précisent que « la quasi-totalité du commentaire enchaîne ainsi des énoncés uniques d'actions uniques avec pour effet d'animer, de dramatiser la course,

<sup>1</sup> JAMET Jean-Claude, JANNET Anne-Marie, *Les stratégies de l'information, op. cit.*, p. 90.



renforçant au passage l'effet de la vivre comme si on y était »<sup>1</sup>. C'est un procédé utilisé par Netflix. En effet, la voix-off des documentaires n'est pas unique. Plusieurs personnes interviennent pour animer le récit (nous y reviendront plus tard). Parmi ces multiples narrateurs se trouvent des commentateurs sportifs. Au montage, leur voix a été extraite des retransmissions en direct pour habiller les documentaires et commenter les morceaux de courses ou de matchs que l'on voit à l'écran. Un autre procédé relevé par les auteurs concernant la fréquence consiste à montrer plusieurs fois un même fait. Dans ce cas, l'image raconte deux fois ce qui s'est produit en une seule fois. Cela permet de mettre l'accent et d'appuyer sur un moment important<sup>2</sup>. C'est donc également utilisé, notamment dans l'épisode concernant l'accident de Romain Grosjean puisqu'on le revoit plusieurs fois. L'emploi de la répétition par Netflix permet d'insister sur les événements dramatiques, susceptibles d'intéresser et divertir le public. C'est par exemple le cas dans le documentaire sur le Tour de France. Au début de l'un des épisodes, on introduit Fabio Jakobsen, l'un des coureurs. Lors de cette introduction, il évoque brièvement la chute qu'il a subie deux années auparavant et nous voyons une première fois les images au ralenti. Il s'agit de l'une des chutes les plus impressionnantes et les plus graves jamais vues. Plus tard dans l'épisode, le thème de la dangerosité du sprint pour l'arrivée est abordé. Netflix revient alors une seconde fois sur la chute du jeune Jakobsen en montrant une seconde fois les images, puis une troisième fois sous un autre angle. Dans *Drive to Survive*, certains Grands Prix sont racontés plusieurs fois, mais d'une manière différente selon l'intrigue. Nous voyons par exemple se dérouler le Grand Prix de Monza dans l'épisode 4 consacré aux difficultés éprouvées par l'écurie Ferrari. Dans cet épisode, nous voyons uniquement le point de vue de Ferrari, avec notamment un accident de Charles Leclerc, et nous ne voyons même pas qui remporte la course. Plus tard, dans l'épisode 6 qui s'intéresse au pilote Pierre Gasly, nous revoyons ce même Grand Prix de son point de vue et on apprend alors que c'est lui qui l'a remporté, tout en incluant le crash de Leclerc qui fait le lien avec l'épisode 4. C'est ce que Françoise Revaz appelle « entrelacement », c'est-à-dire « deux intrigues se développent parallèlement pour se rejoindre en un point donné »<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> JAMET Jean-Claude, JANNET Anne-Marie, *Les stratégies de l'information*, op. cit., p. 90.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 91.

<sup>3</sup> ADAM Jean-Michel, REVAZ Françoise, *L'analyse des récits*, op. cit., p. 73.

La structure temporelle qu'a choisie Netflix pour ses documentaires diffère de celle habituellement utilisée en documentaire. Tout est agencé pour promouvoir le divertissement et le suspense (nous reviendrons d'ailleurs sur cette notion). La chronologie historique est abandonnée au profit de retours en arrière et d'événements racontés plusieurs fois. Certains événements de l'histoire réelle sont omis ou largement raccourcis pour laisser place à d'autres jugés plus intéressants et traités plus longuement, permettant ainsi d'installer un suspense supplémentaire. De même, pour appuyer sur le côté spectaculaire de certains événements, Netflix les raconte plusieurs fois.

### **3. Les composantes du récit dans les docuséries sportives Netflix**

Dans cette partie de notre analyse, nous allons étudier les différents éléments constitutifs des récits proposés par Netflix. Ceux-ci nous permettront de comprendre comment les récits de ces documentaires sont construits, c'est-à-dire comment le géant américain parvient à raconter des histoires captivantes à partir d'événements sportifs. Dans un premier temps, nous nous intéresserons à qui raconte l'histoire. Ensuite, nous verrons comment Netflix rend ces histoires accessibles à un large public avant de nous concentrer sur la construction des personnages. Nous nous pencherons également sur les différents éléments qui participent à l'aspect dramatique et spectaculaire de ces docuséries. Enfin, nous évoquerons certains enjeux sociaux qui sont abordés à travers les histoires racontées.

#### **3.1. Les différents narrateurs**

La mise en récit de ces événements sportifs implique une narration et donc un narrateur. Il est indispensable de l'identifier, ou dans notre cas, de les identifier pour comprendre comment le récit est raconté. Lors du visionnage, nous avons donc identifié les différents narrateurs présents dans les documentaires. Pour comprendre leur rôle et leur position, nous nous baserons sur le travail de Jean-Michel Adam et Françoise Revaz ainsi que de Claude Jamet et Anne-Marie Jannet qui ont également étudié les différents types de narrateurs dans les récits, qu'ils soient ou non journalistiques.

Contrairement à la plupart des documentaires, les productions Netflix ne disposent pas d'une voix-off présente tout le long du documentaire pour expliquer ce

que l'on voit. Il n'y a pas UN narrateur mais DES narrateurs. C'est également un élément qui se retrouve dans toutes ces docuséries. Elles présentent trois types de narrateurs. Il y a d'abord les experts : il s'agit de spécialistes, de journalistes ou d'anciens sportifs. Ces intervenants dotés d'une expertise sont très souvent utilisés dans le cinéma documentaire et en sont presque l'une des caractéristiques principales lorsque l'on pense au documentaire conventionnel. Ils amènent des informations grâce à leurs connaissances, comme nous le verrons. Mais dans les séries sportives analysées, leurs interviews sont également utilisées comme voix-off au-dessus des images pour les expliquer. Leur discours est composé d'affirmations qui ne paraissent pas forcément répondre à des questions. Cela semble être des énonciations plutôt planifiées (puisqu'elles doivent pouvoir remplacer la voix-off à plusieurs moments). Nous pouvons imaginer que les équipes de productions de Netflix parviennent à leur faire dire ce qu'ils ont envie d'entendre pour pouvoir habiller leurs documentaires. Si nous nous référons au travail de Françoise Revaz et Jean-Michel Adam, ce type de narrateur peut donc être qualifié de « homodiégétique » puisque ces experts font partie de la diégèse, c'est-à-dire qu'ils appartiennent au même monde que les acteurs (les sportifs) et ne sont pas des narrateurs complètement extérieurs<sup>1</sup>. D'habitude, dans les récits purement factuels (reportages télévisés), le narrateur et l'auteur sont la même personne<sup>2</sup>, c'est-à-dire un journaliste. Dans les documentaires didactiques, une personne engagée pour réaliser la voix-off reçoit un texte de l'auteur (du réalisateur) afin de l'enregistrer ou l'auteur du film peut enregistrer sa propre voix. Mais ici, comme il n'y a pas de voix-off à proprement parler, il est difficile d'associer auteur et narrateur. Techniquement, les experts que nous voyons sont les auteurs de leur propre parole. Mais nous pouvons nous demander si c'est réellement le cas ou si les interviews sont conduites d'une manière à leur faire dire ce que les réalisateurs ont envie d'entendre pour la narration de leur documentaire. C'est une question qui restera en suspens puisqu'il serait nécessaire d'interroger un membre de la production pour avoir la réponse.

Un deuxième type de narrateur systématiquement utilisé est le commentateur sportif. Ce dernier n'est jamais montré à l'image ou mentionné mais ses propos sont utilisés de manière assez classique lors des scènes de course ou de match pour les

---

<sup>1</sup> ADAM Jean-Michel, REVAZ Françoise, *L'analyse des récits*, op. cit., p. 80.

<sup>2</sup> JAMET Jean-Claude, JANNET Anne-Marie, *Les stratégies de l'information*, op. cit., p. 148.

commenter. Par exemple, nous pouvons les entendre dire : « *Ça s'anime et ça accélère en tête de course* » (*Au Cœur du Peloton*) ou « *Quelle volée de revers de Auger-Aliassime. C'est sensationnel de la part du 9e mondial. Il remporte le premier set.* » (*Break Point*). Cela permet au spectateur de comprendre ce qu'il voit et ce qu'il se passe car, la plupart du temps, on ne lui montre que des bribes de matchs ou de courses. Ce sont des commentaires que l'on peut réellement entendre pendant le match ou la course. Cela permet de conserver tout simplement une impression de direct lors de certaines séquences. Mais leur voix est également extraite pour servir de voix-off à d'autres moments, surtout introductifs, qui mettent en contexte les actions. Ce peut être un contexte spatial et temporel : « *Bienvenue à Spa-Francorchamps, au milieu des Ardennes belges pour un des plus vieux Grands Prix du monde* » (*Drive to Survive*), « *C'est la foule des grands jours à Roskilde pour le départ de l'étape du jour. Première occasion pour les sprinteurs d'en découdre* » (*Au Cœur du Peloton*), ou encore « *C'est enfin l'heure des qualifications qui vont décider de la grille de départ du Grand Prix* » (*Drive to Survive*). Ces commentaires peuvent aussi adopter un ton plus rétrospectif pour planter le contexte historique du sport : « *Ces 20 dernières années, des milliers de joueurs sont venus à Roland Garros dans l'espoir de gagner. Mais depuis 2005, du côté des messieurs, il y a un qui domine : le roi de la terre battue ... Rafael Nadal* » (*Break Point*). Tout comme le cadre spatial et temporel, cela va permettre au spectateur de comprendre les actions qui vont suivre. Pour l'exemple choisi, il s'agit d'un épisode sur deux jeunes joueurs qui vont affronter Rafael Nadal à la fin de l'épisode. Il est donc important de comprendre que gagner contre ce joueur est quasiment impossible.

Le dernier type de narrateur, ce sont les sportifs eux-mêmes (ou patrons d'équipes, managers, entraîneurs, etc.). Ils sont interviewés face caméra d'une part, et d'autre part, leur voix récoltée en interview commente des images. Ils sont parfois amenés à commenter leur propre performance par l'intermédiaire de l'interview qui, finalement, se transforme en narration. Ils parlent alors à la première personne de leur propre histoire et peuvent être considérés comme narrateurs autodiégétiques<sup>1</sup>. Nous pouvons donner comme exemple Fabio Jakobsen, dans *Au Cœur du Peloton*, qui commente un morceau de sa course : « *Dès qu'on arrive au pont, je ne laisse plus personne passer. Je me bats pour ma place et j'essaie de conserver mon énergie* » alors que les images le montrent à ce moment précis de la course. Dans le documentaire

---

<sup>1</sup> ADAM Jean-Michel, REVAZ Françoise, *L'analyse des récits*, op. cit., p. 80.

consacré à la F1, les pilotes sont aussi amenés à commenter certains passages de leur course, comme Lando Norris le fait : « *J'avais un tour et demi pour grappiller 1 seconde et demi. Je ne pensais pas y arriver. J'ai tout mis de côté et j'ai foncé. C'était incroyable.* ». Le même processus est utilisé dans *Break Point*, notamment avec Félix Auger-Aliassime pendant son fameux match contre Nadal « *J'ai senti que le vent commençait à tourner. Il [Nadal] a commencé à frapper plus vite et plus fort. Je devais au moins essayer de m'imposer* ». Leurs interventions sont parfois spontanées, notamment lorsqu'ils expliquent leur ressenti et pensées lors d'un événement particulier. Mais la plupart du temps, ils répondent à des questions des journalistes qui sont, de temps à autres, laissées au montage. De nouveau, il est plus que probable que l'équipe de production oriente leur discours pour obtenir les récits espérés. L'un des protagonistes de la série *Au Cœur du Peloton*, Primož Roglič, nous donne d'ailleurs un indice sur des consignes effectivement fixées par les journalistes. En effet, dans l'épisode 2, Roglič dit « *L'étape que j'ai le plus hâte de disputer... est ... Toutes* ». Mais la phrase est manifestement écrite puisqu'il la dit sur un ton « récité » en regardant les journalistes, à la recherche de leur approbation, et qu'on entend l'équipe technique rire à l'arrière-plan. Nous voyons également une scène dans laquelle le journaliste lui dit « *Peux-tu te présenter ? Tu peux dire "Je suis Primož Roglič et je suis cycliste pour l'équipe Jumbo" ?* ». Le cycliste, manifestement peu à l'aise avec le fait de se voir imposer des consignes répond « *C'est vraiment débile de faire ça* ». Cette petite scène nous laisse donc un indice sur les probables instructions données par Netflix lors des interviews.

Dans l'ouvrage de Claude Jamet et Anne-Marie Jannet déjà cité plus tôt, le commentaire est défini comme « une voix surplombante dont l'autonomie par rapport aux images est très grande »<sup>1</sup>. Le commentaire a un but narratif et surtout didactique, notamment par la redondance entre images et explications apportées<sup>2</sup> qui font en quelque sorte « double emploi » (la voix explique quelque chose que je vois à l'écran). Il est vrai que certains documentaires, surtout les plus didactiques, pourraient presque être consommés sous forme de podcast tant la voix est importante par rapport aux images. Dans le cas des séries documentaires de notre corpus, ce n'est pas toujours le cas. Il y a certes des moments où les images ne sont là que pour habiller ou illustrer ce

<sup>1</sup> JAMET Jean-Claude, JANNET Anne-Marie, *Les stratégies de l'information*, op. cit., p. 73.

<sup>2</sup> PAGGI Silvia, « Voix-off et commentaire dans le cinéma documentaire et ethnographique », in *Cahiers de narratologie* [en ligne], n° 20, 2011, <https://doi.org/10.4000/narratologie.6321>

qui est dit, ou pour apporter de l'esthétisme. Mais avec le sport, l'aspect visuel est également important, et par moments l'image a une valeur égale à la voix-off. De plus, les docuséries Netflix n'utilisent pas une seule voix « surplombante » mais plusieurs voix qui, d'une part apportent des informations, et d'autre part racontent une histoire ou transmettent un ressenti. De plus, les voix sont souvent accompagnées d'un fond sonore ou de musique, les rendant moins surplombantes.

A cause de ces changements réguliers de narrateur, il y a donc une oscillation entre focalisation interne et externe. Dans le cas de la focalisation externe, une voix extérieure apporte des informations « excluant toute possibilité d'information sur les pensées de quiconque »<sup>1</sup>. Avec l'utilisation de la focalisation interne, le spectateur a accès à ces pensées et émotions car les informations sont apportées par un personnage qui peut ainsi se confondre avec le narrateur<sup>2</sup>. C'est surtout cette focalisation interne inédite qui permet d'avoir accès à un point de vue et un vécu que l'on ne voit pas toujours dans des documentaires plus « classiques ». En effet, Netflix s'associe aux instances organisatrices (comme Liberty Media pour la Formule 1) et aux sportifs eux-mêmes, ce qui explique leur accès à des endroits ou des situations peu filmées jusque-là. Cela permet donc au spectateur d'accéder autrement au sport, ce qui est aussi à l'origine du succès de ces docuséries.

L'utilisation de la voix-off dans les documentaires Netflix s'écarte donc de l'utilisation classique qu'en font les autres documentaristes. La conception classique de la différence entre fiction et documentaire veut que « Dans un film de fiction, la voix-off est traditionnellement celle d'un personnage de la narration. Dans un documentaire, la voix-off est plus souvent celle d'un personnage désincarné et omniscient »<sup>3</sup>. Or, dans les séries de notre corpus, les voix sont utilisées d'une manière qui se rapproche plus de la fiction. C'est donc l'un des éléments qui rend ces documentaires si captivants : tout est raconté par des personnes qui font partie de l'histoire narrée et non par un narrateur extérieur. Le commentaire garde alors son rôle didactique tout en donnant accès à des ressentis authentiques. De plus, le changement très régulier de narrateur permet, selon nous, de garder l'attention du spectateur. Même si le récit est formé à partir de morceaux d'interviews, Netflix garde tout de même la

---

<sup>1</sup> GENETTE Gérard, *Nouveau discours du récit*, Paris, Seuil, 1983, p. 50.

<sup>2</sup> JAMET Jean-Claude, JANNET Anne-Marie, *Les stratégies de l'information*, op. cit., p. 124.

<sup>3</sup> BRUZZI Stella, *New documentary* (2<sup>e</sup> éd.), Routledge, 2006, p. 47.

main sur ce qui est raconté. Nous pouvons imaginer que les interviews sont orientées par les questions des journalistes en fonction du thème de l'épisode prévu. La production peut également sélectionner les passages qui l'intéressent pour sa narration.

### 3.2. La vulgarisation, simplifier pour captiver

La télévision et les plateformes de streaming poursuivent le même but : fidéliser leur audience et l'élargir<sup>1</sup>. Il est donc important pour un média de masse comme Netflix de ne pas créer des séries qui visent un public de niche, peut-être plus fidèle mais moins rentable, et qui excluent tout un public potentiel. Pourtant, les sports comme la Formule 1 ou le cyclisme peuvent *a priori* sembler viser une audience plus restreinte. Mais Netflix utilise différentes techniques pour attirer l'attention de spectateurs qui ne connaissent pas forcément les joies de ces sports. En effet, pour pouvoir apprécier les histoires racontées dans ces docuséries, il faut comprendre ce qu'il se passe et donc comprendre certaines notions relatives au sport traité dans chacune d'entre elles.

