

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

PORTRAIT ET ANALYSE DE LA DIVERSITÉ ET DE L'INCLUSION DANS LES
PRODUCTIONS SÉRIELLES DE SPORT, LE CAS DE *FORMULA 1 : DRIVE TO SURVIVE*

MÉMOIRE

PRÉSENTÉ

COMME EXIGENCE PARTIELLE

DE LA MAITRISE EN COMMUNICATION

PAR

MATTHIEU MEIGNAN

JANVIER 2026

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.12-2023). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

Merci tout d'abord à Stéfany Boisvert pour son accompagnement si précieux, qui m'a mis le pied à l'étrier pour cette recherche en télévision.

Je souhaite également remercier plusieurs professeur·e·s de l'UQAM qui m'ont inspiré, à leur manière, à poursuivre mes études aux cycles supérieurs : André Mondoux, Nina Duque, Nadia Seraiocco, Anouk Bélanger, Fabien Richert, Éric George, Philippe-Antoine Lupien, Pierre Barrette, Martyna Kozłowska, Suzanne Springer, Mélanie Millette, Consuelo Vasquez et Mazel Bidaoui. Merci pour votre implication et votre soutien !

Je tiens à remercier sincèrement ma famille, plus particulièrement mon épouse Véronique Bélanger qui m'a soutenu dans mon choix de parcours, ma belle-mère Caroline Séguin et mes collègues étudiant·e·s Audrey Croteau-Villeneuve, Mariem Toukabri, Amina Benfetima, Victoire Bajard, Maude Chartier-Desjardins, Em Pipe-Rondeau, Lara Blouin et les étudiant·e·s qui m'ont accompagné pendant ce parcours.

Je pense aussi à Taz, compagnon discret et malicieux qui passait tant de temps à faire des pitreries pour me distraire pendant mes séances de rédaction.

À mes ami·e·s Anaïs, Jennyfer, Charlie, Ewa, Yassine et leurs enfants, Rémi, Liliane, Hélène, Luc et Mathieu qui m'ont remis sur pied dans les pires moments de ma vie. Et à toutes les personnes qui ont su que j'allais aller jusqu'au bout de ce mémoire.

Cette recherche est en partie financée par le **Conseil de recherches en sciences humaines** et par le **Fonds de recherche du Québec**.

DÉDICACE

À toi, maman ; j'aurais vraiment aimé que tu puisses lire ce
mémoire et en être fière.

AVANT-PROPOS

Je suis ce qu'on peut communément appeler un enfant de la télé. C'est dans les années 1990 et 2000 un moyen très souvent utilisé pour occuper mes journées d'enfant et d'adolescent, avec par la suite l'ouverture progressive vers Internet et les espaces numériques que j'ai vus naître et évoluer. C'est donc tout naturellement qu'un cheminement académique orienté vers la télévision s'est ouvert à moi pendant les cours sur le sujet suivis dans le cadre de mon baccalauréat.

En tant que personne handicapée portant une limitation dite « handicap visible », je me suis souvent interrogé sur la place des personnes handicapées à la télévision. Quant à *Formula 1: Drive to Survive*, c'est son caractère novateur et important qui m'a amené à m'y intéresser, sans compter que je suis ici dans une posture d'aca-fan, chère à Henry Jenkins, puisque la F1 est un sport que je suis assidûment depuis plusieurs décennies.

C'est dans cette position très particulière que ce mémoire a été construit. Le défi de regarder plusieurs saisons d'une série et de les analyser en profondeur était grand, mais il me paraissait essentiel d'avoir une vue à la fois d'ensemble, mais précise pour être capable de mettre en lumière les dynamiques humaines d'un programme qui se voulait grand public.

TABLE DES MATIÈRES

REMERCIEMENTS	ii
DÉDICACE.....	iii
AVANT-PROPOS.....	iv
TABLE DES MATIÈRES.....	v
RÉSUMÉ.....	vii
ABSTRACT	viii
INTRODUCTION.....	1
CHAPITRE 1 PROBLÉMATIQUE.....	3
1.1 Mise en contexte	3
1.2 La télévision et les droits de diffusion du sport	3
1.3 L'explosion des productions sérielles de sport	7
1.4 Les enjeux de diversité dans les contenus sportifs	10
1.5 État de la recherche sur les représentations médiatiques du sport.....	11
1.6 Objectifs et question de recherche	13
1.7 Pertinence scientifique, sociale et communicationnelle	14
CHAPITRE 2 CADRE THÉORIQUE.....	16
2.1 Les perspectives théoriques	16
2.2 L'approche narratologique.....	17
2.3 La diversité et les régimes de représentation	20
CHAPITRE 3 MÉTHODOLOGIE	24
3.1 Sélection de l'étude de cas.....	24
3.2 L'approche sémiologique et les grilles de lecture	26
3.3 La méthode d'analyse et d'interprétation	28
3.4 Présentation du contexte communicationnel et des principaux arcs narratifs de la série	30
3.4.1 Principaux arcs narratifs des saisons 1 à 6	31
CHAPITRE 4 PRÉSENTATION DES RÉSULTATS	41
4.1 Premiers constats après la lecture immersive	41

4.2	Présentation détaillée des résultats d'analyse	43
4.3	Une narration structurée et immersive : les différents procédés narratologiques dans <i>Formula 1: Drive to Survive</i>	44
4.3.1	Une construction narrative par grandes thématiques	45
4.3.2	L'importance accordée à la vie quotidienne et à l'intimité des protagonistes	48
4.3.3	Un rapport au temps éclaté et dramatisé	50
4.3.4	Une mise en scène de l'espace et du pouvoir	52
4.3.5	Les structures narratives classiques appliquées à une docu-série de sport	54
4.3.6	Le spectacle des émotions et des sensations	56
4.4	Enjeux sémiotiques et pragmatiques autour des représentations sociales de la diversité sportive	59
4.4.1	Les modes d'énonciation : entre authenticité et fictionnalisation	60
4.4.2	Représentations et identités des intervenant·e·s à l'écran	63
4.4.3	L'invisibilisation et l'absence de diversité	67
	CHAPITRE 5 DISCUSSION DES RÉSULTATS	74
5.1	La docu-série comme construction médiatique hybride : narration, identité et perception	74
5.1.1	La dramatisation du spectacle	74
5.1.2	Une mise en récit où s'affrontent masculinité et féminité	78
5.2	Une tension entre fictionnalisation et quête d'authenticité	81
5.2.1	L'influence de la friction entre les aspects fictionnalisants et réels sur la représentation de la diversité	82
5.2.2	Une forme de série documentaire qui s'apparente au journalisme narratif	84
5.3	Un produit médiatique façonné par des choix éditoriaux	85
5.3.1	L'effacement des vulnérabilités	87
5.3.2	<i>Formula 1: Drive to Survive</i> en tant que dispositif genré	90
5.3.3	Pilotes racisés et invisibilisés par un récit sportif blanc	91
5.3.4	Négocier ce qui est (in)visible	93
5.3.5	Inspirer des vocations, mais sans bouleverser l'hégémonie	94
	CONCLUSION	98
	ANNEXE A GRILLE DE LECTURE	101
	ANNEXE B LISTE DES ÉPISODES DE LA SÉRIE <i>FORMULA 1 : DRIVE TO SURVIVE</i>	103
	ANNEXE C CORRESPONDANCE ENTRE NOMS DES CONSTRUCTEURS ET NOMS DES ÉCURIES DE FORMULE 1	111
	BIBLIOGRAPHIE	114
	MÉDIAGRAPHIE	127

RÉSUMÉ

Les événements sportifs sont au cœur de la vie sociale depuis l'avènement de la modernité. Le sport nous permet de vivre des émotions fortes collectivement à travers la médiatisation d'un spectacle, ce qui est très important dans le contexte postpandémique. Considérant cela, plusieurs entreprises médiatiques ont investi dans le contenu centré sur le sport. Parallèlement, un besoin de voir du contenu sériel plus représentatif au point de vue de la diversité corporelle, ethnique ou encore de genre se fait sentir (Li et Hines, 2021).

La présente recherche a pour but d'explorer les éléments narratifs et thématiques d'une série télévisée non fictionnelle de sport, avec pour objectif spécifique d'analyser la place réelle allouée aux représentations de la diversité corporelle, capacitaire, ethnique et de genre.

Notre cadre théorique s'appuie à la fois sur une approche narratologique et une approche sémiopragmatique afin de brosser un portrait des principales dynamiques du récit sportif. À travers une analyse de contenu sémiotique, nous portons une attention particulière aux rôles sociaux, aux discours et aux régimes de représentation qui favorisent l'émergence de stéréotypes ainsi qu'à l'invisibilisation de certaines identités qui sont éclipsées par du contenu plus consensuel.

De manière plus spécifique, notre étude de cas porte sur *Formula 1: Drive to Survive*, une docusérie de sport pionnière dans son domaine. L'un des constats importants de notre analyse est que la narration de la docusérie s'aligne sur les discours de la masculinité hégémonique et blanche qui font la promotion de valeurs comme l'héroïsme, le courage et le dépassement de soi, limitant ainsi substantiellement la place pouvant être accordée aux représentations de la diversité corporelle, capacitaire, ethnoculturelle et de genre.

Mots clés : Séries télévisées, Sport, Diversité, Télévision par contournement, Documentaires, Analyse qualitative

ABSTRACT

Sporting events have been at the heart of social life since the advent of modernity. Sport allows us to experience strong emotions collectively through the media coverage of an event, which is even more important in a post-pandemic context. Several media companies have invested in sports-focused content. At the same time, there is a growing need for serial content that is more representative in terms of body diversity, ethnicity, and gender (Li and Hines, 2021).

The purpose of this research is to explore the narrative and thematic elements of a non-fiction sports television series, with the specific objective of analyzing the actual place of representations of body, ability, ethnic, and gender diversity.

Our theoretical framework draws on both a narratological and a semio-pragmatic approach to understand the main dynamics of sports storytelling. Through a semiotic content analysis, we pay particular attention to the social roles, discourses, and regimes of representation that promote the emergence of stereotypes, as well as the invisibility of certain identities that are overshadowed by more consensual content.

More specifically, our case study focuses on *Formula 1: Drive to Survive*, a pioneering sports documentary series in its field. One of the key findings of our analysis is that the docuseries' narrative aligns with discourses of hegemonic white masculinity that promote values such as heroism, courage, and pushing oneself beyond one's limits, thereby substantially limiting the space given to representations of physical, ability, ethnocultural, and gender diversity.

Keywords: Television series, Sport, Diversity, Over-the-top television, Documentaries, Qualitative analysis

INTRODUCTION

La télévision est un média propice à la médiatisation du sport. La programmation à la télévision a en effet toujours inclus du sport, que ce soit à travers la diffusion d'événements en direct – comme des matchs, des épreuves ou des courses – ou la présentation de contenu biographique ou fictif qui met en scène des athlètes. Avec la montée en puissance des plateformes de télévision par contournement (services de streaming), le sport a une occasion à saisir pour y faire sa place et se transformer au passage. La teneur des représentations sportives dans le contenu sériel reste cependant peu étudiée jusqu'à ce jour.

Notre intérêt s'est donc porté sur les représentations de la diversité dans une série documentaire de sport, diffusée sur la plateforme de télévision par contournement Netflix : *Formula 1: Drive to Survive*, première série du genre à remporter un succès populaire et critique, propose, d'une part, de relater une compétition sportive à l'état brut et, d'autre part, de montrer les coulisses de la discipline de la Formule 1. De nombreuses personnes – pilotes, dirigeant·e·s d'écurie, membres de la famille, commentateur·trice·s sportifs – interviennent à l'écran pour exposer leurs émotions et leurs compréhensions de la course automobile et de ce qui entoure les Grands Prix.

L'idée de base de cette docusérie est de lever le voile sur la F1 pour permettre à un nouveau public de comprendre l'intérêt de ce sport devenu spectacle. Notre volonté est donc d'analyser ce format, nouveau sur les plateformes numériques, et d'interroger les dynamiques de diversité ou celles de son invisibilisation qui parcourent les six premières saisons de ce programme. Avec un succès retentissant pour Netflix, il nous est apparu important de nous pencher sur les dynamiques intersectionnelles de cet objet culturel qui fait le succès de la plateforme mondiale de propriété américaine.

Le premier chapitre de ce mémoire présente la problématique de recherche en situant la place historique du sport à la télévision ainsi que l'augmentation récente du nombre de productions sérielles de sport. Nous faisons aussi le point sur les enjeux de diversité dans les contenus sportifs ainsi que sur l'état de la recherche quant aux questions de représentations dans le sport médiatique.

Nous explicitons notre question de recherche et sa pertinence en regard du contexte brossé dans la problématique.

Le deuxième chapitre présente le cadre théorique en deux parties. Nous présentons d'abord l'approche narratologique qui s'intéresse à l'étude d'arcs narratifs, aux thématiques et aux modes d'énonciation des œuvres. La deuxième partie du cadre théorique explicite notre définition de la diversité et explique l'apport des *Cultural Studies* pour comprendre la notion d'hégémonie et celle des régimes de représentation.

Le troisième chapitre est consacré à notre méthodologie qualitative qui prend la forme d'une analyse de contenu par l'étude d'un cas. Par la conception et l'utilisation d'une grille de lecture, nous entendons mettre à jour les mécanismes narratifs et sémio-pragmatiques propres à la docusérie. Nous présentons également notre objet de recherche à travers la lecture immersive de la docusérie. Le chapitre 4 présente nos résultats de recherche de manière approfondie. Nous nous attardons d'abord à l'analyse de la structure narrative avant d'aborder les enjeux sémiotiques de *Formula 1: Drive to Survive*, le tout à l'aune de la thématique de la diversité. Le chapitre 5 discute des résultats afin de les mettre davantage en perspective avec notre question de recherche. Notre mémoire se conclut sur quelques remarques quant aux grands axes couverts par notre mémoire ainsi que les limites de cette recherche.

CHAPITRE 1

PROBLÉMATIQUE

1.1 Mise en contexte

En tant qu'industrie culturelle, la télévision est une forme médiatique encore jeune qui ne cesse d'évoluer. Comme l'explique Bernard Miège (1986), la télévision est soumise à différentes « logiques » qui forgent ses modèles économiques. L'un des récents modèles économiques qui transforment l'écosystème télévisuel est l'apparition de portails (Lotz, 2017) et de plateformes qui permettent d'accéder à des banques de contenu par le biais de sites Internet ou d'applications. Dans ce domaine, les sérievores ont bien du choix quand vient le temps de s'abonner à des plateformes de télévision par contournement¹ : Netflix, Disney+, Amazon Prime Video, Apple TV+ ou, au Québec plus spécifiquement, Crave et Illico+ pour ne nommer que les plus populaires.

Les plateformes de télévision par contournement ont su transformer l'expérience que nous avons du petit écran, en s'appuyant notamment sur le contenu de niche et la segmentation des publics (Lotz, 2018, p. 157-158). En ce sens, c'est par leur édition de contenu que ces entreprises médiatiques peuvent se distinguer. Le marketing qui entoure certaines séries originales permet aussi de rallier un public autour de ces plateformes, en générant des attentes pour du contenu de niche qui s'adresse spécifiquement aux goûts des utilisateur·trice·s. L'un de ces goûts spécifiques a trait aux documentaires sériels qui traitent du vaste sujet du sport, lequel occupe une place centrale dans la culture populaire puisque ces documentaires véhiculent des récits centrés sur l'industrie du sport, des athlètes, des équipes ou des ligues sportives (Frederick et al., 2019, p. 119).

1.2 La télévision et les droits de diffusion du sport

Depuis son invention, la télévision s'est imposée dans les foyers et le téléviseur est devenu un objet familier de notre quotidien. Parmi les nombreux programmes diffusés, le sport y a toujours occupé une place centrale, que ce soit sous la forme d'événements en direct, d'émissions de type magazine, ou encore de bulletins de nouvelles. Puisque les événements sportifs sont au cœur de la vie sociale

¹ Ces services proposent du contenu à la demande exclusivement sur des plateformes en ligne.

depuis l'avènement de la modernité (Gruneau, 2017), les retransmissions sportives permettent à la télévision de s'ancrer dans un cadre spatio-temporel, en présentant quelque chose de suffisamment familier, mais dont les variations apportent leur lot de surprises pour les téléspectateur·trice·s (Miller, 2010, p. 94). Ce sont d'ailleurs ces infimes variations d'aptitude ou de maîtrise de compétence, mais aussi de chance, qui tiennent le public en haleine lorsque le score est à égalité et que l'issue d'un événement sportif est incertaine (Lupien et George, 2024, p. 99). En outre, la sérialité du sport se construit à travers la récurrence d'événements qui s'appuient sur des règles et des protagonistes connus à l'avance (Stauff, 2018, p. 2). L'aspect sériel du sport se construit également à travers des références à des événements du passé qui font écho à une situation actuelle² (Stauff, 2018, p. 3).

Au Canada, les premières retransmissions en direct d'événements sportifs ont eu lieu dès 1952 avec la diffusion historique d'un match de baseball « sur les ondes de CBFT, la station de Radio-Canada à Montréal qui n'a pas encore été inaugurée » (ICI.Radio-Canada.ca, 2017). Cet événement historique a même précédé le lancement officiel de la télévision au Canada. Quelques mois plus tard, c'est le programme *La Soirée du hockey* qui envahit les ondes télévisuelles (ICI.Radio-Canada.ca, 2017). Cette émission se hissera au sommet des rendez-vous télévisuels les plus appréciés dans la région de Montréal lors de la saison de 1955 et 1956 (Black, cité par Lapierre, 2017, p. 68). Puisque le sport est rassembleur, tout en permettant à une collectivité de vivre des émotions fortes à travers la médiatisation d'un spectacle (Féménias, 2015), la diffusion d'émissions sportives permet donc à la télévision, depuis ses tout débuts, de s'assurer un public fidèle.

Depuis les années 1980, des chaînes câblées comme le Réseau des Sports (RDS) au Québec ou The Sports Network (TSN) au Canada se sont spécialisées dans la diffusion d'événements sportifs ; celles-ci détiennent historiquement d'importants droits de diffusion et, jusqu'à récemment, elles accaparaient le marché en laissant peu de place à de nouveaux joueurs pour la diffusion des matchs (Lupien et George, 2024, p. 95-96). La chaîne TVA Sports a également acquis une partie des droits

² A titre d'exemple, les grands rassemblements sportifs, tels que les Jeux Olympiques ou la Coupe du Monde de soccer font partie d'un récit international pouvant varier selon des points de vue nationaux et qui contribuent à forger la mythologie du sport. Markus Stauff (2018) analyse notamment l'intertextualité du résultat du marathon olympique de 1908.

de diffusion pour des matchs de la LNH depuis la saison 2013-2014 (TSLH, 2013), en plus de se positionner comme une référence dans la diffusion d'autres événements sportifs d'envergure comme l'EURO 2024.³ À travers l'acquisition de droits de télédiffusion, le complexe médiatico-sportif⁴ a atteint une taille impressionnante ces dernières années ; il prend même de l'ampleur avec l'apparition de joueurs transnationaux qui proposent différents contenus⁵ sportifs à la demande, le tout en adéquation avec les goûts des utilisateur·trice·s (Hutchins et al., 2019).

Le « sport-spectacle » ayant volé la vedette au sport, il n'est donc pas étonnant que l'offre de contenu sportif devienne plus personnalisable pour les consommateur·trice·s (Neveu et al., 2007, par. 8). En effet, nous sommes entrés dans l'ère de l'hyperbole, où la logique du spectacle prend une place démesurée. Comme l'expliquent Gilles Lipovetsky et Jean Serroy (2016), des transformations importantes touchent l'ensemble du secteur du divertissement. Omniprésent sur nos écrans, le sport est une forme incontournable de culture populaire qui est parfaitement complémentaire aux différentes filières des industries culturelles. Tous les domaines créatifs liés à ces industries culturelles s'articulent autour des principes « de la séduction, du spectacle, de l'amusement de masse » (Lipovetsky et Serroy, 2016). En d'autres mots, le développement d'un univers médiatique divertissant se nourrit de la passion commune pour le sport au sein de la société.

Or, loin de se limiter à la télévision linéaire, le sport occupe désormais une place grandissante sur différentes plateformes numériques, que ce soit par la diffusion de matchs ou via de multiples contenus complémentaires (films, documentaires). Par exemple, Apple a frappé un grand coup lorsque l'entreprise de Cupertino est devenue le diffuseur officiel de la MLS en février 2023 par le biais d'un abonnement saisonnier qui donne accès à tous les matchs. D'autres géants du web (Netflix, Amazon Prime Video) ont déployé des stratégies pour faire entrer le sport dans leur

³ En outre, Amazon Prime Video a su se démarquer en devenant pour la saison 2024-2025 « le diffuseur anglophone exclusif de tous les matchs nationaux de la LNH du lundi soir au Canada » (Canadiens de Montréal, 2024). C'est donc un total de 5 matchs du Canadien de Montréal qui ont été diffusés et commentés en anglais sur la plateforme de télévision par contournement du géant numérique Amazon.

⁴ Le concept de complexe médiatico-sportif (*sport media complex* en anglais) fait référence aux relations existant entre « la production du spectacle sportif et sa réception » et qui contribue à façonner une culture du sport commune (Valois-Nadeau et Bélanger, 2018).

⁵ Ce contenu peut inclure des émissions en direct, des documentaires, des programmes de télé-réalité, etc. (Hutchins et al., 2019)

catalogue, par exemple en offrant du contenu sériel qui traite des disciplines les plus populaires : soccer, football, basketball, course automobile, etc.

Dans un article paru en 2024, Philippe-Antoine Lupien et Éric George examinent par ailleurs le cas de la plateforme de streaming DAZN qui se targue d'être le « Netflix du Sport ». Présente sur de nombreux territoires, DAZN détient les droits de plusieurs ligues de soccer et diffuse également une panoplie d'autres sports, dont le football américain (NFL) ainsi que des sports de combat (Lupien et George, 2024, p. 104-106). D'autres plateformes ont également pris d'assaut la diffusion de fameux événements en direct, par exemple – tel que mentionné précédemment – le soccer de la MLS sur Apple TV+, le basketball de la WNBA sur Amazon Prime Video et le hockey de la LPHF disponible sur YouTube dans tous les territoires sauf au Canada, le tout dans le but d'acquérir ou de conserver une masse d'abonné·e·s⁶. C'est donc dire qu'une volonté existe pour les diffuseurs numériques de se tailler une place sur le marché lucratif du divertissement sportif.

Plus encore, certaines plateformes – dont Netflix – ont récemment choisi de développer de nouveaux concepts d'émissions autour du sport afin de se placer sur ce marché à leur tour. En effet, même si les dirigeant·e·s de Netflix ont, par le passé, exprimé une forme de désintérêt pour le sport et surtout pour sa diffusion en direct, cet avis n'est plus d'actualité (Shaw, 2024a). Après avoir diffusé en direct un tournoi amical de golf s'intitulant *Netflix Cup* en 2023, cette entreprise a acquis les droits de diffusion pluriannuels de quelques matchs de la National Football League qui seront diffusés le jour de Noël (Goldblatt, 2024). Ces différentes avancées témoignent d'un intérêt croissant des plateformes de télévision par contournement pour du contenu varié qui s'adresse aux fervent·e·s des grandes ligues sportives.

Ainsi, bien que le sport ait été la chasse gardée de la télévision linéaire jusqu'à tout récemment, de nouveaux joueurs en ligne manifestent leur intérêt pour la diffusion du sport en direct et la production d'émissions étroitement liées aux faits sportifs (Hutchins et al., 2019, p. 976). C'est

⁶ Ces investissements massifs se traduisent néanmoins par un déficit sur le plan opérationnel pour le moment (Sweney, 2018 dans Hutchins et al., 2019, p.987).

sans doute parce que le contenu sportif permet de bâtir une identité nationale forte, tout en exerçant un pouvoir d'attraction irrésistible en raison des émotions qu'il suscite.

1.3 L'explosion des productions sérielles de sport

Parallèlement à la diffusion de matchs et d'événements sportifs en direct, il existe un intérêt grandissant pour la production de prestigieux documentaires de sport pour la télévision, notamment avec la série *30 for 30*⁷ (ESPN, 2009 – présent ; Malitsky, 2014). Tandis que Netflix déploie une importante stratégie lui permettant d'offrir de plus en plus de films documentaires, sportifs entre autres (Iordache et al., 2022), une autre des stratégies de diffusion du sport concerne l'apparition de contenu court sous forme de faits saillants sur la plateforme YouTube (Petersen-Wagner et al., 2025). Dès lors, une remédiation du sport s'effectue via la feuilletonisation des exploits sportifs – buts, victoires, records – qui s'intègre dans un cycle de consommation à la demande (Petersen-Wagner et al., 2025). Cet appétit pour le contenu sportif de qualité a aussi mené à la production massive de docuséries de sport⁸ destinées aux plateformes de télévision par contournement⁹.

Plusieurs séries de sport ont en effet vu le jour ces dernières années. Netflix est un précurseur du genre avec sa série *Formula 1: Drive to Survive* (2019), alors qu'Amazon Prime a diffusé en 2021 la série *All or Nothing : Toronto Maple Leafs*. D'autres séries similaires ont été lancées sur Netflix en 2023 dont *Tour de France : Unchained*, *Full Swing* et *Break Point* qui s'intéressent respectivement au cyclisme, au golf et au tennis professionnel. Au Québec, la série *Tagliani : à toute allure* (Z, 2022) permet aux téléspectateur·trice·s de s'initier à l'univers du karting, tandis que *La vitesse dans le sang* (Vrai, 2022) dépeint le milieu des courses d'accélération. D'autres

⁷ En 2009, l'idée derrière la série *30 for 30* était de célébrer le trentième anniversaire de la chaîne ESPN en relatant 30 histoires marquantes du sport à travers 30 documentaires produits par 30 cinéastes. Cette série de documentaires a d'ailleurs contribué à créer un climat de production favorable à l'essor de ce genre de programme (Boyle et Haynes, 2024, p. 119).

⁸ Le sport est plus présent dans nos vies que jamais grâce à la démocratisation de certains sports de niche, ce qui contribue au déploiement et au façonnement d'une culture collective commune et mondialisée articulée autour de performances sportives. À travers de nouvelles stratégies de production de contenu, la conquête de nouveaux publics est en voie de s'accomplir, et ce, pour plusieurs sports : course automobile, golf, tennis, cyclisme, etc. Notons au passage que plusieurs de ces sports sont associés à un certain prestige parce qu'ils sont pratiqués dans les plus hautes sphères de la société.

⁹ En 2023, Sarkar et Soni ont analysé l'impact de la pandémie de la COVID-19 sur la résurgence des documentaires sportifs sur les plateformes de télévision par contournement.

séries mettant en vedette des équipes sportives québécoises ont également vu le jour très récemment dont : *Les Jaguars : plus que du football* (Crave, 2024), *La reconstruction : au cœur des Canadiens de Montréal* (Crave, 2024-) et *Les Alouettes : Nouvel envol* (Illico+, 2024). Qui plus est, Ici Tou.tv a annoncé qu'un documentaire sur le karting s'intitulant *Devenir pilote* sera diffusé sur sa plateforme à partir du 20 janvier 2026. Dans la même veine, le documentaire de Robbie Hart *Nos amours : la saga des Expos de Montréal* (2024) s'intéresse à l'ancienne équipe de la ligue majeure de baseball et à la forme que pourrait prendre son potentiel retour dans la métropole. Tout ceci atteste l'explosion de ces contenus sportifs qui prennent de l'ampleur depuis le tournant des années 2020.

Les documentaires de sport contribuent à établir l'image d'une chaîne ou d'une plateforme afin d'en faire une destination de divertissement incontournable pour les amateur·trice·s en tout genre. Comme l'explique Lotz, la production de séries originales (de sport entre autres), dont la spécificité est d'être exclusivement diffusées sur une plateforme donnée, s'inscrit dans une stratégie plus large de construction d'image de marque et de notoriété visant à conquérir un public et augmenter ses revenus publicitaires (2018, p. 19). Autrement dit, le contenu original¹⁰ permet à un diffuseur d'étoffer son catalogue tout en s'inscrivant dans une stratégie éditoriale plus large. En outre, le contenu original de Netflix possède une filiation forte avec le courant du « Slow Media »¹¹, par le soin apporté pour en faire du contenu de qualité sur le plan audiovisuel (Binns, 2018).

D'un point de vue narratif, la majorité des docuséries de sport permettent de souligner l'envers de la compétition, tout en expliquant les règles qui encadrent la pratique. Ainsi, certaines scènes s'attardent habituellement au quotidien des athlètes ; les images des compétitions sportives sont complétées par des extraits d'entretien avec les principales personnes issues de ces univers sportifs. Si certaines de ces séries n'ont pas rencontré le succès espéré et se sont arrêtées au bout d'une ou deux saisons seulement, il n'en demeure pas moins qu'elles ont contribué à façonner le paysage médiatique transnational. Les docuséries ont l'avantage de permettre, de manière condensée et en

¹⁰ Selon Afilipoiae et al. (2021) et Ball (2018), le contenu original peut être développé, acquis, co-produit ou diffusé sous licence (Boisvert, 2024).

¹¹ Développé par Benedikt Köhler, Sabria David and Jörg Blumtritt en 2010, le Slow Media est un courant artistique s'adressant aux créateur·trice·s médiatiques en réponse à « l'accélération croissante du paysage médiatique » et qui fait appel à une consommation consciente et attentive des médias en proposant des contenus discursifs de qualité (Binns, 2018, p. 61).

s'appuyant sur des procédés narratifs, de raconter des histoires sportives qui englobent les événements majeurs d'un sport. Ces productions sérielles permettent également de mieux comprendre les règlements de différents sports, ce qui en retour amène le public à profiter davantage des prouesses sportives. Un autre aspect de ces programmes est qu'il permet de faire connaître les individus méconnus qui façonnent le sport et qui sont issus de différents milieux socioculturels.

Plus encore, les documentaires sportifs tendent à tirer profit de la nature spectaculaire d'un contenu portant déjà une narration en lui-même, dans le but de redéfinir notre compréhension de ces disciplines et de leur médiatisation (Malitsky, 2014, p. 206-207). Le spectacle sportif prend notamment forme à travers l'usage de gros plans sur des corps en mouvement, le tout dans un cadrage souvent fixe (Malitsky, 2014, p. 208). L'esthétisation de ces moments peut aussi se produire par des ralentis à l'attention du public pour que celui-ci prenne conscience du degré de signification d'une action donnée (Youssef et al., 2025, p. 25).

De plus, comme le montrent Crosson (2013) et Vogan (2011), la forme du documentaire s'avère propice à l'exemplification de valeurs et de schémas narratifs omniprésents dans la culture populaire (Frederick et al., 2019, p. 130). Ainsi, ces productions médiatiques véhiculent souvent des mythes à travers les thématiques qu'elles abordent (Frederick et al., 2019, p. 130). La mythologie qui entoure le sport acquiert une signification sociale, permettant de véhiculer et de tisser des valeurs communes (Frederick et al., 2019, p. 115-116). Les histoires sportives exemplifient de cette manière le dépassement de soi, la détermination et même la chance (Frederick et al., 2019, p. 116). Les documentaires explorent ces thématiques grâce à divers procédés qui peuvent mêler des images d'archive, des reconstitutions, des commentaires sportifs et des séquences d'entrevues dans le but de présenter « un témoignage » qui s'organise autour de « points de vue différenciés » (Broudoux, 2016). De plus, les documentaires sportifs abordent des problématiques sociétales connexes au sport et parfois sensationnalistes, par exemple la consommation de substances illicites ou les discriminations vécues par les athlètes (Iordache et al., 2023, p. 157 ; 164). Nous retrouvons d'ailleurs ces mêmes questions sociales abordées sous un prisme occidental dans les documentaires originaux de Netflix (Youssef et al., 2025, p. 14).

1.4 Les enjeux de diversité dans les contenus sportifs

Puisque le sport médiatisé a comme particularité de mettre en scène une forme de « spectacle du vivant », cette médiatisation permet aussi, potentiellement, de représenter des personnes aux identités diverses et issues de différents milieux (Miège, 1986, p. 100-102). Des athlètes de divers horizons sont ainsi présent·e·s sur nos écrans et leurs exploits nous sont racontés par le biais de commentaires sportifs ou d'entrevues qui leur donnent la chance de s'exprimer directement.

Cependant, il est essentiel de comprendre que les décisions prises par l'équipe de production influencent directement le contenu des docu-séries sportives. Dans *Couvrir le sport à la télévision*, Béatrice Damian-Gaillard, Sandy Montañola et Eugénie Satta expliquent que les pratiques éditoriales influencent aussi la manière de représenter des récits sportifs à la télévision, par exemple en maniant le « sensationnalisme » ou en versant dans les « stéréotypes ordinaires » (2022, p. 109-118). Autrement dit, le contenu sportif n'est pas à l'abri de stéréotypes qui peuvent intervenir par exemple au moment de choisir les extraits visuels au montage (Damian-Gaillard et al., 2022, p. 112-113). Sur le plan sociétal, cela signifie que des biais et stéréotypes concernant l'identité de genre, l'origine ethnoculturelle, le degré de compétence, ou encore la capacité d'action des sportif·ve·s peuvent être également véhiculés à travers la mise en image du récit sportif.

Il est donc important de considérer que les équipes ainsi que les sociétés de production véhiculent leurs propres valeurs et visions du monde. Par exemple, plusieurs sociétés de production occidentales produisent des documentaires divertissants de haut calibre tout en concentrant leurs efforts sur la mise en récit d'histoires inspirantes. En portant des valeurs comme le dépassement de soi ou le courage, ces maisons de productions font des choix éditoriaux qui influencent inévitablement la manière de raconter des faits sportifs selon un prisme hégémonique.