Au-delà de l'accès au point de vue des différents acteurs et du divertissement offert par le sport, ces docuséries visent également un objectif didactique. Pour cela, les producteurs accordent une grande place à l'explication et même à la vulgarisation pour rendre ces documentaires accessibles à tous. La vulgarisation est définie dans le dictionnaire Le Robert comme « le fait d'adapter des connaissances techniques, scientifiques, pour les rendre accessibles à un public non spécialiste ». Et cette définition est appliquée à la lettre par Netflix puisque, dans le cas des docuséries, il s'agit réellement d'expliquer des concepts de base afin qu'un spectateur qui n'a jamais regardé un Grand Prix ou une étape du Tour de France, puisse suivre la série sans se sentir perdu. Cela passe le plus souvent par les experts (journalistes ou anciens sportifs) qui sont là, d'un côté pour préciser les enjeux de chaque épisode, et d'un autre côté pour apporter les explications techniques afin de rendre la suite compréhensible, même pour les novices. Cela fait également le lien avec le fait qu'ils remplacent la voix-off et endossent ainsi le rôle didactique. Il s'agit en réalité de l'application d'un principe de base en communication entre émetteur et récepteur. Dans son ouvrage *Récits, médias et société*, Marc Lits utilise le schéma de Jakobson pour expliquer une situation de communication. La transmission de messages à travers les docuséries peut être analysée avec ce schéma également. En effet, pour assurer la communication du

---

<sup>1</sup> ROWE David, *Sports, Culture and the Media*, op. cit., p. 172.

message, émetteur (experts) et récepteur (téléspectateurs) doivent partager un même code<sup>1</sup>. En fonction du public visé, il faut adapter le discours (à l'encodage) selon ses compétences linguistiques et culturelles (afin de permettre un bon décodage)<sup>2</sup>. Pour expliquer cela, Françoise Revaz et Jean-Michel Adam reprennent la notion, développée par Umberto Eco, de lecteur ou spectateur « modélisé ». Il s'agit de l'image que le producteur du discours se fait du public auquel il s'adresse afin d'ajuster ses mots et son ton<sup>3</sup>, y compris, s'il le faut, par des formules à caractère métalinguistique :

La fonction métalinguistique sert à donner des explications ou des précisions sur le code utilisé par le destinataire. C'est le cas, par exemple, des définitions données par un enseignant, des articles du dictionnaire. C'est ce qu'on appelle le métalangage. On y recourt pour vérifier si les parties communicantes utilisent le code de la même manière et donnent la même signification aux signes employés.<sup>4</sup>

Bon nombre des explications apportées au cours des épisodes remplissent ainsi une fonction métalinguistique. Mais ce choix de la vulgarisation parfois poussée à l'extrême est à double tranchant : d'un côté il permet de toucher des personnes qui ne connaissent pas ou mal le sport, et d'un autre côté, cela peut agacer les puristes<sup>5</sup>. Les explications des règles ou de phénomènes bien connus des aficionados peuvent paraître ennuyeuses et répétitives pour eux. Will Buxton, l'un des journalistes qui s'expriment dans chaque saison de *Drive to Survive*, est d'ailleurs devenu au fur et à mesure des années la risée des fans sur les réseaux sociaux à cause de ses « répliques » jugées tellement évidentes qu'elles en sont risibles pour certains qui n'hésitent pas à parodier cette vulgarisation :

---

<sup>1</sup> « Le code comprend des signes spécifiques et l'ensemble des règles de combinaison propres à ce système de signes », Marc Lits, *Récits, médias et société*, op. cit., p. 31.

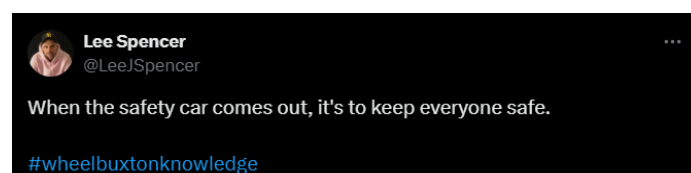
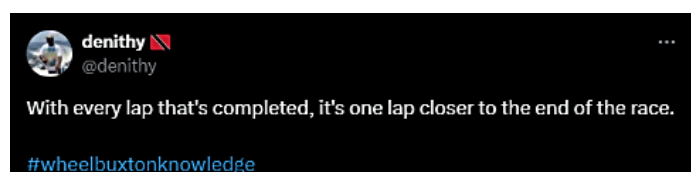
<sup>2</sup> *Ibid.*

<sup>3</sup> ADAM Jean-Michel, REVAZ Françoise, *L'analyse des récits*, op. cit., p. 79.

<sup>4</sup> LITS Marc, *Récits, médias et société*, op. cit., p. 32.

<sup>5</sup> ROWE David, *Sports, Culture and the Media*, op. cit., p. 118.





Dans les trois documentaires de notre corpus, nous pouvons relever plusieurs moments directement adressés aux novices, ou en tout cas à un public non expert. Chaque épisode contient un certain nombre d'informations qui sont expliquées et vulgarisées. Dans *Break Point*, on nous explique ce que sont les tournois du Grand Chelem et leurs enjeux : « *Il y a des tournois de tennis partout dans le monde mais les quatre du Grand Chelem sont les événements majeurs. Ce sont les plus prestigieux. Ils offrent la plus grosse récompense* », alors qu'il s'agit d'une connaissance de base pour toute personne qui s'intéresse au tennis. Plus tard, toujours dans le premier épisode, le journaliste explique comment fonctionnent les tournois : « *Au début du premier tour,*

*il y a 128 hommes et 128 femmes. Ils disputeront des matchs éliminatoires pendant 2 semaines. A chaque tour qu'un joueur gagne, il remporte de l'argent. Pas de victoire, pas d'argent, c'est tout* ». Cette vulgarisation peut presque paraître infantilisante pour les fans du sport, ou même pour n'importe quelle personne qui s'est déjà un minimum intéressée au tennis. Mais elle peut s'avérer utile pour comprendre tout ce qui va se passer dans la suite du documentaire pour les personnes qui ne connaissent absolument pas le sport ou très peu ; de plus, ce sont des éléments de dramatisation. Dans la série consacrée à la Formule 1, nous retrouvons également des explications de règles de base. Par exemple, un journaliste explique que « *Si Hamilton a traversé une zone sous drapeau jaune sans ralentir, c'est considéré comme dangereux* », ou encore un concept des plus basiques : « *Les qualifications sont importantes car elles déterminent votre position de départ sur la grille. Plus vous êtes devant, moins il y a de pilotes à dépasser pour gagner* ». Dans *Au Cœur du Peloton*, la vulgarisation est également largement utilisée. Dans le premier épisode, un ancien cycliste professionnel explique la notion de maillot jaune ou encore les différents rôles dans une équipe « *Le cyclisme professionnel, c'est un collectif. Il y a les leaders et les domestiques. Les domestiques sont au service du leader pour le protéger du vent, lui amener de la nourriture et à boire* ». Pour rendre certains concepts intelligibles, les experts peuvent également utiliser des métaphores, comme dans cette explication : « *Le poisson-pilote, c'est un petit peu le chien d'aveugle du sprinteur. Il est là pour guider, emmener, placer et lancer le sprinteur et s'écarter par la suite* » (*Au Cœur du Peloton*). Ces métaphores peuvent aussi être employées pour illustrer certaines situations propres au sport, comme lorsque l'on nous explique qu'un pilote de Formule 1 signe un contrat avec une nouvelle écurie pour l'année suivante mais qu'il doit encore faire quelques courses avec son écurie actuelle « *C'est comme se faire larguer par sa copine mais qu'elle n'a pas encore quitté la maison* ». Il arrive qu'elles soient aussi employées pour mieux cerner un personnage, comme pour le joueur de tennis Nick Kyrgios dont le style et l'attitude sont éloignés des standards : « *Nick Kyrgios est à sa place à Wimbledon comme un bonhomme de neige en été : ça ne fonctionne pas* ». Ces formulations permettent de faire comprendre une idée grâce à une image facilement imaginable par tous. Au-delà des définitions et précisions apportées sur les principes fondamentaux des différents sports, nous avons relevé des explications concernant des éléments plus complexes ou plus techniques. Celles-ci peuvent alors être destinées aux novices ainsi qu'aux spectateur qui suivent habituellement le sport. C'est surtout le cas pour *Drive*

to Survive. Selon nous, cela s'explique par le fait que l'automobile est plus complexe au niveau technique que d'autres sports et semble encore moins accessible aux non-connaisseurs que d'autres sports. Mais même pour expliquer ces concepts plus « élaborés », la vulgarisation est employée pour la rendre compréhensible par tous. Par exemple, lorsque Lewis Hamilton réalise ses premiers tours de piste de la saison, nous avons une vue de sa caméra embarquée et nous pouvons le voir tirer son volant vers lui puis le repousser. Le commentateur sportif explique alors : « *Quelque chose de très intéressant se passe dans le cockpit. Le volant bouge. C'est le DAS. C'est inédit.* ». Ce commentaire est tout de suite suivi d'une clarification de la part de Will Buxton, journaliste spécialisé, dans son interview : « *Mercedes a réussi à créer un système qui dirige la voiture et qui, quand on tire ou qu'on pousse sur le volant, change l'angle des pneus pour améliorer l'adhérence afin d'aller plus vite dans les virages* ». Il s'agit évidemment d'une explication très simplifiée du concept du DAS., mais il n'y a pas besoin de plus pour comprendre son fonctionnement. Nous apprenons dans l'épisode que ce système fait polémique et va être contesté par les autres équipes qui ne disposent pas du DAS. L'intrigue de l'épisode s'oriente autour de la rivalité de Mercedes et Red Bull et de cette guerre juridique concernant la légalité du système DAS. Nous voyons donc que l'objectif de Box to Box et Netflix est de fournir le minimum d'informations pour la bonne compréhension de l'intrigue.

Les nombreux commentaires expliquant de manière très claire des principes plus ou moins basiques sont un outil très puissant pour Netflix. La plateforme aurait pu viser un public connaisseur qui aurait très certainement été intéressé par les interviews des athlètes, les scènes inédites des coulisses, etc. Mais pour viser un public très large comme l'a fait la plateforme au N rouge, la vulgarisation est une des clés. Les novices s'instruisent en regardant le documentaire et se sentent surtout inclus et considérés.

### **3.3. Les personnages, figures centrales des récits**

Les sportifs et autres personnalités présentes à l'écran dans ces documentaires sont évidemment des personnes réelles, appartenant au même monde que nous. Pourtant, l'un des éléments qui fait que ces récits sportifs sont si captivants est la mise en avant de ces athlètes comme des personnages. D'ailleurs, c'est sur ces derniers que l'intrigue est fondée. Dans chaque épisode, le focus est mis sur une personne ou une équipe et non sur le déroulement du championnat ou de la saison dans son ensemble,

comme expliqué précédemment. Il y a tout de même des images et des explications qui permettent de suivre l'avancée générale du championnat, comme une sorte de fil conducteur de chaque docu-série, mais chaque épisode met en lumière un ou plusieurs personnages en particulier. Il est donc indispensable pour notre travail de comprendre comment les personnages sont construits en nous servant notamment du travail de Marc Lits. Ces personnages s'avèrent être des supports d'identification, concept développé par H.R. Jauss. Nous nous intéresserons finalement aux effets de la célébrité de ces sportifs et à l'image mythique du sport.

### *a) La construction des personnages*

Dans son article *Pour une narratologie de l'information télévisée*, Marc Lits parle de « logique feuilletonnesque »<sup>1</sup> qu'il applique à des récits factuels journalistiques (et pas seulement aux récits de fiction). Comme dans un feuilleton, un western ou un roman policier, les rôles sont distribués aux différents acteurs (ici, aux différents sportifs). L'installation de ces différents rôles va permettre la mise en place de l'intrigue, de la tension et surtout, toujours d'après Marc Lits, d'une logique conflictuelle<sup>2</sup>. Evidemment, le principe même du sport invite déjà à un conflit ou un affrontement entre deux ou plusieurs camps. Dans ses productions, Netflix va se nourrir de cela pour sa narration. Selon Yves Reuter, « L'opposition bien versus mal est le “moteur” du récit, la condition de son expansion et la source de son intérêt »<sup>3</sup>. Dans les séries analysées, la logique n'est pas aussi tranchée (mal contre le bien) mais certains sportifs sont pourtant introduits et développés comme des héros et d'autres comme des anti-héros. Pour construire ces personnages et les rendre uniques, le récit doit, comme dans une fiction, leur attribuer des caractéristiques récurrentes (nom, traits de caractère et attributs, ...). C'est l'addition de ces différents attributs qui va assurer une individualité à ces personnages<sup>4</sup>.

Nous pouvons noter de nombreux exemples de construction de personnages dans les docu-séries de notre corpus. Par exemple, l'épisode 1 de la série *Break Point* est intitulé « Le Rebelle », ce qui annonce déjà la direction que va prendre l'épisode. Il est

---

<sup>1</sup> LITS Marc, « Pour une narratologie de l'information télévisée », *op. cit.*, p. 31.

<sup>2</sup> *Ibid.*

<sup>3</sup> REUTER Yves, « Personnages et conflits dans le récit », in *Cahiers de recherche en didactique du français*, n°3, 1990, p. 9.

<sup>4</sup> LITS Marc, DESTERBECQ Joëlle, *Du récit au récit médiatique* (2<sup>e</sup> éd.), Louvain-La-Neuve, De Boeck Supérieur, 2017, p. 146.

consacré à Nick Kyrgios, un joueur de tennis australien connu dans le milieu du tennis pour être caractériel et plutôt marginal. Le sujet de l'épisode est l'avenir incertain du joueur qui est capable du meilleur comme du pire, et sa prestation à domicile lors de l'Open d'Australie. Il commence par une mise en contexte et une brève explication du fonctionnement des tournois du Grand Chelem (avec des images d'archives et des interviews). Puis rapidement, il se penche sur le joueur australien en commençant par de courts extraits d'interviews d'autres joueurs de tennis qui répondent à la question du journaliste que l'on entend : « *Parlez moi de Nick Kyrgios* ». Ceux-ci répondent « *C'est un des joueurs les plus talentueux* », « *Il n'est pas méchant mais sur le terrain, c'est un démon* ». Puis, des extraits de commentateurs ou d'émissions (la provenance exacte des voix est difficile à identifier) le qualifient de « nouveau Bad Boy du tennis ». Ces extraits sont entrecoupés de bribes d'images où le joueur s'énervé sur le court, crie, casse ses raquettes, ... Pour raconter son histoire, on nous montre un match où il gagne facilement, ce qui illustre en effet son talent évoqué en début d'épisode. Lors du second match, nous le voyons en difficulté et se disputer avec le public, puis avec l'arbitre avant de jeter sa raquette, ce qui appuie ce qui a été dit sur son côté Bad Boy. Pendant le match, c'est lui-même qui raconte ce qu'il ressent (via des extraits d'interviews) et il va lui-même confirmer cette facette de sa personnalité : « *En plein match, je suis quelqu'un d'autre. Parfois, je vais trop loin.* », « *Je dois relâcher la pression* ». Mais après lui avoir donné cette image, Netflix joue sur l'émotion pour l'humaniser en utilisant notamment le discours de la mère de Kyrgios qui raconte qu'il a traversé des moments difficiles. Pour habiller le témoignage de sa mère, Netflix ajoute des vidéos de lui enfant. On nous montre des images du moment où il a percé dans le sport pour la première fois en battant Rafael Nadal. Sa mère explique que quand la pression a commencé à être plus forte, il est devenu agressif. De nouveau, Netflix nous montre des images d'archives où il est violent pendant des matchs et ajoute par-dessus des titres de journaux (« *Kyrgios est une honte nationale* », « *Nick Kyrgios est terrible pour le tennis* »). Dans un autre épisode où l'intrigue est de nouveau centrée sur lui, Netflix utilise le témoignage d'un autre joueur qui a joué et perdu un match sous tension contre Kyrgios : « *C'est dommage qu'on en soit arrivé là. Je ne pense pas qu'il sache jouer sans faire son cirque. C'est du harcèlement, tout simplement* ». Et pour encore appuyer cette image de Bad Boy, on nous montre une interview de Nick Kyrgios lui-même où il avoue que « *Le monde du tennis me dépeint comme le grand méchant. Mais j'adore ça. Je m'épanouis dans ces moments-là. Je m'épanouis dans le*

*chaos* ». Tous ces éléments rassemblés par Netflix créent un personnage de anti-héros, voire de méchant auquel on s'attache, comme dans certaines fictions. Comme dans les films scénarisés, nous en apprenons plus sur son passé qui explique son comportement présent et nous pouvons éprouver une forme de compassion pour le « méchant » de l'histoire. Pour construire ce personnage, Netflix se base donc sur une vérité puisque le joueur australien avait déjà cette réputation. Mais dans leur production, ils vont utiliser tout ce qui est en leur possession (images d'archives, journaux, témoignages, etc) pour insister sur cette personnalité de Bad Boy. Certains sportifs sont, quant à eux, dépeints comme des personnages héroïques ou en tout cas comme des « gentils ». Netflix construit d'ailleurs plus de figure de héros que d'anti-héros puisque le sport est assez propice à cette image positive. Dans *Au Cœur du Peloton*, plusieurs personnages sont construits sur base de cyclistes bien connus. C'est notamment le cas de Jonas Vingegaard dans l'épisode 4 de la série. L'enjeu de l'épisode est de savoir qui va pouvoir battre Tadej Pogačar, qui gagne tout depuis le début du Tour. Vingegaard est introduit dans l'épisode avec l'intervention d'un des experts (Steve Chainel, ancien coureur) : « *Toute la pression de l'équipe repose désormais sur les épaules d'un gamin, Jonas Vingegaard, qui n'a jamais gagné d'étape du Tour* ». Le terme « gamin » et le fait de préciser qu'il n'a encore jamais gagné d'étape lui donne un rôle d'outsider (alors qu'en réalité, il avait déjà un très bon palmarès et avait fini second du Tour de France précédent). Ensuite, pour attendrir le spectateur, Netflix montre le jeune cycliste en compagnie de sa femme et de sa fille et nous l'entendons dire « *Je n'aurais jamais accompli tout ça sans elles* ». Netflix met tout en avant pour le valoriser avec des interviews et des images d'archives. Le Directeur Général de son équipe explique notamment que « *il ne réalise pas à quel point il est bon* ». Ce personnage est très humanisé, comme lorsqu'en interview, Vingegaard explique son passé : « *J'ai commencé le cyclisme car j'avais des difficultés en football. Je n'étais pas assez physique et je subissais beaucoup d'agressivité. Au début, je n'étais pas doué [en cyclisme]. En plus, le Danemark n'est pas le meilleur endroit pour s'entraîner. Je travaillais à l'usine de poissons* ». Son interview est appuyée par des images d'archives où on le voit en effet travailler dans une usine. Cela donne le même effet qu'au début d'un film de fiction, où nous voyons une personne ordinaire vivre une vie normale alors qu'elle va en réalité devenir le héros de l'histoire. Netflix insiste sur le fait qu'il n'est vraiment pas garanti qu'il ait les épaules pour gagner face à Pogačar « *Vingegaard est moins fort contre-la-montre, moins bon technicien et n'a jamais*

*remporté une étape du Tour »* (Steve Chainel). Nous revoyons les arrivées des étapes précédentes où il passe à côté de la victoire à chaque fois, accompagné de sa voix qui explique « *Je pensais vraiment que j'allais gagner* ». Jonas Vingegaard est donc décrit comme celui qui peut sauver l'équipe, même si il n'était pas destiné à cela au début. L'autre personnage principal de cet épisode est donc Tadej Pogačar, que l'on dépeint comme presque inhumain, contrastant d'autant plus avec le personnage de Jonas. C'est notamment l'un des narrateurs, David Millar (ancien coureur) qui en parle le plus « *Tout le monde craint Pogačar. Plus l'étape est violente, plus il a hâte d'y être. Il est à la fois masochiste et sadique vu sa façon de courir. Ce sera très risqué parce qu'il ne faut pas provoquer l'ours. Et quand on provoque Tadej, il réagit* ». Par contre, nous n'avons pas accès au témoignage de Pogačar, ce qui facilite d'autant plus une image inhumaine. Dans la suite de l'épisode, nous voyons Vingegaard prendre le dessus sur son adversaire pendant la course. Netflix a choisi de montrer des gros plans du cycliste pendant une ascension, grimaçant de douleur et augmente le son de sa respiration. Le commentateur appuie sur son héroïsme « *Il va au-delà de la souffrance pour essayer de prendre le maillot jaune* ». Enfin, il passe la ligne d'arrivée en premier sur une musique victorieuse. Nous le voyons pleurer de joie et téléphoner à sa compagne. Une interview du cycliste ajoute encore une touche de modestie « *Je n'aurais pas pu le faire sans mes coéquipiers* ». Ce personnage de Jonas Vingegaard, opposé à celui de Pogačar, illustre parfaitement les procédés mis en œuvre par Netflix pour construire des figures presque manichéennes.