De même, la mise en récit du sport est influencée par les fédérations sportives et les entités qui détiennent les droits de diffusion sportifs. De plus, le contenu sportif sériel repose largement sur la participation active des athlètes et de leur entourage immédiat : physiothérapeute, agent·e·s, membres de la famille, , etc., sans compter que les commanditaires jouent parfois un rôle important, par leur omniprésence dans les images montrées. Les connotations audiovisuelles peuvent donc être multiples et influencer les perceptions d'un domaine aussi compétitif que celui du sport.

1.5 État de la recherche sur les représentations médiatiques du sport

Alors que de nombreuses disciplines ont contribué aux études consacrées à la médiatisation du sport, l'angle sociologique a dominé les recherches sur le sujet (Ohl, 2006). Comme le souligne Rowe, les sociologues se sont intéressés au sport en tant que vecteur d'une culture commune, principalement en s'y intéressant à travers le prisme de la télévision. Depuis les années 1970, avec l'essor des *Cultural Studies* et de leur approche interdisciplinaire, la médiatisation du sport est devenue un objet de recherche central (Rowe, 2006). Par exemple, les célébrités sportives ont été étudiées en raison de la place importante qu'elles occupent dans la culture populaire, en tant que personnalités médiatiques de premier plan (Rojek, 2006 ; Buehler et Siegel, 2025). Ce type de recherche tend à interroger la signification économique, culturelle ou politique des vedettes issues du domaine sportif.

Nous notons aussi que certains travaux récents s'intéressent à la couverture médiatique du sport féminin aux États-Unis (Eastman et Billings, 2000 ; Cooky, 2018). Comme le démontre une étude longitudinale sur le sujet¹², la manière de représenter et de décrire les sportives tend à s'éloigner de leur objectification (Cooky et al., 2021), bien qu'elles soient encore souvent représentées à travers des stéréotypes et des normes de genre, parmi lesquels la maternité occupe une place importante (Cooky et al., 2021, p. 358-360).

En revanche, les productions sérielles documentaires demeurent peu étudiées au niveau académique. L'une des seules études de ce type, celle de Grace Cushing (2024), porte sur *Formula 1: Drive to Survive* et documente de nombreux biais sexistes, racistes et classistes, sans toutefois s'intéresser aux aspects narratologiques de cette série.

Par conséquent, on constate que malgré un intérêt grandissant pour les docuséries de sport, ce champ de recherche demeure peu exploré, encore moins par les expert·e·s en études médiatiques et télévisuelles. Déjà en 2007, Ian McDonald constatait l'existence d'un vide académique concernant les études sur les documentaires de sport. Pourtant, la manière dont le sport est présenté et raconté peut influencer les idées préconçues des téléspecteur·trice·s sur les enjeux de justice

¹² Cette étude couvre la période de 1989 à 2019.

sociale et favoriser une vision plus inclusive de la société (Quinn et Yoshida, 2016, p. 124-125). Une plus grande variété dans la représentation d'univers sportif permet en effet de combattre les stéréotypes, ce qui en retour dépeint la pratique d'un sport comme étant destinée à toutes les personnes (Shaw, 2024b).

Certaines recherches sur les docuéries de sport ont évidemment été réalisées et se concentrent autour d'un sport donné comme le soccer (Higham et al., 2023) ou le basketball (Mereu, 2024) — des sports d'équipe très populaires, mais qui diffèrent de la course automobile qui tend à exacerber davantage les individualités des pilotes. D'autres écrits se concentrent plus spécifiquement sur la Formule 1, vitrine technologique par excellence des avancées dans le domaine automobile et la série *Formula 1: Drive to Survive* qui a suscité un accroissement de l'intérêt populaire et médiatique pour ce sport. Dans *Streaming the Formula 1 Rivalry : Sport in the Media the Platform Age*, Boyle et Haynes (2024) analysent les liens entre la télévision et le sport afin de montrer comment les bouleversements technologiques changent la discipline de la Formule 1. La perspective des auteurs sert à poser les fondations historiques de la relation entre les médias et le sport afin de mieux comprendre comment cette relation s'est transformée à l'ère numérique (Boyle et Haynes, 2024). Les auteurs interrogent également le rôle réel de la docuérie *Formula 1: Drive to Survive* pour rejoindre un nouveau public plus jeune (Boyle et Haynes, 2024). Toutefois, l'angle privilégié par ces auteurs est celui de l'économie politique qui dicte la diffusion et l'impact médiatique du sport (Boyle et Haynes, 2024), sans chercher à identifier les motifs narratifs récurrents dans l'histoire de la diffusion de la Formule 1 qui permettraient de mettre en évidence les formes de biais véhiculés qui vont à l'encontre d'une vision plus inclusive.

En bref, l'état de la recherche actuelle tend à négliger l'aspect narratologique des docuéries de sport, en esquissant simplement les aspects socioéconomiques, techniques ou la caractérisation de l'audience de ces œuvres. De plus, peu d'articles ou chapitres de livres tentent de déconstruire les productions dans leurs aspects narratifs ou thématiques, ou alors en considérant l'impact de ces œuvres du point de vue de la représentation de la diversité.

1.6 Objectifs et question de recherche

Cette recherche explorera comment les éléments narratifs et thématiques des séries télévisées non fictionnelles de sport façonnent la manière dont la diversité est représentée.

Pour effectuer cette recherche, nous procéderons à une étude de cas en analysant une œuvre emblématique de ce genre, soit la série *Formula 1: Drive to Survive* produite par Box to Box Films et diffusée sur Netflix depuis 2019. Dans cette série, la mise en scène du sport a contribué à établir le prototype d'une nouvelle forme de documentaire sportif. Plus qu'un simple remontage d'images entremêlées de séquences d'entrevues, cette série nous offre une incursion dans l'univers de la Formule 1 à travers un accès privilégié à son paddock. En ce sens, et comme l'ont noté Raymond Boyle et Richard Haynes, la docusérie *Formula 1: Drive to Survive* permet de personnifier ce sport en s'appuyant sur la narration pour en faire une fenêtre sur l'univers de la Formule 1 (2024, p. 138).

Avec le succès de *Formula 1: Drive to Survive*, des séries similaires ont rapidement été développées et diffusées pour d'autres sports comme le tennis, le golf, le cyclisme, etc. Ces séries suivent toutes plus ou moins les mêmes schémas et ont été réalisées grâce à des choix éditoriaux similaires. Ainsi, cette nouvelle forme de médiation du sport condense ce qu'il y a de plus spectaculaire dans une discipline sportive en donnant plus de visibilité à certains sports auprès d'un public qui les découvre.

Notre recherche entend donc répondre à la question centrale suivante : **En quoi la construction narrative et thématique de *Formula 1: Drive to Survive*, en tant que série sportive non fictionnelle sur une plateforme de télévision par contournement, oriente-t-elle la représentation de la diversité corporelle, capacitaire, ethnique et de genre ?**

La série de Netflix *Formula 1: Drive to Survive* (DTS), traduite en français par *Pilotes de leur destin*, servira donc de base à notre recherche, compte tenu de sa popularité dès sa première saison et du fait que plusieurs ligues de sport ont voulu faire leur propre émission à succès en s'en inspirant. *Formula 1: Drive to Survive* comporte sept saisons de dix épisodes et il sera question

d'analyser les six premières saisons¹³ sous plusieurs aspects qui recouperont la question de recherche.

1.7 Pertinence scientifique, sociale et communicationnelle

Sur le plan scientifique, notre recherche est pertinente pour définir les paramètres des docuséries de sport, contribuant ainsi à l'avancement des connaissances concernant un genre sériel en expansion. En menant une recherche qualitative, nous espérons pouvoir révéler les caractéristiques fondamentales qui structurent un programme marquant (DTS) et, compte tenu de son exemplarité, parvenir à des constats plus généraux sur les principes clés qui définissent les docuséries de sport, qui captivent l'attention du public et répondent aux dynamiques actuelles de l'industrie télévisuelle.

En outre, ce genre de série connaît une popularité croissante, comme en témoignent les nombreuses annonces de sorties de séries similaires en 2024 et 2025, notamment une série sur la F1 Academy¹⁴ mettant en scène des pilotes féminines. Ces annonces successives démontrent l'intérêt croissant pour ce format ainsi qu'un haut potentiel de diversification du contenu non fictionnel de sport sur les plateformes de télévision par contournement.

De plus, les recherches en français sur les séries sportives sont encore très limitées, la plupart des études ayant été publiées en langue anglaise. En ce sens, notre contribution vise à enrichir le corpus de connaissances francophone, en s'attardant à un aspect de la télévision par contournement qui est méconnu et sous-exploré jusqu'à présent.

Les raisonnements qui sont développés visent par ailleurs à éclairer les diverses facettes communicationnelles d'un produit culturel populaire, inscrit dans un contexte sociologique et médiatique élargi. Les docuséries de sports, en tant que produits culturels attractifs, cherchent à fédérer un public autour d'une passion commune pour le sport. Sur le plan culturel, ce sont les aspects narratifs des sports qui en font des objets captivants à suivre et à étudier. Ainsi, notre étude de cas portant sur l'une des docuséries les plus populaires met en valeur sa pertinence

¹³ La saison 7 a été rendue disponible sur Netflix trop tardivement (7 mars 2025) pour faire partie de notre corpus.

¹⁴ Cette série s'intitule *F1 : The Academy* et est disponible sur Netflix depuis le 28 mai 2025.

communicationnelle tout en examinant ses thématiques, ses structures narratives et la manière dont cette série contribue à la médiatisation d'un univers sportif. Cette démarche nous permet donc de saisir comment les docu-séries de sport peuvent participer à la perception commune d'un sport du point de vue de la culture populaire.

Finalement, sur le plan social et sociétal, notre recherche ambitionne de sensibiliser aux enjeux de diversité liés aux représentations faites à la télévision, tout en offrant de nouvelles perspectives sur leur évolution à l'écran. Par conséquent, de nouvelles perspectives sur l'évolution des enjeux de représentation de la diversité pourront émerger grâce à notre recherche.

Dans le chapitre suivant, nous exposerons notre cadre théorique qui servira tout au long de notre mémoire afin de guider notre analyse.

CHAPITRE 2

CADRE THÉORIQUE

Avec le déploiement de plusieurs plateformes et portails sur Internet qui agissent à titre d'intermédiaires ou de diffuseurs, les études télévisuelles ont élargi leur portée et s'intéressent à tout type de contenu audiovisuel produit pour la télévision linéaire et/ou diffusé en ligne. Par exemple, les feuilletons et les documentaires sous forme épisodique qui sont disponibles à la demande en dehors d'un système linéaire et sur différents types d'écrans, ou même les webséries sont des objets pouvant s'étudier au prisme des études télévisuelles. Interdisciplinaire par nature, le champ des études télévisuelles tire ses origines à la fois des études cinématographiques, de la narratologie, de la sémiologie, de la sociologie et des Cultural Studies, pour ne nommer que quelques approches qui seront mobilisées dans le cadre de cette recherche.

2.1 Les perspectives théoriques

Afin d'ancrer notre cadre théorique, il convient de situer les approches qui seront mobilisées dans des courants de pensée plus larges. En effet, notre réflexion s'inscrit à l'intersection des études télévisuelles, des études sur le sport médiatique et des Cultural Studies. Pour ces trois approches, la culture est un élément fondamental qui peut être défini comme un système de valeurs évolutif et complexe dont nous faisons l'expérience collectivement (Burgess et al., 2022, p. 25). En s'inspirant des Cultural Studies, les recherches sur la télévision offrent un cadre pour analyser les stéréotypes liés à l'identité et les dynamiques de pouvoir dans les médias (Gray et Lotz, 2019, p. 18). De la même manière que les études télévisuelles analysent des genres et des émissions qui véhiculent des messages précis (Gray et Lotz, 2019, p. 19), les études médiatiques sportives examinent la manière dont la télévision contribue à la diffusion d'idéologies à travers la narration et la construction de discours (Bruce, 2004, p 861-863). En définitive, l'un des apports des Cultural Studies est de décentrer le regard de l'aspect institutionnel du sport pour y voir « une forme culturelle particulièrement propice à la construction des conceptions et des idéologies » (Laberge, 2004, p. 14) qui affectent différentes facettes de la diversité humaine.

2.2 L'approche narratologique

La narratologie a pour vocation d'analyser le fonctionnement interne d'un récit. Autrement dit, l'approche narratologique vise à comprendre comment n'importe quel type de récit, qu'il s'agisse de « littérature » ou de « contes populaires, mythes, films, rêves » (Baroni, 2017, p. 156) est construit. Un récit est une « représentation » qui prend la forme d'exposé verbal ou écrit permettant de narrer une histoire formée d'une « suite d'événements et d'actions, racontée par quelqu'un » (Guillemette et Lévesque, 2016).

Plus spécifiquement, Gérard Genette identifie deux types de narratologie : la première est « thématique » et axée sur l'examen « des contenus narratifs » tandis que la deuxième est « modale » et s'intéresse à la manière de représenter « des histoires » (1972 ; cité par Baroni, 2017, p. 156). Par exemple, en analysant la première saison de *Formula 1: Drive to Survive*, Soble et Lowes (2024) mettent en évidence la prévalence de certains archétypes (athlète sous-estimé, héros, etc.) ainsi que la présence d'arcs narratifs chargés émotionnellement. Que ce soit à travers l'identification des principaux thèmes ou par l'étude des agencements d'éléments (séquences) qui permettent à la narration de prendre vie à travers des éléments visuels, sonores ou de langage, la narratologie fournit ainsi des outils propices à l'étude du contenu télévisuel.

La narration joue en effet un rôle fondamental en unissant des éléments que nous pouvons associer soit à la progression d'un récit, soit à l'expression d'un discours. Les œuvres audiovisuelles s'appuient sur des mécanismes narratifs qui organisent et structurent le récit en liant les événements séquentiels aux éléments diégétiques qui forment un tout cohérent. Ces mécanismes concernent soit l'aspect discursif ou la « manifestation matérielle » de ce même discours (Baroni, 2017, p. 161). Cette composante matérielle s'incarne à travers des éléments de mise en scène et des choix audiovisuels, par exemple le type d'énonciation employée, la focalisation ou l'organisation spatio-temporelle du récit. La représentation des mécanismes de narration s'effectue alors par le biais explicite de discours ainsi que par des éléments visuels ou sonores à travers lesquels des thématiques se matérialisent.

Ainsi, pour saisir les caractéristiques thématiques et modales d'une émission de télévision, il est crucial de déterminer les différents types de médiation qui sont à l'œuvre. François Jost en dénombre trois : « la médiation verbale », « la médiation visuelle » et « la médiation sonore » (2007,

p. 54). Les formes de médiation verbale et visuelle sont complémentaires puisque les images sont accompagnées de discours et forment un tout sémiotique avec celles-ci (Jost, 2007, p. 65-68).

La question des types de médiation nous amène aussi à interroger l'énonciation télévisuelle dont la représentation se situe sur un continuum entre le réel et le fictif, en passant par le ludique. En effet, pour Jost, les émissions de télévision peuvent être situées selon leur mode d'énonciation « ludique », « authentifiant » ou « fictif » (Jost, 2020). Cette théorisation interroge à la fois la posture des téléspectateur·trice·s face à un contenu interprété et la conformité d'une émission à un ensemble de règles. Le mode authentifiant se rapporte au réel, tandis que le mode ludique suit ses propres règles et que le mode fictif repose « sur la cohérence de l'univers créé » (Jost, 2020). Ces trois pôles – ludique, réel, fictif – sont pertinents dans le cadre de notre analyse, car ils permettent d'identifier plus finement différentes fonctions potentielles d'un récit.

Jost emploie également une métaphore médicale afin d'appréhender un signe sémiotique comme étant symptomatique d'un contexte social plus large (2011, par. 34). Il préconise donc de s'attarder à ce qui constitue des « symptômes » dans les émissions de télévision, ce qui permet de « les considérer comme signes d'un objet qu'ils ne manifestent pas explicitement, mais par une signification latente » (2011, par. 34). Ces symptômes peuvent amener à poser un diagnostic frontal sur une situation sociopolitique, ou bien sur le public qui regarde une émission de télévision. La notion de *symptôme* amène donc à se questionner sur ce qu'une œuvre médiatique ne dit pas explicitement, mais qui se devine en lisant entre les lignes de son contexte de production ou de réception.

En effet, les docuéries de sport peuvent être comprises comme des symptômes, principalement parce qu'elles fonctionnent selon un principe de remontage de faits sportifs ayant déjà eu lieu. Le monde réel est donc représenté d'une manière qui pousse le public à rechercher les potentiels « trucages », ou à y voir des « falsifications » qui sont en réalité le résultat de décisions prises par l'équipe de réalisation (Jost, 2003, p. 109-110). Le contenu sportif, soumis à des règles définies et constituant un jeu, atteste par ailleurs de l'importance du mode d'énonciation ludique dans cette sous-catégorie de docuérie.

D'ailleurs, les études sur le sport médiatisé s'intéressent aux éléments qui structurent le sport, y compris les effets narratifs induits par des situations dans les matches, de même que par la structure

d'un championnat (Billings et Buzzelli, 2022). Valérie Bonnet et Yann Descamps qualifient même le sport de « machine à narration » (2024b ; notre traduction). Le sport a non seulement la vocation de nous faire vivre des émotions, mais également de se raconter sous la forme d'un spectacle amplifié. C'est ce que constate David L. Andrews lorsqu'il conceptualise le modèle « uber-sport » comme une structure dominante qui fait partie intégrante d'un spectacle (2021). Andrews propose même une typologie des sous-formes de spectacles qui s'unissent pour former l'uber-sport¹⁵ (2021). Avec plusieurs niveaux de spectacle qui cohabitent dans le domaine sportif, plusieurs lignes de narration peuvent donc se former. De plus, Andrews constate que la médiatisation d'un contenu sportif s'accumule par couches successives, par exemple lors de la couverture médiatique qui précède, accompagne ou suit un événement donné (2021). Dans ce contexte, il existe une rétroaction constante entre le sport et sa couverture médiatique, celle-ci contribuant activement à une mise en récit qui influence en retour la perception et l'évolution du sport lui-même.

Toujours dans la perspective des études sur le sport médiatisé, un autre aspect narratologique du sport a trait à la figure du héros qui est, d'après Eileen Kennedy (2000), au cœur de sa construction narrative. Comme l'explique cette autrice, le sport s'adresse à un public principalement masculin et une certaine séduction de ce public passe par la mise en récit d'un type de héros qui possèdent un certain degré de « limpidité, plaisanterie et obscénité » qui interpellent le côté viriliste de l'audience (Kennedy, 2000, p. 63 ; notre traduction).

Finalement, peu importe le type de récit, qu'il soit sportif ou non, la représentation se situe toujours au cœur de celui-ci. La construction d'un récit est le résultat d'une combinaison de choix qui donne lieu à cette représentation. Comme l'expliquent Kaempfer et Zabhu (2003), la « représentation désigne le rapport qui s'établit entre le texte narratif et ce qu'il est convenu d'appeler la fiction, la fable, ou l'histoire ». Une représentation est donc une manière de rendre tangible une idée ou un concept immatériel. De plus, une représentation permet aux thématiques de se matérialiser dans une œuvre, de sorte que celles-ci puissent être comprises du public.

¹⁵ Cette typologie fait état de spectacle performatif, incarné, marchand, virtuel, cérémoniel, spatial, pernicieux et social.

Grâce à une approche narratologique, il sera possible de mieux comprendre les structures narratives et les mécanismes discursifs qui façonnent les docu-séries de sport. En nous attachant sur la mise en récit médiatique et la dramatisation du sport, nous pourrions déterminer dans quelle mesure des personnages-athlètes et d'autres personnalités qui gravitent dans un univers sportif hautement compétitif sont construits à travers des schémas narratifs récurrents, des thématiques phares et des représentations spécifiques de la diversité, contribuant ainsi à façonner un produit culturel spécifique. Ainsi, nous porterons attention à certains mécanismes comme les choix de musique extradiégétique, les bruitages, les ralentis ou les ellipses narratives qui contribuent activement à la dramatisation de la médiation du sport, accentuant les tensions narratives et renforçant l'engagement des téléspectateur·trice·s.

2.3 La diversité et les régimes de représentation

La place accordée à la diversité dans les docu-séries de sport sera notamment appuyée par l'aspect narratologique, en tant qu'outil permettant de rendre compte des caractéristiques de construction du récit. Selon Sara Ahmed, l'utilisation du concept de diversité peut perpétuer la reproduction des privilèges sociaux au lieu de les remettre en question (2007, p. 240) ; il convient donc de définir ce que la diversité recouvre dans le cadre de cette recherche. Au Canada, la notion de diversité est comprise en tant que pluralité des identités (Gouvernement du Canada, 2022). Concrètement, ce pluralisme « se manifeste par des facteurs tels que la culture, l'ethnicité, la religion, le sexe, le genre, l'orientation sexuelle, l'âge, la langue, la scolarité, les capacités, le statut familial ou le statut socioéconomique » (Gouvernement du Canada, 2022). Sur le plan institutionnel, les caractéristiques qui dénotent la diversité sont donc d'ordre sociodémographique. Une étude portant sur la manière dont les gens perçoivent la diversité sur les plateformes de télévision par contournement a révélé que celle-ci est définie comme un éventail de représentations justes, bienveillantes et sincères, émanant d'un ensemble varié de personnes et de cultures (Lind, 2023).

Dans le domaine sportif, Shireen Ahmed constate que le sport possède le moins de diversité de genre et raciale de toute l'industrie médiatique (2021, p. 80). Ce manque de diversité s'observe également dans les organisations sportives qui tendent à invisibiliser tout un pan de la population, et plus précisément toute personne qui s'identifie en tant que femme, de même que les « personnes racisées, en situation de handicap ou [...] la diversité sexuelle » (Keyser-Verreault et al., 2023,

p. 45). Que ce soit au sein des organisations sportives ou via les représentations médiatiques des athlètes, faire la promotion d'une variété de représentations est donc essentiel pour lutter contre la marginalisation identitaire (Keyser-Verreault et al., 2023, p. 47-49).

Ainsi, plusieurs concepts issus des Cultural Studies s'avèrent appropriés pour comprendre les enjeux de diversité inhérents au spectacle télévisuel. D'abord, la notion d'hégémonie est centrale et désigne une forme de domination qui s'effectue par la circulation d'idéologie ou de discours (Lash, 2007, p. 55). Plus précisément, dans une optique gramscienne, l'hégémonie repose sur l'influence « d'un groupe social dominant » qui cherche à imposer des représentations, des modes de pensée et des comportements « destinés à devenir des règles universelles et naturelles » (Daigneault Boucher, 2016, p. 110). Par exemple, en tant qu'institution sociale, le sport sert souvent d'incubateur pour la perpétuation de l'hégémonie masculine (Connell, 1990, p. 83 et p. 94 dans Trujillo, 2000, p. 15). Comme le soulignent Bohuon et Quin : « les espaces (sociaux, médiatiques, politiques) du sport sont encore dominés par la figure de l'homme blanc, hétérosexuel, socialement favorisé et jeune » (2021, p. 720).

Par ailleurs, le discours hégémonique sur le genre a aussi tendance à façonner les représentations médiatiques, peu nombreuses, des sportives qui se conforment à des idéaux féminins traditionnels (Raimondo, 2021, p. 5). À travers les autoreprésentations sur les médias sociaux, les athlètes ont la possibilité de faire preuve d'autodétermination dans la manière dont elles veulent être représentées, y compris en montrant des composantes athlétiques et musculaires de leurs corps (Raimondo, 2021, p. 18). D'autres manières de représenter les femmes coexistent néanmoins dans des circuits médiatiques alternatifs, comme YouTube, pouvant alors faire contrepoids aux représentations hégémoniques masculines du sport, du moins en matière de visibilité si ce n'est en proposant des récits qui sortent d'un cadre normatif (Kerns et Whiteside, 2020).

Ainsi, l'idéologie apparaît comme un système complexe de croyances construit pour soutenir et défendre un groupe social dominant (Wasseige, 2013). Par exemple, pour Toni Bruce (2004), la télévision participe habituellement à la reproduction d'idéologies racistes à travers les discours qu'elle diffuse et par lesquels le savoir se construit (p. 863). Notons par ailleurs qu'une culture hégémonique s'instaure grâce à trois piliers fondamentaux : « [la] domination symbolique, [le] pouvoir légitime, [les] institutions viables » (Lash, 2007, p. 55-56 ; notre traduction).

Stuart Hall souligne par ailleurs qu'un régime de représentation se constitue à travers un ensemble d'actions qui permettent d'appréhender la différence (1997, p. 277). Parmi les procédés qui érigent le régime de représentations, nous comptons « l'essentialisation, le réductionnisme, la naturalisation, l'opposition binaire » et ce sont ces procédés qui informent les relations de pouvoir, qu'elles soient explicites ou inconscientes (Hall, 1997, p. 277 ; notre traduction). L'étude des régimes de représentation permet de mettre à jour les écarts qui existent entre la culture hégémonique et les manifestations de la diversité.

L'analyse des dynamiques hégémoniques, dont font partie les régimes de représentation, permet aussi d'identifier les résistances qui émergent face aux formes de domination symbolique et idéologique. Ces « résistances », tout en réarticulant le langage et en redéfinissant les discours dominants, entraînent la potentielle transformation des significations et des relations de pouvoir (Cervulle et al., 2015, p. 77). Dans cette perspective, la notion de relations de pouvoir fait écho à un affrontement inéquitable qui bénéficie à certaines tranches de la société (Grossberg, 2003, p. 43). En faisant partie intégrante de la culture, les œuvres médiatiques contribuent ainsi à établir des relations de pouvoir qui témoignent elles-mêmes d'une sorte d'équilibre temporaire dans la société (Grossberg, 2003, p. 43-44).

Un régime de représentation s'appuie d'abord sur « une épistémologie du visible » dans laquelle les images perçues contribuent à « l'élaboration et l'acceptation » d'un savoir organisé qui s'applique à la manière de représenter la diversité (Cervulle, 2022, p. 7). Le tout se situe à l'intérieur d'une idéologie dominante qui a le potentiel d'unir des groupes hétérogènes de spectateur·trice·s devant une émission de télévision (Rowe, 2008, p. 125). En ce sens, bien que le sport médiatisé véhicule des discours apparemment inoffensifs, ces derniers peuvent pourtant contribuer à soutenir une idéologie ou un discours hégémonique lors de son décodage (Rowe, 2008, p. 127).

Étant donné que les observations de Stuart Hall sur les représentations s'appuient largement sur la « dimension visuelle » (Cervulle, 2022, p. 7), il est intéressant de faire le lien avec le concept de « monstration » (Barnard et al., 2009). La monstration peut être comprise comme étant synonyme de représentation d'un récit mis en scène (Barnard et al., 2009, p. 69-70). Ainsi, selon ces auteurs,

la monstration et la narration sont deux composantes permettant à une histoire d'être racontée (Barnard et al., 2009).

En tant qu'éléments de la culture populaire, les séries télévisées peuvent être un instrument au service de l'hégémonie culturelle. Véhiculant des stéréotypes lorsqu'il s'agit de montrer ou de représenter des normes corporelles, des valeurs ou même des stéréotypes de genre, les docuséries de sport s'inscrivent dans un contexte idéologique qui sous-tend la manière de mettre en image des récits inspirants.

À la lumière de ce qui précède, la perspective des *Cultural Studies* nous amène à formuler des sous-questions de recherche qui orienteront davantage notre regard afin d'évaluer la place accordée à la diversité dans DTS. Afin de déconstruire la représentation de réalités sociales complexes, notre analyse sera guidée par les sous-questions suivantes : Quels stéréotypes sont présents dans *Formula 1: Drive to Survive* ? Quelle place est accordée aux personnes marginalisées ? Comment la docusérie participe-t-elle à la reproduction ou la remise en question des normes sociales ?

Grâce à ces sous-questions, nous serons en mesure de parvenir à des constats plus détaillés concernant les dynamiques de pouvoir à l'œuvre dans la docusérie.

Avant de nous lancer dans l'analyse de DTS, le prochain chapitre décrit nos choix méthodologiques, tant en ce qui concerne les approches choisies, que l'instrument de collecte de données. Nous y présenterons aussi notre méthode d'analyse et d'interprétation et nous décrirons notre objet de recherche plus en détail en le situant dans son contexte communicationnel. Nous ferons également le résumé des six premières saisons de DTS.

CHAPITRE 3

MÉTHODOLOGIE

Nous souhaitons mener notre recherche qualitative à travers le prisme de l'analyse de contenu qui « permet de faire des déductions systématiques, crédibles ou valides et reproductibles à partir de textes » (Drisko et Maschi, 2016, p. 7 ; notre traduction). En s'intéressant à la construction narrative et technique d'une production sérielle, plusieurs lignes de force pourront émerger.

Il existe plusieurs types d'analyse de contenu, mais nous nous inscrivons plus spécifiquement dans le paradigme interprétatif. Dans une recherche interprétative, une grande importance est accordée au contexte qui entoure un texte (Drisko et Maschi, 2016, p. 67). Nos techniques d'enquête favoriseront la lecture immersive de l'œuvre par le biais de grilles d'observation dans le but de favoriser l'interprétation de notre corpus, tout en prenant en compte le contexte particulier de l'œuvre.

L'approche dite de l'analyse textuelle apparaît comme la plus intéressante et la plus pertinente pour traiter d'aspects narratifs et thématiques. Réaliser une analyse textuelle permet à la fois de dégager des aspects stylistiques, tout en s'intéressant au discours en lui-même. Plusieurs disciplines dont la littérature, la rhétorique, les études filmiques, la linguistique et la sémiotique ont contribué à définir l'épistémologie de l'analyse textuelle (Gray et Lotz, 2019, p. 32-38). L'analyse textuelle considère que toute production culturelle, y compris un document audiovisuel, est un texte (Brennen, 2012, p. 193). D'une manière synthétique, nous pouvons donc affirmer que l'analyse textuelle est une forme d'analyse de contenu qualitative ayant pour but d'expliquer la signification d'un ou plusieurs documents (Mucchielli, 2009, p. 36).

3.1 Sélection de l'étude de cas

Nous avons choisi de nous intéresser à une production originale de Netflix, puisqu'il s'agit de l'un des services de télévision par contournement à travers lequel est né le phénomène des docuséries de sport, et où nous avons vu apparaître une quantité de contenus sportifs sous forme de feuilletons. Netflix est une plateforme de télévision par contournement disponible au Canada depuis 2010 qui est accessible via un abonnement mensuel. Puisqu'il s'agit d'une série originale, Netflix est le seul diffuseur de la série *Formula 1: Drive to Survive*. Ajoutons que même si d'autres séries ont suivi

le même exemple, nous considérons, à la fois en matière d'antériorité et de succès d'audience (bien que les chiffres exacts soient inaccessibles), que DTS est l'exemple à mettre sous la loupe dans ce mémoire.

À ce jour, 70 épisodes, répartis sur sept saisons, ont été rendus disponibles sur Netflix. Si chacun des épisodes de cette série peut être considéré comme une unité d'analyse en soi, les saisons et thématiques transversales représentent d'autres unités intéressantes à explorer grâce à l'approche narratologique.

En plus d'une analyse des thématiques et arcs narratifs par saison, ce sont principalement les séquences exemplifiant la spectacularisation ou la dramatisation du sport qui capteront notre attention. Nous veillerons également à repérer des motifs récurrents, par exemple les séquences d'entrevues qui rythment les épisodes et les saisons et qui proposent un contexte particulier, à l'écart de la piste et du sport de la Formule 1. En effet, la répétition peut être un indicateur d'une construction narrative propre au genre de la docusérie. La variation des motifs récurrents sera également un point important à prendre en considération dans la constitution d'un corpus représentatif et significatif.

En ce qui concerne les enjeux de représentation de la diversité dans les docuséries de sport, certains extraits plus saillants seront sélectionnés selon leur importance sportive ou narrative. L'analyse sémio-pragmatique permettra alors de contextualiser plus largement ces extraits en considérant la manière dont ces signes participent à la construction et à la représentation d'une panoplie d'identités, par exemple en identifiant les mécanismes de mise en récit et de mise en scène qui sont mobilisés.

Des extraits représentatifs des six premières saisons de *Formula 1: Drive to Survive* ont été captés afin d'être subséquentement analysés, en suivant une grille de lecture présentée en annexe (voir p. 101). Cette manière d'analyser notre corpus en deux temps nous permet d'avoir à la fois une vue d'ensemble de notre cas d'étude, mais aussi de faire ressortir des éléments saillants disséminés à travers les différentes saisons.

3.2 L'approche sémiologique et les grilles de lecture

Pour répondre à notre question de recherche, nous devons à la fois concentrer notre analyse sur des éléments liés aux discours véhiculés dans les docuséries de sport et à la manière dont ces informations sont communiquées aux téléspectateur·trice·s. En tant que méthode, la sémiologie qui étudie « la vie des signes au sein de la vie sociale » (Lochard et Soulages, 2013, par. 3) pourra nous servir de boussole. Si la sémiologie a d'abord investi le domaine de la linguistique, elle a pu étendre son influence à la sphère médiatique et culturelle, et donc à la télévision (Lochard et Soulages, 2013, par. 10).