En outre, dans ces docuéries, il n'y pas que les sportifs qui sont importants pour l'intrigue. D'autres acteurs comme des patrons d'équipes ou des entraîneurs se montrent essentiels, notamment pour la construction des personnages. C'est notamment le cas dans *Drive To Survive*. Par exemple, dans la saison analysée, le public découvre Lawrence Stroll, un richissime entrepreneur canadien, nouvellement à la tête de l'écurie « Racing Point ». Netflix utilise plusieurs éléments pour construire l'image de ce personnage, véritable cliché du millionnaire. Tout d'abord, durant l'épisode qui lui est consacré, on nous montre des images de lui vu de l'extérieur (dans le garage avant la course, lors de réunions au QG de l'écurie). Mais ces images semblent être soigneusement sélectionnées puisqu'on le voit toujours sérieux et très pressé. Il semble ne pas avoir de temps à perdre, est souvent au téléphone et donne des ordres aux personnes autour de lui. En tout cas, c'est ce que Netflix nous montre.

Quelques morceaux des interviews de cet homme sont également soigneusement intégrés à l'épisode avec des phrases telles que « *J'ai toujours gagné en affaires, je compte gagner ici aussi* ». Will Buxton, l'un des narrateurs principaux, le qualifie d'ailleurs de « personnage ». Les producteurs veulent donc créer des personnages mais ne peuvent pas les inventer comme en fiction. Pour ce faire, ils vont donc utiliser des images prises sur le vif, des morceaux d'interviews et l'avis d'autres personnes pour insister sur les différentes personnalités et presque caricaturer les personnages. Aucune image et aucun témoignage ne viendra jamais contredire ce que les docuéries avancent sur les personnages.

Les différents acteurs sont donc pourvus de différents traits de personnalités et propriétés qui font d'eux des personnages. Revaz et Adam considèrent que nous pouvons attribuer aux acteurs des caractéristiques qui les qualifient mais aussi des rôles, qu'ils regroupent sous forme de tableau, en donnant cet exemple<sup>1</sup> :

Acteurs	Qualifications	Rôles thématiques
Ainé	Méchant, brutal	Fils, 1 <sup>er</sup> héritier du trône
Cadet	Doux, gentil	Fils, dernier héritier du trône

Vu les caractéristiques et rôles précisément définis que Netflix attribue aux différents personnages, nous pourrions faire de même :

Acteurs	Qualifications	Rôles thématiques
Nick Kyrgios	Colérique, violent, sensible	Bad Boy du tennis
Lawrence Stroll	Froid, sérieux, donneur d'ordres	Milliardaire qui veut gagner à tout prix
Jonas Vingegaard	Humble, humain, courageux	L'élite, le seul qui peut détrôner Pogačar
Tadej Pogačar	Sans pitié, imbattable	L'homme à abattre

Pour le public, il n'est pas difficile de considérer des personnes réelles comme des personnages. Marc Lits, qui évoque souvent cette notion de personnages dans ses analyses de récits, explique notamment cette assimilation par la relation avec les

<sup>1</sup> ADAM Jean-Michel, REVAZ Françoise, *L'analyse des récits*, op. cit., p. 59.



médias : nous ne connaissons de ces personnes que ce que les médias nous disent d’eux<sup>1</sup>. Les médias (traditionnels mais aussi comme Netflix) ont la capacité de nous présenter ces sportifs comme proches d’un héros de fiction (et par conséquent proche d’un vilain également). Cette notion est toujours applicable aujourd’hui mais elle est à nuancer. En effet, il est désormais possible pour les sportifs eux-mêmes de montrer au public ce qu’ils ont envie de montrer grâce aux réseaux sociaux. Le public est donc toujours influencé par l’image véhiculée par les médias mais elle peut être vérifiée ou démentie via les réseaux sociaux.

### ***b) L’identification du spectateur***

Un peu comme ils le feraient pour une série fictionnelle, les spectateurs s’identifient à certaines situations vécues par ces personnages plus qu’à d’autres, inconsciemment ou non. L’identification est un concept développé en 1972 par Hans Robert Jauss dans son ouvrage *Pour une esthétique de la réception*. Selon lui, le personnage est un médiateur permettant au spectateur de vivre une expérience à travers l’autre<sup>2</sup>. Le spectateur établit un lien avec un des personnages car il se retrouve en lui, en ses valeurs et sa situation<sup>3</sup>. Cette identification permet de créer un autre moyen d’adhérer à la série qui présente alors un enjeu. Pour créer ces personnages, nous l’avons compris, Netflix met notamment en avant la personnalité des différents sportifs. L’une des grandes particularités des docuéries sportives proposées dans son catalogue est l’accès à des lieux et des moments plutôt inédits dans certains sports réputés comme fermés. Les spectateurs peuvent par exemple découvrir les briefings d’avant course lors du Tour de France, les échauffements d’avant match en tennis ou encore des conversations téléphoniques de patron d’écurie de Formule 1. A côté de ces scènes inédites du point de vue purement sportif, les séries permettent une entrée dans la vie privée des sportifs. Nous pouvons alors observer leur comportement en dehors du contexte de compétition et cela les rend plus attachants, non seulement pour les personnes qui ne les connaissaient pas mais aussi pour ceux qui en était peut-être déjà fan.

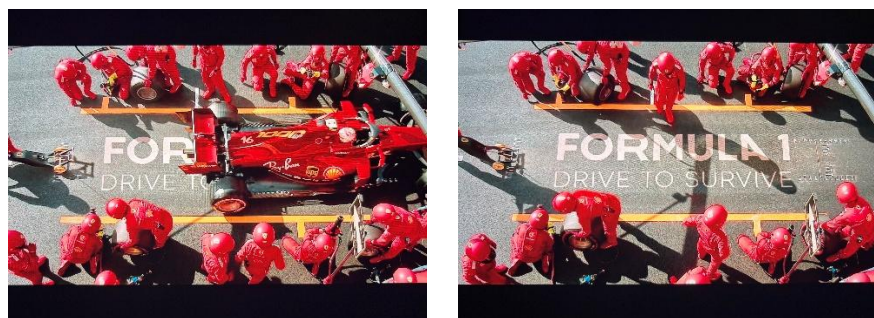
---

<sup>1</sup> LITS Marc, *Récit, médias et société*, op. cit., p. 57.

<sup>2</sup> SERVAIS Christine, *Analyse de la réception*, Notes de cours, Université de Liège, 2023.

<sup>3</sup> EKMEČIĆ Livija, « Bibliothérapie et théorie de la réception : l’exemple d’Ivo Andrić », in *Revue des études slaves*, XCIV-1-2 | 2023.

Plusieurs épisodes permettent d'illustrer cette identification aux situations vécues par les personnages. Dans *Drive to Survive*, l'épisode 3 (« Second couteau » / « Nobody's fool ») s'intéresse au pilote finlandais Valtteri Bottas. Il s'agit d'un des deux pilotes de l'écurie Mercedes et co-équipier de Lewis Hamilton qui était, au moment du tournage, six fois champion du monde et déjà l'un des meilleurs pilotes de l'histoire. Tout l'épisode est basé sur ce rôle de second de Bottas, qui n'a jamais été champion, et sur la difficulté de devoir faire équipe (et donc d'affronter) Hamilton. Les producteurs insistent donc énormément sur ce rôle d'éternel second par plusieurs moyens. D'abord, d'une manière symbolique et un peu plus subtile dans le générique : chaque épisode de la série, de la saison 1 à la saison 7, commence par des images d'un changement de pneu (appelé pit stop) vu du dessus, et lorsque la voiture repart, le logo de la série apparaît, comme nous pouvons le voir sur ces photos :



© Netflix (Drive to Survive)

Il s'agit toujours de la même vue et, pour chaque épisode, c'est une voiture différente. Mais pour cet épisode sur Valtteri Bottas, il y a pour la première fois deux voitures qui se succèdent lors du générique : celle de Hamilton puis celle de Bottas, manière symbolique de présenter Bottas comme étant toujours derrière son co-équipier. Au début de l'épisode, nous voyons le finlandais chez lui, dans un sauna avec son manager. Le spectateur a alors l'impression d'accéder à son intimité : littéralement parce qu'il est complètement nu (même si Netflix choisit un cadrage réfléchi pour un contenu tout public), et parce qu'on entend une conversation entre les deux hommes durant laquelle le pilote se confie en disant « *Je déteste être deuxième. Il y a plein de commentateurs de canapé qui parlent de moi mais je ne les laisse pas m'atteindre* » et parle de ses espoirs de titres pour cette nouvelle saison. Ensuite, ses propres interviews sont axées sur le même sujet et on l'entend notamment dire « *Lewis est une star mondiale comparé à moi* ». Cette phrase est suivie d'images d'archives montrant Lewis Hamilton se jetant dans la foule après une victoire ou défilant devant les

photographes tel une star du rock. Comme pour enfoncer le clou, les caméras de Netflix filment une partie d'une interview réalisée par un autre média, dans laquelle la journaliste annonce consacrer un article à Lewis Hamilton et demande à Bottas de réagir en lui posant une question sur son co-équipier. De nouveau, parmi toutes les interviews réalisées sur la journée, les producteurs du documentaire choisissent uniquement celle qui appuie leur propos et va dans le sens du sujet qu'ils ont choisi pour leur épisode. En plus des images prises sur le vif, des images d'archives et des différentes interviews, Netflix utilise les images des caméras embarquées (caméras posées sur les voitures) ainsi que les communications radios échangées entre les pilotes et leur équipe pendant qu'ils roulent. Et ces dernières sont également utilisées pour le récit mis en place. Dans le cas de Bottas, on peut, par exemple, entendre l'ingénieur du pilote lui dire « *Tu es plus lent que Lewis* ». Ce message peut paraître brutal et les spectateurs non avertis peuvent éprouver de la compassion pour Bottas. En réalité, le message est sorti de son contexte puisque tous les pilotes d'une manière générale sont avertis de leur résultat par rapport à leur co-équipier (en bien ou en mal). Mais dans le cas présent, c'est utilisé pour appuyer le rôle que l'on veut donner au pilote. Tous ces éléments, parfaitement triés et soigneusement choisis, vont attirer la sympathie du spectateur pour le pilote finlandais. Certains spectateurs pourront alors s'identifier à la situation vécue par Bottas et pourront l'appliquer à leur propre vécu. Peut-être que, eux aussi, ont déjà vécu dans l'ombre de quelqu'un et ont toujours été second que ce soit au travail, dans la famille, ... Cet exemple est plutôt basé sur l'expérience sportive que le spectateur pourra transposer dans des situations de la vie quotidienne pour s'identifier (ou non) au sportif. Mais les séries de notre corpus comportent bien d'autres exemples de possibilités d'identification qui ne sont, cette fois, pas directement lié au sport et ne demande pas de travail de transposition vers une situation qui nous parle personnellement. Grâce à l'accès à l'intimité mais aussi via les interviews, les abonnés Netflix découvrent non seulement la personnalité, mais aussi les valeurs des personnages puisqu'en effet, « Le lecteur cherche à la fois des figures d'identification et des valeurs ou des visions du monde » (Marc Lits, 2017). Le spectateur se sentira plus proche d'un personnage qui partage des points communs avec lui. Par exemple, dans ces documentaires, nous pouvons voir les sportifs chez eux avec leur parents ou leurs enfants. La situation familiale peut aussi être un facteur d'identification. Ils sont d'ailleurs très souvent filmés lors de repas de famille ou avec des amis, telles des personnes lambda qui nous ressemblent plus que lorsqu'elles sont

dans le contexte de compétition. Ce type d'images ressemble énormément à ce qu'on peut voir en télé-réalité et ont aussi pour rôle de satisfaire la curiosité du public tout en nous en apprenant plus sur les différents protagonistes. Ainsi, dans *Au Cœur du Peloton*, nous pouvons voir Wout Van Aert, cycliste belge mondialement connu, dîner chez lui avec sa femme et son enfant. La scène n'apporte pas réellement d'élément indispensable à l'intrigue, mais cela va permettre au spectateur de connaître le cycliste en dehors de son environnement compétitif et donc d'éventuellement se reconnaître dans sa situation, dans ses valeurs familiales, ... Chacun a ses propres raisons de s'identifier plus à une situation qu'à une autre et donc à être plus intéressé par le sort de ce personnage que par celui d'un autre. Nous avons fait l'expérience de cette identification lors du visionnage de la série avec, par exemple, le cycliste Thibaut Pinot. Dans un épisode qui lui est en partie consacré, nous le voyons chez lui où il raconte qu'il adore les animaux et qu'il possède une petite ferme où il s'occupe de ses chèvres, chevaux, ânes, etc. D'abord, c'est une information que nous ignorions sur le cycliste. Ensuite, nous nous sommes sentie proche de sa situation car nous partageons cet intérêt pour les animaux et ces valeurs. Inconsciemment, le personnage de Thibaut Pinot nous est tout de suite apparu plus sympathique et nous espérions alors qu'il gagne l'étape du Tour montrée dans l'épisode. Cette identification due à un sentiment de proximité ou de partage de certaines caractéristiques avec le personnage est qualifiée par Jauss d'« identification par sympathie ». Dominique Pasquier explique ce type d'identification par le simple fait que :

Ce qui séduit dans l'idole, ce n'est pas ce qui lui arrive d'extraordinaire (le succès, l'argent, les gens célèbres qui l'entourent) mais bien au contraire sa capacité à vivre l'ordinaire, ses visites à ses parents le week-end, l'amour qu'elle voue à son chien, son goût pour les choses simples comme la nature ou la cuisine familiale traditionnelle, etc<sup>1</sup>.

L'identification par sympathie se différencie de l'« identification admirative ». Cette dernière s'effectue plutôt envers un personnage que l'on perçoit, ou que Netflix nous fait percevoir, comme un héros ou comme un exemple à suivre<sup>2</sup>. Dans ce cas, nous sommes plus intéressés par un personnage, pas parce que nous nous reconnaissons en lui, mais parce que nous sommes admiratifs de sa réussite et de sa

---

<sup>1</sup> PASQUIER Dominique, « Identification au héros et communautés de téléspectateurs : la réception d'"Hélène et les garçons" », in C. Méadel (éd.), *La réception*, CNRS Éditions, 2009, <https://doi.org/10.4000/books.editions-cnrs.18801>

<sup>2</sup> *Ibid.*

quasi perfection. Cette identification admirative se prête bien au contexte sportif, aux performances et palmarès et s'appliquera aux exemples de personnages héroïques décrits précédemment. Le spectateur peut donc s'identifier à la situation plus personnelle ou privée d'un sportif mais ne pas forcément le considérer comme un héros. Inversement, il peut être admiratif d'un personnage sans pour autant lui reconnaître des caractéristiques humaines proches de lui. Selon nous, les deux sortes d'identification pourraient également être combinées sur un seul et même personnage de nos documentaires mais cela dépendra de la réception personnelle de chacun.

En outre, Marc Lits et Joëlle Desterbecq évoquent dans leur ouvrage *Du récit ou récit médiatique* la notion d'« investissement affectif » qu'ils appliquent aux personnages de fiction. En réalité, il s'agit d'une autre manière de suggérer un certain attachement aux personnages et une identification à leur situation. Et cette notion peut, selon nous, facilement être appliquée aux personnages réels. Les auteurs estiment que « Cette dimension affective est liée aux modalités de la mise en texte et au contrat de lecture, qui repose sur 3 codes : le narratif (le faire des personnages), l'affectif (l'être) et le culturel (le bien et le mal) »<sup>1</sup>. A travers ce qu'ils appellent le code narratif, le lecteur (ou le spectateur dans notre cas) cherche la personne qui occupe la même position que lui et s'identifie à cette personne. Le code affectif présente le personnage comme authentique (cela peut plus difficilement s'appliquer à nos documentaires puisqu'il s'agit de personnes réelles). Le dernier code signifie que le lien ou l'investissement affectif est plus solide lorsque le spectateur partage des valeurs communes avec un personnage<sup>2</sup>. Au départ, les deux auteurs distinguent donc personnage fictif et personne réelle. Comme Netflix construit des personnages qui semblent tout droit sortis d'une fiction sur base de personnes réelles, nous pouvons appliquer aux docuéries les théories des auteurs traitant des personnages fictionnels. Lits et Desterbecq parviennent à la même déduction. Ils concluent finalement que les célébrités sont finalement d'excellents supports d'identification :

Vedettes du football, de la chanson, du cinéma fournissent de superbes modèles identificatoires, même si ce n'est pas sans arrière-pensées d'exploitation sociale ou économique. Ainsi, particulièrement dans les récits de presse, le glissement de la personne au personnage s'effectue plus vite que ne le disent les théoriciens du récit<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> LITS Marc, DESTERBECQ Joëlle, *Du récit au récit médiatique* (2<sup>e</sup> éd.), *op. cit.*, p. 149.