Nous allons ainsi mobiliser les apports de la deuxième vague sémiotique, avec sa « dimension pragmatique » par laquelle sont liés « le matériau signifiant et le sujet interprétant [ainsi que] la relation qui les unit au référent » (Lochard et Soulages dans Olivesi, 2013, p. 246). Ce type d'approche se base sur la séparation du réel en deux types d'unités, à savoir ce qui concerne la forme et ce qui concerne le fond (Lochard et Soulages, dans Olivesi, 2007, p. 136-137). Ainsi, plusieurs espaces sémiotiques cohabitent et permettent de mieux appréhender une œuvre. Tandis que Roger Odin (2021) conceptualise deux espaces de communication distincts (celui de la production et celui de la réception), Pierre Barrette (2014)¹⁶ y ajoute un espace référentiel et un espace de médiation à ce qu'il nomme le schéma sociosémiotique. Selon ce modèle, une œuvre se comprend à travers son contexte qui façonne son discours, « l'image du monde qu'elle construit » ainsi que « le cadre participatif qu'elle propose » (Barrette, 2014, non pag.). Plus précisément, l'espace de production correspond au modèle institutionnel qui impose ses manières historiques érigées en normes de production (Barrette, 2014). En ce qui concerne l'espace référentiel (2014), il contribue à façonner des perceptions et à maintenir des idéologies. L'espace consacré à la réception enjoint le public à s'engager auprès de l'œuvre en la faisant vivre dans le monde réel (Barrette, 2022).

En considérant le modèle de Barrette comme point de départ, notre recherche s'appuiera aussi sur une approche sémiotique qui permet la segmentation de notre étude de cas pour faire ressortir des

¹⁶ Nous préférons le modèle de Barrette à celui d'Odin car il nous semble plus englobant et pensé pour étudier la télévision.

unités narratives et thématiques à travers une analyse narratologique. C'est d'ailleurs ce qui nous fait nous intéresser aux schémas récurrents qui sont propres au genre du documentaire sportif sériel. L'approche narratologique est une lunette d'analyse pertinente pour étudier du contenu sportif qui repose intrinsèquement sur une dimension narrative. En effet, le sport se raconte à travers une forme de mise en récit elle-même composée d'unités narratives (Bonnet et Descamps, 2024b). Dans cette logique, le schéma actantiel canonique de Greimas (1966) permet d'identifier les rôles et les dynamiques qui existent entre différentes parties prenantes qui interagissent à l'écran, qu'il s'agisse d'athlètes ou d'autres instances sportives ou médiatiques. Au-delà des structures narratives, il s'avère donc essentiel d'examiner la manière dont ces récits prennent spécifiquement forme à travers un langage audiovisuel et discursif. Nous pensons par exemple à ce qui est montré ou invisibilisé et aux décisions sur le plan du montage, qu'il s'agisse des choix pour la bande sonore, les images utilisées ou bien les propos rapportés. Le rythme qui est créé par le montage, combiné à la monstration, contribue ainsi à construire une narration forte et captivante pour les téléspectateur·trice·s. La sémiologie permettra ainsi d'examiner la manière dont s'opère un système de signes visuels et discursifs au sein d'une œuvre médiatique populaire.

Une grille de lecture en deux parties a été conçue et employée afin de répondre à notre question de recherche (voir p. 101). La première partie de la grille fait appel aux principes de la narratologie et permet d'identifier les attributs visuels, sonores ou verbaux propres à notre objet de recherche, et donc de mettre en lumière les principales caractéristiques narratives et thématiques de DTS, en tant que série de sport emblématique de la TPC. Nous cherchons à évaluer comment s'enchaînent différentes séquences afin de retracer les différents points de vue qui sont montrés ainsi que les effets ou trucages qui sont employés. Cette grille nous a permis de relever les marqueurs de temporalité, mais aussi de prendre en note les caractéristiques visuelles et sonores (diégétiques ou extradiégétiques) de chaque segment. Une attention particulière a également été accordée aux discours prononcés lors des segments d'entrevue auxquels s'ajoute un *voice over* ou lorsque l'action ou les images montrées sont commentées par une *voix off*. Cette grille a permis de caractériser la manière dont sont représentés les protagonistes et d'identifier les modes d'énonciation ainsi que les différents procédés narratifs qui permettent de présenter un récit organisé. Nous avons ainsi pu voir ce qui est priorisé lors de l'énonciation, tout en considérant que le documentaire utilise traditionnellement des techniques à visée explicative ou pédagogique pour son public (Storto, 2019).

Une deuxième partie de la grille est axée sur des éléments liés à la sémio-pragmatique afin d'élargir nos observations à des éléments contextuels. Ainsi, les décisions de production et les choix faits en ayant en tête un certain type de public cible seront scrutés avec attention. Les enjeux politiques, sociaux et culturels seront également relevés par le biais de cette grille. De plus, notre attention s'est portée sur le contexte télévisuel et transnational inhérent à une émission diffusée sur Netflix. Enfin, cette grille a contribué à mettre à jour les rôles sociaux (par exemple le rôle familial, la profession, l'identité personnelle, ethnique ou culturelle) ainsi que les rôles médiatiques et la fonction communicationnelle des différents protagonistes présentés dans la série (Lochard, 2000). Le tout nous a donné l'occasion d'identifier les rapports de pouvoir sous-jacents qui sont dépeints dans une docuserie de sport et d'y évaluer la diversité relative.

Les deux parties de notre grille de lecture sont complémentaires et leur visée est de permettre d'observer des éléments contextuels et textuels de notre objet de recherche. Grâce à cette grille, notre prise de notes pendant le visionnage a été guidée, ce qui a permis à notre analyse d'être plus resserrée et précise quant aux éléments que nous souhaitons observer. En combinant des aspects narratologiques et pragmatiques dans notre grille de lecture, nous souhaitons également pallier les limites de la narratologie qui se focalise uniquement sur le texte, en élargissant nos observations aux contextes qui permettent à cette production d'exister, tant dans sa conception que dans sa réception potentielle.

3.3 La méthode d'analyse et d'interprétation

Notre approche se veut inductive, c'est-à-dire que nous souhaitons mettre à profit une lecture focalisée pour faire sens de données issues de notre observation par le biais de catégories interprétatives émergentes (Blais et Martineau, 2006, p. 3). Notre méthode d'analyse s'inspire donc des grands principes de la sémio-pragmatique décrits par Oude Engberink et al. (2013) ainsi que par Bourrel et Oude Engberink (2017). Pour ce faire, nous avons d'abord procédé au repérage du contexte communicationnel, ce qui a permis de répondre à des interrogations générales concernant des aspects de la communication des protagonistes tels qu'ils sont représentés, des marqueurs spatio-temporels, des justifications idéologiques ou des particularités du caractère expérientiel (Oude Engberink et al., 2013, p. 106).

Ensuite, nous avons employé la « lecture flottante » qui se fait de manière intuitive et permet d'identifier les idées prépondérantes du texte ou certains schémas répétitifs (Oude Engberink et al., 2013, p. 106). Dans notre cas, la lecture flottante est une activité réservée au premier visionnage. Ce premier visionnage, dans le contexte de notre recherche, a permis de prendre connaissance de l'ensemble du contenu de la docusérie et de faire des observations préliminaires. Cette étape a été suivie par celle de la « lecture focalisée » accompagnée d'une prise de notes libre qui permet de lier un texte aux réflexions du chercheur (Oude Engberink et al., 2013, p. 106). Ce type de lecture s'effectue par des allers-retours entre le texte et la réflexion qu'il suscite chez le chercheur (Oude Engberink et al., 2013, p. 106). Il s'agissait aussi de relire les notes prises lors de visionnage d'épisodes et de commencer à repérer des éléments saillants ou récurrents.

Par la suite, le processus d'analyse s'est poursuivi grâce au fractionnement des « unités de sens », ce qui a permis d'amorcer la thématisation (Oude Engberink et al., 2013, p. 106). Cette étape avait alors pour but de reconnaître des séquences de sens autonomes pouvant constituer des thèmes pour l'analyse. Pour nourrir notre analyse, nous souhaitions donc identifier « des éléments signifiants textuels et contextuels », de sorte à constituer une catégorie de premier niveau. Ici, le contexte fait référence aux éléments identifiés lors de la lecture flottante, tandis que les éléments textuels sont plutôt des « indices rhétoriques, grammaticaux, orthographiques et non-verbaux » (Oude Engberink et al., 2013, p. 106).

Afin de mettre en perspective notre analyse, la catégorisation sémiotique nous a permis de faire ressortir des thématiques émergentes. Par l'étude des signes, il est ainsi possible de dégager une valeur à partir d'un système de significations qui s'appuie sur des variations dans la manière dont se répartissent les signes selon deux dimensions (Lochard et Soulages, 2014, par. 7). Le premier axe ou « plan paradigmatique » s'appuie sur la mécanique de la commutation puisque plusieurs signes peuvent exprimer une même idée (Lochard et Soulages, 2014, par. 7). Le second axe ou « plan syntagmatique » concerne la manière de combiner ou d'articuler des signes de sorte à produire « des significations différentes ». Afin de mettre à jour l'aspect structurant de ces axes, le « principe d'immanence » permet de saisir objectivement, et à l'écart de tout jugement, ce qui appartient « au système de la langue » (Lochard et Soulages, 2014, par. 9).

La dernière étape est celle de la « restitution du sens », laquelle consiste en une opération de synthèse logique pour attribuer du sens aux éléments analysés (Oude Engberink et al., 2013, p. 107). Le fait d'effectuer ce type d'analyse aura pour avantage de nous permettre de mieux comprendre les caractéristiques d'une docusérie de sport, tant sur le plan de la narration que des thématiques ou encore de la représentation de la diversité à l'intérieur de celle-ci. À travers notre étude de cas, nous sommes à même d'adopter une posture pragmatique pour mieux comprendre le texte et le contexte d'une docusérie sportive.

La limite de cette méthode d'analyse réside dans le fait qu'elle est interprétative. Nos résultats sont donc influencés par nos propres schémas de pensée, présents dans notre manière de dialoguer avec notre objet de recherche. Néanmoins, en articulant une approche narratologique et une approche sémio-pragmatique, nous nous assurons d'avoir une compréhension de l'œuvre prenant en compte des éléments stylistiques, discursifs et contextuels. Notre paradigme interprétatif est donc pertinent pour comprendre l'influence de la construction narrative et thématique d'une docusérie de sport sur la manière dont elle représente plusieurs types de diversité.

Dans la section suivante, nous effectuons d'abord une brève mise en contexte concernant le contexte communicationnel qui entoure la docusérie. Nous poursuivons en présentant une synthèse de notre lecture de DTS afin de bien définir les éléments saillants de notre corpus.

3.4 Présentation du contexte communicationnel et des principaux arcs narratifs de la série

Avant de s'attarder au contenu de la docusérie *Formula 1: Drive to Survive*, il est important de bien comprendre le contexte dans lequel cette série a été proposée à Netflix. Plus qu'un simple sport, la Formule 1 est une industrie qui rayonne grâce à son marketing, mais aussi grâce aux marques qui alignent des voitures compétitives sur la ligne de départ. Ainsi, la création d'une série documentaire sur la Formule 1 possède une visée plus large que celle de faire connaître le sport, puisqu'il s'agit en fait d'entretenir une plateforme qui assure la popularité croissante de plusieurs marques, comme l'expliquent Boyle et Haynes (2024, p. 6).

L'un des buts premiers de DTS est d'amener de nouveaux publics vers la F1. Avant l'arrivée de Liberty Media en 2017, il fallait dépoussiérer la F1 dont la popularité était en perte de vitesse auprès des fans en raison d'un manque de spectacle sportif et d'un mécontentement à l'égard de la

gouvernance de ce sport (Safranov et al., 2021, p. 16). À partir de ce moment, un renouveau s'effectue par le biais des réseaux sociaux, ce qui amène entre autres la mise en place de canaux de communication qui encouragent une proximité des pilotes avec le grand public.

Quelques années plus tard, le concept de ce qu'allait devenir DTS est proposé dans cette optique de rajeunir l'image du sport afin de conquérir de nouveaux publics. Avec le recul, 2019 est un point de bascule à ce sujet. La docuserie propose ainsi un accès aux coulisses et surtout aux gens qui font la Formule 1.

Les premiers épisodes sont éloquentes à ce sujet, alors que Daniel Ricciardo et dans une moindre mesure Guenther Steiner s'imposent rapidement comme des visages importants de la série. Le premier a eu un arc narratif jusqu'en saison 7, où son retour n'a pas été couronné de succès puisqu'il a été remercié par son écurie à la fin de la saison 2024, tandis que le second a connu une gloire qui lui a permis notamment de sortir deux livres¹⁷ sur le monde de la F1 et de la course automobile.

Malgré l'absence des écuries Mercedes et Ferrari en saison 1, le produit a connu une bonne popularité auprès du public américain avec 2,4 millions de téléspectateur·trice·s uniques ayant visionné la docuserie dans les deux semaines suivant sa sortie (Kliszcz, 2022). Aujourd'hui, même si les courses demeurent le cœur de la série, le format s'est stabilisé et s'est même étendu à d'autres sports.

3.4.1 Principaux arcs narratifs des saisons 1 à 6

Formula 1: Drive to Survive suit un modèle qui mêle des scènes de la vie quotidienne des protagonistes de la Formule 1, des séquences d'entretien face à la caméra et des images de course qui forment la trame principale de la série. Nous nous permettons donc ici de les résumer afin de faciliter l'entrée dans l'analyse à venir.

¹⁷ Ces deux livres sont *Surviving to drive: Une saison de Formule 1 chez Haas* (2023) et *Gunther Steiner, Sans filtre : Mon incroyable décennie en Formule 1* (2025).

3.4.1.1 Saison 1 : Les premiers tours de roue dans la discipline

La première saison de DTS s'adresse à un public peu connaisseur de ce sport. Dès le premier épisode, les grandes lignes d'un championnat de F1 sont explicitées : « 21 courses sur 5 continents », « 10 équipes », « 20 pilotes », « objectif : être le meilleur ». L'une des premières figures d'importance qui est présentée est le pilote Daniel Ricciardo, montré sous un autre jour que celui de la compétition (S1E1). L'un des fils rouges de la saison est d'ailleurs lié à l'histoire et au destin de Ricciardo qui a su briller par le passé (S1E1), qui vit une rédemption au Grand Prix de Monaco (S1E3), mais qui finira par ne pas renouveler son contrat avec l'écurie Red Bull où il a vécu ses meilleures années dans ce sport, pour accepter de relever un nouveau défi chez Renault (S1E4, S1E10).

De plus, en s'attardant sur le cas de Ricciardo, la première saison de DTS permet de souligner les rapports de rivalité qui existent entre coéquipiers au sein de l'écurie Red Bull (S1E1). La lutte interne chez l'écurie prend ainsi beaucoup de place dans cette première saison (S1E1, S1E3, S1E4, S1E10). Le départ de Daniel Ricciardo crée une onde de choc dans le paddock, marquant un tournant dans sa carrière et laissant un siège convoité chez Red Bull.

Une autre des principales intrigues de cette saison concerne la relation fournisseur/client entre Red Bull et Renault. En effet, Renault fournit le bloc propulseur à Red Bull et si cette association a donné lieu à de nombreux succès, la question de la performance actuelle du moteur Renault vient remettre en question la poursuite de ce partenariat. Ainsi, une certaine animosité s'installe entre les deux dirigeants d'équipe, Christian Horner et Cyril Abiteboul, à partir de l'épisode 4 de la première saison. Ce conflit dépasse le simple cadre technique, puisqu'il reflète les enjeux politiques et financiers qui régissent la Formule 1 moderne.

Alors qu'un rappel est fait sur la dangerosité du sport, Charles Leclerc fait son entrée en Formule 1 pour le compte de l'écurie Sauber, ce qui est présenté comme étant la continuité de ce que le mentor du Monégasque, Jules Bianchi, a pu accomplir avant son accident aux conséquences mortelles lors du Grand Prix du Japon en 2014 (S1E8). De ce fait, la série insiste sur l'importance de l'héritage laissé par Bianchi et sur la manière dont Leclerc porte ce souvenir en lui. Cette première saison de DTS brosse également le portrait de plus petites écuries comme Force India (S1E5, S1E6), Haas

(S1E7, S1E9), Williams (S1E3) dont les performances se situent en fond de grille¹⁸ et qui ont plus de mal à s'illustrer dans ce sport, contrairement aux équipes performantes qui luttent pour les victoires et pour les titres pilotes et constructeurs.

3.4.1.2 Saison 2 : On remet les gaz !

La deuxième saison de DTS s'inscrit dans la continuité de sa devancière, tout en développant davantage certaines intrigues et en introduisant de nouvelles dynamiques. Les grandes rivalités, les moments dramatiques et les coulisses du paddock sont toujours au cœur de la série. L'écurie Red Bull demeure au centre des intrigues, notamment en appuyant sur les enjeux qui entourent le poste de deuxième pilote au sein de cette écurie.

Les risques du métier de pilote sont également au cœur de cette saison puisqu'une partie du sixième épisode est consacré au décès du pilote de Formule 2 Antoine Hubert. Victime d'un accident d'une rare violence¹⁹, le week-end de course de Formule 1 est teinté par cette tragédie et plusieurs pilotes, dont Alex Albon et Pierre Gasly, témoignent à ce sujet. La deuxième saison marque aussi le début d'un motif récurrent pour la suite, à savoir l'inclusion de scènes familiales candides (S2E4). De telles scènes permettent de dépeindre les protagonistes différemment, dans un environnement éloigné des circuits.

De plus, dans un épisode qui souligne le 125^e anniversaire de Mercedes en course automobile, plusieurs analepses permettent d'effectuer un retour historique sur la F1, tout en rendant hommage à Niki Lauda²⁰ et son palmarès sportif (S2E4). Du côté de Williams, la question de la conservation de l'héritage de son fondateur décédé se pose également (S2E9), alors que l'écurie vit toujours des moments difficiles en fond de grille²¹. Lors de cet épisode, l'une des dernières

¹⁸ En sport automobile, la grille de départ fait référence à l'ordre dans lequel les voitures s'élanceront dans la course. Être en fond de grille signifie donc être dans les dernières places de l'ordre de départ de la course.

¹⁹ Sur le circuit de Spa-Francorchamps en Belgique, la monoplace d'Antoine Hubert a été victime d'un suraccident dans un endroit accidentogène du circuit. Sous la force de l'impact, la monoplace d'Hubert s'est disloquée.

²⁰ Triple champion du monde, Niki Lauda occupait une fonction de conseiller spécial pour Mercedes jusqu'à son décès.

²¹ Après avoir connu les sommets dans les années 1990 et de façon plus épisodique dans les années 2000, les problèmes structurels de l'écurie Williams l'ont condamnée à occuper les dernières places du classement pilotes et constructeurs ces dernières années.

équipes de garagistes, financièrement plus modestes, doit lutter pour sa survie dans un sport de plus en plus dominé par des écuries qui possèdent de grands moyens financiers.

3.4.1.3 Saison 3 : La COVID-19 s'invite dans la course

L'année 2020 a été marquée par la pandémie de COVID-19 qui a éclaté au moment où la saison de Formule 1 aurait dû commencer. De ce fait, cette saison de DTS est particulière, car elle s'inscrit dans des mesures sanitaires inédites.

Le premier épisode de la saison 3 s'amorce par un récapitulatif d'événements importants survenus précédemment. Des cartons permettent de situer l'action à venir dans « 13 pays » pendant « 17 courses »²². La pandémie de COVID-19 marque non seulement les épisodes, mais dicte globalement le rythme de cette saison tandis que le monde entier est plongé dans un gouffre financier en raison des conditions sanitaires et de l'incertitude qui plane. Le deuxième épisode de la saison 3 se doit donc de poser le contexte pandémique, mais aussi celui du lancement réel de la saison en Autriche.

L'un des moments les plus émotionnellement chargés de cette saison concerne la victoire de Pierre Gasly à Monza dans sa modeste AlphaTauri (S3E6). L'année précédente avait été difficile avec une rétrogradation de la part de Red Bull pour le pilote français. Cet épisode relate la quête victorieuse de Gasly alors que son remplaçant chez Red Bull, Alex Albon, finit 15^e de la course. Il s'agit également de la première victoire française en 24 ans.

L'épisode 9 de cette troisième saison se construit pour sa part autour de l'un des moments les plus marquants de la Formule 1 de ces dernières années puisqu'il concerne l'accident spectaculaire de Romain Grosjean à Bahreïn. L'épisode est très explicite quant à la collision du bolide de Grosjean avec la glissière de sécurité qui a allumé l'incendie qui a failli lui coûter la vie. Les réactions de plusieurs acteur·trice·s important·e·s du paddock sont scrutées, tout comme certaines suites de cet accident.

²² Cette saison de course est donc raccourcie à la fois du point de vue spatial et temporel puisque ces dernières années, les Championnats du monde de Formule 1 comportent 24 manches.

La conclusion de la saison 3 de DTS permet de faire le bilan sur plusieurs faits de courses survenus pendant l'année. Un portrait général de la situation est dressé en ce qui concerne les changements d'effectifs qui surviendront prochainement. Des questions liées à l'activisme ainsi qu'au racisme systémique sont également abordées par Lewis Hamilton, seul pilote noir de la grille (S3E10). Nous analysons ce segment plus en détail à la section 4.4.3.2 de ce mémoire.

3.4.1.4 Saison 4 : Duels à grande vitesse

La quatrième saison s'amorce sous le signe des rivalités entre les écuries les plus performantes du plateau : Red Bull et Mercedes (S4E1). Les deux directeurs d'écuries, Toto Wolff et Christian Horner, personnalisent cette rivalité autant que leurs pilotes respectifs. Du côté des pilotes, la rivalité entre Verstappen et Hamilton est approfondie pendant le troisième épisode, alors que les deux pilotes luttent pour la tête du championnat et qu'ils vont même jusqu'au contact lors du Grand Prix à Silverstone en Angleterre. Jusqu'au tout dernier épisode de cette saison, la rivalité entre Verstappen et Hamilton prend de l'importance et en constitue le point focal majeur.

D'autres écuries sont représentées comme étant en plein renouveau, à savoir McLaren qui se construit autour du pilote Lando Norris et Ferrari qui accueille Carlos Sainz pour sa première saison en rouge (S4E2). La camaraderie qui existait entre les pilotes lorsqu'ils étaient coéquipiers cède sa place à une nouvelle forme de rivalité tandis que la rivalité historique entre Ferrari et McLaren persiste. Par ailleurs, du point de vue de la vulgarisation sportive, l'épisode 5 de cette saison explique le nouveau format des courses sprint²³ qui est mis à l'essai pendant cette saison du Championnat du monde de Formule 1.

L'épisode 6 explore le passé glorieux²⁴ de l'écurie Williams qui a été vendue à un groupe d'investisseur·euse·s : Dorilton Capital. Les résultats en piste de l'écurie et de ses pilotes George Russel et Nicholas Latifi sont montrés à travers plusieurs Grands Prix, ce qui a pour effet de souligner la reconstruction de cette équipe qui marque des points au Grand Prix de Hongrie.

²³ Les courses sprint se déroulent le samedi sur une distance réduite à environ 100 km.

²⁴ Ce palmarès est énoncé de la manière suivante dans la docusérie : « 114 victoires, 9 championnats constructeurs et 7 titres pilotes. 300 podiums avec de grands noms » (*Formula 1: Drive to Survive* - S4E6).

L'épisode 7 se concentre sur l'écurie AlphaTauri et le choc culturel vécu par son jeune pilote japonais Yuki Tsunoda qui vient d'entrer en Formule 1. À ses côtés se trouve Pierre Gasly, un pilote français. L'écurie Alpine et son pilote Esteban Ocon, lui aussi Français, servent alors d'antagonistes. Dans cet épisode, plusieurs séquences présentent les pilotes dans leur situation de vie réelle. Une partie de l'épisode s'attarde sur le Grand Prix de Hongrie dont le départ se fait sous la pluie, ce qui cause un accrochage en début de course. L'accident devient un prétexte narratif pour saisir une occasion de briller en piste. Ce sera alors la victoire pour Esteban Ocon tandis que Yuki Tsunoda termine à la sixième place.

L'arc narratif concernant la rivalité entre Hamilton et Verstappen refait surface au neuvième épisode qui fait le point sur la situation entre les deux aspirants au titre mondial depuis l'accrochage de Silverstone. Ce duel est également vécu du point de vue des dirigeants d'écurie, Toto Wolff et Christian Horner. L'épisode 9 est un concentré de toute la tension narrative et sportive qui existe entre les deux écuries rivales et leurs pilotes, avec du montage en parallèle, des ralentis et de la musique extradiégétique qui vient renforcer le côté émotionnel des séquences montrées. Alors que Mercedes remporte le championnat des constructeurs, Max et Lewis sont à égalité avec 396,5 points marqués chacun et ils devront donc se départager à Abu Dhabi.

Cet arc narratif trouve sa conclusion lors du dixième épisode qui utilise les mêmes procédés narratifs que nous venons de décrire. De nombreux commentaires de la part de Christian Horner et de Toto Wolff ponctuent l'épisode et la bataille en piste à venir. Le montage dynamique permet d'offrir une panoplie de points de vue sur les moments phares de la course. Les ralentis d'images et un travail poussé sur le son permettent de transmettre les sensations et ressentis des pilotes. L'épisode s'appuie également sur les nombreuses communications radio entre les pilotes, les membres des écuries et la direction de course. Avec l'accident de Nicholas Latifi pendant le Grand Prix d'Abu Dhabi, une décision prise par Michael Masi (direction de course) aura pour conséquence de favoriser Max Verstappen à la relance de la course au détriment de Lewis Hamilton. Le huitième titre de champion du monde échappe donc à Hamilton tandis que Wolff vit des émotions fortes qui font qu'il exprime son désaccord à la radio quant à la gestion de la course.

3.4.1.5 Saison 5 : Quand un siège bouge, toute la grille tremble

L'amorce de la cinquième saison de DTS s'inscrit dans la continuité de la fin de saison précédente, en prolongeant l'arc narratif entre Hamilton et Verstappen qui sert de point d'ancrage. Mais rapidement, l'épisode 1 fait le choix de s'attarder plutôt à la relation amicale existant entre Guenther Steiner et Mattia Binotto. Dans une séquence remplie de clichés sur l'Italie, les deux dirigeants d'équipe discutent dans une Fiat 500, sur fond de musical de la *Tarantella Napoletana*, de leur expérience professionnelle tout en traçant des parallèles avec l'univers viticole, alors que les dirigeants se rendent au vignoble de Binotto.

Le règlement technique de la F1 ayant été modifié, plusieurs équipes dominantes se retrouvent en difficulté et doivent trouver des solutions rapidement avant de pouvoir revenir au sommet du classement. C'est le cas de Mercedes qui est affecté par le phénomène du marsouinage²⁵, comme l'explique Will Buxton. Une bonne partie de l'épisode 2 de la saison 5 de DTS s'attarde donc sur cette problématique, ce qui en fait donc l'un des enjeux narratifs principaux pour cette saison. Cet épisode permet également de présenter Lewis Hamilton comme un pilote combatif qui pense à prendre sa revanche plutôt que sa retraite du monde de la course automobile.

Autre nouveauté, le circuit de Miami fait son apparition lors de cette saison de la docu-série. À la manière de Monaco, cet événement attire des personnalités médiatiques, dont Caitlyn Jenner²⁶ (S5E3), et mise sur le spectacle à l'américaine pour impressionner tant le public qui assiste aux courses dans les tribunes que les personnes qui regardent la diffusion télévisuelle ou la docu-série sur Netflix. Alors que Ferrari se cherche encore un véritable leader pour mener la charge, c'est Carlos Sainz qui parvient à s'imposer sur le circuit de Silverstone en décrochant sa première victoire (S5E3),

²⁵ Découlant de problème de conception des monoplaces à effet de sol, le marsouinage est un phénomène d'oscillation de la monoplace créé par la succion de l'écoulement de l'air qui varie selon la quantité d'appui aérodynamique de la voiture qui provoque une opposition entre ces deux forces, le tout accentué par la vitesse prise par la monoplace. Cet effet indésirable rend les monoplaces instables à piloter puisqu'elles rebondissent, affectant à la fois le pilotage et la santé des pilotes.

²⁶ Caitlyn Jenner est une femme transgenre connue en tant qu'ancienne championne olympique et pilote de course. Elle était également propriétaire de l'équipe Jenner Racing qui concourait en W Series (Toomey et Machado, 2015 ; *Caitlyn Jenner*, 2022).

En s'appuyant sur des images d'archives, le quatrième épisode de la saison 5 rend compte des enjeux posés par un nom de famille comme Schumacher. Comme le rappelle alors avec justesse Max Verstappen dans un segment d'interview, il n'est pas utile de comparer Mick à son père Michael. Le fils Schumacher fait d'ailleurs une distinction forte entre lui et son père.

Le cœur de cette saison repose néanmoins sur un coup de théâtre qui prend la forme de l'annonce de la retraite de Sebastian Vettel. Un siège se libérant chez Aston Martin, plusieurs mouvements de personnel se dessinent à partir de l'épisode 5. Fernando Alonso choisit alors de rejoindre le projet Aston Martin, ce qui laisse penser qu'Oscar Piastri – le troisième pilote de l'écurie Alpine – pourrait faire ses débuts en tant que titulaire l'année suivante. Cet épisode se termine sur un suspense, puisque les dirigeants de McLaren ont une conversation informelle qui annonce leur intérêt pour le jeune pilote et qu'en parallèle Otmar Szafnauer téléphone à Laurent Rossi en disant qu'ils ont un problème sur les bras. La suite logique des événements est racontée lors de l'épisode 6 : l'écurie Alpine s'est fait subtiliser Piastri qui pilotera donc chez McLaren la saison suivante. Par conséquent, Pierre Gasly est recruté pour combler le baquet laissé vacant chez Alpine.

Le dernier arc narratif d'importance concerne le dépassement budgétaire de Red Bull qui fait beaucoup jaser dans le paddock et qui pourrait se solder par des sanctions financières ou sportives (S5E9). Pour une seconde fois, c'est Max Verstappen qui remporte le championnat des pilotes même si son équipe a connu des hauts et des bas pendant toute la saison (S5E9).

3.4.1.6 Saison 6 : Nouveaux visages, nouveau pactole

La sixième saison de DTS fait d'emblée plus de places aux femmes en recrutant deux nouvelles analystes. Dès le premier épisode, Danica Patrick et Claire Williams interviennent pour donner leurs perspectives en tant qu'ancienne pilote de course dans le cas de Danica et comme ancienne dirigeante d'écurie dans celui de Claire. Ce premier épisode de la saison est axé sur l'écurie Aston Martin, anciennement Racing Point, qui a beaucoup d'ambition pour briller dans cette discipline. Malheureusement, le pilote Lance Stroll a fait une chute à vélo avant la saison et ses blessures sont assez conséquentes pour entraver son pilotage.

Le deuxième épisode de cette saison s'amorce par une scène familiale chez la famille Horner à l'approche de Noël. Rapidement, il est question de Daniel Ricciardo qui est un produit de l'académie Red Bull et qui y occupe un poste de troisième pilote. Une partie de l'épisode suit

Daniel Ricciardo lors d'un test privé à Silverstone pendant lequel il a l'occasion de prouver sa valeur en tant que remplaçant potentiel pour l'écurie Red Bull ou pour son écurie sœur AlphaTauri. Un peu plus tard dans ce même épisode Nyck de Vries reçoit son congé au profit de Ricciardo pour le reste de la saison. Il faudra attendre le neuvième épisode de cette saison avant que la docu-série s'attarde sur le retour de Ricciardo dans un baquet de F1. Malheureusement, son retour tant attendu est gâché par une erreur qui l'envoie dans le mur à Zandvoort et qui, par conséquent, le tiendra à l'écart de la course pendant au moins six semaines. Un jeune pilote, Liam Lawson, aura alors la chance de prouver sa valeur sur la piste aux côtés de Yuki Tsunoda chez AlphaTauri.

Dans un épisode un peu plus classique, les écuries Williams et Haas sont comparées et mises en opposition quant à leur style de gestion et les qualités intrinsèques des dirigeants d'équipe (S6E4). C'est l'occasion de faire du montage en parallèle pour montrer ce qui se passe à Jeddah selon plusieurs points de vue. La comparaison est suivie sur plusieurs Grands Prix, ce qui permet de comparer les niveaux de ces deux écuries au championnat des constructeurs.

Lors du sixième épisode, l'écurie Mercedes est toujours en quête de victoires ou de podiums et Hamilton s'impatiente à ce sujet, car il souhaite voir son écurie progresser. Cet épisode est aussi l'occasion de montrer une séquence plus intime de la famille Wolff, constituée de Toto, de Susie et de leur fils Jack, qui se rend sur une piste de karting. Les ambitions de l'écurie Mercedes sont clairement évoquées : remporter des titres à nouveau, offrir un huitième titre de champion du monde à Lewis et un premier à George. Le succès n'est toujours pas au rendez-vous et Toto est forcé d'admettre qu'ils ont erré dans la conception de la voiture sans pontons. La prolongation du contrat de Lewis Hamilton chez Mercedes est annoncée en toute fin d'épisode.

Un autre moment fort de la saison concerne l'arrivée de Frédéric Vasseur chez Ferrari, ce qui constitue une rupture avec le précédent dirigeant d'écurie Mattia Binotto qui avait été promu au sein de Ferrari. Si le Grand Prix de Monza est une occasion ratée pour Ferrari, l'écurie finit par se rattraper par le biais de Carlos Sainz qui remporte le Grand Prix de Singapour. Il s'agit d'ailleurs

de la seule victoire d'une écurie autre que Red Bull lors de cette saison, ce qui redonne confiance aux tifosi²⁷ envers Fred Vasseur.

Le dernier épisode de la saison 6 de DTS se déroule principalement à Las Vegas et une certaine fébrilité est palpable. Les pilotes sont présentés comme s'ils étaient des vedettes de la World Wrestling Entertainment (WWE) dans un spectacle d'une durée de 28 minutes pendant lequel ils défilent un ring de catch. La course à Las Vegas et ses enjeux sportifs constituent le point focal pendant la première moitié de l'épisode tandis que la fin de l'épisode sert de bilan à la saison. C'est aussi l'occasion d'établir des objectifs pour la saison suivante. Alors que le dixième épisode se conclut, nous notons que les pilotes Valtteri Bottas et Zhou Guanyu de l'écurie Alfa Romeo ont été complètement absents de cette saison sauf lorsqu'il s'agit d'images fournies par la Formula One Management (FOM).

Dans le chapitre suivant, nous présentons nos résultats de recherche, en commençant par nos premières observations après notre lecture immersive, avant de poser des constats d'analyse en lien avec notre question de recherche sur la place de la représentation de la diversité dans DTS.

²⁷ Surnom donné aux supporter·trice·s italien·ne·s.

CHAPITRE 4

PRÉSENTATION DES RÉSULTATS

Ce chapitre vise à présenter les résultats de notre recherche en commençant par des observations générales à la suite de notre lecture immersive de la docusérie. Une analyse détaillée des résultats permettra de mettre en évidence les lignes narratives et les thèmes majeurs de DTS. Enfin, nous examinerons les aspects sémio-pragmatiques de la série documentaire, qui contribuent à notre compréhension de la diversité et de sa représentation.

4.1 Premiers constats après la lecture immersive

La docusérie *Formula 1: Drive to Survive* a traversé plusieurs phases, de l'établissement d'abord assez timide de son équipe de productions dans le paddock jusqu'à devenir une présence quasi camouflée dans les garages. Les méthodes de production ont également évolué, que ce soit dans la conceptualisation ou le montage des épisodes, ou encore à travers la répartition des équipes de tournage : trois équipes fixes affectées aux différentes écuries lors de chaque Grand Prix, ainsi qu'une équipe volante chargée de couvrir les moments forts de chaque événement (Tibi et Brémond, 2023). Ainsi, les équipes sont passées de la curiosité méfiante envers l'émission à une intégration quasi totale dans le paddock, et ce malgré quelques réticences quant aux techniques de narration qui peuvent parfois exagérer ou altérer la réalité lorsque nécessaire afin de soutenir les propos de la docusérie (Wangu, 2024 ; Reilly, 2023). Cette exagération prend par exemple la forme d'une surmédiatisation des accrochages dont les bruits d'impacts ont été retravaillés ou amplifiés en postproduction. Les comparaisons qui sont faites entre les pilotes forgent aussi parfois des rivalités fantasmées qui ne sont pas conformes aux relations réellement entretenues par les pilotes de Formule 1. C'est notamment l'opinion de Max Verstappen qui rapporte que la relation de rivalité exacerbée entre Lando Norris et Daniel Ricciardo dépeinte par la docusérie est fautive (Smith, 2022)²⁸.

²⁸ Ce genre d'affirmations de la part de pilotes poussera Stefano Domenicali, président de Formula One Group, à avoir des discussions avec Netflix pour que la narration de la docusérie soit exempte de distorsion de la réalité (Noble et Chinchero, 2022).

Il est important de noter que la saison 3, marquée par la pandémie de COVID-19, a été un tournant important à la fois pour la série et pour le sport. En effet, avec un public captif, car confiné et éloigné de tout événement en présentiel, la docusérie diffusée sur Netflix a offert un accès privilégié aux coulisses du sport (Stuart, 2020), captant alors l'attention du public américain (Blackstock, 2024). C'est ce qui a permis de suivre des moments phares d'une saison de Formule 1, et surtout chargés en émotions véhiculées par la musique extradiégétique qui accompagne les pilotes dans leurs plus grandes peines comme dans leurs triomphes.

Alors que la première saison tend à adopter un ton didactique, afin d'inculquer les bases²⁹ à un public potentiellement néophyte de la Formule 1, les saisons suivantes adoptent un ton plus dramatique et polémique, avec des intrigues qui se densifient et gagnent en complexité et en nuances. Un ancrage historique se tisse également au fil des épisodes à travers différents hommages ou célébrations qui visent à démontrer un engagement fort de la part des équipes et des pilotes envers leur sport.

L'un des principaux moteurs de la narration se situe au niveau des rivalités, réelles ou amplifiées, qui sont développées au fil des saisons. Ce procédé narratif permet de faire émerger des figures charismatiques auxquelles le public peut s'attacher grâce à une mise en récit fortement axée sur l'émotion qui s'exprime à travers diverses thématiques, dont le dépassement de soi, les accidents mortels et le racisme systémique. Dans les segments consacrés aux entrevues, les pilotes sont invités à livrer leur ressenti. L'environnement épuré des entretiens favorise la concentration du public sur les visages montrés en gros plan ainsi que sur les paroles prononcées qui servent alors de liant avec les séquences d'action. Ainsi, le parcours personnel des pilotes, tout comme leurs réussites ou leurs échecs marquants, s'impose comme un élément central d'un bon nombre d'épisodes.

Ce n'est qu'une fois que les bases sont acquises que des enjeux structurels et politiques commencent à prendre de l'ampleur dans la docusérie. En effet, plusieurs arcs narratifs introduits

²⁹ Des concepts comme celui du développement des voitures, des budgets alloués ou même une description détaillée d'un week-end de course sont abordés dès le premier épisode de DTS afin de faciliter la compréhension des enjeux à venir.

lors d'un épisode se poursuivent à travers le reste de la saison ou s'étendent même sur la saison suivante. À travers cette feuilletonnisation, la docusérie induit une progression narrative dramatique qui contribue à façonner les protagonistes.

Le sport se vit dans une continuité, avec certaines variations qui se ressentent à travers la dramatisation des enjeux principaux. Grâce à un montage dynamique qui laisse peu de place aux faits de course, le discours présenté dans la docusérie dépasse la simple compétition sportive pour s'ouvrir à des problématiques plus larges comme les investissements réalisés auprès d'écuries considérées comme rentables (Limacher, 2024). De plus, la panoplie de moments de la vie quotidienne des pilotes et figures dirigeantes des écuries est un élément distinctif qui vise à conférer aux protagonistes une dimension humaine.

Par ailleurs, les thématiques liées à la diversité se manifestent par touches subtiles, ponctuant certains épisodes à travers des références aux discriminations, à l'invisibilisation de certaines populations et aux privilèges dont jouissent d'autres personnes. C'est précisément la manière dont la narration articule tant la présence que l'absence de la diversité corporelle, capacitaire, ethnique et de genre qui constituera l'un des objets de notre analyse approfondie à venir aux sections 4.4.2 et 4.4.3.

4.2 Présentation détaillée des résultats d'analyse

À travers la présentation détaillée des résultats, nous souhaitons examiner en profondeur les dimensions narratologiques et sémiotiques qui structurent et caractérisent la docusérie *Formula 1: Drive to Survive*. Il s'agit donc de mettre en lumière les mécanismes de construction du récit ainsi que les choix de mise en scène afin de dégager des lignes de force qui orienteront notre analyse, tout en contribuant à la compréhension de ses logiques médiatiques et culturelles.

Ainsi, notre analyse détaillée s'effectuera en deux temps. Une première partie mettra en évidence les éléments narratologiques récurrents dans la docusérie, alors qu'une seconde partie sera davantage axée sur les éléments contextuels sémio-pragmatiques. Ces deux approches nous permettront de poser nos constats sur les dispositifs de monstration du sport et d'aborder plus précisément les enjeux de diversité dans la deuxième partie de notre analyse à partir de la section 4.4.2.

De nombreux exemples issus des extraits sélectionnés viendront appuyer les éléments sémiotiques que nous décrirons en détail. Ces extraits ont été sélectionnés prioritairement à travers les dix épisodes les mieux notés en ligne sur le site IMDb, en tenant compte de leur impact narratif ou émotif. D'autres extraits ont été sélectionnés lorsqu'un enjeu de diversité était explicitement traité par la docu-série.

La grille d'analyse, qui a pour vocation de coller le plus possible à une analyse d'une docu-série de sport, part du postulat selon lequel la narratologie peut être spatiale et vivre dans un écosystème avec plusieurs textes, au sens sémiologique. De ce fait, même si nous nous concentrons sur certains épisodes, des éléments de contexte pourront se glisser dans les résultats analysés lorsque ceux-ci auront été perçus comme pertinents pour comprendre certaines particularités de la course automobile.

4.3 Une narration structurée et immersive : les différents procédés narratologiques dans *Formula 1: Drive to Survive*

L'approche narratologique permet de nous intéresser à la manière dont la construction du récit s'organise à partir d'éléments visuels et sonores, tout en portant attention à différentes stratégies discursives employées et plus largement en prenant en compte des éléments contextuels issus de notre connaissance de l'univers de la course automobile et de la Formule 1. Par conséquent, il est primordial de nous attarder aux mécanismes narratifs qui conditionnent la manière dont les informations sont révélées aux téléspectateur·trice·s. L'un de ces mécanismes concerne les choix opérés pour la focalisation qui modèle l'interprétation du public ; une autre stratégie déployée est celle des décisions réalisées pour le montage, lesquelles viennent renforcer ou créer des enjeux et des tensions dramatiques.

Ainsi, avec une visée au moins en partie explicative, DTS se construit autour de grands arcs narratifs qui dépassent parfois le cadre d'une séquence ou d'un épisode, devenant ainsi un motif récurrent qui peut structurer une saison entière. L'analyse des arcs narratifs nous sert donc de porte d'entrée pour mieux comprendre la manière dont la dramatisation et la spectacularisation contribuent à la création de personnages qui évoluent au fil des saisons.

4.3.1 Une construction narrative par grandes thématiques

La thématique du sport est une constante dans la série et s'exprime de diverses manières. D'abord, chaque épisode présente des séquences de l'un ou l'autre des Grands Prix de la saison. Ces images sont accompagnées d'un commentaire sportif qui permet de s'initier aux grands principes de la course automobile, par exemple les qualifications, les arrêts stratégiques dans les puits, ou encore les dépassements en piste sur un concurrent. Malgré quelques erreurs manifestes qui sont principalement attribuables à des défauts dans la traduction française³⁰, la narration purement sportive est une porte d'entrée sur ce qui attend les spectateur·trice·s pendant une fin de semaine de course typique. Ensuite, la thématique du sport se manifeste par le biais de la vulgarisation du règlement par des commentateurs qui interviennent face à la caméra, dont Will Buxton, Jennie Gow, Claire Williams ou Danica Patrick. À titre d'exemple, lors de sa première intervention devant la caméra, Danica tente de rendre compte de l'effervescence du début d'une saison où se mêlent « espoir », « enthousiasme » et stress (S6E10). Selon elle, lorsqu'une saison de course s'amorce, un monde de possibilités s'ouvre. Chacune de ces interventions apporte un éclairage particulier sur la course automobile, sur les enjeux sportifs et sur le règlement de la Formule 1.

Plusieurs pilotes expriment aussi ouvertement leur passion pour la course automobile lors de segments qui sont intercalés avec d'autres séquences. Ces scènes surviennent généralement sous forme de réponses à des questions posées dans un contexte d'interview qui permet de plonger dans l'intimité des pilotes. C'est lors de ces segments que nous apprenons que dès leur plus jeune âge, plusieurs pilotes se projettent en Formule 1. Les premiers pas dans la discipline sont présentés comme la concrétisation d'un rêve. C'est le cas pour Pierre Gasly dans deux séquences que nous avons analysées. Lors du dixième épisode de la saison 2, Gasly termine sur le podium au Brésil à la deuxième position, après avoir résisté aux attaques de Lewis Hamilton pendant les derniers tours de la course. Ce moment est accompagné par le ressenti émotionnel qui est à la fois transmis par la réaction du pilote – montré le poing en l'air et qui exprime sa jubilation à la radio – mais aussi par celles de son équipe bondissante de joie et de son ancien coéquipier Max Verstappen. Ce dernier

³⁰ Pour les besoins de notre analyse, nous avons fait le choix de visionner les épisodes en langue originale, avec des sous-titres en français pour limiter les pertes de sens.

explicite d'ailleurs lors d'une entrevue que Pierre Gasly avait eu un début de saison difficile chez Red Bull avant d'être envoyé chez Toro Rosso où il retrouvera à la fois « sa vitesse » et sa confiance (S2E10). Du point de vue de Gasly, cet exploit est vécu comme un rêve d'enfant devenu réalité.

Il faut ensuite patienter jusqu'à la saison suivante pour le voir remporter une course à Monza en Italie. Dans l'épisode 6 de la saison 3, une occasion est à saisir pour Pierre Gasly lorsque la course est relancée sous forme d'un départ arrêté. Puisque le meneur de la course, Lewis Hamilton, doit purger une pénalité de dix secondes, la piste est libre pour Gasly et son poursuivant Sainz. Dans cette séquence de tension narrative, l'action est accompagnée par plusieurs types de discours. D'abord, la voix hors champ de Gasly énonce clairement qu'il n'a pas l'intention de « rater » cette occasion (S3E6). Ensuite, les échanges radio entre le pilote et son ingénieur donnent un aperçu précis du travail d'équipe qui s'opère dans les coulisses d'une course. Pierre Hamelin, l'ingénieur de Pierre Gasly, donne de précieux renseignements sur les écarts avec Carlos Sainz et sur le nombre de tours restant (S3E6). Enfin, le commentaire sportif communique des informations factuelles sur la course, par exemple sur le fait que Gasly parvient dès la relance à dépasser Stroll ou bien sur le statut de meneur de la course qui incombe à Pierre Gasly (S3E6). L'alternance de ces trois types d'échanges est complétée par de nombreux plans de caméra allant de la vue d'ensemble filmée grâce à des hélicoptères, en passant par plusieurs types de caméras embarquées qui fournissent des plans filmés à l'intérieur des cockpits, ce qui permet d'être au plus près de l'action, mais aussi de l'émotion vécue par les parties prenantes au moment où Gasly remporte le Grand Prix de Monza. Alors qu'il est toujours dans son cockpit, Gasly est vu de face alors qu'il lève le poing en l'air, avant de lever les deux bras vers le ciel en signe de victoire (S3E6). Sa réaction de joie est perceptible alors qu'il répète à plusieurs reprises « Oh my God! » (S3E6). Rapidement, le pilote victorieux y va de ses remerciements pour son écurie AlphaTauri, pour le motoriste Honda, pour les ingénieurs ainsi que pour toutes les personnes qui travaillent à l'usine de Faenza, car c'est grâce à toute cette collaboration que cette réussite a été rendue possible (S3E6).

Par ailleurs, dans tous les cas où le dénouement d'une course est montré et lorsque des résultats de course sont clairement annoncés, ils sont toujours qualifiés comme étant « incroyables », comme si chaque course se concluait après de nombreux rebondissements en causant l'étonnement de tous, ce qui est loin d'être le cas dans la réalité. Certains effets déceptifs peuvent également être

présents, par exemple lorsque dans le sixième épisode de la troisième saison, l'ingénieur d'Alex Albon énonce le classement des pilotes qui terminent sur le podium alors qu'Alex finit loin derrière, à la 15^e position. De ce fait, DTS crée des dichotomies parfois réelles, parfois surgonflées, qui classent les pilotes en tant que vainqueurs ou perdants.

Même en concentrant une partie de la narration sur des actions sportives, qu'elles soient spectaculaires ou pas, un biais évident persiste dans la manière de montrer des séquences qui s'inscrivent intrinsèquement dans la narration voulue par l'équipe de la production. Par exemple, lorsqu'un épisode est construit autour d'une rivalité, les résultats omettent parfois de mentionner le vainqueur de la course, pour s'attarder plutôt à la position d'un pilote qui termine en milieu ou en queue de peloton. La dichotomie créée par une rivalité l'emporte donc sur le classement général et l'octroi des points qui permet de se hisser à la tête du Championnat de Formule 1. Il existe donc des enjeux qui sont propres à la docuserie, puisqu'elle fabrique parfois ses propres rivalités entre les pilotes et établit plusieurs liens avec, par exemple, un montage en parallèle qui sert à maintenir une tension narrative constante. Ce type de relation choisie pour alimenter la narration prime donc sur certains faits de course qui, eux, ont plus de signification sportive.

La thématique du sport est également abordée de manière plus politique à plusieurs reprises. Par exemple, dans une courte séquence, Toto Wolff discute de manière informelle avec Michael Masi, directeur de course. L'interaction a beau ne durer que quelques secondes, elle permet de rapidement vulgariser le rôle de Michael Masi, à savoir celui de recevoir les récriminations des équipes pendant la course (S3E3). Le fait d'avoir posé ce contexte dès la saison 3 permet à un épisode crucial de la saison 4 de se dérouler de manière plus immersive. En effet, Toto est montré à plusieurs reprises en train de hurler dans son microphone alors qu'il communique avec la direction pendant la dernière course du Championnat du monde 2021 (S4E10). Selon Wolff, la décision prise par la direction de course est injuste. Le fait de savoir que ce poste de pouvoir existe permet de limiter les explications et de concentrer la narration sur la charge émotionnelle du moment. Par ailleurs, lors de l'épisode 10 de la quatrième saison, l'article 48.12 du règlement sportif n'a pas été appliqué correctement pendant la course, ce qui a favorisé une forme artificielle de spectacle (Crépeau, 2021). Cette décision de la direction de course a permis de concentrer le spectacle dans l'ultime

tour de la course, ce qui marque la fin d'un duel, à la manière de la docu-série qui appuie sur la dramatisation des rivalités entre les pilotes.

4.3.2 L'importance accordée à la vie quotidienne et à l'intimité des protagonistes

L'une des vocations de DTS est de donner accès à quelque chose de plus intime que le sport. C'est d'autant plus clair lorsque nous considérons que la course automobile est un sport collectif qui permet à des pilotes de s'allier avec des machines à la fine pointe de la technologie, dans le but de filer sur des circuits à toute vitesse. De ce fait, les plans sportifs renforcent la distance entre l'athlète et le public. Comme le pilote doit porter des vêtements de protection (combinaison de course ignifugée, casque) et que la voiture est elle-même équipée de dispositifs qui assurent la sécurité du pilote, l'uniformisation et la standardisation des corps organiques et des objets mécaniques sont perceptibles. Le fait d'inclure des scènes de la vie quotidienne comportant des plans candides avec l'entourage des pilotes et des directeur·trice·s d'écurie permet donc de contrebalancer en mettant en valeur les différentes personnalités à l'œuvre. Cette stratégie éditoriale permet de poser un regard plus individuel sur les compétiteurs, ce qui encourage aussi un plus grand attachement des téléspectateur·trice·s envers ces pilotes humanisés.

À la suite de notre lecture immersive, nous avons remarqué que plusieurs personnalités revenaient souvent à l'écran dans ces scènes se voulant plus personnelles et intimistes. L'exemple le plus flagrant est sans doute Christian Horner, directeur de l'écurie Red Bull et marié avec Geri Halliwell Horner³¹. Christian est souvent montré aux côtés de son épouse, par exemple lors d'une promenade à cheval lors du premier épisode de la saison 4 de DTS. Dans cette séquence, la campagne anglaise est à l'honneur tandis que la conversation très sérieuse entre les époux concerne la pression qui entoure leurs métiers respectifs (S4E1). Christian a cependant tendance à invisibiliser les accomplissements professionnels et l'identité de sa femme, en mentionnant tout au plus qu'elle « a aussi baigné dans la compétition », ce qui contribue à la représenter principalement

³¹ Notons aussi qu'elle est créditée en tant que Geri Horner à l'écran, niant ainsi une partie de son identité.

comme une alliée qui le soutient dans son développement professionnel, en omettant la carrière qu'elle a eue lorsqu'elle faisait partie du groupe de pop des Spice Girls (S4E1).

Un autre moment de la vie des Horner est raconté à l'approche des fêtes de fin d'année (S6E2). Dans cette séquence, le père Noël est chez la famille Horner et une interaction se produit entre le personnage mythique et les membres de la famille. Le décor est celui d'une maison cossue et met en évidence la richesse ostentatoire de ses habitant·e·s. Le fait de pénétrer dans la demeure familiale a pour effet d'exposer clairement les rôles sociaux de ses membres qui correspondent au modèle de la famille nucléaire. Geri met en valeur Christian en rappelant au père Noël que son mari a gagné un championnat afin de confirmer qu'il a été sage (S6E2). Par la suite, Christian sort de la maison et se rend à l'écurie en compagnie de ses enfants et cette fois-ci, sa fille Olivia est questionnée sur son pilote préféré (S6E2). Cette courte discussion sert de transition pour parler du pilote Daniel Ricciardo, étroitement lié à Red Bull depuis le début de sa carrière en Formule 1.

Si de nombreuses scènes mettent en valeur le couple Horner, quelques autres se concentrent sur la vie privée de Toto Wolff, le directeur de l'écurie Mercedes. Dans l'épisode 6 de la saison 6, Toto, Susie et leur fils Jack se rendent à une piste de karting. L'interaction entre Jack et sa mère laisse deviner que celle-ci pilotera avec lui sur la piste, même si les plans subséquents ne le montrent pas explicitement. Tout au plus, Susie porte-t-elle sa combinaison de course. Cette sortie en famille se veut néanmoins joyeuse, ce qui est souligné par de la musique enjouée avec une prédominance de notes de piano. Pendant que Jack pilote un kart et que des images de sa course sont diffusées en respectant les cadrages habituels de la Formule 1, Toto et Susie discutent en bord de piste. La discussion concerne d'abord leur fils et ce qu'il pensera de la vitesse de son kart, mais rapidement Susie amène le sujet du pilotage comme étant quelque chose de difficile émotionnellement en affirmant : « Piloter c'est dur. Il n'y a qu'un seul gagnant. Il faut savoir accepter la défaite » (S6E6). Cette amorce permet à Toto de s'exprimer ensuite sur ce que son écurie vit, avec les attentes élevées qui pèsent sur cette équipe. La notion de la circularité et des dominations sportives est ensuite brièvement explicitée, avec certains grands champions qui sont cités : Schumacher, Vettel, les pilotes de l'écurie Mercedes (Lewis Hamilton et Nico Rosberg), jusqu'à ce que Max Verstappen devienne lui-même un champion du monde qui domine la discipline. L'objectif de cette scène est de montrer que Toto Wolff a conscience des défis qu'il doit relever s'il veut parvenir à briser la

séquence de championnats acquis par Verstappen. Nous notons cependant que la conversation entre Toto et Susie laisse croire qu'il s'agit d'un texte appris par cœur puisque Toto Wolff bute sur le nom de famille Schumacher, alors que nous sommes d'avis que cela ne devrait pas poser de problème à un Autrichien de bien prononcer ce mot.

4.3.3 Un rapport au temps éclaté et dramatisé

Plutôt que de raconter une saison de Formule 1 en suivant l'ordre chronologique, la docusérie choisit de prioriser une approche narrative événementielle, centrée autour des rivalités. Par la mise en récit, il devient possible de faire vivre des histoires intéressantes qui sont détachées d'un ancrage temporel fixe par rapport au temps, ce qui permet une flexibilité accrue. Ce rapport au temps se manifeste à la fois par le montage et l'insistance sur certains événements qui fonctionnent comme des unités de temps. Ainsi, il n'est pas rare que plusieurs épisodes se déroulent au moins en partie pendant la même fin de semaine de course. Nous pensons notamment aux épisodes 4 et 5 de la deuxième saison qui apportent différents points de vue sur l'édition 2019 de la course à Monaco.

Par l'utilisation de ralentis ou d'accélération d'images, des procédés narratifs comme les analepses et les prolepses sont mobilisés pour appuyer le fait que le sport se structure autour d'une succession de choix et de conséquences. Le temps devient donc une matière malléable qui est mise au service du récit, comme en témoignent plusieurs épisodes. L'un des pilotes chouchou de *Formula 1: Drive to Survive*, Daniel Ricciardo, est l'un des sujets centraux de l'épisode 4 de la première saison et il doit justement prendre une décision importante par rapport au renouvellement de son contrat. Cette séquence utilise plusieurs procédés visuels pour rapprocher les téléspectateur·trice·s des émotions vécues par Daniel Ricciardo, qu'elles soient rattachées à son passé ou à son présent. Des images d'archives avec une colorimétrie différente – moins saturée – sont employées et servent de prolepse à un nouveau moment charnière dans sa carrière. La succession de ces images raconte les grands succès de Ricciardo chez Red Bull, notamment ses podiums et ses victoires (S1E4). Cette accumulation de succès se situe dans le passé et sert de rappels au sujet des grandes réussites de Ricciardo, et donc de ce qui peut potentiellement faire pencher sa décision en faveur de son écurie actuelle. Pourtant, lorsque l'analepse se termine, quelques plans adoptent un point de vue subjectif pour donner l'impression que le public se trouve littéralement dans les souliers du pilote qui doit décider de son avenir en Formule 1. Le choix final de Daniel Ricciardo est illustré par un plongeon

dans l'eau, un geste qui porte en lui la connotation d'aller vers l'inconnu puisqu'il partira rejoindre l'écurie Renault lors de la saison suivante.

Comme le temps chronologique n'est pas toujours respecté et afin de bien faciliter la compréhension des téléspectateur·trices, de nombreux cartons sont employés afin de situer l'action. Ce sont d'ailleurs ces indices visuels qui nous sont indiqués lorsqu'un remontage des événements dans la docu-série ne suit pas le même tempo qu'une saison de Formule 1. D'autres éléments visuels comme la couleur des vibreurs, les logos des commanditaires propres à une course et même le tracé d'une piste peuvent donner des indications quant au moment ou au lieu d'une course. Ainsi, à certains moments, des faits de course sont illustrés avec des extraits qui ne correspondent pas au Grand Prix décrit, ce qui pourrait être vu comme une forme de supercherie visuelle. La narration prime donc sur l'exactitude du moment où se sont produits les faits.

Toujours en lien avec l'aspect temporel, nous notons que les fins et les débuts de saisons sont souvent des moments clés de mise en relation avec le temps. Un début de saison pourra ainsi donner un aperçu des épisodes à venir, tandis qu'une fin de saison devient l'occasion de rappeler des événements importants qui auront une incidence sur la saison suivante. Le découpage des épisodes permet aussi à certaines intrigues de se déployer sur plus d'un épisode, notamment en ce qui concerne le Championnat du monde 2021 âprement disputé entre Max Verstappen et Lewis Hamilton lors de la saison 3, ou encore l'affaire Piastrini qui a occupé une bonne partie de la saison 4. Puisque ces deux arcs narratifs ont été au cœur des débats sportifs lors de leurs saisons respectives, il n'est pas surprenant qu'ils occupent une grande place dans la docu-série, jusqu'à devenir des fils rouges de l'intrigue.

Le temps est également quelque chose de malléable qui peut être facilement tronqué par le biais du montage de manière à conserver l'attention du public. Plutôt que de montrer de grands segments d'une course qui pourrait être perçue comme monotone et afin de rentrer dans un format de 40 à 50 minutes, ce sont uniquement les faits de course les plus intéressants qui sont présentés, comme les départs, les accidents et les accrochages, ou encore les tours de piste pendant lesquels les pilotes se livrent une chaude lutte. Ce parti pris favorise une mise en scène spectaculaire puisque chaque plan forme un tout dynamique servant à retranscrire la vitesse d'une course et à exacerber les enjeux vécus sur et en dehors de la piste.

4.3.4 Une mise en scène de l'espace et du pouvoir

Les éléments culturels contextuels et les rapports de pouvoir qui y sont associés influencent directement le rapport à l'espace et la différence de traitement entre les circuits iconiques et les nouveaux circuits. Dans cette docusérie, une des manières les plus visuelles de communiquer des informations sur les endroits visités, que ce soit à l'échelle d'un pays ou d'une ville, est d'y inclure les circuits eux-mêmes. Dans ce cas précis, il faut tenir compte que certaines destinations historiques, telles que Monaco, Monza (Italie) ou Spa-Francorchamps³² (Belgique) sont considérées comme des attraits suffisamment emblématiques du sport automobile pour que la docusérie n'élargisse pas davantage la focale, en restant concentrée sur l'iconicité immédiate du lieu en question.

Ainsi, pour ces circuits historiques bien connus du public, la mise en scène n'a pas nécessairement besoin d'avoir recours à des procédés de contextualisation de la géographie montrée à l'écran. Pour des destinations moins connues, on ajoute cependant des cartons qui mentionnent l'endroit visité (nom de la ville et pays), accompagnés d'images de la localité qui donnent des précisions contextuelles, ce qui peut s'apparenter à une grammaire visuelle et par extension à une sémiologie visuelle qui est évidemment à étudier. On peut aussi mentionner les plans consacrés aux monuments, présents sur certaines destinations iconiques, telles que Las Vegas qui parle à tous les publics, y compris aux néophytes de la discipline. Le Grand Prix de Las Vegas a d'ailleurs fait son grand retour en Formule 1 en 2023 et est ainsi à l'honneur lors de la sixième saison de la docusérie. Contrairement aux autres Grands Prix qui se déroulent en Amérique, Las Vegas est une épreuve de nuit qui met en valeur l'architecture et les lumières des casinos de la ville. Les images du Grand Prix de Las Vegas créent une sorte de carte postale illustrant ce que ce lieu représente d'un point de vue touristique. Les attractions visibles, comme la Sphère, font partie d'une grammaire visuelle fondée sur l'iconicité du lieu.

³² Bruce Jones (2021) brosse un portrait très précis de 26 des tracés utilisés en Formule 1 tout en faisant ressortir l'importance historique et sportive de chacun d'entre eux. Il écrit entre autres : « Spa-Francorchamps est vital pour sa place dans la longue et éclectique histoire de la F1, en tant que l'un des quatre circuits utilisés lors du premier Championnat du Monde en 1950, et encore utilisé aujourd'hui aux côtés de Silverstone, Monaco et Monza » (Jones, 2021, p.10).

Une autre dimension importante de l'utilisation de l'espace concerne les séquences que nous pouvons assimiler à des zones tampons autour de la course. Nous pensons notamment aux garages des équipes, aux zones d'hospitalité ainsi qu'aux lieux habités par les pilotes pendant les fins de semaine de course. Ces lieux sont très animés pour la plupart des saisons, si nous faisons abstraction de l'année bouleversée par la pandémie de COVID-19. Si les entrevues et les coulisses de la course sont le cœur de la série, cette volonté de rendre les informations accessibles demeure donc une décision éditoriale forte, même si l'équipe de la production se doit de protéger les secrets industriels auxquels elle peut avoir accès.

Face à tout ce travail de mise en scène permettant de localiser et d'identifier les lieux dans lesquels se situent l'action ainsi que les protagonistes, nous observons que les parties consacrées aux entrevues contrastent en raison du peu d'information que leur mise en scène offre aux téléspectateur·trice·s. En dehors du bureau de Lawrence Stroll, recréé en postproduction (S6E1 ; usepassionfruit, 2024), la mise en images est toujours la même avec un cadrage qui varie du plan poitrine au gros plan. Le dispositif des entretiens comprend des tentures noires qui dépersonnalisent totalement l'espace, une chaise réservée à la personne interviewée et l'intervieweur.euse en face qui reste hors champ et dont nous n'entendons pas les questions sauf à de rares moments. De même, il est très rare de voir des plans plus larges où le dispositif est montré, mais dans un extrait que nous avons choisi et dans lequel Lewis Hamilton s'exprime sur le racisme systémique (S3E10), ce plan plus large existe et permet d'ouvrir visuellement l'espace à la thématique traitée dans ce segment.

Le dispositif d'entretien de DTS est calibré pour paraître quasiment toujours identique et neutre. Ces scènes à vocation explicative deviennent un point d'ancrage fixe du déroulement des épisodes et constituent une sorte de lieu isolé de la temporalité³³. Si le temps est manipulé par des

³³ Nous notons que le déroulement d'une saison de la docuserie doit se plier à la réalité de la saison sportive qui compte plus de vingt événements par année. Le fait de devoir condenser une telle multiplicité d'unités de temps impose sans aucun doute des choix éditoriaux, faisant en sorte que certaines unités spatio-temporelles se trouvent raccourcies alors que d'autres moments qui servent mieux la narration souhaitée ne subissent pas les coupes du montage.

accélération, des ralentissements, des analepses et des prolepses, l'image est ici un vecteur très important de contexte, en plus de conditionner les spectateur·trice·s face à ce qui est transmis.

Certains procédés visuels sont utilisés de manière récurrente pour mettre en évidence le spectacle sportif. Nous pensons notamment aux ralentis d'images qui permettent à la fois de gonfler la durée d'un épisode et d'appuyer sur certains détails importants qui pourraient échapper aux téléspectateur·trice·s s'ils étaient montrés à vitesse réelle. Les accidents et accrochages illustrent parfaitement l'utilité des manipulations temporelles de la docusérie. Certaines de ces séquences d'accidents sont également diffusées à de multiples reprises, avec différentes prises de vue qui sont parfois accompagnées par des sons rajoutés ou amplifiés qui rendent compte de la force des impacts entre les monoplaces ou avec les barrières de sécurité.

4.3.5 Les structures narratives classiques appliquées à une docusérie de sport

La construction de *Formula 1: Drive to Survive* suit généralement des conventions narratives classiques, surtout dans les premières saisons qui se veulent plus explicatives pour qu'un public moins connaisseur de la discipline puisse aisément suivre et comprendre les enjeux sportifs. Certaines situations de course peuvent néanmoins être analysées à travers le schéma actantiel, dans lequel un pilote/héros doit accomplir une mission que nous pouvons définir comme étant un objectif de victoire (gagner une course ou même le championnat), le tout en surmontant des embûches qui se dressent sur sa trajectoire. Selon ce cadre narratif, les autres pilotes qui se battent en piste peuvent soit devenir des adjuvants ou des alliés qui facilitent la réussite de la mission ou des opposants féroces agissant comme des antagonistes qui compliquent l'atteinte de l'objectif. Cette manière de représenter la course automobile souligne les dynamiques de la compétition tout en appuyant sur les enjeux dramatiques que sont les retournements de situations, les accidents ainsi que les rivalités intenses entre pilote et écuries qui doivent faire des choix décisifs dans des moments cruciaux.