<sup>2</sup> *Ibid.*

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 151.

### c) *Sportifs, personnages et figures célèbres*

Lits et Desterbecq associent donc personnages et célébrités. David Rowe, que nous avons mentionné au début de ce mémoire, évoque aussi l'impact que la promotion de ces sportifs en tant que célébrités peut avoir.<sup>1</sup> En effet, ces dernières années (voire décennies), les sportifs de haut niveau sont devenus des stars comme l'étaient déjà les acteurs, les chanteurs, etc. Et cela se marque fortement en Formule 1 où l'on retrouve des sportifs comme Lewis Hamilton ou Charles Leclerc qui sont devenus de réelles célébrités. En réalité, l'engouement actuel (notamment en Amérique) dont profite la Formule 1 et les pilotes est en grande partie dû à *Drive to Survive*. Après la diffusion de la troisième saison de la série, chaque course était regardée par 950 000 téléspectateurs en moyenne sur la chaîne sportive américaine « ESPN ». Cela correspond à une hausse de 56 % par rapport à l'année précédente. En 2022, environ 1 210 000 téléspectateurs se réunissaient devant la chaîne lors des Grands Prix<sup>2</sup>. Le statut de stars dont bénéficient les pilotes de Formule 1, les coureurs cyclistes ou les joueurs de tennis est en partie engendré par Netflix et lui profite en retour puisque les spectateurs sont d'autant plus curieux de continuer à découvrir leurs sportifs favoris dans la série. D'ailleurs, pour prouver l'importance de la présence de ces stars du sport, nous pouvons noter que la série *Break Point* compte deux saisons mais n'a pas été renouvelée pour une troisième. Pourtant, elle utilise les mêmes procédés que les autres docuséries. Selon les informations du magazine Times, confirmées par d'autres médias, l'arrêt de la série est dû au casting : la série n'a pas eu accès aux principales stars masculines du tennis comme Novak Djokovic ou Rafael Nadal<sup>3</sup>. Nous pouvons les apercevoir dans quelques épisodes lorsqu'ils jouent contre des joueurs qui sont suivis par les équipes Netflix et ils sont souvent mentionnés, mais nous n'avons pas accès à leur point de vue. Cela crée un vide qui ne peut pas être comblé. Par ailleurs, le tennis est un sport moins spectaculaire que la Formule 1 ou le cyclisme, ce qui pourrait, selon nous, expliquer les chiffres d'audience moins bons puisque, nous allons le voir, le spectacle est un élément essentiel de ces documentaires. Netflix participe donc à la célébrité grandissante de certains sportifs (ou manager, coach ou autres acteurs de ces documentaires) et peut en retour exploiter cette célébrité

---

<sup>1</sup> ROWE David, *Sports, Culture and the Media*, op. cit., p. 190.

<sup>2</sup> Forbes Belgique, « Comment "Drive to Survive" a rendu la Formule 1 aussi captivante qu'une série de télé-réalité », op. cit.

<sup>3</sup> S.N., « Netflix met fin à la série « Break Point » sur les coulisses du tennis mondial », *L'Equipe*, 11 mars 2024.

pour nourrir ses docuéries. Le cas le plus emblématique, selon nous, est celui de Günther Steiner en Formule 1. Il a été le directeur de l'écurie de Formule 1 « Haas » jusqu'en 2024. Il est apparu dès la première saison de *Drive to Survive*. A l'époque, il était inconnu du grand public car son équipe était une petite structure comparée aux autres, et peu performante. Mais grâce à son apparition dans le documentaire Netflix, Steiner est devenu une réelle célébrité. Grâce à ses interventions dans la série, le public a pu découvrir sa personnalité, son humour grinçant et son authenticité. Il est d'ailleurs devenu l'un des personnages phare de la série mais aussi du sport. Puisque le personnage de Günther a plu au public et que Netflix souhaite attirer un maximum de spectateurs, il revient dans chaque saison de la série (jusqu'à ce qu'il ne quitte la Formule 1). Certains sont donc devenus célèbres grâce aux docuéries du géant américain, mais d'autres l'étaient déjà. Et c'est justement ce qui fait du sport un thème accrocheur pour Netflix. A ce sujet, Lits et Desterbecq s'intéressent d'ailleurs à la dimension mythique des athlètes et du sport. Selon eux, les médias utilisent abondamment le sport car c'est une activité qui offre du spectacle. Les auteurs insistent sur le fait que la construction de personnages mythiques à partir d'athlètes n'est pas totalement artificielle :

[...], ce n'est possible que par le lien existant structurellement entre le sportif et une image mythique préexistante. Le Tour de France cycliste, les Jeux Olympiques, le tournoi mondial de football, le rallye Paris-Dakar sont des pratiques rituelles relevant d'archétypes anciens ; et leur traitement journalistique va renforcer cette forme mythique par la titraille, le vocabulaire des journalistes sportifs, l'exaltation des acteurs, l'importance de la couverture médiatique<sup>1</sup>.

David Rowe, auteur de *Sports, Culture and the Media*, exprime également cette idée d'image mythique :

Le succès de ces traitements mythologiques du sport dépend fortement de la position historique, sociale et culturelle de certains sports et de leur capacité à persuader des groupes importants de personnes de s'intéresser au résultat et de ressentir une affinité avec les joueurs (identification aux personnages)<sup>2</sup>.

En produisant des documentaires sur différents sports, en construisant des images tranchées des athlètes (héros, méchant, éternel second, ...) et en spectacularisant (comme nous le verrons plus loin), Netflix contribue à faire du sport un mythe.

---

<sup>1</sup> LITS Marc, DESTERBECQ Joëlle, *Du récit au récit médiatique* (2<sup>e</sup> éd.), *op. cit.*, p. 27.

<sup>2</sup> ROWE David, *Sports, Culture and the Media*, *op. cit.*, p. 173.

#### **d) Conclusion**

Le sujet principal de ces docuéries n'est finalement pas le sport en lui-même mais plutôt ses acteurs. Les personnages sont les éléments centraux de l'intrigue. Pour rendre cette dernière intéressante pour tous, Netflix construit donc des personnages aux caractères et histoires différentes qui sont basés sur la réalité mais encore plus appuyés. Des caractéristiques leur sont attribuées, comme à des personnages de fiction. Ces sportifs et autres acteurs et les situations dans lesquelles ils se trouvent sont de parfaits supports d'identification pour le spectateur. La qualité de célébrité de certains sportifs est également bénéfique à la série et inversement. L'identification générée par ces docuéries ajoute aussi une forme de tension : la tension identificatrice<sup>1</sup>. En effet, le devenir des personnages est le fil conducteur des différentes actions du récit et fait avancer la situation initiale vers la situation finale<sup>2</sup> et crée, par conséquent, une tension.

### **3.4. Tension, spectacularisation et dramatisation**

Dans les docuéries étudiées, la tension et la spectacularisation sont deux éléments importants. Ils permettent de capter l'attention des spectateurs et de la garder. Ce sont également des caractéristiques qui orientent ces docuéries vers le divertissement, rôle habituellement supporté par le cinéma de fiction. Tension et spectacularisation sont deux notions différentes mais intimement liées, l'une entraînant l'autre.

#### **a) La tension narrative liée à l'intrigue**

La mise en intrigue de faits, et par exemple d'événements sportifs comme sur Netflix, nécessite la présence d'une tension. En narratologie, la tension est en fait un élément constitutif de l'intrigue<sup>3</sup> : « L'intrigue, en tant qu'enchaînement de faits, repose sur la présence d'une tension interne entre ces faits qui doit être créée dès le début du récit, entretenue pendant son développement et qui doit trouver sa solution dans le dénouement. » (R. Bourneuf, *L'univers du roman*, 1989). Cette notion est donc applicable aux séries fictionnelles et aux romans mais aussi aux documentaires. Dans *Les stratégies de l'information*, Claude Jamet et Anne-Marie Jannet la définissent comme un état dans lequel le spectateur est plongé grâce au (ou à cause du) récit.<sup>4</sup> Cet

---

<sup>1</sup> JAMET Jean-Claude, JANNET Anne-Marie, *Les stratégies de l'information*, op. cit., p. 162.

<sup>2</sup> LITS Marc, DESTERBECQ Joëlle, *Du récit au récit médiatique* (2<sup>e</sup> éd.), op.cit., p. 147.

<sup>3</sup> ADAM Jean-Michel, REVAZ Françoise, *L'analyse des récits*, op. cit., p. 68.

<sup>4</sup> JAMET Jean-Claude, JANNET Anne-Marie, *Les stratégies de l'information*, op. cit., p. 162.



état de tension va induire un désir de détente (dans le sens du dénouement de la situation de tension) et le spectateur va vouloir poursuivre le visionnage jusqu'à ce que cette détente soit offerte par le récit. Selon les auteurs, il existe deux types de tension : la tension dramatique et la tension identificatrice.<sup>1</sup> Dans les docuséries de notre corpus, ces deux formes de tension sont présentes. La tension identificatrice est, comme nous l'avons déjà brièvement mentionné, et comme son nom l'indique, la tension créée par l'intérêt pour le sort des personnages et par l'identification à ce sort<sup>2</sup>. Ce processus d'identification est d'autant plus fort dans les récits où l'on sait les personnages réels que dans les fictions<sup>3</sup>. Cet intérêt pour le destin de certains protagonistes et la tension qui en découle sont induits par l'attachement aux sportifs et autres acteurs. D'autre part, la tension dramatique est également présente. Elle peut être macrostructurelle, c'est-à-dire qu'elle concerne le récit dans son ensemble et prend naissance par la mise en intrigue des faits. Il s'agit donc de la tension créée par le cheminement de l'histoire racontée (situation initiale puis un nœud qui vient créer une tension avant un dénouement) appelé « intrigue ». Dans le cas des séries sportives, elle naît du simple enjeu sportif : Qui va remporter le championnat ? Qui va perdre ? Que va-t-il se passer ? Selon Jamet et Jannet, il s'agit en réalité d'une tension prédictive : le nœud du récit amène différentes possibilités de dénouement, et le spectateur tente de prédire et prévoir ce qui va arriver ensuite<sup>4</sup>. Le sport est justement un bon sujet pour introduire une tension puisqu'il présente le grand avantage de l'imprévisibilité<sup>5</sup>. Cette tension prédictive est surtout destinée aux spectateurs moins connaisseurs puisque ceux qui ont suivi toute la saison de tennis, de cyclisme ou de Formule 1 savent déjà comment elle finit et ce qui est arrivé pendant la saison. La tension dramatique peut aussi être microstructurelle lorsqu'elle est présente dans des séquences spécifiques du récit. C'est aussi le cas dans les docuséries puisqu'elles s'intéressent, dans chaque épisode, à une situation différente et donc à une intrigue différente. Comme Jamet et Jannet l'expliquent dans leur analyse d'un reportage sur une étape du Tour de France, les agents (c'est-à-dire les personnages) sont liés entre eux par la mise en intrigue qui fonde l'histoire :

---

<sup>1</sup> JAMET Jean-Claude, JANNET Anne-Marie, *Les stratégies de l'information*, op. cit., p. 162.

<sup>2</sup> ECO Umberto, *Six promenades dans les bois du roman et d'ailleurs*, Grasset, 1996, p. 71.

<sup>3</sup> JAMET Jean-Claude, JANNET Anne-Marie, *Les stratégies de l'information*, op. cit., p. 176.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 173.

<sup>5</sup> ROWE David, *Sports, Culture and the Media*, op. cit., p. 32.

Les buts sont définis par l'objet même du récit : la course. Cependant il faut se garder de penser qu'il n'y aurait qu'un seul but commun à tous les agents (être le premier à l'arrivée). La mise en intrigue fait bien apparaître la complexité des buts qui interagissent. Les buts des uns et des autres entrent en interaction<sup>1</sup>.

Dans les documentaires de notre corpus, il existe donc plusieurs intrigues (les différentes péripéties et objectifs des personnages) qui amènent une tension dramatique microstructurelle via les différentes séquences plus ou moins spectaculaires dédiées aux différents personnages. Ces intrigues individuelles se recoupent dans l'intrigue principale qu'est le championnat qui apporte la tension dramatique macrostructurelle. A titre d'exemple, nous avons résumé les intrigues des trois premiers épisodes de chaque série. Cela permettra de comprendre de quelle situation provient la tension dans chaque épisode et de voir comment Netflix parvient à faire de ces événements sportifs un récit :

<i>Drive to Survive, saison 3</i>	
Episode 1 « L'argent est roi »	Le milliardaire Lawrence Stroll continue d'améliorer son écurie mais leur nouvelle voiture ressemble étrangement à une autre voiture et suscite la controverse. Le Covid émerge et chamboule le début de saison.
Episode 2 « Remise en piste »	Le championnat reprend après le confinement. La rivalité entre Mercedes et Red Bull prend de plus en plus d'ampleur.
Episode 3 « Second couteau »	Valtteri Bottas est le coéquipier du champion du monde Lewis Hamilton. Eternel deuxième et toujours dans l'ombre de son coéquipier, Bottas veut inverser la tendance.
<i>Au Cœur du Peloton, saison 1</i>	
Episode 1 « Le grand départ »	Fabio Jakobsen a été sélectionné par l'équipe Quick-Step à la place du champion Alaphilippe. Sera-t-il à la hauteur des espérances de son équipe ? L'équipe Education First doit absolument obtenir un bon résultat pour revenir aux avant-postes.
Episode 2 « Bienvenue en enfer »	Les coureurs s'élancent sur l'une des étapes les plus difficiles : les pavés. Dans l'équipe Jumbo-Visma, Vingegaard est le leader et doit être aidé par ses équipiers. Mais Wout Van Aert semble vouloir prendre le lead.

<sup>1</sup> JAMET Jean-Claude, JANNET Anne-Marie, *Les stratégies de l'information, op. cit.*, p. 79.

Episode 3 « Le poids d'une nation »	Le coureur français Thibaut Pinot parviendra-t-il à s'imposer à domicile ? Sans victoire jusque là, les équipes françaises sont sous pression.
<i>Break Point</i> , saison 1	
Episode 1 « <i>Le Rebelle</i> »	Nick Kyrgios, le Bad Boy du tennis, pourra-t-il gérer ses émotions et sa réputation pour tenter de revenir à son meilleur niveau lors de son tournoi à domicile ?
Episode 2 « <i>Une couronne à saisir</i> »	L'absence de Novak Djokovic à l'Open d'Australie laisse un espoir de bons résultats pour des joueurs moins expérimentés comme Matteo Berettini. Sa petite amie, Ajla Tomljanović, réalisera-t-elle son rêve en remportant un Grand Chelem ?
Episode « <i>Rêves californiens</i> »	Le prestigieux tournoi d'Indian Wells offre l'une des plus grosses récompenses de l'année. Mais aucun Américain n'a soulevé ce trophée depuis 21 ans. C'est l'occasion pour l'Américain Taylor Fritz de tenter de le remporter. En l'absence de la N°1 mondiale, Maria Sakkari vise la victoire pour monter au classement mondial.

Netflix offre donc des récits comportant une intrigue de laquelle résulte une tension liée au destin des personnages et au résultat que le spectateur tente de prédire. Mais cette tension, narrative est surtout appuyée par une dramatisation et une spectacularisation. Le terme « spectacularisation » est souvent accompagné d'une connotation négative lorsqu'ils concernent des programmes dont la fonction principale habituelle est l'information<sup>1</sup>. En réalité, la mise en spectacle d'un contenu télévisuel est aussi ancienne que la télévision puisque la mise en images peut déjà être considérée comme une mise en spectacle. Tout est une question de dosage. Certains sujets invitent plus à la spectacularisation que d'autres, et le sport en fait partie puisqu'il s'agit d'une activité spectaculaire en soi. Netflix utilise donc cet ADN spectaculaire du sport et l'associe à une tension narrative et une dramatisation via plusieurs moyens. La dramatisation signifie, selon la définition du Larousse, « Donner un tour dramatique à une situation, à un problème ; en faire ressortir exagérément la gravité, la violence ». Nous allons maintenant analyser les éléments qui servent à dramatiser et spectaculariser. En effet, les deux notions sont liées car, dans notre corpus, ce qui est

<sup>1</sup> LITS Marc, DESTERBECQ Joëlle, *Du récit au récit médiatique* (2<sup>e</sup> éd.), *op. cit.*, p. 200.

rendu dramatique est souvent, par la même occasion, devenu spectaculaire. En revanche, tout ce qui est spectaculaire n'est pas forcément dramatique.