C'est à travers l'étude du montage et des interactions qui y sont valorisées que nous pouvons attribuer des rôles actantiels aux différents personnages. Lorsque ce sont des extraits issus des diffusions sportives, un travail de sélection a été nécessaire pour mettre en avant certains traits de caractère qui s'expriment à chaud lors de situations critiques. Nous pensons par exemple à la

frustration ressentie par un pilote qui ne parvient pas à dépasser un rival, ou bien aux explosions de joie qui se produisent lors de victoires significatives. Dès lors, il nous apparaît essentiel de faire une lecture fictionnalisante des personnalités dépeintes à travers la narration de la docuserie. De manière plus étendue, nous notons également la complexité d'une personnalité qui peut avoir plusieurs facettes selon le contexte : attaquant féroce, blagueur, militant, etc. Comme l'explique Jason Mittel (2015, p. 127), le fait de développer une panoplie de personnalités riches – qu'il s'agisse de personnes célèbres ou de personnages – dans une émission de télévision peut en retour favoriser plus d'engagement de la part des téléspectateur·trice·s envers ces célébrités et le programme.

Pour illustrer davantage nos propos, nous nous attarderons sur la dernière course du Championnat du monde 2021 au cours de laquelle les personnages réels sont des pilotes et des directeurs d'écurie qui rivalisent pour l'obtention du titre. Ces protagonistes sont présentés à travers le prisme de leurs occupations professionnelles ; leur représentation accentue les tensions qui se sont accumulées pendant une saison intense et vivement disputée. L'enjeu est non seulement sportif, mais également émotionnel et politique puisque cette ultime course est un moment clé pendant lequel une dynamique de pouvoir entre l'écurie Mercedes et l'écurie Red Bull se cristallise. Mentionnons également que les voitures en piste, et plus précisément celles pilotées par Hamilton et Verstappen, sont des objets qui ont une fonction d'actant.

Selon la posture que nous adoptons, nous pouvons prendre le parti de Lewis Hamilton ou de Max Verstappen. Si l'un est le sujet, l'autre est forcément l'anti-sujet. Ces deux hommes convoitent tous deux le même objet : la victoire de la course qui garantira l'issue du Championnat du monde. Il s'agit donc d'un « axe de vouloir » fort qui forme une « conjonction » entre le sujet/l'anti-sujet et l'objet (Hébert, 2006). Dans cette séquence, plusieurs adjuvants sont à l'œuvre incluant la voiture pilotée par le sujet, son ingénieur, ou bien l'apport invisible des stratégestes qui orchestrent les arrêts aux puits dans un contexte où la course opère sous le régime de la voiture de sécurité. Cette même voiture de sécurité ainsi que les pilotes à qui on ordonne de doubler la voiture de sécurité deviennent des opposants. Ces différents éléments caractérisent l'« axe de pouvoir » puisqu'il s'agit d'actants pouvant aider ou nuire au sujet (Hébert, 2006). Sur l'« axe de la transmission » ou « axe du savoir » (Hébert, 2006), le destinataire est Toto Wolff qui tente d'influencer la direction

de course³⁴, poste occupé par Michael Masi, qui agit à titre de destinataire puisqu'il représente les intérêts de la discipline à offrir un spectacle.

Bien entendu, les choix de montage prennent en compte différents points de vue qui s'alternent, ce qui fait que les relations entre les actants que nous avons décrits précédemment sont valables pour certaines instances, à savoir lorsque c'est le point de vue de Lewis Hamilton, Toto Wolff ou de l'écurie Mercedes qui domine. Max Verstappen, lorsqu'il est pris comme le sujet plutôt que l'anti-sujet, a alors ses propres adjuvants, opposants et destinataires qui œuvrent pour lui permettre de remporter son premier titre de champion du monde. La volonté de la docu-série demeure celle de s'approcher des protagonistes et de plaire au plus grand nombre de supporters qui sont les destinataires ultimes de l'émission. Le schéma actantiel prend donc toute son importance lorsque considéré plus globalement pour y inclure un public en quête de sensations fortes.

4.3.6 Le spectacle des émotions et des sensations

Le spectacle sportif exposé dans DTS s'appuie fortement sur la mise en scène des émotions et des sensations corporelles ressenties par les pilotes. Cette thématique est transversale dans toute la docu-série, que ce soit par le biais d'images mettant en valeur des corps masculins en plein effort ou en faisant ressentir à quel point les pilotes doivent gérer à la fois leurs émotions et le stress intense de la discipline.

À plus d'une reprise, des scènes de séances d'entraînement musculaire soulignent l'intensité physique de la préparation nécessaire pour exercer le métier de pilote parmi l'élite de la compétition. Le corps est donc souvent montré en plein effort, avec la sueur qui perle sur la peau, en particulier lorsque les Grands Prix se déroulent dans des environnements à forte chaleur comme cela a été le cas au Qatar et à Singapour. À d'autres moments, le ressenti corporel est renforcé via une mise en scène calculée qui permet l'ajout ou l'amplification de sons physiologiques, comme les bruits de respiration haletante ou les battements rapides d'un cœur. Ces manifestations de

³⁴ La direction de course est une fonction qui veille au bon déroulement de la course et au respect du règlement sportif et technique.

réactions physiques traduisent à l'écran un mélange d'exaltation et de stress ressenti à travers des épreuves physiques qui caractérisent le métier exercé par les 20 meilleurs pilotes du monde.

L'exemple le plus parlant de séquence qui touche à la corporalité concerne l'accident de Romain Grosjean à Bahreïn en 2020. La tension narrative est au cœur de ce moment pendant lequel le pilote a dû braver la chaleur des flammes avant d'être secouru. Comme dans la réalité, la docu-série laisse planer le doute quant à l'issue de cet accident. Ce sont d'abord les réactions des autres pilotes et des dirigeants d'écurie qui sont montrées. L'état de choc est l'émotion qui domine à ce moment, puisque plusieurs personnes, dont Alex Albon, Charles Leclerc, Danil Kvyat, s'interrogent quant à l'état de Romain et ses chances de survie.

Cet accident, relaté lors du neuvième épisode de la saison 3, est le moment le plus spectaculaire de la série. Ce n'est pas uniquement à cause de la violence de l'impact ou de la force et de la chaleur du brasier, mais surtout à cause de la manière dont les images y sont traitées, à l'aide de ralentis ainsi qu'un travail sur le son qui parvient à communiquer les émotions ressenties par toutes les parties prenantes. L'impuissance, la vulnérabilité et l'inquiétude parcourent alors tout le paddock. Mais ce qui domine surtout cette séquence, c'est l'aspect religieux de ce qu'il convient d'appeler le miracle des flammes. Sur fond de musique sacrée, Romain survit aux flammes et à la chaleur et il s'en tire finalement assez bien puisqu'il est toujours en état de marcher vers l'ambulance.

Comme l'indique un carton, une semaine plus tard, Romain est de retour dans le paddock, mais ce n'est pas pour concourir (S3E9). Cette séquence permet aux téléspectateur·trice·s de constater l'étendue de ses blessures – notamment ses mains brûlées et bandées – tout en prenant connaissance du témoignage du pilote sur ce qu'il a vécu sans omettre un seul détail. Les questions existentielles l'ont évidemment habité à ce moment, alors qu'il a subi un grave accident qui aurait pu être mortel. Selon les dires de Romain, c'est son instinct de survie qui a pris le dessus et lui a permis de s'extraire de la voiture lorsqu'il a senti des mains sur ses épaules. Le crescendo émotionnel est le fruit de l'accumulation des réactions de Romain Grosjean, de Marion Jollès-Grosjean et de Guenther Steiner.

Dans d'autres épisodes, l'expression d'un registre d'émotions très intimes lié à l'accomplissement d'un rêve d'enfant et plus largement la thématique de la nostalgie est largement extériorisée par les

pilotes. De nombreux jeunes pilotes ont l'occasion de transmettre leur ressenti à travers les séquences d'interviews pour livrer leur témoignage sur ce que signifiait pour eux de faire leurs premiers tours de roue en Formule 1. C'est notamment le cas d'Alex Albon qui révèle avoir failli voir son rêve s'envoler quand il a perdu ses soutiens financiers en raison de la condamnation de sa mère (S2E6). Dans son cas, l'accomplissement personnel est vécu comme un moment de fierté, mais qui le place également dans une posture de vulnérabilité. D'abord hésitant, il se confie au sujet de ces années difficiles pendant lesquelles il a dû apprendre à assumer le rôle de chef de famille tout en rebâtissant la confiance d'investisseurs thaïlandais envers son talent (S2E6). En guise d'analepse, des éléments d'archives montrent Albon lorsqu'il faisait partie de l'académie de Red Bull aux côtés de Danil Kvyat et Carlos Sainz (S2E6). Une séquence issue de la télévision thaïlandaise est également employée pour appuyer le récit d'Albon. Le fait de parvenir à réintégrer la famille Red Bull prend ainsi la forme d'une sorte de rédemption, tant pour Alex Albon que pour sa mère Minky qui est présentée tout au long de cet épisode comme une figure en quête de pardon et de réintégration sociale.

Dans DTS, les émotions ne sont pas uniquement vécues comme des sensations intérieures. Elles doivent plutôt être comprises comme quelque chose qui a une fonction de liaison d'un signe à un corps comme l'explique Sara Ahmed (2014, p. 191). En nous interrogeant sur le type d'émotion montrée par la docusérie, nous pouvons attester la place centrale occupée par l'expression des ressentis. En effet, ce qui lie la parole d'un pilote à son corps est l'émotion qui transparait sur son visage, que ce soit un sourire éclatant après une victoire ou des larmes après avoir perdu un être cher, comme c'est le cas pour Pierre Gasly après son podium au Brésil qu'il dédit à son ami décédé Antoine Hubert (S2E10). Le fait d'employer un gros plan permet d'immortaliser une larme qui à son tour apporte une profondeur aux propos de Gasly. Lorsque ce dernier parle des mois difficiles qu'il a traversés, le souvenir du décès tragique d'Antoine Hubert est évoqué à travers le discours de Gasly ainsi que les images présentées de ce drame. Ici, l'accomplissement personnel d'avoir terminé sur le podium est corrélé au fait d'avoir surmonté une épreuve émotionnelle très difficile.

Par ailleurs, les éléments sonores et la musique d'ambiance sont très souvent employés dans la docusérie pour induire une atmosphère en complément aux propos tenus ou aux images montrées. Des musiques plus légères, à base de piano, accompagnent les séquences de la vie de tous les jours,

tandis que des musiques plus intenses et au tempo plus rapide sont de mise lors des moments fortement compétitifs. La synergie créée entre des éléments visuels, sonores et discursifs peut amener vers une forme de synesthésie³⁵ sous-tendue par un tissu émotionnel. La musique peut ainsi jouer un rôle émotionnel lorsqu'elle vient soutenir un moment dramatique comme un accident ou un accrochage. Dans d'autres circonstances, certaines pistes musicales font penser à de la musique religieuse comme c'est le cas dans la séquence que nous avons décrite au sujet de l'accident de Romain Grosjean (S3E9). Enfin, en prêtant attention à la musique, nous avons pu repérer certains leitmotive qui apparaissent en lien avec certains lieux iconiques ainsi que des sonorités que nous pouvons associer à certains pays³⁶.

En accordant une place de choix au registre émotionnel, la docu-série remet assurément l'humain au centre des propos qu'elle véhicule. Grâce à la construction narrative, les pilotes et dirigeant·e·s d'écurie en viennent à incarner des archétypes auxquels il est plus facile d'attribuer des intérêts et des desseins à réaliser. Nous pensons notamment à l'archétype du héros masculin qui doit démontrer certaines aptitudes physiques (vitesse, force, etc.) pour triompher (Trujillo, 2000). Par conséquent, les différents procédés que nous avons décrits peuvent favoriser l'identification aux pilotes qui traversent des expériences de la vie, plutôt que de se concentrer uniquement sur le caractère spectaculaire de leurs exploits.

4.4 Enjeux sémiotiques et pragmatiques autour des représentations sociales de la diversité sportive

Dans cette autre partie de notre analyse, nous souhaitons scruter *Formula 1: Drive to Survive* en prenant en compte un contexte plus large qui dépasse celui d'une série documentaire pour y inclure une dimension plus pragmatique. Nous voulons ainsi cerner les représentations sociales de la diversité en lien avec l'espace de production, qui part des intentions des créateur·trice·s et des choix narratifs que nous avons déjà expliqués, et l'espace référentiel qui s'appuie sur des normes sociales,

³⁵ Phénomène qui « se produit quand une information destinée à stimuler l'un des sens en sollicite un autre » (Bauwens, 2022).

³⁶ Dans la saison 5, le premier épisode s'ouvre en Italie et est accompagné de la musique extradiégétique Tarantella Napoletana alors l'épisode 5 de cette même saison utilise les sonorités du style musette pendant une séquence qui se déroule en France.

des stéréotypes et les attentes du public (Barrette, 2022). L'une des lignes de force de notre analyse concerne la mise en images d'enjeux sociaux plus larges qui traduisent l'expression ou l'absence de la diversité corporelle, capacitaire, ethnoraciale, de genre ou d'autres types d'identité sociale. Ce faisant, nous mettrons en lumière les dynamiques de pouvoir qui sous-tendent la docusérie, qu'il s'agisse des relations entre les instances régulatrices de la Formule 1 et les écuries, les rapports de pouvoir entre les écuries, ou encore les rivalités entre les pilotes.

4.4.1 Les modes d'énonciation : entre authenticité et fictionnalisation

Dans DTS, les modes d'énonciation oscillent entre le pôle de l'authenticité et celui de la fiction. Il s'agit d'un exercice complexe d'équilibriste qui contribue à donner un caractère unique à la docusérie de sport. D'une part, certaines images ou séquences servent à illustrer des propos et à enrichir l'histoire de cette discipline. D'autre part, afin de nourrir la narration, des éléments plus fictionnels viennent compléter le récit. Nous nous attarderons donc à ces deux aspects afin d'établir la manière dont ils dialoguent à l'écran.

Concernant les images qui sont employées comme unités visuelles, notons d'abord la prépondérance d'images officielles qui émanent de l'autorité sportive Formula One Management (FOM), une entité médiatique détenue par Formula One Group qui appartient elle-même à Liberty Media. Ainsi, ce sont les caméras officielles qui permettent de suivre l'action au plus près des pilotes et de la piste. Au nombre de sept, ces caméras se trouvent à différents endroits : sur les côtés de la monoplace, à l'intérieur du véhicule ainsi que dans le casque du pilote³⁷. L'une des caméras est pointée vers l'athlète et est installée devant la cellule de survie, ce qui permet d'avoir un gros plan sur le pilote casqué. Une partie de la grammaire visuelle de *Formula 1: Drive to Survive* repose donc sur les images captées par des dispositifs embarqués sur les monoplaces ou directement dans l'équipement utilisé par les pilotes. De plus, certaines images des diffusions télévisuelles issues des caméras placées sur le circuit ou par des hélicoptères ou drones officiels sont également employées

³⁷ L'emplacement des caméras ainsi que toutes les spécifications techniques qui concernent leurs installations sont régis par le règlement technique de la Fédération Internationale de l'Automobile (FIA), de sorte à assurer la sécurité des pilotes, mais aussi à pouvoir exercer une certaine surveillance sur les équipes en regard du règlement auquel elles sont assujetties. Pour plus d'information, voir l'article 8.17 *Cameras and camera housings* du règlement technique de la Fédération Internationale de l'Automobile (2025).

dans le montage. Un certain savoir-faire explique donc la standardisation des images qui sont ensuite récupérées par la docusérie pour être intégrées au montage des épisodes. D'autres capteurs installés sur les monoplaces peuvent éventuellement donner accès à d'autres informations contextuelles qui sont reprises par la docusérie.

Les images officielles sont donc utilisées comme des unités de base qui permettent de suivre l'action en piste, ou du moins les moments les plus intéressants comme celui du départ, les batailles en piste et les fins de course. Sans ces images, la véritable nature de ce sport d'élite serait complètement invisibilisée. Les différentes prises de vue qui s'alternent permettent de recréer une partie de l'ambiance de la course et de donner une impression de vitesse, ou simplement de rendre compte de certaines particularités des circuits, dont certains virages ou le degré d'inclinaison de passages iconiques.

À certains moments et de manière récurrente, des images d'archives, datant parfois de plusieurs décennies, sont utilisées pour appuyer la narration de la docusérie. C'est le cas notamment lors de l'épisode 8 de la saison 2 durant lequel une succession d'images de crash violent, à travers les trois dernières décennies de ce sport mécanique, sont présentées. Le fait de recourir aux images d'archives renforce le côté authentifiant de l'épisode, puisque ces accrochages ont tous une certaine notoriété et peuvent potentiellement être identifiés par une portion des téléspectateur·trice·s. Les images d'archives permettent également une certaine continuité historique et contribuent à démontrer que la Formule 1 est un sport qui existe depuis les années 1950 et qui a vu de nombreuses légendes sportives se construire au fil du temps : Jackie Stewart, Jim Clark, Gilles Villeneuve, Ayrton Senna, Alain Prost, Michael Schumacher, Damon Hill, Jacques Villeneuve, Sebastian Vettel, Lewis Hamilton, pour n'en nommer que quelques-uns. En utilisant des images d'archives, *Formula 1: Drive to Survive* fait écho au souvenir collectif d'une discipline dans laquelle les meilleurs pilotes s'affrontent pour remporter une course ou un championnat du monde. Cela permet également d'illustrer certains changements au sein de la discipline, notamment en matière de sécurité. En effet, certains accidents spectaculaires de ces dernières années auraient pu prendre une tout autre tournure si des innovations n'avaient pas fait leur apparition au fil du temps.

Aux sources d'images précédemment décrites s'ajoutent celles tournées par Box to Box. Celles-ci peuvent prendre plusieurs formes, par exemple des extraits tournés spécifiquement pour les besoins de la docuserie : entrevues, sorties dans un cadre plus champêtre, moments filmés au domicile des pilotes ou des dirigeant·e·s d'écurie. Les équipes de production de la série ont également un large accès aux paddocks et peuvent y circuler librement. Ces équipes ont aussi l'opportunité de demander à être présentes dans certains garages à chaque fin de semaine de course, ce qui leur permet de croquer des moments sur le vif. Le fait de se trouver au plus près des pilotes, des écuries et de leur équipe de direction permet une fois de plus de s'approcher et de s'approprier des moments authentiques qui rythment une fin de semaine de course. Il n'est cependant pas exclu que certaines écuries subissent une forme de biais d'observation et changent leurs comportements lorsqu'une caméra ou un microphone de Box to Box est repéré, ce qui renforce l'oscillation entre le mode d'énonciation authentifiant et fictionnalisant.

En ce qui concerne l'aspect fictionnalisant qui s'immisce dans la docuserie, cela peut prendre différentes formes, comme l'exagération de l'impact de certains accrochages qui concorde avec une volonté éditoriale spectaculaire et même l'ajout d'éléments sonores au moment de la postproduction. En effet, il est crucial de noter que *Formula 1: Drive to Survive* ne se contente pas de condenser les moments forts d'une course. En observant attentivement le contenu de la série, nous pouvons aisément repérer certaines incohérences visuelles ou sonores et en déduire qu'il s'agit d'une version romancée de la réalité. Par exemple, cela se manifeste par l'ajout de bruits de moteurs qui ne correspondent pas à ceux utilisés pendant les saisons concernées, ou par le recours à des images qui ne correspondent pas toujours au grand prix dont il est question à l'écran. De plus, les accidents – souvent surmédiatisés – comportent parfois des bruitages additionnels lors du freinage et des impacts avec les autres voitures ou les barrières de sécurité. Ce genre de liberté prise par l'équipe de production a pour effet d'augmenter la charge émotionnelle des scènes, bien que nous ne puissions affirmer que le but soit de délibérément tromper ou induire en erreur les téléspectateur·trice·s.

Toujours dans cette optique d'ajouter des aspects fictionnalisants dans *Formula 1: Drive to Survive*, certaines scènes semblent exagérées ou même carrément rejouées pour servir la narration. Les discours prononcés peuvent paraître scriptés, comme lorsque Toto Wolff récite les grands

champions qui se sont succédé en Formule 1 (S6E6). Deux autres scènes qui semblent avoir été rejouées au bénéfice de la narration surviennent respectivement lors de l'épisode 9 de la saison 3 et de l'épisode 5 de la saison 5 qui concernent le marché des transferts d'équipe. Dans chaque saison de Formule 1, certains contrats entre des pilotes et des écuries viennent à échéance et des décisions doivent être prises, soit pour rester dans une écurie ou accepter de changer d'employeur. Quand Sergio Perez est choisi par Red Bull pour combler un baquet vacant, la narration est cohérente, car cela survient juste après une victoire de Perez, mais le tout semble rejoué pour les besoins de la docu-série. En effet, l'appel passé par Christian Horner au pilote est fait au bénéfice de la caméra, dans le décor consacré aux entrevues de DTS, ce qui ne semble pas être un lieu propice pour concrétiser un contrat d'emploi. Le dernier exemple concerne la retraite de Vettel qui déclenche une réaction en scène et énormément de commentaires sur les réseaux sociaux : ces derniers sont alors reproduits dans la série sous forme de bulles animées qui sont accompagnées de gazouillis. Ce genre de décision émanant de la société de production peut donc contribuer à amener un côté fictionnel à la docu-série.

Même si *Formula 1: Drive to Survive* est ancré dans la réalité et souhaite bâtir une relation avec un public composé à la fois de néophytes et de fans de la course automobile, il n'en demeure pas moins que les éléments scénarisés ont pour objectif d'enrichir la narration et de marquer les esprits. Cette scénarisation s'opère cependant dans les contraintes des aspects historiques de la Formule 1 au niveau des vainqueurs de Grand Prix et de Championnat du monde.

4.4.2 Représentations et identités des intervenant·e·s à l'écran

Plusieurs personnes interviennent dans *Formula 1: Drive to Survive*, que ce soit de manière régulière ou ponctuelle, pour donner leur avis, leur ressenti ou expliquer certains points techniques. Nous souhaitons nous attarder sur l'identité de ces intervenant·e·s afin de les comparer et d'établir des points communs et divergents.

D'abord, les pilotes forment un groupe assez homogène de jeunes hommes qui possèdent une expérience professionnelle similaire. Pour gravir les échelons jusqu'à arriver en Formule 1, les pilotes ont commencé leur apprentissage sur les pistes dès leur enfance. Des séquences et des photographies d'archives attestent de ce fait tout au long des saisons de la docu-série. À un moment

ou un autre, les jeunes pilotes peuvent être soutenus par une académie pour ensuite poursuivre leur carrière en Formule 1. C'est d'ailleurs cette histoire qui est portée à la fois par Christian Horner et par Daniel Ricciardo dans la première saison de DTS. Certains pilotes se démarquent sur la piste pour leur talent précoce, alors que d'autres connaissent des échecs retentissants et des rétrogradations. La majorité des pilotes ont des origines européennes et des traits physiques caucasiens. C'est le cas par exemple de Charles Leclerc, Pierre Gasly, Esteban Ocon, George Russell ou Lando Norris. Parmi les autres ascendances représentées se trouve notamment un Mexicain (Sergio Perez), un Japonais (Yuki Tsunoda) et un Thaïlandais (Alex Albon). Lewis Hamilton est le seul pilote afrodescendant à avoir atteint la Formule 1 et il a donc une perspective différente sur certains aspects de la course automobile, ce qu'un membre de l'équipe de production tente de mettre en valeur en lui posant directement la question « Ça fait quoi d'être le seul pilote noir en Formule 1 ? »³⁸ (S3E10). Il est important de noter que l'apparition à l'écran des pilotes est souvent accompagnée par la mention de leur nom, de leur écurie et du nombre de titres de champion du monde qu'ils possèdent. De nombreux pilotes ont également en commun un héritage familial qui les place dans une classe sociale aisée. Certains pilotes comme Mick Schumacher, Max Verstappen, Carlos Sainz et Kevin Magnussen sont fils de pilote de course, faisant de leur activité professionnelle une passion héritée de leur famille et faisant d'eux des *nepo babies*. Dans le cas de certains pilotes, le privilège social de faire partie d'une famille prestigieuse, ou d'avoir un père fortuné dans le cas de Lance Stroll, a pu ouvrir des portes pour obtenir un baquet en Formule 1³⁹. Cependant, la docu-série présente plusieurs points de vue sur ces pilotes, allant du poids d'un nom de famille comme celui de Schumacher à celui de la volonté de Mick de se dissocier de son père et d'être reconnu pour ses propres qualités de pilotage (S5E4).

Les dirigeants d'écurie interviennent également fréquemment, que ce soit de manière formelle ou informelle. Dans le premier cas, ce sont leurs expertises sur la course automobile et la gestion d'une équipe qui font qu'ils sont sollicités. Lorsque ce sont des moments qui se veulent moins

³⁸ C'est l'une des rares fois où l'intervieweur·euse est entendu·e dans un segment d'entrevue face à la caméra dans le cadre de la docu-série.

³⁹ L'homme d'affaires Lawrence Stroll a d'abord investi en Formule 1 chez Williams, avant de racheter l'écurie Force India en 2018, qu'il a ultimement renommée Aston Martin, assurant ainsi directement un volant à son fils Lance.

formels, ces personnes sont souvent vues en compagnie de leur famille (époux·se, enfants), ce qui expose alors un autre de leurs rôles sociaux. La figure de parent prend alors le dessus lorsque l'envers du décor est révélé, puisque les rôles sociaux traditionnels de la famille nucléaire sont mis en valeur. Des femmes comme Susie Wolff ou Geri Horner, qui ont chacune mené leur propre carrière professionnelle, sont représentées comme des oreilles attentives aux problèmes de leurs époux. Par exemple, Geri est montrée souriante lorsque Christian lui mecsplique⁴⁰ des principes de base de la course automobile (S6E2). La « masculinité hégémonique » (Connell, cité par Vuattoux, 2013) s'exprime ainsi lorsque les directeurs d'écurie se placent en position de pouvoir face aux femmes passives en regard du savoir de leur mari. Ainsi, quand Toto et Susie Wolff vont au karting, c'est elle qui tente de rassurer son époux en expliquant que la course est cyclique et qu'il faut savoir accepter la défaite (S6E6).

Un autre exemple de scène tournée spécialement pour la docusérie se produit lors du premier épisode de la saison 5. Pour l'occasion, Guenther Steiner (dirigeant de l'écurie Haas) et Mattia Binotto (dirigeant de l'écurie Ferrari) sont réunis dans une séquence qui met en valeur l'identité nationale italienne. Selon Guenther, une relation d'amitié s'est tissée avec Mattia au fil du temps et les deux comparses sont aussi des partenaires commerciaux. Pendant cette séquence, l'identité nationale italienne s'exprime à la fois par la langue parlée, mais aussi par l'utilisation d'une Fiat 500 et la visite du vignoble de Binotto qui se termine par un repas à l'italienne. L'action est également située par un carton dans « les Dolomites, Italie » ainsi qu'au quartier général de Ferrari à Maranello, reconnaissable à travers son logo du cheval cabré ainsi que par la couleur rouge. Cet extrait s'éloigne du thème de la famille nucléaire que nous avons décrit précédemment pour mettre à l'honneur une relation amicale ainsi que la complicité qui existent entre Guenther Steiner et Mattia Binotto. Malgré tout, les deux protagonistes sont identifiés comme étant des « Team principal » pour leur écurie respective et tous deux communiquent leurs désirs d'être compétitifs, de se battre pour des victoires et pour remporter le Championnat du monde. Ces traits

⁴⁰ Le terme « pénispplier » peut aussi être employé, et selon la traductrice Audrey PM, se dit lorsque, « un homme explique de façon condescendante à une femme ce qu'elle doit faire, dire ou penser, sous prétexte qu'elle est une femme », ce qui laisse croire qu'une femme ne possède pas assez de connaissances sur un sujet donné (En Français SVP : remplacer mansplaining par « pénispplier », 2016).

de caractère entrent en résonance avec à la masculinité hégémonique qui contribue à asseoir le pouvoir des hommes qui triomphent de leurs rivaux.

Le statut médiatique des pilotes et des dirigeant·e·s d'écurie peut se comprendre comme un rôle d'expertise. À titre de principaux concernés, les pilotes possèdent le ressenti sur la piste ainsi que les techniques qui leur permettent de remporter des courses. Les dirigeant·e·s d'écurie ont pour leur part une expérience profonde des dynamiques de pouvoir à l'œuvre, des stratégies ainsi que de la manière d'opérer une équipe pour remplir des objectifs tout en gardant leur troupe motivée.

Nous soulignons également que le sport automobile est un sport mixte, mais aucune femme pilote n'a occupé de poste de titulaire en Formule 1 depuis Lella Lombardi en 1976 (Frera, 2022). Une pilote féminine, Jamie Chadwick, a néanmoins été pilote de développement pour l'écurie Williams en 2019 (The Williams Group, s.d.), mais elle n'a pas roulé lors d'une séance officielle en Grand Prix et n'a pas fait d'apparition dans la docuserie. Dans DTS, de nombreuses femmes font des apparitions à l'image, mais les représentations féminines sont souvent anonymes, ce qui rend leur présence marginale à l'écran. En effet, le temps de parole féminin dans l'ensemble des 60 épisodes étudié est de 2,39 %, soit un peu plus d'une heure de contenu bout à bout (Roper, 2024).

Même si peu de femmes occupent des rôles importants dans la docuserie, nous signalons qu'une tentative pour inclure plus de points de vue féminins a néanmoins été faite lors de la sixième saison de DTS. Pour cette saison et dès le premier épisode, deux expertes ont été retenues pour faire des commentaires sur ce qui se passe en piste et dans l'univers de la course automobile. D'abord, Danica Patrick⁴¹ a été sollicitée pour parler de la course automobile d'un point de vue de pilote. Dans le premier épisode de la saison 6, elle se perçoit elle-même comme une experte sur ce sujet. Au cours du même épisode, Claire Williams fait son grand retour dans la série, faisant suite à son départ en tant que dirigeante de l'écurie Williams en 2020. Claire est alors identifiée comme étant « ex-team principal », mais aussi comme une experte en la matière (S6E1). Ce sera également l'une des rares fois où le cadre du tournage sera révélé puisque nous voyons qu'elle subit des retouches

⁴¹ Danica Patrick est une ancienne pilote américaine d'IndyCar et de NASCAR.

de maquillage⁴² avant de prendre la parole. Ce comportement dénote une norme sociale féminine qui dicte l'apparence des femmes qui doivent bien paraître à l'écran, ce qui dans ce cas précis déprécie, ou du moins détourne temporairement l'attention de sa valeur à titre d'experte. Ainsi, son rôle professionnel semble se subordonner à son rôle social de femme.

Alors que des points de vue féminins viennent un peu réduire la quantité d'images et de paroles d'hommes influents, la question de l'inclusion de façade⁴³ doit être clairement posée. Tant Danica que Claire sont des femmes blanches qui ont évolué dans un milieu masculin et qui ont eu l'opportunité d'acquérir les codes genrés de la discipline. La sixième saison de la docuserie ne laisse cependant pas filtrer assez d'informations pour établir si ces normes de genre évoluent ou si la décision de faire appel à Claire et Danica relève du tokénisme. Cependant et de manière générale, de nombreuses femmes – dont Gertraud Steiner et Geri Horner, Tiffany Cromwell ou Minky Albon – faisant des apparitions dans la série, le temps d'une ou deux séquences seulement, agissent plus comme des figurantes sur lesquelles sont projetés des rôles sociaux d'épouse, de mère ou encore de fille.

4.4.3 L'invisibilisation et l'absence de diversité

La question de la diversité, qu'elle soit de genre, capacitaire, ethnique ou corporelle, reste assez marginale dans *Formula 1: Drive to Survive* puisque cette docuserie brosse un portrait très global de l'univers de la Formule 1. Les personnes issues de la diversité sont historiquement peu nombreuses en Formule 1, qui est largement dominée par des figures masculines, caucasiennes et souvent assez jeunes, dans la mi-vingtaine. Cette homogénéisation des personnages-athlètes laisse donc peu de place pour certaines dimensions de la diversité. À l'exception d'une séquence très explicite que nous analyserons sous peu, la docuserie s'attarde davantage sur des enjeux sportifs que sur des questions liées à l'ethnicité, le genre ou d'autres axes de catégorisation sociale. Nous

⁴² Nous avons également relevé un autre exemple qui concerne le maquillage d'un pilote, Fernando Alonso, mais cela se produit dans le contexte la présentation officielle de l'écurie en début de saison (S5E5). Le contexte étant différent, ce geste n'a pas la même connotation selon nous.

⁴³ Aussi appelée tokénisme, il s'agit d'une forme d'inclusion qui permet à un organisme de se revendiquer comme étant inclusif en raison de l'appartenance d'une personne provenant d'un groupe minoritaire. Les femmes étant peu présentes en course automobile, nous pouvons aisément les considérer comme minoritaires dans ce domaine.

souhaitons néanmoins détailler nos observations en ce qui concerne la manière dont la diversité est mise en récit, notamment à travers sa monstration et ce que cela signifie dans le registre de l'invisibilisation de certains types de diversité.