Il est intéressant de noter que, pour accentuer ses intrigues et maintenir la tension instaurée, Netflix n'hésite pas à recourir à des mises en scène. Nous en avons relevé une dès l'épisode 1 de *Drive to Survive*, principalement centré sur le bouleversement du début de saison dû à l'arrivée du Covid. Les caméras suivent Otmar Szafnauer, directeur d'équipe, lors d'un déplacement en voiture. A ce moment-là, la série n'a pas encore abordé le thème du Covid. Et à la radio, nous entendons : « *L'épidémie se concentre à Wuhan. Bien que la transmission entre personnes ait été confirmée, elle ne se propage pas facilement* ». Il est certain qu'il s'agit d'un montage afin de commencer à introduire le sujet de l'épidémie. Les deux personnes dans la voiture n'ont aucune réaction face à cette annonce et, pendant le reste du trajet, ils n'écoutent pas la radio. Il s'agit donc d'un extrait sonore qui a été ajouté pour servir l'intrigue. L'épisode 8 de cette même saison a suscité de nombreuses interrogations à l'époque de sa sortie. En effet, il est dédié aux deux pilotes McLaren de l'époque (Lando Norris et Carlos Sainz) et à leur grande rivalité qui, en réalité, n'existait pas. Pourtant, tous les éléments dans la série concordent pour laisser penser qu'une rivalité s'était installée entre les deux hommes. Carlos Sainz s'est d'ailleurs exprimé pour Motorsport à ce sujet : « Tous les fans qui connaissent la Formule 1 – et ils sont nombreux, surtout maintenant, car nous sommes tellement suivis dans le monde entier – savent que Netflix est probablement allé un peu trop loin avec Lando et moi »<sup>1</sup>. Lando Norris avait également commenté cette mise en scène « Il y a bien évidemment des commentaires et des choses ici et là qui ne sont pas à leur place. Quand cela vous concerne, peut-être que vous n'êtes pas totalement d'accord car cela peut vous faire dire quelque chose, à un moment donné, qui n'est absolument pas vrai ». Et il donne justement un exemple tiré de cet épisode lors d'un duel avec son coéquipier : « Il y a un moment où Sainz et moi sommes à deux dans le premier virage, nous ne sommes même pas proches et je clame qu'il m'a poussé à l'extérieur, alors que c'était un message radio tiré d'une autre course. Il y a peut-être un peu trop de choses comme ça, et je ne pense pas être d'accord avec cela »<sup>2</sup>. D'autres mises en scène de ce type ont été relevées

---

<sup>1</sup> SMITH Luke, « Drive to Survive va-t-il trop loin dans ses libertés scénaristiques ? », *Motorsport.com* [en ligne], 17 mars 2022, <https://fr.motorsport.com/fl/news/drive-survive-trop-loin-libertes-scenaristiques/9010620/>

<sup>2</sup> *Ibid.*

lors des saisons suivantes. Le pilote néerlandais Max Verstappen avait d'ailleurs refusé d'apparaître dans la saison 4 jugeant que ces mises en scènes n'avaient pas lieu d'être.

### *b) Rhétorique et thématiques dramatiques*

La rhétorique utilisée par les différents narrateurs est déjà un outil de dramatisation qui est d'ailleurs tout à fait assumé, surtout dans *Drive to Survive*. Par exemple, le journaliste Will Buxton explique au début de la saison 3 de la série « *Nouvelle saison signifie nouveaux drames, nouveaux conflits et nouvelles possibilités* ». Netflix utilise des phrases marquantes dans les interviews des différents narrateurs qui utilisent un vocabulaire qui tire vers la dramatisation et le spectacle : « *Chaque fois qu'il pleut en F1, on sait que ça va être le chaos et que le spectacle sera au rendez-vous* » (*Drive to Survive*), « *Pour battre Pogačar il faudra aller au-delà de la souffrance et de la douleur. Il faudra aller chercher au plus profond de soi-même pour le déstabiliser psychologiquement et, ensuite, pour l'abattre* » (*Au Cœur du Peloton*), « *L'étape des pavés est un réel désastre* » (*Au Cœur du Peloton*). Nous avons choisi ces répliques car elles contiennent des termes comme « chaos », « douleur » ou « désastre » mais il en existe beaucoup d'autres dans chaque épisode puisque la rhétorique générale va dans le sens du drame, de l'extraordinaire, etc. Ensuite, nous avons remarqué l'utilisation d'un vocabulaire tourné vers la survie amenant systématiquement un effet dramatique et spectaculaire. Nous pouvons déjà le voir dans le titre de l'une des séries : « *Drive to Survive* » que l'on peut traduire par « *piloter pour survivre* ». Ce titre n'a pas été conservé dans la version française pour laquelle Netflix a opté pour « *Pilotes de leur destin* », mais l'appellation « *Drive to Survive* » est beaucoup plus utilisée, même par les francophones. Dans cette même docu-série, certaines explications insistent de nouveau sur le pan dramatique : « *On doit revenir pour que les dix écuries aient une chance de survivre* » (Christian Horner, Red Bull), « *Le but est de survivre en tant qu'équipe. Si on n'est pas assez bon, on est viré* » (Günther Steiner, Haas). Ce vocabulaire de la survie est présent dans les autres séries de notre corpus, comme dans *Au Cœur du Peloton* où l'on nous apporte des explications telles que « *Quand il y a une chute, la première chose qui se passe c'est l'instinct de conservation du coureur. Il se relève le plus vite possible. Personne ne vous attend. Le peloton est cruel parce qu'il avance, il ne s'arrête jamais. En cas de blessure en cyclisme, on ne remplace pas. Donc, on survit.* » (Marc Madiot, Groupama FDJ). Dans *Break Point*, le vocabulaire est plus subtil mais tend tout de même vers

cette idée de survie avec des répliques comme « *Tout le monde veut ma peau* » (Iga Swiatek) ou encore « *Sur le court, il n'y a plus d'amies. On devient des guerrières* » (Ons Jabeur).

D'une manière générale, dans ces documentaires, l'accent est mis sur la difficulté du sport. Pour le cyclisme et la Formule 1, les risques encourus par les athlètes sont régulièrement évoqués, notamment avec des chiffres concrets comme « *Les vitesses dépassent les 300 km/h sur ce circuit* » (*Drive to Survive*) ou encore « *En descente, on peut aller jusqu'à 100km/h* » (*Au Cœur du Peloton*). Netflix insiste beaucoup sur les chutes et les accidents puisqu'ils sont spectaculaires aux yeux du public. Ces images offrent un divertissement et installent une tension supplémentaire car le spectateur se rend compte de la dangerosité du sport. Dans la saison 3 de *Drive to Survive* nous avons relevé 21 accidents, dont certains sont montrés plusieurs fois. Dans la saison de *Au Cœur du Peloton*, ce sont 19 chutes qui sont montrées. Certaines chutes ou certains crashes sont uniquement montrés et commentés par un acteur tiers (commentateur, expert, journaliste), mais d'autres sont accompagnés du témoignage de l'athlète qui en est victime. Cela donne une dimension plus émotionnelle puisque nous avons accès à son ressenti, mais aussi plus spectaculaire puisqu'ils nous donnent des détails supplémentaires. Par exemple, le cycliste Fabio Jakobsen a lourdement chuté lors du Tour de Pologne et nous donne les détails dans la série Netflix. C'est un évènement incontournable dans la carrière du cycliste ce qui justifie, en plus de son côté spectaculaire, que Netflix utilise cette chute dans son épisode consacré à Jakobsen qui explique : « *J'ai failli mourir [...]. Je me suis réveillé aux soins intensifs un samedi... la course avait eu lieu un mercredi. J'ai combattu quand j'étais dans le coma. J'ai perdu 10 dents et j'ai eu 130 points de suture. J'ai aussi eu des lésions au niveau du crâne* ». Pendant ce témoignage, nous revoyons plusieurs fois la chute suivie de l'intervention de l'ambulance. En Formule 1, les accidents sont aussi montrés plusieurs fois, comme celui de Charles Leclerc au Grand Prix de Monza que l'on voit quatre fois dans la saison.

Dans le cas du tennis, qui est visuellement moins impressionnant que le cyclisme et la Formule 1, c'est plutôt la difficulté psychologique du sport qui est mise en avant pour susciter l'émotion et instaurer un climat de tension. Le témoignage des athlètes est alors indispensable pour que le public se rende compte de la dimension psychologique importante du tennis. Dans les interviews des sportifs, nous pouvons

entendre des affirmations telles que « *Dans ma carrière, j'ai perdu des matchs qui montraient que je manquais de confiance, de courage* » (Ajla Tomljanović), « *Ce match a été un des choses les plus difficiles que j'ai vécues émotionnellement sur le court* » (Anett Kontaveit) ou encore « *Cette défaite, ça m'a vraiment fait mal* » (Aryna Sabalenka). Cette tension psychologique est appuyée par les différents narrateurs (journalistes et anciens joueurs) lorsqu'ils sont interrogés sur la situation de certains athlètes : « *La pression d'être pointé du doigt comme le prochain champion, c'est paralysant* », « *Peu importe le niveau, notre esprit dicte nos limites* », « *Le tennis est aussi mental que physique. Il faut avoir les idées claires sur le court* ».

Le spectacle ne provient pas uniquement de ces images impressionnantes au sens plutôt négatif (chute, pression psychologique, ...). Tout le spectacle offert n'est pas forcément dramatique. Netflix utilise également des moments spectaculaires au sens positif du terme comme les entrées des athlètes acclamés par la foule sur le court de tennis ou encore les victoires et l'émotion qui s'en dégage. L'exploit sportif est tout aussi présent dans les docuséries que les obstacles et les échecs. Au-delà des difficultés, les séries abordent les thèmes de la performance et de la réussite. Le sport est également rendu spectaculaire grâce à tout ce qui se passe autour : les avions qui survolent la piste avant un Grand Prix, les feux d'artifice à la fin d'une course, la foule sur le bord des routes du Tour de France, l'ambiance dans les gradins lors d'un match de tennis, etc. Ce type d'images et de sons fait également partie du spectacle. De plus, ces moments sont très visuels et participent à un certain effort esthétique de la part de Netflix, comme nous l'avons vu avec le format des interviews. Box to Box et Netflix réalisent des documentaires didactiques et divertissants mais qui sont également plaisants sur le plan esthétique.

### *c) Une tension accentuée en post-production*

Le montage, le son et la musique sont au service de cette spectacularisation. Au-delà de l'enjeu de chaque épisode, c'est eux qui vont amener le suspense, le climat tendu et la pression. Ces éléments extradiégétiques s'intègrent totalement dans le récit.

D'abord, les émotions du spectateur peuvent être influencées par la musique ou les sons<sup>1</sup>. Une grande importance est ainsi donnée aux effets sonores. Ils ont parfois été ajoutés au montage, ou simplement amplifiés. *Drive to Survive* utilise

---

<sup>1</sup> PAGGI Silvia, « Voix-off et commentaire dans le cinéma documentaire et ethnographique », *op. cit.*

régulièrement des sons plutôt sourds semblables à des percussions lorsque les feux qui servent à donner le départ d'une course s'allument. En réalité, ces feux ne font pas du tout ce bruit là. Certains sons déjà présents sont amplifiés pour ressortir par rapport aux bruits alentours. C'est par exemple le cas de la respiration des pilotes (captée via leur radio) juste avant le départ de la course, du bruit de la balle de tennis qui frappe la raquette ou encore de la clameur de la foule que l'on entend plus fort qu'habituellement. Le bruit provoqué par les accidents en Formule 1 est également amplifié pour les rendre plus spectaculaires. C'est ce qui est communément appelé « valeur ajoutée » dans l'univers cinématographique. Il s'agit de « la valeur expressive et informative dont un son enrichit une image donnée »<sup>1</sup>. Frédéric Dallaire, qui a rédigé un article sur la théorie de l'« audio-vision » développée par le compositeur Michel Chion, explique cette notion de valeur ajoutée grâce à un exemple :

C'est ce qui explique qu'un coup de poing au cinéma nécessite un équivalent sonore, même si cette pratique n'est pas conforme à un réalisme élémentaire. Le spectateur aura tendance à croire que la violence de l'impact émane de l'image alors que c'est en fait le son qui est la marque, le sceau authentifiant la force du coup. La valeur ajoutée est donc un puissant instrument ; elle peut complètement modifier le contenu des images et ainsi influencer notre perception visuelle<sup>2</sup>.

C'est donc ce principe qui est appliqué par Netflix lorsqu'il ajoute des sons ou les amplifie en post-production : la frappe de la balle paraît plus puissante grâce au bruit lors de l'impact, le crash d'une voiture paraît plus violent lorsque le son est augmenté, ... Mais parfois, ce sont à l'inverse des silences qui sont utilisés comme lors de courses à grands enjeux en Formule 1 : le moment avant le départ est marqué par un silence avant que le bruit du moteur ne vienne l'interrompre quand la voiture s'élance. En réalité, le bruit du moteur ou de l'environnement autour de la voiture a été supprimé pour obtenir ce silence qui ajoute du suspense. Dans *Break Point*, un silence artificiel précède souvent des points importants du match qui ont l'air d'autant plus impressionnants lorsque le son réapparaît d'un seul coup. Dans ce même documentaire, lors d'un match à gros enjeu, nous pouvons voir une joueuse mettre une serviette sur sa tête pendant un temps de pause. Au moment où sa tête disparaît sous la serviette, le son de la foule diminue et semble lointain, comme si la joueuse entraînait

---

<sup>1</sup> DALLAIRE Frédéric, « Michel Chion – L'Audio-vision », in *La création sonore*, juin 2008, [http://www.creationsonore.ca/wp-content/uploads/2014/10/resumes\\_frederic-dallaire\\_michel-chion-audio-vision.pdf](http://www.creationsonore.ca/wp-content/uploads/2014/10/resumes_frederic-dallaire_michel-chion-audio-vision.pdf)

<sup>2</sup> *Ibid.*



« dans sa bulle » et le spectateur aussi. Dès qu'elle retire la serviette, le son de la foule revient instantanément et semble d'autant plus fort. Ces silences sont donc en partie destinés à nous faire ressentir les mêmes émotions que l'athlète. Ce mixage, d'une discrétion relative, donne une certaine intensité aux productions et parvient à mettre en évidence les moments importants.

La musique est très souvent employée dans ces docuséries. Dans certains épisodes, elle est presque présente en continu et méticuleusement choisie en fonction de la scène. Nous avons d'ailleurs regardé la série *Au Cœur du Peloton* avec les sous-titres destinés aux personnes malentendantes afin de voir comment ces airs musicaux sont qualifiés, et voici quelques exemples de ce que les sous-titres indiquent : accord dramatique, musique intense, musique épique, accord triomphal, musique mélancolique, musique triste et pesante, musique percussive, ... Avant une chute ou un accident, Netflix emploie un rythme qui tend vers le suspense pour nous faire comprendre qu'il risque de se passer quelque chose. Après une défaite, il sera plutôt dramatique. Lors d'un témoignage émouvant, on peut entendre un air triste joué au piano. Mais la musique est également utilisée pour apporter des émotions positives. Après une victoire ou un succès, Netflix ajoute une musique joyeuse et glorieuse. Par exemple, lorsque Ajla Tomljanović l'emporte face à Serena Williams lors de l'US Open dans l'épisode 8, la musique est très présente. Pour le documentaire consacré au tennis, Netflix a fait appel à des compositeurs (Edmund Butt et Tom Fuller)<sup>1</sup> pour obtenir une bande sonore spécifiquement composée pour la série. Les musiques que nous pouvons entendre dans *Au Cœur du Peloton* ont également été composées pour la série par le DJ et compositeur Si Begg<sup>2</sup>. Lors du visionnage des séries, nous ne nous rendons pas toujours compte de l'omniprésence de ces musiques qui orientent nos émotions. En effet, les différentes musiques sont employées pour donner du rythme à la production mais elles permettent surtout d'influencer le ressenti du spectateur comme l'expliquent Samson et Dellacherie : « Le pouvoir émotionnel de la musique est surprenant et produit des expériences variées telles que la joie, la tristesse, la peur

---

<sup>1</sup> Les compositions peuvent être retrouvées sur leurs sites respectifs : <https://edmundbutt.com/project/break-point/> et <https://www.tomfuller.com/#Score>

<sup>2</sup> Le code à scanner pour accéder directement à cette playlist sur Spotify se trouve dans la bibliographie.

ou encore le plaisir intense »<sup>1</sup>. Lors de scènes de réussite et de victoire, le tempo sera plutôt rapide et le mode<sup>2</sup> majeur pour susciter des émotions positives. Pour des séquences négatives, c'est un tempo lent et un mode mineur qui évoquent la tristesse<sup>3</sup>.

Le montage est également un outil au service de la tension et de la dramatisation. Comme nous l'avons déjà mentionné lorsque nous étudions la structure temporelle des séries, Netflix emploie très régulièrement le ralenti qui dilate le temps, insiste sur un moment en particulier<sup>4</sup> et apporte un effet dramatique supplémentaire. Netflix se sert également du montage pour ajouter du suspense à certaines scènes. C'est par exemple le cas dans *Break Point* : l'épisode 3 se concentre sur deux joueurs (Taylor Fritz et Maria Sakkari). Taylor Fritz est arrivé à un moment important de sa carrière puisqu'il va jouer en finale du tournoi d'Indian Wells contre Rafael Nadal. Mais lors de l'entraînement juste avant le match, il se blesse à la cheville. Nous ne savons donc pas si il va pouvoir jouer cette finale. Au lieu de nous donner la réponse, on revient sur l'autre joueuse, Maria Sakkari, qui doit, elle aussi, jouer son match. Par le choix de montage, Netflix laisse volontairement planer un doute sur l'avenir de Fritz, un peu comme le ferait une série de fiction. Ce n'est que plus tard dans l'épisode que nous apprenons qu'il est finalement apte à jouer. L'un des épisodes de *Drive to Survive* est consacré à la rivalité entre Lewis Hamilton et son co-équipier Valtteri Bottas. Au moment des qualifications qui détermineront qui s'élancera depuis la pole position, nous comprenons que cela va se jouer entre les deux co-équipiers. Pour ajouter du suspense, les monteurs ont découpé en plusieurs morceaux le tour de qualification de chacun des deux pilotes. L'image passe alors de l'un à l'autre faisant monter la tension : quelques secondes du tour de Hamilton, puis quelques secondes du tour de Bottas avant un retour sur la caméra de Hamilton. Tout est mis en œuvre pour retarder le résultat et laisse un maximum de suspense. Un autre exemple que l'on peut qualifier

---

<sup>1</sup> SAMSON Séverine, DELLACHERIE Delphine, « La neuropsychologie des émotions musicales », in *Musique, langage, émotion*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2010, <https://doi.org/10.4000/books.pur.60638>.

<sup>2</sup> Le mode est défini par le Larousse comme « la manière dont se groupent ou se répartissent les intervalles pour qu'il en résulte des caractéristiques applicables à tous les morceaux relevant de la dénomination du mode ».

<sup>3</sup> SAMSON Séverine, DELLACHERIE Delphine, « La neuropsychologie des émotions musicales », *op. cit.*

<sup>4</sup> JAMET Jean-Claude, JANNET Anne-Marie, *Les stratégies de l'information*, *op. cit.*, p. 89.

de « cliffhanger »<sup>1</sup>, est celui du match entre Nick Kyrgios et Stefanos Tsitsipas que nous avons déjà mentionné. En effet, le générique de fin de l'épisode survient alors que les joueurs ont remporté un set chacun. Les dernières images sont celles des joueurs en train de se disputer entre eux et avec l'arbitre. Le commentateur ajoute « *Que se passe-t-il ? Kyrgios est hors de lui ... Et Tsitsipas aussi !* » alors que Kyrgios annonce « *Je ne joue pas tant qu'on n'a pas résolu ça* ». Le dernier commentaire que l'on entend dit « *Comment cela va-t-il finir ?* » et est suivi d'un écran noir annonçant « à suivre ». Il s'agit donc de différentes techniques de montage utilisées par Netflix pour faire monter l'adrénaline et la tension afin de donner envie de regarder la suite. Bien évidemment, le suspense instauré par la série reste relatif pour les personnes qui ont suivi la saison sportive. Par exemple, lorsque Kyrgios accède en finale de Wimbledon face à Djokovic, toute personne qui suit, ne serait-ce qu'un minimum, l'actualité sportive ne ressent pas de suspense. Si un personnage comme Nick Kyrgios avait gagné Wimbledon, nous nous en souviendrions. Le suspense est donc surtout destiné aux novices qui ne connaissent pas l'issue des événements.

Des prolepses, c'est-à-dire une anticipation ou la mention d'un événement postérieur, peuvent également avoir pour rôle d'ajouter du suspense. C'est par exemple le cas dans l'épisode de *Drive to Survive* sur l'accident de Romain Grosjean que nous avons déjà décrit précédemment. L'épisode commence directement par le départ de la course et donc par le fameux crash. Mais dans cette séquence de début d'épisode, on ne voit pas qui est impliqué dans l'accident. Nous voyons uniquement la voiture en feu et on nous laisse comprendre que c'est très grave. Le suspense reste donc entier, mais uniquement pour les personnes qui n'auraient pas suivi le championnat de Formule 1 de 2020. Après ces quelques images qui annoncent ce qui va se passer, nous sommes amenés 6 semaines en arrière. Cet épisode en particulier est un parfait exemple de tous les procédés que Netflix utilise pour dramatiser et amener une tension : musiques, effets sonores, ralentis, jeu sur la temporalité, interviews émouvantes, vocabulaire du drame et de la survie, ...

---

<sup>1</sup> Définition de l'Eclaireur : Le procédé du cliffhanger, littéralement « qui est suspendu au bord de la falaise », est un outil scénaristique consistant à placer un personnage dans une situation difficile à la fin d'un épisode et de lancer le générique sans donner la résolution aux spectateurs. Cela permet à la série de torturer le spectateur avec un suspense insoutenable qui l'obligera à regarder la suite, seul moyen de calmer sa curiosité.

#### *d) L'utilisation de l'émotion*

Selon Jean-François Tétu, qui a étudié les émotions dans les médias, la télévision se prête particulièrement bien à l'expression des émotions puisque « la télévision donne d'abord à voir » et que « il semble bien qu'il y ait un lien fondamental entre l'émotion et la vue »<sup>1</sup>. Netflix dispose donc du meilleur support auquel il ajoute la dramatisation et la spectacularisation qui apportent des sensations visuelles (crashes impressionnants, la foule de supporters, ...) et sonores (sons augmentés, musique omniprésente, ...). Ensuite, Netflix a choisi une thématique qui favorise les émotions : le sport. David Rowe compare d'ailleurs le sport et sa médiatisation à un mélodrame :

En fait, le sport s'inspire clairement des sous-genres du mélodrame orientés vers l'action et les "sentiments" pour construire un texte médiatique que nous pourrions décrire comme combinant les éléments physiques spectaculaires, souvent violents, du drame d'action avec la caractérisation détaillée, la concentration émotionnelle et l'accent mis sur les relations du drame "humain"<sup>2</sup>.

Le sport est évidemment le sujet principal des docuséries mais il est fortement lié à une dimension humaine et émotionnelle que nous avons déjà abordée dans le chapitre sur les personnages et l'identification à ceux-ci. En effet, Netflix agrmente ses intrigues d'une charge émotionnelle. La performance sportive spectaculaire est un bon moyen de capter l'attention du public mais, sur le long terme, elle ne touchera que les spectateurs passionnés de sport. Pour intéresser un public moins connaisseur, il faut générer chez lui des émotions ; c'est ce qu'Aristote appelle le « pathos ». Il s'agit d'une technique oratoire qui consiste à susciter l'émotion chez le récepteur pour qu'il adhère au discours grâce à cette complicité émotionnelle<sup>3</sup>.

D'abord, comme nous l'avons vu dans le chapitre consacré aux différents narrateurs, des commentateurs sportifs s'expriment régulièrement dans les docuséries. Leurs répliques sont tirées de réels commentaires réalisés en direct, donnant ainsi une impression de regarder l'évènement en live alors qu'il s'agit d'une course ou d'un match qui appartient au passé. Ces commentaires, comme tous commentaires sportifs, ont pour objectif de donner l'impression au spectateur d'être présent à l'évènement et est donc bien plus propice à susciter des émotions que si Netflix avait choisi de tout

---

<sup>1</sup> TÉTU Jean-François, « L'émotion dans les médias : dispositifs, formes et figures » dans *Mots. Les langages du politique* [en ligne], n° 75, 2004, <https://doi.org/10.4000/mots.2843>

<sup>2</sup> ROWE David, *Sports, Culture and the Media*, op. cit., p. 185.

<sup>3</sup> CHARRIN Aude, « Pathos | Définition et exemples », *Quillbot* [en ligne], 18 juin 2015, <https://quillbot.com/fr/blog/figures-de-style/pathos/>

raconter au passé. Dans son article *L'émotion dans les médias*, Jean-François Tétu soutient d'ailleurs cette importance du direct pour l'émotion :

Le direct est propice au surgissement de l'émotion. Il vise un effet de présence. [...] Le reportage en direct, même très narrativisé comme peut l'être la retransmission d'une compétition sportive, laisse une place capitale à l'imprévu : accident dans les stades du Heysel ou de Furiani, chute du peloton dans un sprint final, sortie de piste d'une automobile en compétition<sup>1</sup>.

Le commentaire en « faux direct » est donc l'un des moyens employés par Netflix pour susciter des émotions chez le public de ses documentaires, notamment grâce au ton employé par les commentateurs galvanisés : « *Sainz va franchir la ligne ... Quel tour ! Il partira 3<sup>e</sup>, une performance brillante de l'espagnol* » (*Drive to Survive*), « *Impressionnant ! Quel Sang froid de la part de Tomljanović. Elle remporte le premier set contre la meilleure* » (*Break Point*), « *Une grosse chute avec beaucoup de coureurs au sol !* » (*Au Cœur du Peloton*).

Ensuite, pour susciter l'émotion chez le spectateur, il suffit parfois de montrer de l'émotion à l'écran. Nous avons déjà abordé la notion d'identification aux personnages due à leur situation, leurs valeurs et leurs attributs. Mais la narration et les images qui l'accompagnent ont également pour but de susciter de l'empathie pour certains personnages<sup>2</sup>. Netflix propose des émotions liées au sport : un coureur cycliste qui doute avant une course, une joueuse de tennis qui fond en larmes après une défaite ou un pilote qui explose de joie après une victoire. Ces images sont celles que nous avons l'habitude de voir à la télévision car elles sont retransmises en direct. Mais d'autres plans font plutôt partie des images « inédites » promises par Netflix qui nous permettent d'accéder aux coulisses et, par la même occasion, à des moments d'émotions que nous ne voyons pas forcément à la télévision lors de l'évènement sportif. Par exemple, les caméras de Netflix parviennent, en exclusivité, à suivre les joueurs de tennis jusqu'au vestiaire après un match, au moment où nous les voyons exprimer leurs émotions « à l'abri des regards ». Nous avons également accès au rassemblement d'équipes cyclistes à leur hôtel et nous pouvons alors voir leurs célébrations habituellement privées. Netflix donne également accès de manière plus appuyée à des scènes que nous n'entrevoions que rapidement dans les retransmissions

---

<sup>1</sup> TÉTU Jean-François, « L'émotion dans les médias : dispositifs, formes et figures », *op. cit.*

<sup>2</sup> PATAUDI Harry, « Succès des docu-séries sportifs : le pari payant de l'émotion », *Conseil Stratégique en Communication* [en ligne], 2025, <https://www.nocom.com/storymania/succes-des-docu-series-sportifs-le-pari-payant-de-lemotion/>

classiques comme les proches des joueurs de tennis en bord de terrain pendant un match ou les mécaniciens dans le garage pendant la course. Tous ces acteurs apportent des touches d'émotions grâce à leurs réactions spontanées.

Bien que le thème du sport apporte en grande partie des émotions positives, nous avons remarqué une tendance à utiliser les histoires touchantes ou tristes pour, à nouveau, susciter des émotions lors du visionnage des documentaires. Tels des héros de films, certains acteurs des docuséries sont animés par une motivation supplémentaire émanant de leur passé. Nous pouvons retrouver ce schéma dans les trois séries de notre corpus. Dans *Break Point*, nous pouvons prendre l'exemple de Nick Kyrgios qui se confie sur le racisme qu'il a subi « *J'ai été harcelé très jeune parce que j'étais petit, gros et noir. Ça m'a marqué. Les gens prennent ma confiance pour de l'arrogance parce qu'ils ne savent pas ce que j'ai vécu* ». Dans *Drive to Survive*, le pilote Pierre Gasly veut prendre sa revanche à Spa « *Revenir à Spa m'a rappelé les souvenirs de 2019 : Je suis passé de Red Bull à Toro Rosso<sup>1</sup>, et Anthoine [un pilote et ami de Pierre] est décédé le même week-end* ». Dans *Au Cœur du Peloton*, c'est Julien Jurdie, le directeur de l'équipe AG2R, qui se confie, ému, sur sa relation avec son père « *Mon père était ingénieur. Il n'a jamais fait de compétition ou de sport donc il avait du mal à percevoir son fils faire du sport de haut niveau. Il ne venait pas sur les courses. J'ai perdu mon père lors d'un Tour de France* ». Leurs témoignages permettent d'ajouter une dimension émotionnelle au sport et de comprendre ce qui les motive d'autant plus dans leur quête de victoire.

Grâce à ce type de séquences ainsi qu'aux extraits de matchs ou de courses, le public a accès aux émotions des différents acteurs et peut également les ressentir grâce à la mise en récit proposée par Netflix. L'effet de direct créé par les commentaires, les images inédites des coulisses ainsi que les témoignages qui peuvent être poignants participent au partage d'émotions avec le spectateur, élément très présent dans ces documentaires.

---

<sup>1</sup> En 2019, Pierre Gasly a été remercié par l'équipe Red Bull en cours de saison et relégué dans une autre écurie moins importante car il n'était pas assez performant.

### *e) Conclusion*

Pour conclure, les docuséries exploitent à la fois la narration naturellement issue du sport ainsi que d'autres outils pour instaurer une tension omniprésente. Celle-ci repose d'abord sur une mise en intrigue des événements, qui mêle tension dramatique et tension identificatrice. Chaque épisode met en scène des enjeux sportifs concrets, mais aussi des parcours individuels générateurs d'émotion. La tension narrative est ensuite amplifiée par un ensemble de procédés de dramatisation et de spectacularisation : choix des thématiques (risques, survie, exploits, etc.), recours à une rhétorique émotionnelle, mise en scène exacerbée de certaines situations, et mise en avant des aspects les plus sensationnels du sport. Ce traitement rend le récit plus captivant, notamment pour un public non connaisseur. Le travail de dramatisation se prolonge en post-production. Le montage, les ralentis, les musiques et effets sonores jouent un rôle essentiel : ils orientent les émotions du spectateur et intensifient la tension. Cette émotion est encore renforcée par l'accès aux coulisses et aux témoignages personnels des protagonistes, donnant une dimension humaine au récit.

### **3.5. Mise en avant d'enjeux et problématiques liés au sport**

Depuis les années 30, toute une série de documentaires s'est intéressée à des sujets considérés plus « sérieux » comme des enjeux sociaux et ethniques<sup>1</sup>. Les questions sociales sont un thème largement traité. Comme Netflix vise plutôt un but didactique et de divertissement, nous ne retrouvons pas ce souhait de dénonciation souvent formulé par les réalisateurs de documentaires. Mais lors du visionnage des 28 épisodes de notre corpus, nous avons tout de même noté quelques sujets que l'on pourrait qualifier de plus profonds, bien que toujours liés au sport. Ces thématiques apportent quelque chose en plus et permettent de varier les sujets car le sport pur et simple peut être répétitif et lasser.

Jusqu'ici, nous nous sommes principalement concentrée sur les intrigues principales autour des personnages et équipes et sur la spectacularisation. Ce sont en effet les composants principaux de ces docuséries. Mais il est tout de même intéressant de relever quelques autres sujets qui sont abordés, parfois très brièvement et parfois

---

<sup>1</sup> NICHOLS Bill, *Introduction to documentary*, op. cit., p. 163.

plus en profondeur, dans ces documentaires. Dans certains épisodes, un enjeu extérieur à l'intrigue principale est abordé :

<i>Drive to Survive</i>	
Episode 1	Le Covid-19 commence à se répandre mais personne ne sait encore quelle ampleur cela peut prendre. Les directeurs d'équipes s'inquiètent des conséquences financières que cela pourrait avoir pour les plus petites équipes qui ne sont pas certaines de conserver leurs sponsors et ont besoin que les courses soient maintenues pour rester viables financièrement.
Episode 2	Le Covid a eu un impact désastreux sur la santé financière de certaines équipes qui ont dû procéder à des baisses de salaires et des licenciements
Episode 3	L'épisode aborde les pénalités qui peuvent être infligées aux pilotes par la FIA <sup>1</sup> et qui sont parfois mal perçues. Ils doivent alors tenter de se défendre. Lewis Hamilton pense que la FIA tente de l'empêcher de gagner en utilisant le règlement.
Episode 5	L'une des voitures ne semble pas tout à fait légale aux yeux de certaines équipes qui intentent une action contre l'écurie suspecte. En Formule 1, l'aspect juridique est plus important que ce qu'il n'y paraît.
<i>Break Point</i>	
Episode 1	Nick Kyrgios parle du racisme dont il a été victime quand il était plus jeune mais également dans le monde du tennis actuel.
Episode 2	L'épisode commence en abordant la controverse concernant Novak Djokovic avant l'Australian Open : celui-ci refuse d'être vacciné contre le Covid-19 et est alors exclu tournoi. Nous voyons des extraits de journaux télévisés, des images de manifestation, ...
Episode 4	L'épisode explique la différence de traitement des femmes par rapport aux hommes : elles n'ont pas encore les mêmes gains financiers, le même temps d'antenne lors des tournois, ...  Ons Jabeur, joueuse tunisienne, parle aussi de la difficulté d'obtenir des sponsors pour ceux qui viennent de nations moins ancrées dans le sport. Elle parle de la représentation des pays d'Afrique dans le sport. Elle aborde aussi la difficulté pour les femmes sportives d'avoir des enfants pendant leur carrière.
Episode 6	Nick Kyrgios revient sur le harcèlement sur les réseaux sociaux dont il fait l'objet ainsi que ses problèmes de santé mentale causés par le tennis.

<sup>1</sup> Fédération Internationale de l'Automobile



Episode 8	L'épisode s'intéresse à des joueuses qui vont devoir affronter Serena Williams, l'occasion de rappeler l'impact des sœurs Williams sur la diversité dans le tennis.
Episode 9	Cet épisode suit Frances Tiafoe, un joueur américain. On insiste sur le fait qu'il s'agit du premier joueur noir à atteindre les demi-finales de l'US Open depuis 50 ans. En interview, le joueur explique qu'il « se rend compte de ce qu'il représente pour les enfants noirs qui s'identifient à lui ». Il voit beaucoup de gens de couleurs qui viennent voir ses matchs et c'est très important pour lui.
Episode 10	Aryna Sabalenka, joueuse biélorusse, raconte que le début de la guerre en Ukraine a eu un impact sur son mental. Elle ne peut rien dire publiquement car ce serait sanctionné dans son pays. Elle confie avoir l'impression que tout le monde la déteste à cause de sa nationalité. De plus, elle aborde l'effet des messages haineux et des menaces sur les réseaux sociaux.

Dans les docuéries Netflix, ces enjeux plus globaux ou sociétaux ne sont pas traités de manière très profonde. Mais ils ont le mérite d'être abordés, et d'ainsi interpellier le public sur ces questions. C'est surtout le cas pour la série *Break Point* qui évoque plusieurs sujets de ce type. Le documentaire consacré au Tour de France reste, quant à lui, entièrement concentré sur le sport. Les enjeux tels que le racisme ou la place des femmes que nous avons répertoriés dans notre tableau sont la plupart du temps incarnés par un personnage. Cela fait écho à la pensée de Bill Nichols : « Ces documentaires peuvent aborder un enjeu public en se concentrant sur le portrait d'un individu. Les documentaires de type "portrait" abordent les questions sociales d'un point de vue personnel »<sup>1</sup>. Cela est appliqué par Netflix puisque l'on dénonce une situation plus large au travers du vécu d'un athlète en particulier.

Nous ne pouvons pas réellement parler de digression car ces sujets restent en lien avec le sport et sont abordés parce qu'ils font partie de l'intrigue principale de chaque épisode mais ils permettent de donner une dimension sociale ou politique sans que celle-ci ne soit trop marquée. Ces thématiques peuvent être engageantes pour un public sensible à celles-ci, et didactique pour un public qui découvrirait leur existence dans le monde du sport. Il s'agit donc d'un autre élément qui rend ces récits attractifs, même s'il n'est pas central dans ces documentaires.