4.4.3.1 La diversité de genre

La diversité de genre est peu fréquemment mise à l'honneur dans la docusérie, bien qu'il n'y ait aucune restriction liée au genre dans ce sport. Ainsi, aucune femme n'occupe actuellement le poste de pilote de Formule 1, même s'il s'agit d'un objectif à long terme de voir une femme se joindre à l'une ou l'autre des écuries. Les présences féminines se traduisent donc souvent dans DTS par des rôles de figurantes, alors que plusieurs femmes montrées ou aperçues à l'écran ne sont même pas créditées.

Parmi les figures féminines les plus visibles et récurrentes, Claire Williams se démarque fortement. D'abord directrice adjointe pour l'écurie Williams, Claire est montrée sous un jour traditionnel en ce qui concerne ses rôles sociaux. C'est une mère de famille qui confie son fils à une nounou pendant qu'elle se rend au travail (S2E9). Elle est également la fille du cofondateur de l'écurie, Frank Williams. Dans le neuvième épisode de la saison 2, Claire est montrée dans le contexte de son travail en tant que directrice adjointe de l'écurie Williams. Selon ce qu'elle rapporte, c'est elle qui agit comme directrice de l'écurie (S2E9). Cet épisode met en scène l'univers professionnel d'une dirigeante d'écurie qui doit jongler avec les priorités, mais qui a réellement à cœur de protéger le bien-être de son équipe, ce que nous comprenons comme étant une volonté de prendre soin de ses (S2E9). Ce trait de caractère, que nous pouvons relier à la notion de *care*, est habituellement attribué aux femmes et aux personnes marginalisées à qui incombe la responsabilité de veiller au bien-être familial ou sociétal (Laugier, 2011). Il s'agit donc d'une forme de sollicitude qui peut s'exprimer sous la forme de dévotion envers d'autres êtres humains. La tenue de travail de Claire, un chemisier blanc et un cardigan gris, est en accord avec son rôle de femme d'affaires, mais dénote également qu'elle est issue d'une classe sociale élevée (S2E9). Pendant les trois premières saisons de DTS, Claire est la seule femme qui occupe un poste de pouvoir en tant que dirigeante d'une écurie, ce qui lui assure une visibilité dans la docusérie. Cependant, de nombreuses scènes la montrent en situation d'échec dans son rôle de cheffe d'entreprise puisque l'écurie familiale sera finalement rachetée par un fonds d'investissement. Cette manière de présenter Claire

comme une personne vivant un échec est en adéquation avec des comportements autolimitants qui entravent la progression des femmes dans les milieux sportifs typiquement masculins (Sartore et Cunningham, 2007).

Après une absence ayant duré plusieurs saisons, Claire revient comme commentatrice (S6) pour apporter son point de vue d'ancienne dirigeante sur ce qui se passe en piste. Elle passe donc d'un rôle de pouvoir à celui d'experte en la matière dans le but d'apporter de la crédibilité à DTS. Deux autres femmes ont aussi joué ce rôle, à savoir Jenny Gow (journaliste) et Danica Patrick (pilote de course). Ces femmes apportent une pluralité de points de vue qui s'appuient sur leurs compétences professionnelles et permettent d'augmenter la visibilité des femmes qui exercent des métiers dans l'écosystème de la course automobile. Danica Patrick et de Claire Williams ont longuement évolué dans des milieux sportifs à forte concentration masculine et ont pu en apprendre les codes. Leurs interventions dans la docusérie permettent donc de mieux comprendre les enjeux sportifs à travers leurs commentaires. Cependant, la place laissée à la diversité de genre dans DTS demeure marginale et lorsque des femmes interagissent à l'écran, elles le font en accord avec les stéréotypes féminins de genre.

4.4.3.2 La diversité ethnique

Concernant la diversité ethnique, nous notons une représentation fortement majoritaire de personnes blanches, et ce dans tous les rôles montrés à l'écran. Cela dit, une séquence que nous avons retenue aborde frontalement la question du racisme systémique. Lewis Hamilton livre un témoignage sur ce qu'il a vécu en tant que seul pilote noir de la discipline (S3E10). Bien que ce ne soit pas formulé ainsi dans la docusérie, nous pouvons rapprocher ce témoignage du stress minoritaire. Proposé par Ilan H. Meyer en 2003, le modèle du stress minoritaire fait état d'un surplus de stress ressenti par des populations marginalisées qui subissent à la fois des pressions discriminatoires et des pressions anticipatoires en lien avec leur identité (Ouafik, 2019). En effet, Lewis Hamilton a toujours dû composer avec le fait d'être le seul pilote noir, ce qui s'est accompagné par un lot d'insultes et de pressions extérieures en raison de sa couleur de peau. En 2020, dans la foulée des événements entourant le décès de George Floyd, Lewis Hamilton affirme avoir été confronté à ses propres souvenirs et à la manière dont il a été victime de racisme dès l'enfance comme en témoigne un extrait d'archive intégré directement dans l'épisode et commenté

par Lewis. La séquence bien connue du décès de George Floyd a ainsi été intégrée à cet épisode comme prémisse au réveil sociétal de Lewis Hamilton. Plusieurs symboles de la lutte au racisme sont également montrés dans cette séquence, comme le fait de mettre un genou au sol pendant les hymnes nationaux ainsi que des chandails arborant des messages comme « End racism » et « Black Lives Matters » (S3E10). Également montré à l'image, le casque même d'Hamilton arbore ce message (S3E10).

Lorsque Lewis Hamilton se confie à l'équipe de production, il affirme qu'il ne peut plus se taire (S3E10). Cette libération de la parole agit alors comme un signal selon lequel les choses doivent changer. Hamilton raconte ce qu'il a vécu alors qu'il avait seulement huit ans, un événement qui l'a poussé à suivre le conseil de son père de toujours faire attention et d'être exemplaire. Vers la fin de la séquence, une grande interrogation demeure en suspens puisque Lewis se demande pourquoi il est le seul pilote noir, d'autant plus qu'il a réussi à performer à un niveau⁴⁴ qui le place à l'avant-scène de ce sport. Lewis Hamilton est le seul pilote qui se préoccupe des enjeux raciaux dans la docusérie et il en fait un combat personnel. Les enjeux ethnoraciaux deviennent d'autant plus invisibilisés que certains autres pilotes non caucasiens portent des vêtements avec des messages antiracistes, mais ne discutent pas de questions raciales dans la docusérie (Xu, 2021). Le combat contre le racisme semble donc être minimisé par la docusérie qui attend le dernier épisode pour en parler frontalement.

La diversité ethnique est également marginalement abordée à travers la mise en image de Grands Prix situés aux quatre coins de la planète, puis par le biais de la thématique de la fierté nationale. À titre d'exemple, plusieurs segments consacrés à l'écurie Renault, devenue plus tard Alpine, appuient fortement sur l'héritage français de l'écurie. Cette représentation stéréotypée de la France s'effectue aussi par le biais de plans monuments touristiques sur la tour Eiffel et l'Arc de Triomphe, mais aussi à travers des éléments gastronomiques comme les croissants. Dans le quatrième épisode de la saison 1, Cyril Abiteboul fait étalage de sa fierté d'être un Français, qui travaille en France pour une écurie française et qui fabrique des moteurs de Formule 1 pour eux-mêmes et d'autres

⁴⁴ Lewis Hamilton a remporté 7 Championnats du Monde ; un record qu'il codétient avec Michael Schumacher.

écuries clientes. Les stéréotypes se trouvent donc à la fois véhiculés et renforcés par les propos d'un Français qui affiche sa fierté nationale.

4.4.3.3 La diversité capacitaire

La diversité capacitaire n'est pas non plus abordée frontalement par la docusérie. Cette occultation est significative lorsqu'on sait qu'un pilote handicapé a pu courir pour Williams en 2019, ce qui correspond à la deuxième saison de la docusérie. Or, cette réalité a été complètement éludée par *Formula 1: Drive to Survive*. Robert Kubica n'a pas le droit à ses séquences d'entrevues, comme c'est le cas pour d'autres pilotes plus victorieux que lui. Il se trouve donc invisibilisé de la série à la fois en tant que pilote et personne handicapée.

De très nombreuses séquences d'accidents et d'accrochages sont présentées dans la docusérie, surtout pour souligner le côté spectaculaire de la discipline. Le décès de Jules Bianchi et celui d'Anthoine Hubert sont tous les deux abordés selon l'angle du devoir de mémoire. Tant pour Leclerc que pour Gasly, le fait de perdre un ami pilote très proche devient une forme de motivation pour continuer d'honorer leur mémoire (S1E9 ; S3E6). Le constat commun qui est fait par le biais de ces séquences est donc que la Formule 1 est un sport dangereux qui peut mener jusqu'à la mort.

Un incident notable est cependant scruté en profondeur lors du neuvième épisode de la saison 3 de *Formula 1: Drive to Survive*. Peu de temps après le départ, Romain Grosjean perd le contrôle de sa monoplace et entre en collision avec les barrières de sécurité, provoquant de ce fait un gigantesque brasier (S3E9). Les images qui sont utilisées pour rendre compte de l'accident sont spectaculaires, avec des effets de ralenti. Si la mort a frappé très fort à la porte du circuit de Bahreïn, ce jour-là, elle n'a pas pu s'emparer de Grosjean qui a été secouru à temps.

Une portion subséquente de ce même épisode est consacrée à Romain Grosjean sous l'angle du paradigme médical du handicap qui préconise le rétablissement des corps pour les faire entrer dans le moule de la normalité. Cela se passe seulement une semaine après son accident spectaculaire à Bahreïn. À ce moment, la caméra cadre les blessures visibles de Romain, laissant voir par exemple qu'il porte une botte orthopédique et que ses mains sont couvertes de bandages (S3E9). Romain énumère également toutes les blessures qu'il a subies et évoque la possibilité, en plaisantant, de

devoir avoir recours à une greffe de peau pour ses mains (S3E9). L'angle de la rééducation physique est donc le prisme privilégié pour parler de blessures liées à la course automobile.

De manière beaucoup moins tragique, lorsque Lance Stroll se retrouve blessé au poignet à la suite d'un accident de vélo au début de la saison 6 de DTS, l'événement devient un prétexte à montrer les soins qui lui sont prodigués par son thérapeute. Les bandages sont alors montrés en gros plan et l'échange verbal qui accompagne ce moment concerne la guérison qui prend son temps pour se compléter.

Bien sûr, ce ne sont pas tous les accidents qui mènent à des conséquences dramatiques comme la mort ou un handicap permanent. Certaines situations temporaires peuvent ne pas laisser de séquelles physiques sur les athlètes. Cependant, nous constatons que la question des conséquences à long terme, notamment psychologiques, de tels accidents ou de tels impacts reste en surface dans la docu-série, provoquant potentiellement plus de questionnements chez les téléspectateur·trice·s.

4.4.3.4 La diversité corporelle

Sur le plan de la diversité corporelle, nous notons une certaine homogénéité dans les corps des pilotes qui sont représentés à l'écran. Il s'agit principalement de jeunes hommes qui subissent un entraînement physique approfondi, comme plusieurs séquences en témoignent. En plus de devoir résister à de grandes chaleurs, les pilotes sont soumis à de fortes pressions dans leur monoplace, ce qui requiert une condition physique exemplaire. D'ailleurs, la docu-série, à certains égards, promeut le culte de l'effort physique qui concerne même le dirigeant d'écurie Toto Wolff qui est filmé en train d'effectuer des exercices de musculation (S3E3). Les seules réelles différences dans le gabarit des pilotes concernent leur taille, qui peut dans certains cas frôler les 190 centimètres pour les plus grands d'entre eux, alors que les plus petits mesurent autour de 160 centimètres. Notons cependant qu'avec les angles de caméra, il est difficile de percevoir une quelconque disparité corporelle entre les pilotes. De plus, les combinaisons de course, les casques et les monoplaces sont des moyens de dissimuler les corps et d'effacer toutes différences corporelles qui pourraient être perçues. Nous constatons donc l'absence de diversité corporelle dans la docu-série qui met plutôt en évidence une standardisation de la performance rendue possible à travers des efforts physiques répétés.

Notre analyse de DTS nous a permis de tracer plusieurs constats importants, notamment en ce qui concerne la teneur des représentations de la diversité dans la docusérie. Dans le chapitre suivant, nous nous appuyerons sur nos observations afin de formuler des commentaires critiques quant à la présence de stéréotypes ainsi que des opportunités ratées de mettre en valeur des identités marginalisées.

CHAPITRE 5

DISCUSSION DES RÉSULTATS

L'objectif du présent chapitre est de proposer une discussion critique des mécanismes à l'œuvre dans la construction narrative d'une docusérie de sport qui se situe à la croisée des chemins entre une œuvre narrative, un documentaire et un divertissement. Nous exercerons un jugement critique sur ce format hybride qui articule à la fois des logiques d'authentification et de spectacularisation, priorisant de ce fait certaines représentations au détriment d'autres. Ce faisant, notre analyse mettra en évidence la place accordée à la diversité qui est la conséquence de choix éditoriaux façonnant *Formula 1: Drive to Survive* en tant que produit culturel distinctif. Une portion centrale de notre discussion s'appuiera également sur les régimes de visibilité qui privilégient certaines réalités au détriment d'autres, limitant ainsi les logiques favorables à l'expression de la diversité. Le prisme de l'hégémonie culturelle permettra également de mettre en évidence certains stéréotypes véhiculés par la docusérie.

5.1 La docusérie comme construction médiatique hybride : narration, identité et perception

L'une des particularités de la docusérie *Formula 1: Drive to Survive* réside dans la tension dialectique existant entre des aspects fictifs qui permettent de véhiculer une histoire cohérente et des aspects purement authentifiants qui servent à ancrer l'œuvre dans la réalité sportive. La réglementation sportive apporte quant à elle des éléments ludiques qui structurent la docusérie en matière d'enjeux sportifs. Ces trois pôles (ludique, authentifiant et fictif) de Jost (2000) permettent d'orienter notre compréhension des fonctions du récit. En tant que construction médiatique, DTS n'est pas un simple miroir de la réalité. Comme nous l'avons vu, la mise en place des arcs narratifs se complexifie au fil des saisons de manière à capter l'attention des téléspectateur·trice·s, tout en accentuant les effets de spectacularisation du sport, en venant même à dénaturer certains aspects techniques de la course automobile pour imposer sa propre rhétorique.

5.1.1 La dramatisation du spectacle

La tension dialectique entre les différents pôles narratifs se manifeste d'abord à travers la sélection d'événements spectaculaires ou de moments clés dans la carrière de certains pilotes. Elle opère une sélection narrative qui privilégie des scènes dramatiques en accord avec une recherche de

divertissement. Le sensationnalisme sportif prend alors la forme d'exagérations qui teintent la narration (Ortoleva, 2007). Cette amplification d'éléments spectaculaires s'effectue au détriment d'une couverture plus exhaustive des réalités sportives et d'une représentation plus diversifiée. En racontant des histoires autour des événements notables de ce sport, la mise en récit agit de sorte à capter l'attention du public, quitte à « orienter les histoires et faire un peu de buzz pour conserver l'intérêt toute une saison » (Tibi et Brémond, 2023, p. 253). Par exemple, les segments consacrés aux entretiens demeurent en surface en s'intéressant aux ressentis des pilotes ou en émettant des jugements sur les performances sportives plutôt que d'approfondir des questions identitaires. C'est également le cas lorsque la parole est donnée aux commentateur·trice·s qui se contentent d'expliquer les principes de base du sport automobile plutôt que d'offrir des analyses profondes des enjeux politiques et sociaux sous-jacents qui caractérisent la Formule 1. Cette manière de faire s'oppose à une mise en récit des événements sportifs qui s'efforceraient de sortir de la description pure pour remplir d'autres fonctions comme celles d'« informer, expliquer, prédire » (Damian-Gaillard et al., 2022, p. 93). Dans le cas d'une docu-série dont la diffusion a lieu après le déroulement des faits, les résultats sportifs et les événements hors courses sont déjà connus. La diversité de points de vue inclus dans la série concerne des aspects plus techniques ou sportifs au détriment d'une pluralité des discours qui émaneraient des personnes directement concernées par des enjeux de diversité, ce qui aurait pu mener par exemple à mettre en évidence des carrières qui s'éloignent des normes genrées en sport automobile. Au contraire, dans DTS, la dramatisation des enjeux sportifs s'effectue à travers une tendance à la vulgarisation qui invisibilise davantage les enjeux de diversité.

Inscrite dans une industrie culturelle plus large, la docu-série de sport utilise la dramatisation comme manière de conquérir l'attention d'un public avide de divertissement, sans pour autant rendre compte des dynamiques profondes, calquées sur des privilèges sociétaux, qui favorisent la monstration de figures héroïques masculines, blanches et valides. Nous faisons ici référence au « privilège blanc » conceptualisé par Peggy McIntosh en 1989 comme étant « un ensemble d'avantages, de droits, de bénéfices et de choix incontestés et non mérités accordés à des personnes seulement parce qu'elles sont blanches » (Province de la Colombie-Britannique, 2024). Que ce soit par la multiplication des images ou l'amplification sonore, l'action sportive semble en effet chercher à se rapprocher de son public à l'aide de la médiatisation d'émotions. Cet aspect de la

docusérie avec lequel nous sommes en accord a été traité plus longuement par Soble et Lowes (2024) qui concluent que la narration de DTS permet de créer des liens affectifs avec le public. La dramatisation des émotions s'exprime ainsi dans le cadre d'un récit dominant laissant peu de place à la diversité et à la représentation complexe d'identités marginalisées.

Alors que le sport est mis en valeur dans la docusérie à travers « la mise en scène du mouvement, du geste, de la pratique » (Choury, 2023), les scènes spectaculaires sont rehaussées par différents choix éditoriaux qui viennent induire une forme de subjectivité au récit. Nous avons précédemment évoqué quelques-uns des procédés qui suscitent un effet de réel dans la docusérie et ceux qui sont au service de la narration (voir la section 4.3). Certains aspects de *Formula 1: Drive to Survive* comportent une part de subjectivité imputable aux choix de montage et aux choix d'arcs narratifs. Par exemple, les moments de fortes tensions s'accompagnent également de musique extradiégétique intense, ce qui amplifie la dimension émotionnelle et dramatique de la docusérie. Ainsi, l'impact émotionnel de chacune de ces scènes se trouve maximisé, ce qui contribue à susciter de l'intérêt pour le dénouement des courses et plus largement pour la course automobile en tant que sport excitant. Or, en offrant un condensé de l'action sportive de la Formule 1, plusieurs événements ordinaires de course sont délaissés au profit du spectacle. Ces séquences spectaculaires portent principalement sur des actions en piste : départs chaotiques, accrochages, sorties de piste, dépassements, etc. La spectacularisation passe également par la création de personnages forts qui expriment leurs émotions, ce qui nourrit l'intensité dramatique de la docusérie.

Pour mieux comprendre la manière dont s'opère la subjectivité, il convient de s'attarder à la mise en récit du sport qui s'effectue à la fois par la sélection d'images, mais surtout par les commentaires qui s'y superposent et viennent privilégier des dynamiques qui font du sport un « méga-spectacle à dimension planétaire » (Lipovetsky et Serroy, 2016, par. 3). Alors que la télévision linéaire se contente de diffuser du « sport-spectacle » dans des conditions de direct et de manière « uniforme » (Marchetti, 2002, p. 68), la docusérie permet d'approfondir des éléments parasportifs à travers la mise en récit des faits. En ce sens, les aspects émotionnels, dont les ressentis exprimés par les pilotes lors de leurs victoires et de leurs échecs, se trouvent favorisés au détriment d'aspects plus rationnels, logiques ou techniques qui caractérisent la Formule 1 en tant que vitrine technologique de la course automobile. Cette manière d'aborder le récit s'appuie sur l'alternance de plusieurs

registres discursifs qui répondent aux attentes que le public a envers un sport compétitif de haut niveau. Alors que les segments d’entrevue avec les pilotes et les dirigeant·e·s d’écurie usent d’un registre de langue populaire, une forme de « phraséologie sportive » (Ligas, 2012) domine les segments commentés de course. Par ailleurs, ce sont principalement les tensions qui existent entre les différents concurrents – écuries et pilotes – qui sont exacerbés à travers les discours tenus en entrevue afin de mettre en évidence les triomphes ou les échecs. Le jargon technique est quant à lui explicité par les expert·e·s qui viennent vulgariser le cadre de référence du sport.

En ce sens, bien que *Formula 1: Drive to Survive* soit une série très populaire et pionnière dans la mise en avant du contenu sportif, les représentations véhiculées valorisent le spectacle et l’expression d’émotions au détriment d’une réflexion plus riche sur les dynamiques identitaires ou compétitives. Les choix éditoriaux accentuent le visuel plutôt que d’aborder de réels enjeux politicsportifs. Ainsi, les points de règlements qui dictent les améliorations techniques et qui génèrent même certaines enquêtes des instances sportives sont le plus souvent délaissés au profit de propos plus légers et faciles à comprendre. À titre d’exemple, une révolution technique a eu lieu en 2022 avec la réintroduction de l’effet de sol⁴⁵. Cette réalité, ayant de véritables conséquences sur la santé des pilotes⁴⁶ et la représentation de la diversité capacitaire à travers la thématique de la douleur chronique, n’a pourtant pas été approfondie dans la docuserie, et ce, malgré sa place centrale occupée dans le sport.

En F1, la construction des rivalités s’effectue dans un contexte particulier puisqu’il s’agit d’une discipline hybride entre sport d’équipe et sport individuel. Les comparaisons entre coéquipiers sont fréquentes étant donné qu’ils sont en concurrence directe l’un avec l’autre (Bosset, 2024). À travers la construction de rivalités dans *Formule 1 : Drive to Survive*, le schéma narratif classique se substitue donc aux véritables relations humaines et professionnelles qui se tissent au sein du paddock de la Formule 1. Ce type d’exagération des relations conflictuelles ou des logiques de

⁴⁵ En course automobile, l’effet de sol est un principe qui concerne le système aérodynamique de la voiture en y intégrant la piste, de manière à augmenter l’appui de la voiture et sa stabilité en virage (Gaillard, 2022).

⁴⁶ En 2022, Lewis Hamilton avait notamment déclaré qu’en raison du marsouinage, il subissait de plus grands chocs à la colonne vertébrale et au cou dans sa monoplace et notait même la possibilité de souffrir de micro-commotions cérébrales lui causant des maux de têtes (Davoine, 2022).

compétition s'appuie sur une hybridation entre documentaire sportif et série dramatique qui, comme nous avons pu le voir, invisibilise davantage les questions liées aux représentations ethnoraciales, de genre ou de capacité.

5.1.2 Une mise en récit où s'affrontent masculinité et féminité

Comme l'ont remarqué Soble et Lowes (2024), la thématique de l'héroïsme, omniprésente dans la série, se traduit par la représentation de la détermination des pilotes, leur capacité à surpasser toutes sortes d'événements (échecs, décès, accidents graves) et à évoluer dans un environnement stressant. Nous avons constaté que la mise en récit dénotant l'héroïsme des pilotes repose sur plusieurs types d'images qui se répartissent entre l'archive historique, les images de la retransmission télévisée et les scènes tournées pour la docusérie qui montrent les coulisses du sport. D'une part, les images d'archives permettent d'explicitier certains états émotionnels actuels, ou alors d'apporter une dimension historique à la discipline et à ses grands champions, y compris certains pilotes qui sont toujours en activité. D'autre part, les extraits scénarisés pour les besoins de la docusérie, avec leur ton plus léger, donnent une impression d'accessibilité aux personnalités qui interagissent dans leur milieu naturel. Une tension permanente et paradoxale s'opère alors entre la starification des pilotes, présentés comme ayant des qualités surhumaines, et le désir de les montrer dans des situations de la vie courante de manière à les humaniser davantage.

De plus, l'utilisation de la rhétorique de la vérité et de la franchise (Dyer cité dans Franssen, 2019), qui s'exprime à travers les entrevues face à la caméra et les scènes de la vie quotidienne, offrent un accès privilégié à des personnalités phares de la Formule 1, ce qui permet en retour de les faire connaître au public. Cependant, certains segments de la vie quotidienne, en voulant apporter un ton plus léger à l'œuvre télévisuelle, deviennent des pastiches porteurs de l'idéologie dominante et notamment de l'hégémonie masculine blanche. Comme nous l'avons vu précédemment, les rôles masculins, pensés pour renforcer le récit à travers la représentation de figures héroïques masculines blanches, hétérosexuelles et valides, sont mis en valeur par les codes du documentaire – dont le recours à la narration et l'entretien face à la caméra dans une chambre noire – donnent une illusion de profondeur à la docusérie, sans pour autant faire émerger autre chose que des guerres intestines entre les dirigeants d'écurie ou des sentiments d'accomplissement de soi chez les pilotes.

Cette mise en scène des pilotes en tant que héros modernes n'a ainsi pas pour but réel de les faire connaître dans leur individualité, mais plutôt de renforcer une narration dramatique qui légitime des rôles masculins traditionnels. Comme nous l'avons souligné lors de la présentation de nos résultats, la dramatisation des rivalités occupe une place importante dans la construction narrative de DTS. En effet, la Formule 1 perpétue « les représentations hégémoniques des pilotes en tant que 'vrais hommes' faisant preuve de témérité, de machisme et de prise de risques » (Sturm, 2021, p. 113 ; notre traduction). L'image du pilote est celle d'un athlète masculin qui a su triompher de ses rivaux dans un environnement hautement compétitif et risqué (Sabo et Jansen, 1992). À travers l'exagération des rivalités, les protagonistes masculins du sport deviennent des figures héroïques. À titre comparatif, les films sportifs sont aussi des vecteurs de valeurs sportives à travers leur narration (Bonnet, 2017). Ainsi, un film comme *Rush* (Howard, 2013) retrace la rivalité dramatisée entre les pilotes de Formule 1 Niki Lauda et James Hunt dans les années 1970, racontant sa propre version de cette histoire mythique (Cooper, 2013).

Nous notons également que la présentation de la survivance de Romain Grosjean lors de son accident à Bahreïn (S3E9) a fait de lui une figure mythique qui s'inscrit dans le paradigme médical du handicap. Sous le couvert de l'humour, la question de la greffe de peau du pilote est abordée comme un moyen de pallier une potentielle incapacité permanente de ses mains brûlées. De plus, cette manière de mettre en avant l'héroïsme masculin laisse peu de place aux segments qui permettraient d'approfondir d'autres types de questions identitaires au profit d'un contenu plus consensuel et normatif.

Par effet de contraste, les femmes représentées dans la docuserie campent le plus souvent des rôles de soutien qui s'inscrivent aussi dans la logique du *care*. Le binarisme des genres tel que mis en avant par la série fait donc en sorte que les femmes communiquent plus doucement et se montrent à l'écoute de leur famille (mari et enfants). De manière parfois subtile, la docuserie met en scène une forme de « féminité appropriée », un concept développé par Toni Bruce (2013), qui insiste sur la fragilité physique ou émotionnelle des femmes dont l'identité repose sur l'injonction à se conformer à l'hétéronormativité (Bruce 2013, cité dans Conseil du statut de la femme, 2023, p. 30), notamment dans les rôles sociaux qu'elles incarnent. Certaines de ces injonctions silencieuses concernent par exemple le statut matrimonial des femmes, le rôle qu'elles doivent exercer au sein

d'une famille, la reproduction de standards de beauté et d'une apparence physique jugée conforme aux normes de la féminité traditionnelle (cheveux mi-longs ou longs, peau claire, petite stature et minceur apparente, maquillage, tenue soignée).

Le traitement genré inéquitable opéré par la docusérie contribue à l'oppression systémique dont sont victimes les femmes en raison de leur sollicitude et surtout des stéréotypes de genre qui sont surimposés sur elles. Leurs apparitions à l'écran et leurs prises de parole – bien moins nombreuses que celles des hommes – s'inscrivent ainsi dans l'idéologie du patriarcat. Rappelons que, dans le contexte du développement du public d'un sport d'élite, les questions sur l'égalité et la diversité de genre, la diversité ethnique, l'appartenance à une classe sociale ou même les problématiques d'inclusion et d'accessibilité contribuent à forger différentes identités sociales auxquelles le grand public peut par la suite s'identifier (Brooks et Hébert, 2006). Dans le cas de la docusérie DTS, ces variations d'identités sont difficilement perceptibles, car elles sont invisibilisées au profit de représentations hégémoniques élitistes blanches.

Ainsi, les représentations genrées de la docusérie contribuent à entériner une vision patriarcale de la société et du sport, au sein de laquelle les hommes sont érigés en héros triomphants ou en piliers de leur famille, tandis que les réalisations des femmes sont invisibilisées, et leurs échecs, au contraire, pleinement intégrés dans la narration. Cette forme particulière de récit hégémonique de la performance crée certaines attentes autour de la narration de la réussite des athlètes masculins, tout en invisibilisant et en dévalorisant les situations perçues comme relevant de la fragilité émotionnelle, souvent concentrées autour de la faiblesse des femmes (Carless et Douglas, 2013 ; Douglas et Carless, 2021). Ce double standard existe dans la série puisque les hommes ne sont pas aussi âprement punis pour des erreurs commises. Il s'agit également de l'un des obstacles vécus par les femmes dans le sport en général – journalistes ou entraîneuses – qui évoluent dans des univers hautement compétitifs (Conseil du statut de la femme, 2023, p. 43). Les représentations véhiculées par la docusérie renforcent ainsi le statu quo selon lequel le sport est un domaine masculin dans lequel il est difficile de faire sa place en tant que femme.

Alors que DTS contribue grandement à façonner l'image de ce sport aux yeux du grand public, les constructions narratives axées sur la spectacularisation et les conflits personnels créent des attentes

autour de la Formule 1. Ces attentes ne prennent pas en compte la variété et la richesse des parcours individuels. Une posture critique face à cette œuvre télévisuelle demeure donc nécessaire pour comprendre l'hybridation qui s'opère entre la réalité et la fiction. Alors que les stéréotypes de genre sont très présents dans la docuserie, nous soulignons que l'existence d'autres formes d'exclusion systémiques qui ne sont pas frontalement abordées. C'est notamment le cas des questions liées à l'appartenance à une classe sociale donnée qui s'imisce dans le récit par le biais d'images de pratiques culturelles ou sportives traditionnellement associées avec une classe plus aisée. L'essentialisation des pilotes et des dirigeant·e·s d'écurie et des autres figures médiatiques participe à une hiérarchisation symbolique des identités présentes en Formule 1, tout en invisibilisant les contributions potentielles de personnes issues de la diversité. Cela nous rappelle donc que le regard porté sur le sport par une émission de divertissement demeure souvent superficiel et normatif.

5.2 Une tension entre fictionnalisation et quête d'authenticité

Comme dans de nombreux sports, rien ne garantit que tous les événements d'un championnat susciteront un véritable intérêt et s'avéreront captivants pour le public. Même si le règlement sportif de la F1 tente de prendre en compte certaines normes qui favorisent le spectacle, force est de constater que la taille de la monoplace et les configurations des circuits ont également une incidence sur l'intérêt généré par une course donnée. Pour cette raison, la conjonction de mécanismes médiatiques et narratifs permet de maintenir l'attention des téléspectateur·trice·s au-delà des seules caractéristiques sportives. Dans cette dynamique, alors que l'objectif d'un documentaire est d'amener un rapport au réel, la fiction vise à construire un récit structuré, ce qui conduit à la suspension temporaire de la fidélité au réel. Ainsi, grâce au processus de la «suspension de l'incrédulité» (Hirt, 2018), la réalité semble s'effacer momentanément pour s'accorder avec la narration et lui donner plus de résonance.

La tension qui existe entre fiction et réalité ne diminue pas le désir d'inscrire la docuserie dans une apparente quête d'authenticité. Ce désir d'induire un rapport authentique au réel se traduit notamment par l'effacement des barrières qui limitent habituellement l'accès aux coulisses du sport, donnant ainsi l'illusion de pouvoir s'immiscer dans un monde normalement réservé aux initié·e·s et aux journalistes accrédité·e·s par la FIA.

En ce qui concerne les zones de croisement entre la fiction et le documentaire, la subjectivité de la narration contribue à instaurer un sentiment de doute raisonnable. Alors que les segments de courses emploient tous les codes de la télédiffusion (notamment en reprenant les mêmes angles de caméra que le signal de diffusion international), les commentaires qui s’y superposent viennent orienter les perceptions. Quand une séquence est montrée en dehors de son contexte d’origine, mais qu’elle est accompagnée d’un commentaire qui laisse croire que les faits se sont déroulés de cette manière, une zone de flou est créée. Comme la vitesse fait partie inhérente de la course automobile, le visionnage de l’action ne permet pas toujours de faire la part des choses entre les effets de réels et les effets de narration. Par exemple, des images du Grand Prix de Belgique montrant Ricciardo qui effectue un dépassement sont utilisées en guise d’illustration pour une séquence qui se déroule en Hongrie (S1E4). La docusérie impose alors sa propre rhétorique à travers ses représentations, ses formulations et la monstration des images choisies, en accord avec une volonté éditoriale.

5.2.1 L’influence de la friction entre les aspects fictionnalisants et réels sur la représentation de la diversité

L’un des principaux attraits de DTS réside dans sa capacité à montrer l’envers du décor, ou du moins à prétendre le faire. La manipulation narrative est manifeste à travers les choix de montage et le contenu des scènes et des interviews qui viennent teinter la réalité pour rendre des rivalités plus crédibles ou apporter un certain prestige aux métiers de la Formule 1 qui sont présentés comme étant majoritairement masculins. Comme nous avons vu, les personnes issues de la diversité ethnoculturelle ainsi que leurs récits personnels se trouvent donc invisibilisés par une sélection éditoriale qui préfère une narration consensuelle, axée sur des rivalités entre pilotes et écuries, le tout en accord avec une classe dominante blanche et aisée financièrement.

Selon notre analyse, DTS échoue par conséquent à broser un juste portrait de la diversité structurelle du monde de la Formule 1, tant au niveau des différences ethnoraciales, du genre ou des rapports socioéconomiques. À défaut d’être le vecteur principal de récits inclusifs, les arcs narratifs servent à maintenir l’intérêt des téléspectateur·trice·s pendant toute la durée d’une saison et même au-delà, dans certains cas. Comme nous l’avons expliqué précédemment, Lewis Hamilton – seul pilote noir qui performe à ce niveau de la compétition automobile – est aussi le seul qui prend position de manière frontale sur des enjeux sociaux dans la docusérie. Le segment

consacré à l'explication du racisme systémique se manifeste cependant comme une parenthèse dans la narration de la docusérie. Présenté comme une forme de contre-stéréotype qui vient bonifier « le répertoire des régimes de monstration légitime des minorités non-blanches » (Macé, 2007), le parcours d'Hamilton donne un aperçu de la violence qu'il a subie tout en présentant le pilote comme ayant pu s'élever au-dessus de cette problématique. Du point de vue du récit, le triomphe de Lewis Hamilton d'une problématique aussi profonde que le racisme systémique contribue à faire de lui une figure héroïque par excellence.

La docusérie, dans son format actuel, ne parvient donc pas à toujours authentifier ce qu'elle met en récit, car elle se permet de faire des ellipses, de remonter des séquences ou de simplement omettre certains faits qui ne conviennent pas à la narration souhaitée. Ces procédés soulèvent des questions quant à la manière dont les faits sont manipulés à plusieurs moments du processus narratif afin de renforcer l'intrigue souhaitée par la docusérie. À travers cette instrumentalisation, la culture sportive est simplifiée et les enjeux de diversité sont relayés au second plan. Ainsi, la docusérie s'appuie sur une dramaturgie plus facile à comprendre, car portée par les personnalités sportives connues autour desquelles se tisse le « fil conducteur au schéma narratif » (Lits, 2011).

En devenant une plateforme pour l'expression de sentiments et de ressentis, nous pouvons nous interroger sur la place de la docusérie dans la co-construction de la mise en récit. Pour Bonnet et Descamps (2024a), les identités sportives sont le produit d'une co-construction entre plusieurs instances dont les athlètes, la sphère médiatique, les instances sportives et les spectateur·trice·s. En ce sens, à travers la co-construction du récit sportif, une forme d'affection des téléspectateur·trice·s envers les protagonistes est à même de se développer. Cependant, comme nous l'avons décrit précédemment, cette affection repose en fait sur des figures archétypales où un jeune prodige fait face à un vétéran, sans prendre en compte des dimensions plus profondes dans la représentation des corps, des identités et plus globalement des parcours de vie. À travers la feuilletonnisation du sport, les conflits personnels sont donc magnifiés, au détriment d'une approche plus intersectionnelle qui aurait permis de saisir des nuances quant aux formes de marginalisation vécues par les pilotes. Selon notre analyse, la docusérie survalorise les récits de résilience individuelle, ce qui a pour effet de masquer les inégalités structurelles caractérisant la Formule 1.

Dans ce contexte, la question de l'authenticité perçue devient centrale. Les effets de spontanéité sont parfois amoindris lorsque certains dialogues laissent deviner une mise en scène. Cela peut nuire à la perception de la sincérité des interactions et induire le doute dans l'esprit des téléspectateur·trice·s quant à la transparence réelle des personnalités à qui l'on octroie un certain temps de parole dans la docu-série. Par la mise en scène partielle et en amoindrissant les messages de certaines voix marginalisées, la docu-série encourage la reproduction de schémas sociaux discriminants, ce qui soulève des questions quant à la place laissée aux récits hors normes dans ce contenu sériel.

Entre le désir d'être une fenêtre réaliste sur le sport et la nécessité d'embellir la réalité pour rendre le spectacle accessible et captivant, DTS déploie des stratégies de mise en récit qui rendent ce sport plus captivant aux yeux du grand public, mais tout en véhiculant des normes de genre hégémoniques. Ainsi, la réinterprétation du matériel sportif de base à travers un prisme narratif dramatique a pour conséquence d'accentuer un spectacle masculin. À la manière de Jost (2011), nous voyons dans DTS un symptôme qui amplifie la masculinité hégémonique véhiculée de manière sous-jacente par le matériel sportif. Les schémas narratifs issus de la tradition du feuilleton sont alors mis à profit pour dynamiser le rythme des épisodes tout en construisant une forte tension dramatique entre les protagonistes masculins. Cette façon de feuilletoniser le sport est symptomatique de la manière dont l'information est mise en récit à la télévision, à savoir que la simplification du récit s'opère par l'utilisation de rôles stéréotypés qui coexistent à travers des rapports de dissension (Lits, 2011).

5.2.2 Une forme de série documentaire qui s'apparente au journalisme narratif

Alors que DTS pose les fondements d'un nouveau type de documentaire sériel, ses grands principes de base restent assez proches de ceux d'autres genres de programmes comme les documentaires sportifs qui sont, comme l'explique Joshua Malitsky (2014), visuellement spectaculaires par nature et s'appuient sur des récits sportifs contextualisés. Comme de nombreux documentaires produits pour Netflix, la narration de *Formula 1: Drive to Survive* s'articule autour de plusieurs personnalités célèbres (Iordache et al., 2023), mais sans que cela soit raconté d'un point de vue externe. Le concept de journalisme narratif peut cependant nous aider à comprendre l'approche adoptée par la docu-série. Dans le cadre du modèle du journalisme narratif, la narration favorise

l'immersion tout en captant l'attention du public par sa mise en intrigue judicieuse (Vanoost, 2016). Même lorsque les enjeux sportifs sont moindres, la mise en récit axée sur le sensationnalisme et la spectacularisation capte l'attention du public.

L'approche éditoriale choisie pour concevoir la docusérie s'aligne donc sur des choix narratifs qui prévalent sur l'apport biographique des principaux acteur·trice·s, privilégiant de ce fait des intrigues émotionnelles plutôt que de simplement relater des faits de manière objective. Cette hybridation médiatique contribue à essentialiser les athlètes en leur surimposant des archétypes émotionnels simplifiés, comme celui du héros seul face aux dangers ou de la femme fatale (Kennedy, 2000), tout en omettant de traiter avec autant d'attention les dimensions sociales, politiques et règlementaires de la course automobile. Plus précisément, la docusérie fait appel à ce que Faber et Mayer (2009) nomment des « néo-archétypes », c'est-à-dire des protagonistes assimilés à des schémas inconscients de pensée, aisément reconnaissables, qui suscitent de vives réactions émotionnelles. Selon l'analyse de Kennedy (2000), la narration de la Formule 1 est genrée et classiste, faisant justement appel à certains cas archétypaux que nous avons précédemment discutés comme celui d'aidante ou d'accompagnante qui est strictement réservé aux femmes dans la docusérie. Le contenu télévisuel s'appuie sur de telles mécaniques afin de partager des expériences humaines communes, mais qui s'avèrent également réductrices du point de vue de la production de sens. En effet, l'essentialisation est un procédé qui généralise certaines caractéristiques d'un groupe social à l'ensemble des personnes qui font partie de ce groupe. Plutôt que de documenter et relater des faits, DTS produit donc une réalité alternative où plusieurs facettes humaines sont effacées parce qu'elles sont réduites à leurs plus simples éléments. Alors que la frontière qui sépare le réel de la fiction est de plus en plus difficile à déceler, les choix de mise en récit influencent la perception du sport, permettant de redéfinir l'image des figures prédominantes du paddock ainsi que la manière dont le grand public perçoit la Formule 1.

5.3 Un produit médiatique façonné par des choix éditoriaux

Comme nous l'avons vu, la vulgarisation de la réglementation et surtout les nombreuses séquences qui amplifient les accidents de toute sorte occupent une grande place dans DTS, au détriment d'une représentation équitable de la diversité. Nous assistons ici à une mise en valeur de l'uber-sport qui compte sur l'intégration de la docusérie DTS dans l'écosystème de la F1, englobant non seulement

les courses, mais aussi la communication sur les réseaux sociaux et les productions médiatiques comme *Formula 1: Drive to Survive* ou le film *F1* (Kosinski, 2025). Si ce film fait partie d'une stratégie de mise en marché du sport, il affiche également une volonté de montrer de la diversité ethnoraciale, de genre et, dans une moindre mesure, capacitaire à l'écran. Les nouveaux amateur·trice·s de la discipline, attirés par Netflix – une plateforme qui a longtemps fait la promotion de la diversité à travers ses séries phares (Boisvert, 2019) – auraient pourtant pu se sentir interpellé·e·s par les enjeux de diversité avant de converger vers la Formule 1. Stigmatisé·e·s par les fans de longue date (Canal+ Sport, 2025 ; Srinivasan, 2024), les nouveaux·elle·s fans ont une manière différente d'appréhender ce sport qui a subi une transformation, le rendant plus émotionnellement accessible, mais aussi plus scénarisé. Ainsi, la dramatisation occupe une part importante des propos tenus et des images montrées dans le cadre de la docusérie, tandis que les questions liées à l'expression d'identités diversifiées demeurent largement invisibilisées ou marginalisées.

Pour ce faire, l'un des principaux choix éditoriaux effectués par la docusérie est de mettre le danger au centre des propos, en consacrant beaucoup de temps à illustrer les accidents les plus spectaculaires de la discipline. L'insistance sur cette dimension tragique, alors qu'aucun drame mortel n'est survenu en Formule 1 ces dernières années, apparaît comme émanant d'une volonté éditoriale d'accentuer les aspects les plus dangereux du sport parce qu'il s'agit d'éléments spectaculaires capables de retenir l'attention des téléspectateurs. À travers ces séquences, une réinterprétation de ce qui fait l'essence de la course automobile contribue à établir sa propre sérialité en s'appuyant sur cette accidentologie de la discipline. L'esthétisation de ces moments dramatiques utilise divers procédés visuels comme les ralentis d'images ou bien l'accumulation de courts extraits issus de plusieurs époques de la course automobile qui rehaussent l'impression de danger, le tout étant souvent accompagné de musique épique ou dramatique. Par conséquent, les méthodes de production et de montage utilisées renforcent une perspective hégémoniques sur les faits de course, tout en incitant les fans à mener leur propre investigation sur ces intrigues sportives (Stauff, 2018, p. 5).

Par ailleurs, certains pilotes qui concourent actuellement en Formule 1 ont perdu des amis chers au volant de leur monoplace et la docusérie devient l'occasion pour eux de faire un devoir de mémoire

à ce sujet et d'exprimer leur tristesse par rapport à la perte d'êtres chers. La propension éditoriale à rappeler sans cesse, pendant des épisodes entiers, que la course automobile peut avoir des conséquences dramatiques, vient combler le désir de sensations fortes recherchées à la fois par les pilotes et par une portion du public auquel s'adresse l'émission.

Pendant que sont discutés les dangers de la course qui peuvent avoir des conséquences tragiques, d'autres problématiques sont laissées de côté, notamment celles qui concernent la classe sociale, l'accès limité aux femmes et aux personnes en situation de handicap à l'univers fermé de la Formule 1, ainsi que l'homogénéité ethnique et de genre des personnalités qui parviennent à gravir tous les échelons jusqu'à atteindre le sommet de la course automobile. À travers l'absence de traitement éditorial des enjeux de diversité à grande échelle, les normes sociales de la blancheur et de la masculinité hégémonique sont renforcées, ce qui marginalise toutes les autres expériences. En tant que choix éditorial, l'absence d'un traitement en profondeur des questions de diversité contribue à perpétuer une image élitiste, classiste et homogène de la Formule 1. Les processus de sélection et d'organisation des informations mènent alors à une forme d'invisibilisation de dynamiques profondes, parfois même systémiques, qui ne sont pas retranscrites à l'écran. Ces réalités ignorées deviennent alors autant d'invitations à poser un geste de démasquage (Flusser, 2014, p. 93) pour découvrir ce qui se cache derrière, c'est-à-dire les réalités marginalisées qui échappent aux normes dominantes. Comme le soulignent Dorer et Marschik (2020), la couverture médiatique sportive demeure assujettie à la blancheur et à l'hétéronormativité, ce qui selon ces auteur·trice·s, « s'exerce par des mécanismes plus subtils, tels que l'attention accrue accordée par les médias aux sports mettant l'accent sur la masculinité et dans lesquels les athlètes blancs peuvent se vanter d'avoir du succès » (p. 6 ; notre traduction). La médiatisation de la Formule 1 s'inscrit dans ce paradigme tandis que dans *DTS*, ces biais se manifestent par exemple à travers une invisibilisation de certaines femmes occupant des postes clés.

5.3.1 L'effacement des vulnérabilités

Les choix éditoriaux ont une grande incidence sur la représentation de certaines personnalités, en accord avec la direction souhaitée pour la narration. Comme nous l'avons expliqué précédemment, la docu-série mise sur l'ascension de jeunes pilotes ayant eu du succès en formules de promotion, à l'image d'Oscar Piastri qui est présenté comme une future vedette de la discipline. Ces formes de

discours qui mettent l'accent sur le caractère exceptionnel de jeunes hommes ont pour but de contribuer à la construction d'une vedette en créant un sentiment d'urgence autour de la signature d'un contrat avec un potentiel talent générationnel. Or, un tel parti pris pour des vedettes du sport tend à invisibiliser davantage certains pilotes issus de la diversité. C'est le cas des pilotes racisés, mais également des problématiques liées au handicap physique⁴⁷ et de la santé mentale, délaissées par la docusérie et perçues comme des vulnérabilités.

Un autre exemple de cette invisibilisation est incarné par le pilote polonais Robert Kubica, qui a effectué un retour en Formule 1 à titre de titulaire chez Williams en 2019 après avoir eu un grave accident de rallye en 2011, ce qui lui a laissé des séquelles permanentes au niveau de la main droite (Lalanne-Sicaud, 2019). En tant que pilote *crip*, Kubica est un cas à part qui aurait pu bénéficier d'un épisode dédié à sa carrière, à ses limitations et à son retour inattendu en Formule 1, lesquelles ont forcé l'écurie Williams à adapter sa monoplace à son handicap (Lalanne-Sicaud, 2019).

L'angle proposé par la *crip theory* (McRuer, 2006) nous permet de mieux situer cette invisibilisation par la docusérie d'un athlète handicapé. Pour McRuer, il existe un système capacitaire qui entrave l'identification et les pratiques *crip* (2006, p. 35). L'univers normatif du sport devient un frein à l'expression de la diversité capacitaire, tandis que les médias véhiculent des récits héroïques dans lesquels les personnes handicapées deviennent des « supercrip » (Schalk, 2016). Selon Grue (2015), cette forme de superhéroïsme parvient à se détacher des personnes ordinaires atteintes de maladies chroniques, ce qui « remet en cause la notion même de handicap et d'invalidité en tant qu'interaction complexe entre les corps, les environnements et les structures sociales » (p. 5 ; notre traduction). Ce genre de stéréotype est le résultat d'« un processus d'altérisation qui amplifie les différences et sous-estime les similitudes » entre les personnes valides et les personnes handicapées (Silva et Howe, 2012, p. 178 ; notre traduction). De surcroît, la représentation limitée dans les médias de pilotes de Formule 1 atteints d'un handicap contribue à perpétuer une image stéréotypée et dramatique du handicap. Une telle représentation contraste

⁴⁷ Nous pensons notamment à l'invisibilisation de Nicolas Hamilton, pilote racisé atteint d'une paralysie cérébrale, demi-frère de Lewis Hamilton, qui concoure en British Touring Car Championship. Nicolas Hamilton est régulièrement présent dans les paddocks de Formule 1 et sujet du documentaire *Racing with the Hamiltons: Nic in the Driving Seat* réalisé par Jason Bernard en 2012.

fortement avec le modèle affirmatif du handicap, développé par Swain et French, selon lequel le handicap peut offrir des avantages uniques, tels qu'une plus grande liberté dans le mode de vie, grâce à l'affranchissement des conventions sociales, ou encore favoriser le développement d'une plus grande empathie (Swain et French, 2000, p. 574-575).

Les discours médiatiques au sujet d'exploits sportifs peuvent également avoir un effet dissuasif sur les personnes handicapées de pratiquer un sport (Smith et Sparkes, 2019, p. 392). En laissant de côté des récits non normatifs, comme celui de Kubica, la docusérie perpétue des normes corporelles et capacitistes selon lesquelles les personnes vivant avec un handicap ne sont pas compatibles avec une pratique sportive. Cette invisibilisation du parcours de Kubica est une forme de biais validiste qui découle de la sélection de récits plus consensuels et sensationnels, comme l'obtention de premières victoires. Ce choix éditorial démontre par conséquent que les récits qui émergent à travers la série sportive favorisent la monstration de réussites classiques plutôt que de faire découvrir des récits de résilience et de diversité qui pourraient enrichir les propos de la docusérie, sans pour autant verser dans la « pornographie de l'inspiration »⁴⁸. Cependant, même si la représentation des corps hors norme est occultée, la corporalité reste très présente dans la docusérie. À travers l'accumulation de gros plans montrant des corps musclés, l'entraînement des pilotes est une thématique récurrente dans toutes les saisons de DTS. Alors que les pilotes multiplient les séances d'entraînement leur garantissant un corps jugé adapté à leur sport, cette recherche d'une performance corporelle optimale contraste avec les limitations inhérentes au handicap.

Un autre sujet laissé pour compte est celui de la santé mentale, rarement discutée ou évoquée. Pourtant, dans l'épisode 7 de la saison 1, Romain Grosjean avoue avoir eu recours à des services psychologiques pour entraîner son esprit. Une autre allusion à ce sujet est faite lorsque Lance Stroll se blesse aux poignets et que son état physique et mental est remis en question par les commentateurs de la docusérie. D'une part, la pratique d'un sport de haut niveau comporte des risques associés à la santé mentale : possibilités d'anxiété, dépression, sentiment de honte,

⁴⁸ Conceptualisé par Stella Young en 2014, la pornographie de l'inspiration décrit une forme d'objectification subie par les personnes handicapées qui sont décrites comme étant inspirantes parce qu'elles vivent avec un handicap quelconque (Wong, 2014).

perfectionnisme, troubles alimentaires, épuisement professionnel (Daley et al., 2023, p. 411). D'autre part, les saisons de Formule 1 sont de plus en plus chargées, avec maintenant 24 fins de semaine de courses par an. Cela augmente les risques de déséquilibre psychique émanant d'un décalage entre les attentes du sport et les habiletés des pilotes. En ce sens, le relatif silence de la docusérie à propos des défis de santé mentale qui sont liés à un domaine sportif hautement compétitif dénote un manque de volonté à repousser les barrières de certains sujets tabous, qui sont néanmoins des composantes importantes du sport de haut niveau. Alors que les défis de santé mentale demeurent stigmatisants, la docusérie n'a pas su saisir l'opportunité de s'extraire des normes capacitistes et validistes du paradigme normatif de la médecine. Plus encore, DTS contribue et devient complice d'une forme de « stigmatisation de l'anormal » (Scott et Bates, 2017, p. 156). Dans la docusérie, la compétitivité et la combativité passent toutes les deux par une santé mentale forte, capable d'encaisser les pressions de la course automobile au plus haut niveau. En effet, il existe une forme de culte du « dépassement de soi » qui, poussée à l'extrême, permet d'idéaliser des performances surhumaines qui sont l'apanage du champion sportif (Queval, 2001). Cette force mentale est d'ailleurs exprimée comme étant une qualité chez certains pilotes dont Charles Leclerc (S1E8).

5.3.2 *Formula 1: Drive to Survive* en tant que dispositif genré

Comme nous venons d'en discuter, la logique éditoriale adoptée par Box to Box et Netflix cherche à capter l'attention en travaillant des récits percutants, mais qui restent malgré tout assez consensuels en s'appuyant sur l'archétype du héros masculin traditionnel. Alors que les récits masculins sont remplis de témoignages sur la résilience, la combativité et le leadership, les récits féminins, peu nombreux, mettent l'accent sur l'échec, le repentir ou bien sur la place de la femme qui incarne son rôle de mère dans la famille nucléaire. En d'autres termes, les femmes font souvent office de figurantes silencieuses ou d'oreilles attentives pour qu'un homme ait quelqu'un à qui donner la réplique. Cette manière de représenter les femmes tend à donner l'impression qu'elles sont moins intelligentes et moins fortes que les hommes. Ce manque de perspectives féminines rejoint le constat posé par Analisa Raimondo (2021, p. 5-6), pour qui le manque de représentations significatives de femmes dans le domaine du sport contribue à perpétuer l'hégémonie masculine. Le traitement médiatique des personnalités de la Formule 1 par la docusérie est fondamentalement différent selon le genre concerné. Les femmes sont très souvent invisibilisées ou réduites à des

rôles de second plan, victimes de leur prétendue ignorance du sport. Les représentations genrées de la docuserie contribuent donc à véhiculer des stéréotypes sur l'univers de la course automobile, confirmant que la Formule 1 est un sport masculin axé sur la performance et l'héroïsme dans lequel les femmes n'ont pas leur place. Dans un article paru en 2024, Vaishali Joshi fait le point sur le phénomène récent de la représentation des « WAGs », que nous traduisons par épouses et petites amies de sportifs dans les médias. DTS s'inscrit dans cette tendance, tout comme d'autres séries dont *Hockey Wives* (W Network, 2015-2017) et *WAGS LA* (E!, 2015-2017) où les identités féminines sont dépeintes en regard des relations qu'elles entretiennent avec une célébrité.

Cet angle éditorial ne prend pas le temps de mettre en valeur les femmes qui occupent des postes importants dans l'écosystème de la Formule 1, par exemple les ingénieures ou les stratégestes de course, ce qui contraste fortement avec leurs pendants masculins. À travers ce type de décision éditoriale, l'image de la F1 en tant que sport élitiste et principalement masculin est accentuée. C'est donc le statu quo, le binarisme de genre et l'idée hégémonique selon laquelle la course automobile est un monde d'hommes qui continue de prévaloir à travers cette mise en récit.

Rappelons aussi que la question de la représentation de la diversité surpasse la simple question du nombre. Comme l'explique Olivia R. Howe (2022), avoir la parité des genres dans le domaine sportif n'est pas un gage de qualité dans les représentations. Comme nous l'avons démontré dans notre analyse, l'aspect qualitatif des représentations, c'est-à-dire la manière dont certaines personnalités sont montrées à l'écran ainsi que les stéréotypes qui se dégagent de la docuserie, a plus de signification que les données quantitatives. Nous avons vu précédemment que faire appel à Danica Patrick et de Claire Williams en tant qu'analystes s'apparente à une forme de tokénisme, même si ces deux femmes possèdent un savoir dans le domaine de la course automobile, puisque de faire appel à elles donne l'impression que la docuserie est plus inclusive et diversifiée qu'elle ne l'est réellement.

5.3.3 Pilotes racisés et invisibilisés par un récit sportif blanc

Historiquement, les athlètes non-Blancs ont été invisibilisés, marginalisés ou réduits au silence dans les médias (Dorer et Marschik, 2020, p. 2). Comme nous l'avons précédemment expliqué, une brève parenthèse dans la narration de DTS s'intéresse spécifiquement à la question du racisme

systemique dans ce sport. Cette forme de racisme concerne les athlètes racisé·e·s, par exemple les personnes autochtones, métisses ou noir·e·s, ce qui crée des attentes sociales quant à leurs capacités à pratiquer un sport et à y exceller (Nakhid et Enari, 2024). En ce sens, Lewis Hamilton est présenté comme une exception à la règle lorsqu'il est amené à parler de son expérience en tant que seul pilote noir sur la grille. Le postulat de Lewis Hamilton est intéressant et s'inscrit dans une stratégie plus large de la Formule 1 pour reconnaître l'importance des combats pour la diversité des personnes LGBTQIA+ ou issues d'une minorité ethnique. Le message porté par Lewis Hamilton, qui dispose alors d'une plateforme d'expression dans *Formula 1: Drive to Survive*, apparaît donc comme étant en adéquation avec une volonté de la Fédération Internationale de l'Automobile (FIA). Les questionnements qu'il soulève auraient cependant mérité d'être davantage approfondis pour mettre en valeur la place du racisme systémique en Formule 1 et même dans les formules de promotion. De même, le militantisme a très peu de place dans la docu-série, mis à part l'inclusion de certains plans officiels qui montrent des arcs-en-ciel et le mot-clic #BlackLivesMatters ornant les monoplaces et les casques de certains pilotes dont Lewis Hamilton. Cette grammaire visuelle associée à la justice sociale relève d'une forme de « performativité du geste » qui dénote une tactique visant à accroître l'engagement avec le public dans le but d'en tirer un avantage financier (Highfield et Milter, 2023).

Paradoxalement, la docu-série perpétue aussi une forme de discrimination raciale à travers sa mise en récit où tout converge vers le désir de faire émerger des histoires plus grandes que le sport, au détriment d'une plus grande représentation de la diversité ethnoculturelle. L'identité culturelle des pilotes se retrouve souvent niée par le manque de considérations par le récit de la docu-série. Par exemple, l'absence d'attention accordée à Zhou Guanyu, premier pilote chinois⁴⁹, révèle une approche éditoriale ethnocentrée qui se situe à l'opposé d'une volonté de traiter de la diversité ethnoraciale en tant qu'enjeu narratif. Les ambitions de la série en matière de diversité et d'inclusion restent donc timides ; une volonté éditoriale plus engagée aurait pu contribuer à faire évoluer cette discipline sportive, tout en inspirant d'autres sports à suivre ses traces.

⁴⁹ Netflix n'étant pas disponible en Chine, il est possible que ce pilote soit boudé par la docu-série pour des raisons d'audience.

5.3.4 Négocier ce qui est (in)visible

Les stratégies éditoriales mises en œuvre dans la docusérie résultent d'une multitude de facteurs : les objectifs commerciaux de la plateforme Netflix, le souhait des écuries de préserver certains secrets industriels ainsi que le degré de transparence dont une personne interviewée fait preuve. À titre d'exemple, en 2023, l'écurie Red Bull, par le biais de Christian Horner, a bloqué l'utilisation de certains rushes qui dévoilaient des informations techniques sur leur monoplace (Levy-Marhin, 2023). Ainsi, nous constatons que la visibilité de certains éléments de la docusérie est soumise à la négociation entre plusieurs parties prenantes et les équipes de production. Une forme de censure peut donc exister à plusieurs niveaux : pour s'adapter aux attentes du public, pour protéger des données stratégiques ou pour satisfaire aux exigences des instances sportives qui permettent à la docusérie d'exister en lui donnant les accréditations nécessaires pour que les équipes de production puissent circuler librement lors des Grands Prix. Ce qui peut être montré ou non demeure donc influencé par des restrictions qui sont à même d'influencer le montage final de la docusérie.

Ainsi, à partir d'informations existantes, filmées pour les diffusions officielles⁵⁰, captées par les équipes de production dans le paddock ou bien de moments provoqués par les équipes de production, la docusérie tisse son propos autour de plusieurs thématiques, comme celles du spectacle, du danger omniprésent, ou encore de la volonté de gagner. Ces deux méthodes que sont le recours aux entrevues et l'utilisation de matériel d'archives sont en accord avec les stratégies de production prédominantes de documentaires par Netflix (Youssef et al., 2025, p. 16). À tout moment, la narration dépend du contenu visuel et sonore sélectionné, déterminant au passage ce qui est visible ou caché. Le tout s'aligne également sur les propos recueillis en entrevue qui viennent proposer différents points de vue sur les faits de course et plus largement sur l'univers de la Formule 1. La cohérence est alors assurée par un montage qui fait correspondre des images et des émotions à une narration qui alterne entre commentaires de course et propos recueillis en entretien. Comme nous l'avons expliqué précédemment, l'épisode consacré à l'accident de Romain

⁵⁰ Les chaînes de télévision diffusent les courses de Formule 1 à partir du signal international. Pour connaître la liste des diffuseurs officiels voir la page web [F1 Broadcast Information](#).

Grosjean à Bahreïn (S3E9) constitue un exemple phare qui insiste sur des éléments émotionnels, tant au niveau des images, que du son ou de la narration.

En somme, en s'illustrant en tant que produit médiatique sportif façonné par des choix éditoriaux forts, DTS parvient à se forger une identité qui repose sur une dimension narrative très présente. La représentation du réel, bien qu'au cœur de sa construction, s'avère profondément influencée par un montage qui ne fait pas toujours la distinction entre restitution des faits et fictionnalisation. En condensant les aspects les plus spectaculaires du sport, la docuserie orchestre ainsi une sélection de l'information autour d'une scénarisation émotionnelle dans laquelle l'invisible demeure aussi signifiant que ce qui est montré.

5.3.5 Inspirer des vocations, mais sans bouleverser l'hégémonie

Au-delà de la narration et de la construction de rivalités, comme discuté précédemment, la docuserie DTS s'inscrit dans une stratégie plus large qui prend en considération l'évolution du marché médiatique sportif. Cela nous amène à considérer la place occupée par DTS dans un écosystème télévisuel et médiatique sportif. Entre les documentaires sportifs, les biographies consacrées à des athlètes ou à des équipes sportives et le contenu purement fictionnel, qu'il soit cinématographique ou télévisuel, les produits dérivés du sport occupent une place de plus en plus significative sur les plateformes de télévision par contournement. Loin de remplacer les événements en direct, la docuserie apparaît comme un produit médiatique qui synthétise les meilleurs moments tout en les orchestrant dans une trame narrative plus large.

La docuserie devient également un moyen de perpétuer certaines formes de domination, dont le sexisme et le classisme. Comme l'a mis en évidence Grace Cushing (2024), l'effacement des femmes est particulièrement notable dans la docuserie DTS. La représentation des femmes apparaît comme peu élogieuse puisqu'elle se concentre sur les rôles sociaux féminins classiques de filles, épouses, mères ou petites amies. Comme l'explique David Rowe (2015, p. 396), par des actes de vigilance des athlètes de haut niveau, les médias participent à la surveillance des rôles conjugaux genrés. Notons que cette dimension sexiste nous semble tendre à s'effacer progressivement du sport de la Formule 1 qui fait de plus en plus de place aux femmes pour les compétences, que ce soit en les employant à des postes clés ou en soutenant la F1 Academy par le biais de commandites. En ce

sens, la docu-série DTS nous apparaît plus conservatrice que le sport lui-même, qui a mis en place sa propre politique de diversité et d'inclusion en s'engageant « à construire un sport plus diversifié et inclusif, à briser les stéréotypes associés à une carrière dans le sport automobile et à encourager les personnes de tous horizons à s'impliquer » (Formula One World Championship Limited, s.d. ; notre traduction). Étant donné la propension de DTS à mettre en scène des récits inspirants à travers des luttes intenses, la série pourrait donc susciter des vocations, y compris chez les jeunes femmes ou des personnes issues de milieux sous-représentés. Or, ces personnes pourraient avoir plus de difficulté à se projeter dans un univers dominé par une élite occidentale, blanche et masculine.

Signe d'une volonté d'inclure davantage les femmes au sein de la course automobile, la F1 Academy a été fondée. Il s'agit d'une série de courses exclusivement réservée aux pilotes féminines âgées de 16 à 25 ans, créée et soutenue par Formula One Group, dont Susie Wolff est la directrice générale⁵¹. C'est un tournant important dans l'univers de la course automobile, car cette série fait la promotion de jeunes pilotes talentueuses au volant de monoplaces de Formule 4. Les écuries de Formule 1 sont directement impliquées dans cette formule de promotion dont l'objectif ultime est de repérer un talent qui percera en F1 dans les années à venir. La F1 Academy, en voulant amener une femme à éventuellement concourir en Formule 1, contribue néanmoins à renforcer la dichotomie des genres et leur ségrégation dans le sport, étant donné que cette série de courses est réservée aux femmes. Ainsi, en proposant une compétition strictement féminine, les structures de pouvoir encadrant la pratique de ce sport ne sont ni bouleversées, ni remises en question. La docu-série *F1 : The Academy* (2025-) (*F1 Academy : Que les meilleures gagnent ! en français*)⁵² a été mise en production en 2024 pour le compte de Netflix et permet d'offrir une représentation aux femmes qui concourent dans cette discipline. Chaque écurie de Formule 1 agit à titre de commanditaire pour une pilote, lui offrant par la même occasion des opportunités de mentorat auprès de pilotes titulaires. Cette relation entre la Formule 1 et la F1 Academy est cependant laissée

⁵¹ Seule une mention écrite concernant la fonction de Susie Wolff comme directrice de la F1 Academy est présente dans DTS.

⁵² À la suite de la diffusion de la docu-série, les prochaines manches de la F1 Academy ont eu lieu à Montréal les 14 et 15 juin 2025. L'événement a remporté un franc succès auprès des amateur·trice·s de sport mécanique et l'annonce de la prolongation de l'événement jusqu'en 2028 a été annoncée dans la foulée (Cremier, 2025).

de côté dans la série, ce qui est surprenant lorsque nous considérons le fait que Susie Wolff est présidente exécutive de la F1 Academy depuis 2023.

La série *F1 : The Academy*, qui est le pendant féminin de DTS, se compose de sept épisodes qui ont été produits par Hello Sunshine. Les motifs narratifs sont les mêmes, avec la volonté affichée de mettre les femmes pilotes en avant pour « Amener une femme en F1 » (Susie Wolff dans *F1 : The Academy*). Le format narratif de *F1 : The Academy* emprunte à la fois la structure et le style éditorial de DTS. Ce modèle, éprouvé par d'autres docuséries, vise l'adaptation de codes narratifs dans le champ médiatique des documentaires sportifs. En ce sens, *F1 : The Academy* s'inscrit dans une dynamique qui réplique le format de la docusérie sportive, ce qui contribue à créer une convergence culturelle avec une mise en récit transmédia, c'est-à-dire le déploiement d'une narration sportive qui s'effectue à travers plusieurs supports et plusieurs œuvres (Jenkins, 2007). Malgré la brièveté du contenu (seulement sept épisodes sont parus à ce jour), la condensation narrative est de mise, surtout en considérant que chacune des courses est d'une durée de 30 minutes. Les contraintes spatio-temporelles étant encore plus marquées qu'en Formule 1, la série sur la F1 Academy utilise davantage de plans monuments et de plans d'ensemble qui laissent le grand public s'imprégner de l'atmosphère particulière de chacune des destinations. La narration proposée est donc à la fois plus synthétique et condensée que dans DTS.