---

<sup>1</sup> NICHOLS Bill, *Introduction to documentary*, op. cit., p. 164.

## **PARTIE III . LA RÉCEPTION DES DOCUSÉRIES PAR LES SPECTATEURS**

### **1. Réception d'un objet hybride**

Selon l'approche sémio-pragmatique développée par Roger Odin, il faut prendre en compte la réception pour pouvoir étudier le cinéma<sup>1</sup>. Odin considère que des consignes de lecture sont données au spectateur du film (comme expliqué au début) sous formes de signes laissés dans l'œuvre. Dans le cas des docuséries sportives de Netflix, nous retrouvons énormément de codes considérés comme typiques du documentaire. Il existe cependant quelques éléments qui se rapprochent plutôt de la fiction, ce qui fait de ces séries des productions presque hybrides. C'est aussi ce qui donne à ces séries leur particularité. Les éléments documentaires sont très marqués et ne laissent pas vraiment de doute quant au type de lecture à apporter. Nous pouvons aisément lister les caractéristiques induisant une lecture documentaristante, toujours selon la démarche de Roger Odin. Tout d'abord, on y retrouve des interviews d'experts, de journalistes et de sportifs accompagnées d'un bandeau de texte indiquant leur nom et leur fonction, élément classique de tout documentaire. Dans ces séries, nous pouvons constater la présence d'énormément de plans très travaillés et d'un esthétisme très recherché, plutôt proche de ce que l'on pourrait voir dans des films de fiction. Pourtant, on retrouve un autre code du documentaire : la caméra mobile. Très régulièrement, les caméras de Netflix suivent les athlètes en marchant, dans la voiture, ou même de loin lorsqu'ils pensent ne pas être filmés. Les plans sont donc instables et donnent une grande impression de réel et de spontané. La prise de son se fait parfois de loin, en mouvement, derrière une porte ou même parfois à travers un téléphone portable. Un autre code du documentaire est l'utilisation d'images d'archives comme des anciens événements, des extraits de journaux télévisés, de journaux, ... En outre, les personnes filmées font souvent référence au documentaire lui-même qui est en train d'être filmé, brisant ce qui est communément appelé le quatrième mur. Ces éléments sont laissés au montage pour rappeler au spectateur qu'il est en train de regarder un documentaire. La présence de l'équipe technique est également un élément qui oriente vers une lecture documentaristante. Oubliez l'exercice de la discrétion absolue pour lequel l'équipe technique se ferait la plus discrète possible afin de capturer le réel sans

---

<sup>1</sup> ODIN Roger, *De la fiction*, De Boeck Supérieur, 2000.

interférer avec celui-ci. Ici, l'équipe apparaît parfois ou se fait entendre. Enfin, l'un des composants importants du documentaire est la présence à l'écran des personnes qui font partie du même monde que le spectateur : des personnes réelles. Ces dernières ne jouent pas un rôle, elles apparaissent en tant qu'elles-mêmes.

Grâce à tous ces codes utilisés de manière plus ou moins subtile par le géant américain, ces productions ne laissent aucune place au doute quant à leur nature pour le public : il s'agit d'un documentaire. Mais lorsque nous prenons en compte d'autres éléments, qui eux, se rapprochent plus de la fiction, la lecture à adopter n'est plus si claire. Tout d'abord, le format de la série : assez peu utilisé pour les documentaires auparavant, la série était surtout réservée à la fiction. Et comme pour les séries de fiction, Netflix donne des noms accrocheurs aux épisodes de ses documentaires (« Sous pression », « Bienvenue en enfer », « Le choix de Guenther », etc), ce qui donne un indice sur le contenu du chaque épisode et donne envie au spectateur de regarder l'épisode. Ensuite, comme nous l'avons déjà relevé, Netflix utilise massivement les bandes annonces et lancements, comme il le fait pour ses productions de fiction. Ceux-ci sont utilisés pour induire un suspense qui est d'ailleurs un élément central qui est plus souvent employé en fiction qu'en documentaire. Enfin, la construction des personnages est telle que nous pouvons avoir l'impression d'avoir affaire à des personnages de fictions.

Cette narration qui mélange les codes du documentaire et de la fiction permet ainsi de capter l'attention du public et de le divertir tout en gardant les objectifs originaux du documentaire qui sont d'informer et d'éduquer sur un sujet. Parmi les différents buts que peuvent viser les énonciations narrative, Françoise Revaz identifie la fin récréative qui « peut être superposée à d'autres fins pour divertir » et la fin explicative. Selon l'autrice, « Tout récit comporte une dimension explicative. La forme narrative canonique propose une structure dans laquelle personnages, motifs et circonstances sont liés de façon cohérente de telle sorte qu'ils donnent un sens aux faits du monde »<sup>1</sup>. Pour les documentaires étudiés, il s'agit donc d'une combinaison de ces deux objectifs.

---

<sup>1</sup> ADAM Jean-Michel, REVAZ Françoise, *L'analyse des récits*, op. cit., p. 88.

## 2. L'horizon d'attente des spectateurs et la promesse de Netflix

Les spectateurs ont certaines attentes quant aux docuséries sportives de Netflix qui sont déterminées par ce que H.R. Jauss appelle « horizon d'attente ». Arnold Rothe, auteur allemand, définit cette notion comme « La somme de comportements, connaissances et idées préconçues que rencontre une œuvre au moment de sa parution et au gré de laquelle elle est mesurée »<sup>1</sup>. Cela signifie que les spectateurs des documentaires sportifs de notre corpus avaient une idée préconçue de ce qu'il allait voir avant même de l'avoir vu. Cette idée est induite par ce qui s'est fait auparavant en matière de documentaire du même genre<sup>2</sup> et l'expérience préalable du public avec ce genre<sup>3</sup>. L'horizon d'attente de la saison 1 de *Drive to Survive* (la première docusérie sportive produite par Netflix) était différent de celui des spectateurs pour la série *Break Point* ou *Au Cœur du Peloton*, sorties plus tard. En effet, pour la première saison du documentaire consacré à la Formule 1, les attentes devaient être basées sur le genre documentaire en général et les documentaires plus spécifiquement centrés sur le sport. Mais la série proposée par Netflix s'est écartée de ce que le public connaissait du documentaire à ce moment-là, provoquant une « distance esthétique », c'est-à-dire « la distance plus ou moins grande qui s'établit entre l'attente du public et son accomplissement par le texte [ou le film] »<sup>4</sup>. Sa narration travaillée pour créer du suspense, construire des personnages et ajouter du spectacle, plus proche de la fiction que du documentaire, était plutôt nouvelle au moment de sa sortie. Pour les saisons suivantes et les nouvelles séries basées sur le même format, l'horizon d'attente du public pouvait déjà avoir été modifié. Pour les spectateurs ayant regardé les premières saisons de *Drive to Survive*, la distance esthétique est devenue presque inexistante entre leurs attentes et les nouvelles séries proposées comme celles sur le tennis ou le Tour de France. La différence avec ce que le grand public entend par « documentaire » reste importante. La réception sera donc influencée par ce que le spectateur inclut dans son horizon d'attente.

---

<sup>1</sup> ROTHE Arnold, « Le rôle du lecteur dans la critique allemande contemporaine », in *Littérature*, n°32, 1978, p. 99, <https://doi.org/10.3406/litt.1978.1177>

<sup>2</sup> LITS Marc, DESTERBECQ Joëlle, *Du récit au récit médiatique* (2<sup>e</sup> éd.), *op. cit.*, p. 106.

<sup>3</sup> LITS Marc, *Récits, médias et société*, *op. cit.*, p. 87.

<sup>4</sup> ROTHE Arnold, « Le rôle du lecteur dans la critique allemande contemporaine », *op. cit.*, p. 99.

Mais il ne s'agit pas du seul paramètre influençant l'expérience du spectateur et la façon dont il reçoit les séries. Parmi tous les paramètres, nous pouvons citer la promesse faite par Netflix qui lui permet de fidéliser son audience. Selon certains auteurs qui ont étudié la réception, il existe un pacte entre le producteur et les récepteurs, semblable à un contrat<sup>1</sup> dans lequel il y aurait donc une interaction réciproque. Mais François Jost préfère parler de promesse qui provoque des attentes chez le spectateur, qui seront confirmées ou non lors du visionnage. La promesse, contrairement à un pacte, est donc unilatérale et il n'y a d'obligation que pour le locuteur ou producteur<sup>2</sup> qui doit proposer du contenu. Le spectateur n'a aucun devoir, aucune obligation. Comme il n'y a pas d'interaction réciproque, c'est au producteur que revient la tâche d'attirer le public qui se laissera convaincre ou non. Et c'est encore plus le cas avec Netflix puisque le spectateur sélectionne volontairement le programme dans un catalogue très large. Selon Jost, les attentes sont provoquées entre autres par la promotion de l'objet. Comme pour la nourriture, les étiquettes données aux différents genres garantissent la composition du produit<sup>3</sup>. Cela rejoint l'idée d'horizon d'attente lié au genre documentaire. De plus, la façon dont le produit est annoncé dans sa publicité participe à renforcer les attentes. Dans notre corpus, les objets sont présentés comme « documentaire exclusif », « [...] qui va encore plus loin dans le monde de la Formule 1 », « particulièrement spectaculaire », « Plongez au cœur des larmes et des triomphes »<sup>4</sup>. En voyant « l'étiquette » apposée sur l'œuvre, le spectateur l'interprètera en fonction de ses propres compétences et savoir sur le genre audiovisuel<sup>5</sup>. Si Netflix annonce un documentaire, le public voudra voir la réalité, des documents, des archives, ... et c'est le cas. Et par les termes tels que « exclusif » et « spectaculaire », Netflix annonce déjà un certain écart par rapport au documentaire conventionnel et prépare déjà le spectateur à son format. Les bandes-annonces diffusées pour promouvoir les séries avant leur sortie sont d'ailleurs un parfait résumé de ce que nous pouvons voir dans ces documentaires. La promesse est donc tenue sur ce point.

---

<sup>1</sup> JOST François, « La promesse des genres », in *Réseaux*, volume 15, n°81, 1997, p. 14, <https://doi.org/10.3406/reso.1997.2883>

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 18.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 16.

<sup>4</sup> Selon les descriptions des bandes-annonces des différentes docu-séries publiées par Netflix sur YouTube.

<sup>5</sup> JOST François, « La promesse des genres », *op. cit.*, p. 18.

Le public construit ses attentes sur la promotion et le genre annoncé, mais également sur les saisons précédentes. En effet, les premières saisons ont instauré certaines normes, comme nous l'avons relevé. Chaque nouvelle saison respecte scrupuleusement le modèle qui a été instauré par les saisons précédentes. Box to Box et Netflix choisissent de reprendre la même formule gagnante, en essayant de toujours améliorer puisqu'ils annoncent par exemple « de nouveaux épisodes encore plus spectaculaires que les précédents ». Les spectateurs s'attendent donc à ce que les saisons suivantes respectent ces normes, autant dans la forme que dans le contenu : ils attendent des images inédites des coulisses, du spectacle, du sensationnel, des drames et rivalités, mais aussi des images de vie privée. La promesse est donc systématiquement respectée d'une saison à l'autre et d'une série à l'autre. Ce sont ces attentes qui créent une relation entre l'œuvre et les spectateurs. Si la promesse n'est pas tenue le spectateur peut soit passer au-dessus, soit arrêter de regarder ou s'offusquer, soit s'en réjouir<sup>1</sup>. Jusqu'ici, Netflix a toujours respecté sa promesse. La série *Drive to Survive* est d'ailleurs devenue une réelle référence et son nom est employé pour la promesse des autres séries : dans les bandes-annonces et dans la description Netflix des autres séries produites en collaboration avec Box to Box, nous pouvons voir « Par les producteurs de Drive to Survive » qui est utilisé par Netflix comme un gage de qualité.

François Jost préfère utiliser le concept de promesse car elle est unilatérale. Mais selon nous, il ne faut pas rejeter complètement la notion de pacte employée par l'auteur italien Francesco Casetti car il s'agit d'une reconnaissance du public et de son importance qui aboutit à des adaptations<sup>2</sup>. Même si le spectateur n'a *a priori* pas d'influence directe sur le contenu qui lui est proposé, il a quand même un certain poids par des feed-back comme les mesures d'audience, les réactions sur les réseaux sociaux, etc.

Au départ, les docuéries s'éloignaient donc des attentes du public par rapport à des documentaires classiques. Mais aujourd'hui, le contenu de ces documentaires ne surprend plus car la promesse est toujours respectée. Cela permet de fidéliser le public puisqu'il sait désormais à quoi s'attendre et n'est donc pas déçu. D'un autre côté, cela

---

<sup>1</sup> JOST François, « La promesse des genres », *op. cit.*, p. 18.

<sup>2</sup> CASETTI Francesco, « Pacte, Pacte de communication et pacte de la néo-télévision », in *Tra me e te*, Cahiers RAI-VPT, 1988.

peut également engendrer une forme de lassitude au bout de quelques saisons. Par exemple, *Drive to Survive* rassemble toujours énormément de vues mais lors des deux dernières saisons, les audiences étaient moins bonnes, surtout au moment de son lancement. La saison 6 a totalisé 21,8 millions d'heures de visionnage en une semaine alors que la saison 4 avait cumulé 28 millions d'heures pour un même laps de temps<sup>1</sup>. Il s'agit pour l'instant d'un simple essoufflement mais cela pourrait traduire une certaine lassitude face à un format surexploité.

Ces séries documentaires sportives produites par Netflix se situent ainsi à la croisée des chemins entre fiction et documentaire, en mobilisant des codes issus des deux registres. Cette hybridité participe à l'efficacité du format : certains marqueurs documentaires renforcent la crédibilité du contenu, tandis que les éléments narratifs empruntés à la fiction apportent un divertissement. Le succès de ces productions repose également sur un équilibre entre innovation par rapport aux documentaires conventionnels et respect des attentes du public basées sur les saisons précédentes de ces séries. La promesse de spectacle, d'accès inédit aux coulisses, d'authenticité formulée par Netflix participe à instaurer une relation de confiance entre la plateforme et son public. Néanmoins, la fidélité à un modèle narratif répétitif peut à terme engendrer une forme d'usure.

---

<sup>1</sup> ALVAREZ Guillaume, « "Drive To Survive" Saison 6 (2024) : premiers signes d'essoufflement ? », *Sport Auto* [en ligne], 29 février 2024, <https://www.sportauto.fr/actu/insolites-actu/drive-to-survive-saison-6-2024-premiers-signes-essoufflement-audimat-chiffres-statistiques-nombres-411438.html#item=1>

## CONCLUSION

L'analyse de *Drive to Survive*, *Break Point* et *Au Cœur du Peloton* a permis de mettre en lumière tous les procédés utilisés par Netflix et Box to Box pour construire la narration de leurs documentaires. Ils sont parvenus à créer un format de documentaire qui se rapproche de la fiction. En combinant habilement narration, spectacle et émotion, ces productions s'inscrivent dans une logique hybride à la frontière entre information et divertissement. Elles confirment ainsi la capacité du documentaire à se renouveler en adoptant des stratégies issues du récit fictionnel, sans pour autant renoncer à ses ambitions explicatives. Netflix parvient, à travers ces choix esthétiques, formels et narratifs, à proposer des objets audiovisuels séduisants, accessibles et engageants pour les fans de sport, mais surtout pour un public non connaisseur.

D'abord, nous notons la présence d'éléments récurrents au niveau de la forme tels que le format des interviews quasiment identique dans chaque série ou la présence de titres situant l'action. L'apparition de scènes qui auraient dû être coupées au montage est également un élément caractéristique de ces documentaires. Ces scènes où nous pouvons voir et entendre l'équipe de production, ou encore celles où les protagonistes mentionnent directement le tournage du documentaire, ainsi que le fait de montrer le dispositif d'interview (le clap, les lumières, ...) amènent une touche de réel et de spontanéité. A contre sens de ces caractéristiques très « documentarissantes », le format sériel et la présence de bandes-annonces et de lancements pour les épisodes suivants nous rappelle plutôt la fiction, spécialité de Netflix. Ces éléments visuels sont devenus la marque de fabrique de Netflix pour ses documentaires et les rend homogènes afin de respecter l'horizon d'attente du public construit sur les précédentes saisons.

Les docu-séries couvrent toute une saison sportive, comme en Formule 1, ou tout un événement, comme le Tour de France. Même si une série est plus longue qu'un film, il n'est pas possible de documenter l'ensemble de la saison ou de l'événement. Netflix a donc opéré des choix dans la structure temporelle de ses séries. Bien que l'avancée du championnat, des tournois et du Tour de France reste le fil conducteur de



chacune des docuséries, la structure n'est pas basée sur une chronologie classique. Nous nous sommes basée sur les notions d'ordre, de durée et de fréquence développées par Genette pour analyser la temporalité des séries. L'ordre du récit ne correspond pas à l'ordre de l'histoire réelle : nous pouvons assister à des retours en arrière ou encore revoir plusieurs fois certains moments. Ces anachronies sont au service d'une narration romancée, plus divertissante et permettent de mettre en place des enjeux. Concernant la durée, nous avons vu que Netflix utilise des effets de rythme, appelés anisochronies, liés au rapport changeant entre la durée réelle de l'histoire et la longueur du récit. Certains événements sont donc délaissés pour en mettre en avant d'autres, plus intéressants sur le plan narratif, comme c'est le cas pour l'épisode de *Drive to Survive* sur l'accident de Romain Grosjean ou pour le match en Tsitsipas et Kyrgios dans *Break Point*. Pour la fréquence, nous avons vu que Netflix raconte plusieurs fois ce qui s'est, en réalité, passé une seule fois. Une course peut ainsi être montrée plusieurs fois dans la saison si elle est intéressante pour l'arc narratif choisi. Pour insister sur des événements particulièrement impressionnants, ces derniers peuvent être revus à de multiples reprises. Netflix opte donc pour une structure temporelle qui permet de mettre en avant les personnages et les enjeux qu'il a choisi de montrer. Le choix de s'éloigner d'une structure purement chronologique apporte du rythme et plus de divertissement lors du visionnage.

Nous avons relevé plusieurs composantes importantes du récit qui permettent de répondre à notre problématique. En premier lieu, nous avons observé que la voix-off classique a été abandonnée pour laisser place à différents narrateurs : les experts (journalistes, anciens sportifs, etc), les commentateurs sportifs et les sportifs eux-mêmes (ainsi que les managers, directeurs d'équipes etc). Dans le cas des experts et des sportifs, c'est en réalité le son de leurs interviews qui est utilisé pour commenter les images. Les experts permettent, comme dans tout documentaire, d'apporter des informations et de la légitimité aux productions. Les propos des commentateurs sont apposés sur des séquences de matchs ou de course pour donner un effet de direct et ainsi amener des émotions, comme lors d'un événement en direct. De plus, ces commentaires sont utilisés pour planter un cadre spatial et temporel comme nous l'avons vu dans les exemples. Quant aux sportifs et autres acteurs directement impliqués dans la compétition, leurs voix sont employées pour expliquer certaines situations et commenter leurs propres performances. Leurs interventions sont très

importantes car elles permettent d'avoir leur point de vue et leur ressenti. L'alternance entre ces trois formes de commentaires remplaçant la voix-off fait partie des éléments qui rendent les récits particulièrement captivants puisqu'elle permet de capter et de conserver l'attention.

Chaque sport est différent et comporte ses propres aspects techniques. S'intéresser à un sport en tant que novice demande un certain engagement pour comprendre son fonctionnement, ses règles et ses enjeux. Netflix l'a bien compris et utilise donc un langage adapté à un lecteur modélisé qui, dans le cas de nos docuséries, est un spectateur qui n'est pas un grand amateur du sport à la base. Les nombreuses explications et surtout la vulgarisation est donc l'un des éléments centraux de ces documentaires pour qu'ils soient recevables par un public très large. Netflix ne peut pas se permettre de faire du contenu de niche. Les différents narrateurs, et surtout les experts, apportent donc des explications sur les concepts les plus basiques des sports afin que le spectateur puisse regarder et comprendre même s'il n'a aucune connaissance préalable. Il s'agit pour Netflix de s'adresser de la bonne manière au public visé. Mais le public cible exclut alors les passionnés du sport dont il est question qui trouveront ces explications inutiles ou infantilisantes, comme nous l'avons vu avec *Drive to Survive*. Les narrateurs utilisent des mots simples ou des métaphores pour rendre le propos intelligible et ainsi permettre aux spectateurs de comprendre les enjeux de l'intrigue.

Le thème de ces documentaires est évidemment le sport, nous l'avons compris. Mais en réalité, chaque épisode traite d'une ou plusieurs acteurs en particulier. L'objet n'est donc pas le sport au sens large mais bien les équipes et les sportifs. C'est aussi ce qui fait la particularité de ces docuséries. Comme pour un récit de fiction, les différents personnages doivent être uniques et présenter des attributs qui les rendent reconnaissables et intéressants. Pour cela, Netflix construit des personnages à partir des athlètes. Les producteurs utilisent la personnalité réelle de ces derniers et ne montrent que des images qui appuient et renforcent leurs traits de caractère aux yeux du spectateur. Le casting est donc très important pour ces documentaires car il faut que Netflix ait assez de matière que pour pouvoir créer des figures de héros, de méchants, etc. Tout est utilisé pour insister sur l'image que Netflix souhaite construire de ces personnes : des images tirées de match ou de course, des interviews des personnages en question, des témoignages de leur entourage, etc. En outre, les sportifs et autres

acteurs impliqués représentent d'excellentes figures d'identification pour le spectateur. Les situations dans lesquelles ils se trouvent, qu'elles soient liées au sport ou non, permettent au public de se sentir proche d'un personnage en particulier, de ses valeurs et de sa façon de penser. Si le spectateur s'attache plus à un acteur qu'à un autre, la série présentera, tout comme en fiction, un enjeu supplémentaire. Deux types d'identification sont alors possibles selon H.R. Jauss : l'identification par sympathie (le spectateur se retrouve en un personnage car il partage sa vision et ses valeurs) et l'identification admirative (le spectateur s'intéresse au personnage car il est héroïque et admirable). Cette proximité avec certains personnages est, nous l'avons vu, très importante pour susciter l'intérêt du public. De plus, Netflix profite du statut de célébrité de certains sportifs qui intéresseront également son audience. A l'inverse, certains acteurs du sport profitent aujourd'hui d'une notoriété suite à leur passage dans les docuséries.

Enfin, l'un des paramètres fondamentaux pour ces documentaires est la tension. C'est un élément qui éloigne encore ces docuséries Netflix de la conception que l'on a des documentaires conventionnels. Il y a d'abord une tension narrative induite par la simple mise en intrigue rendue possible grâce à la présence d'un nœud (un élément déclencheur ou une problématique) et d'un dénouement. Comme pour tout récit, le spectateur a envie de sortir de cette situation et cela crée une tension. Cette tension narrative est liée à la spectacularisation et la dramatisation très présentes dans ces productions. Les thématiques abordées à travers les séries tendent déjà vers le spectaculaire : la difficulté, les rivalités, les risques, l'aspect mental, etc. Ces thèmes sont appuyés par une rhétorique dramatique avec, comme nous l'avons vu dans de nombreux exemples, un vocabulaire axé sur la survie et le drame. Netflix insiste également sur les accidents et les chutes qui sont visuellement impressionnants et le sont d'autant plus lorsqu'ils sont accompagnés d'un témoignage. Mais le spectaculaire ne réside pas uniquement dans le drame et le danger. Des éléments comme les victoires inespérées, la clameur de la foule ou les show avant une course participent aussi à cette spectacularisation. La post-production joue un rôle capital dans l'ajout de tension et la dramatisation dans ces documentaires. Les sons, nous l'avons vu, sont importants pour guider les émotions du public. D'une part, des effets sonores peuvent être ajoutés ou amplifiés par rapport à la réalité pour ajouter un climat de tension ou rendre une image plus impressionnante. Le mixage a un vrai rôle à jouer pour donner une atmosphère à

ces documentaires, que ce soit par l'ajout de sons ou justement par la suppression de tout bruit. D'autre part, la musique est quasiment omniprésente dans les documentaires Netflix. Dramatique, mélancolique, épique, triomphale ; beaucoup d'adjectifs sont utilisés pour qualifier la musique qu'utilise Netflix par-dessus les images. Elle est employée pour rendre des scènes plus impressionnantes et pour ajouter du suspense ou de l'émotion. Le montage effectué en post-production donne l'occasion de faire monter la tension et de spectaculariser via, par exemple, les ralentis. Le montage influe, comme nous l'avons vu, sur la structure temporelle et accentue la tension en laissant des moments de suspense et des cliffhangers, comme dans les séries de fictions. Intrigue, rhétorique dramatique et montage ont une influence sur les émotions du spectateur. Le sport en lui-même ainsi que la télévision sont déjà propices aux émotions. Netflix dispose donc de ces deux éléments qu'il mélange aux éléments que nous avons vu jusqu'ici afin de susciter différents sentiments lors du visionnage de ses docuséries. Qu'elles soient positives (joie, fierté, soulagement) ou négatives (peur, tristesse, pression), les émotions sont au cœur de la narration grâce, entre autres, aux commentaires en faux-direct ainsi qu'aux interviews où les différents acteurs se confient. Elles participent à l'engagement émotionnel du spectateur et renforcent l'impact du récit documentaire.

En définitive, les docuséries sportives de Netflix constituent un objet audiovisuel hybride, à mi-chemin entre documentaire et fiction, qui répond à un ensemble de codes bien établis. Pour convaincre une audience la plus large possible et rendre ces récits sportifs si captivants, le géant américain utilise de nombreuses techniques et contenus que nous venons de rappeler. Cette forme singulière, qui mêle authenticité, narration, personnages, dramatisation et spectacularisation, participe particulièrement à leur succès. À force de reprendre les mêmes éléments attendus par le public, Netflix a instauré un modèle reconnaissable qui reprend toujours les mêmes composants tout en s'adaptant légèrement en fonction du sport traité. Ce respect constant de la « promesse » entretient la fidélité des spectateurs, mêmes si nous pouvons interroger les limites de ce format très codifié.



## BIBLIOGRAPHIE

### Livres

ADAM Jean-Michel, REVAZ Françoise, *L'analyse des récits*, Paris, Seuil, 1996, pp. 45-88.

BOURNEUF Roland, OUELLET Réal, *L'Univers du roman*, Paris, Presses Universitaires de France, 1972.

BRUZZI Stella, *New documentary* (2<sup>e</sup> éd.), Routledge, 2006, p. 47.

COMOLLI Jean-Louis, *Une certaine tendance du cinéma documentaire*, Lagrasse, Editions Verdier, 2021, pp. 11-45.

GENETTE Gérard, *Nouveau discours du récit*, Paris, Seuil, 1983, p. 50.

JAMET Jean-Claude, JANNET Anne-Marie, *Les stratégies de l'information*, L'Harmattan, coll. « Champs Visuels », 1999, pp. 73-176.

JAUSS Hans Robert, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 1978.

KILBORNE Yann, *L'analyse du film documentaire*, Malakoff, Armand Colin, 2022, pp. 20-37.

LITS Marc, DESTERBECQ Joëlle, *Du récit au récit médiatique* (2<sup>e</sup> éd.), Louvain-La-Neuve, De Boeck Supérieur, 2017, pp. 106-200.

LITS Marc, *Récit, médias et société*, Louvain-la-Neuve, Academia Bruylant, 1996, pp. 6-87.

MCDONALD Kevin, SMITH-ROWSEY Daniel (dir.), *The Netflix effect: Technology and entertainment in the 21st century*, New York, Bloomsbury Academic, 2016, pp. 143-176.

NICHOLS Bill, *Introduction to documentary*, Indiana University Press, 2001, pp. 102-164.

ODIN Roger, *De la fiction*, De Boeck Supérieur, 2000.

REUTER Yves, « Personnages et conflits dans le récit », in *Cahiers de recherche en didactique du français*, n°3, 1990, p. 9.

ROWE David, *Sports, Culture and the Media* (2<sup>e</sup> éd.), Open University Press, 2004, pp. 4-190.

## Articles de revues

BARTHES Roland, « L'Effet de réel », in *Communications*, n° 11, 1968, p. ??

BERUT Benjamin, « Avant-propos : la forme du récit dans l'information télévisée », in *Récit et information télévisée*, Quaderni n°74, 2011/1, p. 5.

CASETTI Francesco, « Pacte, Pacte de communication et pacte de la néo-télévision », in *Tra me e te*, Cahiers RAI-VPT, 1988.

DALLAIRE Frédéric, « Michel Chion – L'Audio-vision », in *La création sonore* [en ligne], juin 2008, [http://www.creationsonore.ca/wp-content/uploads/2014/10/resumes\\_frederic-dallaire\\_michel-chion-laudio-vision.pdf](http://www.creationsonore.ca/wp-content/uploads/2014/10/resumes_frederic-dallaire_michel-chion-laudio-vision.pdf)

EKMEČIĆ Livija, « Bibliothérapie et théorie de la réception : l'exemple d'Ivo Andrić », in *Revue des études slaves* [en ligne], XCIV-1-2 | 2023, <https://doi.org/10.4000/res.5920>

GAUTHIER Guy, « Le documentaire narratif, Documentaire/fiction », in *Odin*, Lyant, 1984, p. 81.

JOST François, « La promesse des genres », in *Réseaux*, volume 15, n°81, 1997, pp. 14-18, <https://doi.org/10.3406/reso.1997.2883>

LITS Marc, « Pour une narratologie de l'information télévisée », in *Récit et information télévisée*, Quaderni n°74, 2011/1, p. 32.

ODIN Roger, « Le film documentaire, lecture documentarisante », in *Cinéma et réalités*, Saint-Étienne, Université de Saint-Étienne, 1984.

PAGGI Silvia, « Voix-off et commentaire dans le cinéma documentaire et ethnographique », in *Cahiers de narratologie* [en ligne], n° 20, 2011, <https://doi.org/10.4000/narratologie.6321>

PASQUIER Dominique, « Identification au héros et communautés de téléspectateurs : la réception d'"Hélène et les garçons" », in C. Méadel (éd.), *La réception*, CNRS Éditions, 2009, <https://doi.org/10.4000/books.editions-cnrs.18801>

PERELMAN Marc, « Médiatisation du sport et sportivisation des médias : Le stade comme vision du monde », in *Chimères*, 74(3), 2010, <https://doi.org/10.3917/chime.074.0185>.

ROTHER Arnold, « Le rôle du lecteur dans la critique allemande contemporaine », in *Littérature*, n°32, 1978, p. 99, <https://doi.org/10.3406/litt.1978.1177>

SAMSON Séverine, DELLACHERIE Delphine, « La neuropsychologie des émotions musicales », in *Musique, langage, émotion*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2010, <https://doi.org/10.4000/books.pur.60638>.

SOULEZ Guillaume, « Qu'y croire ? Le crédit de l'auteur dans la fiction, le reportage et le documentaire », in René Gardies, Marie-Claude Taranger (dirs.), *Télévision : notion d'œuvre, d'auteur*, L'Harmattan, coll. « Champs visuels », 2004, pp. 128-144.

TÉTU Jean-François, « L'émotion dans les médias : dispositifs, formes et figures » in *Mots. Les langages du politique* [en ligne], n° 75, 2004, <https://doi.org/10.4000/mots.2843>

## Articles de presse en ligne

ALVAREZ Guillaume, « "Drive To Survive" Saison 6 (2024) : premiers signes d'essoufflement ? », *Sport Auto* [en ligne], 29 février 2024, <https://www.sportauto.fr/actu/insolites-actu/drive-to-survive-saison-6-2024-premiers-signes-essoufflement-audimat-chiffres-statistiques-nombres-411438.html#item=1>

CHARRIN Aude, « Pathos | Définition et exemples », *Quillbot* [en ligne], 18 juin 2015, <https://quillbot.com/fr/blog/figures-de-style/pathos/>

DELSTANCHES Christophe, « Quand est né le Tour de France ? », *RTBF* [en ligne], 19 juin 2024, <https://www.rtb.be/article/quand-est-ne-le-tour-de-france-11391694>

FORBES BELGIQUE, « Comment "Drive to Survive" a rendu la Formule 1 aussi captivante qu'une série de télé réalité », *Forbes* [en ligne], 5 avril 2024, <https://www.forbes.be/fr/comment-drive-to-survive-a-rendu-la-formule-1-aussi-captivante-quune-serie-de-telerealite/>

SMITH Luke, « Drive to Survive va-t-il trop loin dans ses libertés scénaristiques ? », *Motorsport.com* [en ligne], 17 mars 2022, <https://fr.motorsport.com/f1/news/drive-survive-trop-loin-libertes-scenaristiques/9010620/>

S.N., « Netflix met fin à la série "Break Point" sur les coulisses du tennis mondial », *L'Equipe*, 11 mars 2024.

## Autres ressources en ligne

Box to Box Films, 2025, <https://www.boxtoboxfilms.com/about/>

Cambridge University Press & Assessment, « Docuseries », dans *Cambridge Dictionary* [en ligne], <https://dictionary.cambridge.org/fr/dictionnaire/anglais/docuseries>

Larousse, « Documentaire », « Dramatisation », « Mode », *Larousse* [en ligne], <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais>

Oxford Languages, « Docuseries », *Oxford English Dictionary* [en ligne], <https://www.oed.com/?tl=true>



PATAUDI Harry, « Succès des docu-séries sportifs : le pari payant de l'émotion », *Conseil Stratégique en Communication* [en ligne], 2025, <https://www.nocom.com/storymania/succes-des-docu-series-sportifs-le-pari-payant-de-lemotion/>

Le Robert, « Documentaire », « Vulgarisation », *Dico en ligne Le Robert* [en ligne], <https://www.lerobert.com/>

Statbel, « 15,5 millions de spectateurs dans les cinémas belges en 2023 », étude publiée en 2024 en ligne [https://statbel.fgov.be/fr/themes/entreprises/cinemas#:~:text=Le%20nombre%20de%20spectateurs%20%C3%A9tait,\(13.683.579%20spectateurs\).](https://statbel.fgov.be/fr/themes/entreprises/cinemas#:~:text=Le%20nombre%20de%20spectateurs%20%C3%A9tait,(13.683.579%20spectateurs).)

Wrapbook, « How to Make a Docuseries Out of Your Documentary », *Wrapbook* [en ligne], avril 2023, <https://www.wrapbook.com/blog/how-to-make-a-docuseries#:~:text=For%20example%2C%20story%20structure%20in,of%20standing%20on%20their%20own.>

## Notes de cours

SERVAIS Christine, Analyse de la réception, Notes de cours, Université de Liège, 2023.

## Vidéos et contenus multimédias

### **Vidéos**

Netflix, *Formula 1: Drive to Survive (Season 3)* | *Official*, Youtube, mars 2021, Trailer <https://youtu.be/aViLtXEtgqs?si=DA5xtXHed75x7JI7>

Norges Bank Investment Management, *Stefano Domenicali - President and CEO of Formula 1* | *In Good Company*, YouTube, mai 2025, <https://youtu.be/liQFttkQGU?si=7ELVX8CQ9pvCH9vw>

### **Séries**

*Formula 1 : Drive to Survive*, saison 3, Netflix, 2021.

*Tour de France : Au Coeur du Peloton*, saison 1, Netflix, 2023.

*Break Point*, saison 1, Netflix, 2023.

## Playlists



BEGG Si (Au Coeur du Peloton),  
<https://open.spotify.com/album/3thpZVJSX6sn8KJWTVXH68>

BUTT Edmund (Break Point), <https://edmundbutt.com/project/break-point/>

DUOMO, « La Vie en Rose », 2020, <https://open.spotify.com/intl-fr/track/3juwJP0PVZ6du4cOw7UuMF>

FULLER Tom (Break Point), <https://www.tomfuller.com/#Score>

Tunefind (Drive to Survive) <https://www.tunefind.com/show/formula-1-drive-to-survive/season-3>