La couverture du sport féminin par les médias demeure, de loin, moindre que celle accordée aux hommes (Cooky et al., 2021). Ce parallèle avec une autre docusérie de sport automobile nous permet donc de confirmer que *Formula 1: Drive to Survive* a instauré des codes narratifs reproductibles et que la docusérie a inspiré des vocations chez des pilotes féminines, mais que cette version féminine de la course automobile demeure pour le moment hiérarchiquement subordonnée à la F1 et à ses formules de promotion.

En contribuant à la médiatisation du sport et à la compréhension de ses règles, la série revêt une importance capitale malgré tous ses travers, dont l'invisibilisation de problématiques plus profondes, comme les inégalités raciales ainsi que les discriminations systémiques. Alors qu'il devient de plus en plus difficile de dissocier le sport et le spectacle, certains enjeux éthiques se posent. Par exemple, la régulation sportive peut être influencée par les exigences narratives d'un

produit dérivé tel qu'une docusérie. Une relation plus forte entre le règlement sportif et le désir de plaire à un public avide de courses serrées et de luttes intenses pourrait continuer d'émerger au cours des années à venir.

Malgré sa propension à dramatiser les faits de courses et à simplifier les enjeux sportifs, la docusérie agit en tant que catalyseur pour la Formule 1. Ainsi, ce sport devient plus accessible tout en s'imposant comme un produit émotionnellement engageant. L'introduction de la docusérie *Formula 1: Drive to Survive* a aussi eu plusieurs conséquences, dont celle de participer à la reconfiguration du sport médiatique. Les récits humains y côtoient ce que la course a de plus spectaculaire à offrir, permettant au grand public de s'initier à cette discipline élitiste. La reconfiguration de cette narration reste cependant incomplète, car plusieurs points de vue de personnalités marginalisées sont absents ou minimisés à travers la docusérie. Ce phénomène médiatique a démontré son potentiel à transformer un sport de niche en objet culturel qui s'adresse à tout le monde, mais sans que cette volonté d'inclusion soit réellement mise à l'honneur dans la narration du sport.

CONCLUSION

Notre recherche a mis en évidence les différentes trames narratives, tant sportives que personnelles, qui traversent *Formula 1: Drive to Survive* et qui structurent les représentations de la diversité qui y sont montrées. Avec son récit structuré autour d'un spectacle sportif, la docusérie oscille constamment entre un pôle authentifiant et un pôle fictif. Comme l'explique Storto (2019), les œuvres issues de la « non-fiction » évoluent vers une forme « hybride » alliant « mise en scène et observation directe » (p. 2). Les formes de mise en scène que nous avons observées s'inscrivent pour la plupart dans le paradigme de la masculinité hégémonique, centrée autour d'un pilote pensé comme un héros autour duquel gravitent des figures de soutien.

Jusqu'à ce jour, peu d'études avaient abordé le sujet de la diversité du point de vue de l'analyse de contenu sériel et sportif. C'est en particulier ce constat qui a motivé notre étude de DTS. À la manière d'un patient zéro, DTS est l'avatar de ce changement télévisuel.

Notre étude de cas a permis de constater que les docuséries comme *Formula 1: Drive to Survive* renforcent des dynamiques d'exclusion. À travers sa mise en récit de la course automobile, DTS choisit de mettre davantage l'accent sur le spectacle que sur les tensions sociales, politiques et identitaires qui caractérisent la Formule 1. Par ses décisions éditoriales qui consolident le spectacle des émotions, les valeurs masculines que sont la combativité et la réalisation de soi occupent une place centrale dans la narration, tandis que la présence et la voix de groupes marginalisés sont minimisées et invisibilisées. Il nous est également apparu important de souligner l'absence d'un véritable traitement des questions liées au handicap et à la santé mentale, alors qu'à de nombreuses reprises, la docusérie met pourtant de l'avant des discours quant à la dangerosité de ce sport.

Dans les six saisons que nous avons étudiées, les schémas narratifs de la docusérie sont classiques dans leur forme puisqu'ils s'appuient sur les rôles de héros et d'antagonistes. En regardant au-delà de notre corpus, nous notons cependant une évolution dans la manière de concevoir le récit dès la septième saison. En effet, de nouveaux formats apparaissent, comme un épisode tourné à l'aide de téléphones cellulaires fournis par la production à plusieurs pilotes (S7E7), ou bien la mise en scène forcée, faisant plus penser à un dispositif de télé-réalité, de l'annonce de certains choix de pilotes et d'écurie (S7E4). Cette saison apparaît plus immersive, même si elle doit également composer

avec des décisions réelles qui viennent contredire la narration idéalisée mise en place par la série. Cependant, d'autres évolutions du format et du contenu de cette docuserie pourraient permettre d'offrir des représentations sportives plus justes et inclusives, tout en continuant de rester attractif sur le plan de la narration, en s'éloignant de la légitimation de l'hégémonie masculine.

De plus, notre recherche a mis en évidence que le propos principal de DTS se retrouve au service d'une idéologie dominante normative. Avec sa propension à traiter de sujets légers, les questions liées aux discriminations systémiques demeurent en surface et nous avons constaté que la docuserie a manqué plusieurs opportunités de traiter d'enjeux sociaux (racisme, sexisme, capacitisme). L'inclusion de récits qui s'inscrivent dans la thématique de la diversité ethnoculturelle reste marginale, tout comme l'unique discussion autour du racisme systémique qui apparaît en toute fin de troisième saison.

Notre analyse a aussi démontré que l'image des femmes véhiculée par la docuserie s'inscrit dans l'idéologie patriarcale, avec peu de chances pour des femmes de s'exprimer ou de sortir de leurs rôles sociaux attendus en tant qu'épouses ou petites amies. Les questions liées à la représentation des incapacités temporaires ou plus largement du handicap et de la santé mentale manquent également de substance en restant collées sur le paradigme médical.

Malgré tous ces constats, nous tenons à souligner que l'une des limites de notre recherche est qu'elle se concentre sur le contenu d'une œuvre sérielle en laissant largement pour compte l'espace de la réception et les personnes qui interagissent avec cette œuvre. En effet, même si notre démarche sémio-pragmatique identifie des éléments qui nous informent sur le contexte potentiel de réception, notamment en ce qui concerne la « focalisation (ce que sait le spectateur), l'ocularisation (ce qu'il voit) et l'auricularisation (ce qu'il entend) » (Jost cité dans Lochard et Soulages, 2014, par. 27), elle ne vise pas à approfondir cet aspect. Une analyse plus large du contexte de réception pourrait éventuellement amener des nuances quant aux multiples interprétations possibles d'une docuserie et en évaluer le rôle dans la montée en popularité d'un sport auprès d'un nouveau public. Conscient de devoir prendre en compte la faisabilité du mémoire, cette étude de réception auprès d'un nouveau bassin de fans pourrait faire l'objet à plus long terme d'une autre recherche. Notre étude actuelle demeure cependant importante, car elle permet de

mieux définir et comprendre les dispositifs narratifs et thématiques d'une série de sport emblématique à l'heure des plateformes numériques.

Formula 1: Drive to Survive a permis d'ouvrir des espaces sportifs aux caméras de télévision afin de démocratiser l'intérêt pour certains sports de niche. En proposant un format captivant, d'autres fédérations sportives y ont vu une opportunité de rehausser leur propre image de marque. C'est grâce à ce genre d'initiatives que la F1 Academy a pu avoir sa propre docusérie qui suit ce format, bien que celle-ci souffre du fait d'être une version féminine condensée et synthétique de DTS. Cette avancée sociétale atteste néanmoins d'un pas de plus vers l'équité dans le sport automobile, non pas en raison d'un règlement restrictif de la Formule 1, mais bien plus parce que les jeunes filles manquent de modèles positifs pour s'engager massivement dans la pratique de sports mécaniques. Pour l'instant, cette ouverture limitée ne permet toutefois pas une démocratisation de récits qui favoriseraient la juste représentation de toutes les minorités, qu'elles soient de genre, ethnoraciales, capacitaires ou corporelles. Les plateformes numériques sont devenues des incontournables de la diffusion de contenu sériel, et elles cherchent à présent à représenter des facettes du sport boudées par la télévision linéaire de sorte à conquérir un nouveau marché de fans avides de contenu sportif. La clé de cette démocratisation du sport sur les plateformes numériques réside dans le fait de présenter des récits minoritaires qui mettraient en valeur la richesse de la diversité humaine.

ANNEXE A
GRILLE DE LECTURE

Voici la grille de lecture utilisée dans le cadre de notre recherche.

	Saison # - Épisode # - Courte description		
	Éléments visuels	Éléments sonores	Éléments discursifs
Enchaînement de séquences ou des scènes/montage : description de la médiation audiovisuelle et de la manière dont s'enchaînent les images et les choix de montage, éléments extradiégétique et intradiégétique			
Marqueur spatio-temporel : tout ce qui dénote d'un lieu (par exemple un carton) ou qui a rapport au temps qui passe, y compris les prolepses et les analepses			
Mise en scène : composition (plan, cadrage, mouvement de caméra, raccords, symétrie, profondeur de champ, formes, lignes), éclairage, accessoires, costumes, colorimétrie, angle de vue, composition sonore (extradiégétique, intradiégétique, auricularisation, leitmotiv)			
Attributs narratifs : narration verbale, focalisation, récit			
Schéma narratif/actantiel/communicationnel			
Actions posées : gestes posés, comportements			
Monstration du spectacle sportif : les attributs visuels et sonore qui			

	Saison #– Épisode # - Courte description		
	Éléments visuels	Éléments sonores	Éléments discursifs
dénotent le spectacle, par exemple les accidents			
Mode d'énonciation de Jost : ludique, authentifiant, fictif			
Visée situationnelle : informer, expliquer, transmettre une émotion, militer			
Formes d'échanges : entretien, interview, informel, rejoué			
Identité sociale assumée par les protagonistes : peut être de nature professionnelle, socio-institutionnelle, géoculturelle, personnelle			
Identité et statut médiatique voulu par la production de l'émission : expert.e, témoin, animateur.trice, commentateur.trice, partie prenante, autorité			
Enjeux : sociaux, politiques, socioculturels, sportifs, symboliques			
Éléments culturels contextuels : traditions, croyances, valeurs			

ANNEXE B

LISTE DES ÉPISODES DE LA SÉRIE *FORMULA 1 : DRIVE TO SURVIVE*

Épisodes	Résumés officiels	Durée
S1 : É1 Tout reste à jouer à Melbourne	Le pilote Daniel Ricciardo veut faire une déclaration sur la piste pendant que les équipes se préparent pour la course inaugurant la saison au Grand Prix d'Australie.	36 minutes
S1 : É2 Le nouveau roi d'Espagne	L'équipe McLaren cherche à renverser la vapeur : son pilote Fernando Alonso affrontera Carlos Sainz fils de Renault au Grand Prix d'Espagne à Barcelone.	39 minutes
S1 : É3 Rédemption à Monaco	Au prestigieux Grand Prix de Monaco, Ricciardo subit son lot de pression. Par ailleurs, le personnel de l'équipe Williams se bat pour rester d'actualité.	40 minutes
S1 : É4 L'art de la guerre	Les relations tendues entre Red Bull et Renault n'ont jamais été si houleuses. Pendant ce temps, un pilote d'élite de la Formule 1 prend une décision surprenante.	37 minutes
S1 : É5 Rififi au sommet	Le généreux budget d'une équipe – McLaren, pour ne pas la nommer – ne se traduit pas toujours en victoires. En outre, Force India a des ennuis avec la justice.	32 minutes
S1 : É6 C'est tout ou rien	Force India est achetée par un groupe que dirige Lawrence Stroll. Les pilotes de l'équipe s'inquiètent alors que Lance, le fils de Stroll, prenne une de leurs places.	36 minutes
S1 : É7 Garder la tête froide	Romain Grosjean, un pilote de l'équipe Haas F1, a des doutes et souffre d'anxiété au fameux Grand Prix de France. En fait-il un peu trop ?	27 minutes

Épisodes	Résumés officiels	Durée
S1 : É8 La nouvelle génération	Charles Leclerc, un des pilotes de Sauber, espère réussir ce que son défunt parrain, Jules Bianchi, n'a pu accomplir : piloter pour Ferrari.	40 minutes
S1 : É9 La bannière étoilée	La rivalité s'exacerbe entre Renault et Haas. Ces équipes intermédiaires se disputent les lauriers au Grand Prix des États-Unis à Austin, au Texas.	32 minutes
S1 : É10 La ligne d'arrivée	Les pilotes – tant les grands que les débutants – veulent finir l'année sur une note positive. Les équipes se préparent pour la dernière course de la saison à Abu Dhabi.	32 minutes
S2 : É1 Quand les lumières s'éteignent	Une autre saison de Formule 1 prend son envol au Grand Prix d'Australie avec 10 équipes qui se disputent le podium.	33 minutes
S2 : É2 Le point de rupture	À mesure que la médiocrité devient la norme chez Haas, la frustration causée par les piètres performances menace de déchirer le groupe de l'intérieur.	40 minutes
S2 : É3 Un duel sans merci	Déterminés à faire retrouver la gloire à leurs équipes, Daniel Ricciardo de chez Renault et Carlos Sainz Jr. De chez McLaren jurent de prouver leur trempe sur la piste.	38 minutes
S2 : É4 Les jours sombres	Lewis Hamilton et l'équipe Mercedes, qui règnent sur la Formule 1 depuis longtemps, se mesurent à un circuit détrempé par la pluie au Grand Prix d'Allemagne.	37 minutes
S2 : É5 De grandes espérances	Les rivaux de Max Verstappen et Pierre Gasly de chez Red Bull sont derrière le volant à Monaco, à Montréal et en Autriche, où un pilote brille et l'autre en arrache.	36 minutes
S2 : É6 Taureaux enragés	Alex Albon, la nouvelle recrue de chez Red Bull, s'efforce de réussir là où son prédécesseur a	37 minutes

Épisodes	Résumés officiels	Durée
	échoué. Le malheur s'abat lors du Grand Prix de Belgique.	
S2 : É7 Rouge	Rares, voire inexistantes, sont les équipes dont l'histoire arrive à la cheville de celle de Ferrari, mais même le cheval cabré n'est pas à l'abri des luttes intestines.	32 minutes
S2 : É8 Chaises musicales	Pour les pilotes de Formule 1 comme Nico Hülkenberg, le boulot ressemble parfois au jeu de la chaise musicale. La musique s'arrêtera-t-elle au Grand Prix d'Allemagne ?	38 minutes
S2 : É9 Le sang, la sueur et les larmes	Plusieurs croient que les meilleures années de Williams sont du passé, mais la directrice adjointe Claire Williams entrevoit un avenir prometteur avec George Russell.	31 minutes
S2 : É10 Le drapeau à damier	À mesure que la saison 2019 tire à sa fin, de nouveaux espoirs – incluant Albon, Gasly et Sainz – s'affrontent pour une dernière chance au podium.	31 minutes
S3 : É1 L'argent est roi	La menace de la COVID-19 plane sur le Grand Prix d'Australie, et le nouveau modèle de voiture d'une équipe sème la controverse.	38 minutes
S3 : É2 Remise en piste !	Les pilotes se rendent en Autriche pour leur première course en plus de 200 jours. La rivalité entre Red Bull et Mercedes s'intensifie, et pas seulement sur le terrain.	38 minutes
S3 : É3 Second couteau ?	Déterminé à sortir de l'ombre de Lewis Hamilton, le pilote de chez Mercedes Valtteri Bottas saisit sa chance lors du Grand Prix automobile de Russie.	40 minutes
S3 : É4 Ferrari sur la sellette	Bienvenue au Grand Prix d'Italie, où les pilotes Ferrari Charles Leclerc et Sebastian Vettel s'efforcent de trouver un côté positif à leur saison.	44 minutes

Épisodes	Résumés officiels	Durée
S3 : É5 Tout passe, tout casse	Daniel Ricciardo, de chez Renault, annonce une décision surprenante. Plusieurs équipes unissent leurs forces contre l'écurie Racing Point, qui a le vent dans les voiles.	38 minutes
S3 : É6 Et toc !	Après la rétrogradation médiatisée de la saison précédente, Pierre Gasly entend bien montrer à Christian Horner, le directeur de l'équipe Red Bull, qu'il s'est trompé.	37 minutes
S3 : É7 Le choix de Guenther	Pressé de faire des changements à son équipe sous-performante, Guenther Steiner, le directeur de l'équipe Haas, a l'œil sur un pilote émergent au potentiel énorme.	41 minutes
S3 : É8 Je ne regrette rien	McLaren, considérant que Carlos Sainz Jr. passera chez Ferrari à la fin de la saison, mise sur son futur ancien co-équipier, Lando Norris.	37 minutes
S3 : É9 Ça chauffe	Lors de deux courses des plus intenses, des pilotes à l'avenir incertain s'accrochent à leur siège de F1. Une terrible collision cause un émoi généralisé.	51 minutes
S3 : É10 Sur le fil	L'écurie Racing Point met au défi McLaren et Renault à la finale de la saison de F1 à Abu Dhabi. Hamilton parle de son expérience en tant que pilote noir dans la F1.	38 minutes
S4 : É1 Le choc des titans	La saison de 2021 de la Formule 1 s'amorce au Grand Prix de Bahreïn, où les pilotes remuent ciel et terre pour traverser la ligne d'arrivée en premier.	39 minutes
S4 : É2 Un as dans la manche	Daniel Ricciardo, maintenant chez McLaren, tente de prouver qu'il a toujours sa place sur le circuit. Pendant ce temps, son coéquipier Lando Norris augmente la pression.	42 minutes
S4 : É3 Un tournant	Max Verstappen de Red Bull enfile une série de victoires. Lewis Hamilton de Mercedes a du mal à	47 minutes

Épisodes	Résumés officiels	Durée
	garder le rythme. Plus tard, un accident crée la controverse.	
S4 : É4 Une montagne à gravir	L'écurie Haas cherche à faire tourner le vent avec un nouveau commanditaire et deux recrues : Nikita Mazepin et Mick Schumacher.	40 minutes
S4 : É5 Staying Alive	Ne se laissant pas abattre facilement, Ricciardo de l'équipe McLaren met la pédale au fond dans l'espoir de gâcher la course à domicile de Ferrari au Grand Prix d'Italie.	33 minutes
S4 : É6 Quelque chose à prouver	Après un changement de gouvernance, Williams Racing tente d'oublier ses récents problèmes pour permettre à cette équipe historique de renouer avec l'excellence.	37 minutes
S4 : É7 Crise de croissance	Ils ont le talent, mais ont-ils aussi les nerfs qu'il faut ? Yuki Tsunoda et Esteban Ocon doivent apprendre à traverser les turbulences de la Formule 1.	37 minutes
S4 : É8 Le dilemme de Wolff	Des rumeurs courent sur la possibilité qu'un pilote prometteur se joigne à Hamilton chez Mercedes – une situation qui laisserait Valtteri Bottas sans volant.	43 minutes
S4 : É9 Tous les coups sont permis	Avec seulement quelques courses à venir, tous les coups sont permis alors que les pilotes cherchent désespérément à obtenir un avantage.	52 minutes
S4 : É10 Une course acharnée	Avec une autre saison qui touche à sa fin, Mercedes et Red Bull s'affrontent dans ce qui pourrait bien être la plus grande course décisive de l'histoire récente.	46 minutes
S5 : É1 L'année du renouveau	C'est le début de la saison à Bahreïn, et Ferrari espère que de nouvelles voitures la propulseront au	48 minutes

Épisodes	Résumés officiels	Durée
	sommet, tandis que Haas fait un pari risqué de dernière minute.	
S5 : É2 Que de rebondissements !	Toto Wolff, directeur de l'écurie Mercedes, travaille afin de surmonter les épreuves inattendues de l'équipe. Lewis Hamilton tente d'appriivoiser une voiture redessinée.	50 minutes
S5 : É3 Matière à réflexion	Les pilotes et les décideurs de Ferrari sentent la pression des attentes élevées lors d'un événement prestigieux à Miami et d'une course qui change la donne à Silverstone.	47 minutes
S5 : É4 Tel père, tel fils	Les accidents et les coûts s'accumulent pour Haas, alors que le pilote Mick Schumacher tente d'être à la hauteur de l'héritage de son père et de prouver sa valeur à l'équipe.	40 minutes
S5 : É5 Magnifique !	Les efforts d'Otmar Szafnauer pour remanier l'écurie Alpine portent leurs fruits... jusqu'à ce qu'une nouvelle ronde de chaise musicale de pilotes menace ses plans pour l'avenir.	38 minutes
S5 : É6 Pas de gagne sans hargne	L'avenir de Daniel Ricciardo devient incertain, alors que les responsables de l'équipe McLaren s'intéressent à de nouveaux talents et qu'Alpine évalue la meilleure voie à suivre.	33 minutes
S5 : É7 Siège éjectable	Lors d'un Grand Prix de Monaco intense, l'équipe Red Bull tente de consolider son avance sur Ferrari, et tous les regards sont tournés vers Sergio « Checo » Pérez.	35 minutes
S5 : É8 Le mâle alpha	Alors que Pierre Gasly annonce qu'il quitte AlphaTauri, Yuki Tsunoda perd un coéquipier et un ami. Peut-il prouver qu'il est prêt à mener l'équipe ?	34 minutes

Épisodes	Résumés officiels	Durée
S5 : É9 Hors limites	Avec deux championnats à sa portée, l'équipe Red Bull doit faire face à des accusations selon lesquelles elle aurait triché en enfreignant le plafond de dépenses imposé par la F1.	42 minutes
S5 : É10 Au bout de la route	La saison 2022 fonce vers une grande finale à Abu Dhabi, où Ferrari tente de garder une longueur d'avance sur Mercedes et McLaren espère un miracle afin de dépasser Alpine.	34 minutes
S6 : É1 Une question d'argent	Lawrence Stroll est prêt à tout afin qu'Aston Martin trône au sommet du classement... mais ses rêves pourraient s'envoler avant même le début de la nouvelle saison.	47 minutes
S6 : É2 La chute	Les attentes sont grandes envers Nyck de Vries, qui fait ses débuts en Formule 1, mais tandis que la pression monte, il a du mal à garder le rythme.	42 minutes
S6 : É3 Sous pression	McLaren a beaucoup à prouver après la saison précédente. Après que sa voiture le laisse tomber encore une fois, le pilote vedette Lando Norris examine ses options.	48 minutes
S6 : É4 Le dernier chapitre	Haas et Williams se battent pour remonter dans le classement, et alors qu'une équipe s'en tient à la tradition, l'autre entreprend une nouvelle stratégie audacieuse.	47 minutes
S6 : É5 Une guerre intestine	Les pilotes d'Alpine Estaban Ocon et Pierre Gasly sont rivaux depuis l'enfance. Pourront-ils laisser leur passé derrière maintenant qu'ils appartiennent à la même équipe ?	41 minutes
S6 : É6 La confiance	Fidèle à Mercedes depuis qu'il a 13 ans, Lewis Hamilton doit prendre une décision difficile à l'approche du renouvellement de son contrat. La victoire a la priorité.	35 minutes

Épisodes	Résumés officiels	Durée
S6 : É7 C'est la vie	Alors que des vedettes de Hollywood investissent dans Alpine, sa direction est sous pression. Des pilotes frustrés, des résultats décevants : les choses doivent changer.	38 minutes
S6 : É8 Forza Ferrari	Ferrari est une religion en Italie, et quand l'équipe arrive à Monza, les yeux sont braqués vers le nouveau directeur Fred Vasseur alors qu'il tente d'exaucer les prières des fans.	44 minutes
S6 : É9 Trois c'est trop	Daniel Ricciardo est enfin de retour sur la piste, mais lorsqu'un accident le remet hors circuit, un jeune pilote de réserve prend sa place.	50 minutes
S6 : É10 Rouge ou noir ?	À l'approche de la fin de la saison alors que le gagnant est déjà confirmé, les équipes rivales de Mercedes et de Ferrari luttent féroce-ment pour la deuxième place.	50 minutes

ANNEXE C

CORRESPONDANCE ENTRE NOMS DES CONSTRUCTEURS ET NOMS DES ÉCURIES DE FORMULE 1

Années civiles	2018	2019	2020	2021	2022	2023
Saisons de DTS	Saison 1	Saison 2	Saison 3	Saison 4	Saison 5	Saison 6
Constructeurs	Écuries					
Mercedes	Mercedes-AMG Petronas Motorsport		Mercedes-AMG Petronas Formula One Team			
Ferari	Scuderia Ferrari		Scuderia Ferrari Mission Winnow		Scuderia Ferrari	
Red Bull	Aston Martin Red Bull Racing			Red Bull Racing Honda	Oracle Red Bull Racing	
Force India	Sahara Force India Formula One Team					
	Racing Point Force India F1 Team					
Racing Point		SportPesa Racing Point F1 Team	BWT Racing Point F1 Team			

Années civiles	2018	2019	2020	2021	2022	2023
Saisons de DTS	Saison 1	Saison 2	Saison 3	Saison 4	Saison 5	Saison 6
Constructeurs	Écuries					
Aston Martin				Aston Martin Cognizant F1 Team	Aston Martin Aramco Cognizant Formula 1 Team	Aston Martin Aramco Cognizant Formula One Team
Williams	Williams Martini Racing	ROKiT Williams Racing	ROKiT Williams Racing Williams Racing	Williams Racing		
Renault	Renault Sport Formula One Team	Renault F1 Team	Renault DP World F1 Team			
Alpine				Alpine F1 Team	BWT Alpine F1 Team	
Toro Rosso	Red Bull Toro Rosso Honda					
AlphaTauri			Scuderia AlphaTauri Honda		Scuderia AlphaTauri	
Haas	Haas F1 Team	Rich Energy Haas F1 Team Haas F1 Team	Haas F1 Team	Uralkali Haas F1 Team	Haas F1 Team	MoneyGram Haas F1 Team

Années civiles	2018	2019	2020	2021	2022	2023
Saisons de DTS	Saison 1	Saison 2	Saison 3	Saison 4	Saison 5	Saison 6
Constructeurs	Écuries					
McLaren	McLaren F1 Team					
Sauber	Alfa Romeo Sauber F1 Team	Alfa Romeo Racing	Alfa Romeo Racing ORLEN			Alfa Romeo F1 Team Stake

BIBLIOGRAPHIE

- Ahmed, S. (2007). The language of diversity. *Ethnic and Racial Studies*, 30(2), 235-256.
<https://doi.org/10.1080/01419870601143927>
- Ahmed, S. (2014). *The cultural politics of emotion* (Second edition). Edinburgh University Press.
<http://www.jstor.org/stable/10.3366/j.ctt1g09x4q>
- Ahmed, S. (2021). “We Are the Movement”. Dans L. Walzak et F. Collura (dir.), *Sport Media Vectors: Gender and Diversity, Reconstructing the Field*. Common Ground Research Networks. <https://doi.org/10.18848/978-1-61229-000-3/CGP>
- Andrews, D. L. (2021). Uber-sport. Dans M. Butterworth (dir.), *Communication and Sport* (p. 275-292). De Gruyter Mouton. <https://doi.org/10.1515/9783110660883-015>
- Barnard, T., Ricoeur, P. et Gunning, T. (2009). Narration and Monstration. Dans *From Plato to Lumière* (p. 62-71). University of Toronto Press.
<https://www.jstor.org/stable/10.3138/9781442688148.13>
- Barrette, P. (2014). Un cinéaste en quête de légitimité : À tout prendre et le champ cinématographique québécois des années 1960. *La Cinémathèque québécoise*.
<https://collections.cinematheque.qc.ca/en/dossiers/a-tout-prendre/colloque-reprendre-a-tout-prendre/un-cineaste-en-quete-de-legitimite-a-tout-prendre-et-le-champ-cinematographique-quebecois%E2%80%AC-des-annees-1960-par-pierre-barrette/>
- Barrette, P. (2022). La sémio-pragmatique au risque de la télé-réalité Le cas de l’émission québécoise Occupation double. Dans J.-M. Denizart et J. Péquignot (dir.), *La sémio-pragmatique, théories et pratiques : cinéma, télévision, audiovisuel, numérique* (p. 29-48). Presses universitaires de Provence.
- Baroni, R. (2017). Pour une narratologie transmédiée. *Poétique*, 182(2), 155-175.
<https://doi.org/10.3917/poeti.182.0155>
- Bauwens, M. (2022, 11 mars). *L'étrange super-pouvoir de la synesthésie, entre art et science*. Beaux Arts. <https://www.beauxarts.com/grand-format/letrange-super-pouvoir-de-la-synesthesie-entre-art-et-science/>
- Billings, A. et Buzzelli, N. (2022). *Sport, Television, and Structuration*.
<https://doi.org/10.1093/oxfordhb/9780197519011.013.55>
- Binns, D. (2018). The Netflix documentary house style: Streaming TV and slow media. *Fusion Journal*, (14), 60-71. <https://search.informit.org/doi/10.3316/informit.974882760579949>

- Blackstock, E. (2024, 23 janvier). *Five reasons why F1's Drive to Survive success hasn't been replicated*. PlanetF1 § F1 Features. <https://www.planetf1.com/features/five-reasons-f1-drive-to-survive-success-not-replicated>
- Bohuon, A. et Quin, G. (2021). Sport. Dans *Encyclopédie critique du genre*. La Découverte. <https://doi.org/10.3917/dec.renne.2016.01.0605>
- Boisvert, S. (2019). Les séries Netflix Originals : la diversité à l'heure de l'hyperchoix. *24 Images*, (190), 16-21.
- Boisvert, S. (2024). Streaming Diversité: Exploring representations within French-language scripted series on Canadian SVOD services. *Convergence*, 30(4), 1510-1528. <https://doi.org/10.1177/13548565241270691>
- Bonnet, V. (2017). Sport in Films : Symbolism versus Verismo. A France-United States Comparative Analysis. *InMedia. The French Journal of Media Studies*, (6). <https://doi.org/10.4000/inmedia.883>
- Bonnet, V. et Descamps, Y. (2024a, 24 avril). Sport et storytelling. Dans *Publictionnaire. Dictionnaire encyclopédique et critique des publics*. <https://publictionnaire.humanum.fr/notice/sport-et-storytelling/>
- Bonnet, V. et Descamps, Y. (2024b). The Storytelling Scheme and System of the Sports Media Complex: Behind the Story. Dans *Routledge Handbook of Sport Communication*. Taylor & Francis.
- Bourrel, G. et Oude Engberink, A. (2017). En quoi, une théorie sémiopragmatique à partir des théories de Peirce peut-elle renouveler la recherche en sciences humaines et sociales ? *Cahiers de recherche sociologique*, (62), 177201. <https://doi.org/10.7202/1045619ar>
- Bosset, F. (2024, 25 décembre). *Leclerc-Sainz, Verstappen-Perez, Gasly-Ocon... les duels entre coéquipiers de la saison 2024 de F1*. L'Équipe. <https://www.lequipe.fr/Formule-1/Actualites/Leclerc-sainz-verstappen-perez-gasly-ocon-les-duels-entre-coequipiers-de-la-saison-2024-de-f1/1528532>
- Boyle, R. et Haynes, R. (2024). *Streaming the Formula 1 Rivalry: Sport in the Media the Platform Age*.
- Brooks, D. E. et Hébert, L. P. (2006). Gender, Race, and Media Representation. WorldCat. Dans *The SAGE handbook of gender and communication* (p. 297-318). Sage Publications. <https://doi.org/10.4135/978-1-41297-605-3>
- Broudoux, E. (2016). *Le webdocumentaire à l'épreuve de ses contradictions*.
- Bruce, T. (2004). Marking the boundaries of the 'normal' in televised sports: the play-by-play of race. *Media, Culture & Society*, 26(6), 861-879. <https://doi.org/10.1177/0163443704047030>

- Bruce, T. (2013). Reflections on Communication and Sport On Women and Femininities. *Communication & Sport*, 1, 125-137. <https://doi.org/10.1177/2167479512472883>
- Buehler, B. et Siegel, B. (2025). Sports Media Personalities and Celebrity Culture. *JCMS: Journal of Cinema and Media Studies*, 64(5), 367-389. <https://doi.org/10.1353/cj.2025.a972323>
- Burgess, J., Albury, K., McCosker, A. et Wilken, R. (2022). *Everyday data cultures*. Polity Press.
- Caitlyn Jenner. (2022, 11 octobre). <https://caitlynjenner.com/news/caitlyn-jenner-sponsored-driver-wins-all-women-racing-series-after-season-cancellation>
- Canadiens de Montréal. (2024, 13 octobre). *Prime Monday Night Hockey fait ses débuts à Montréal | Canadiens de Montréal*. Canadiens. <https://www.nhl.com/fr/canadiens/news/prime-monday-night-hockey-fait-ses-debuts-a-montreal>
- Canal+ Sport [@canalplussport]. (2025, 25 mai). *CANAL+ Sport sur Instagram : « Il faut arrêter de stigmatiser les nouveaux fans » Joli échange entre anciens et nouveaux passionnés de F1 🍌 #f1 #squeezie #gpexplorer #monacogp*. [Vidéo] Instagram. <https://www.instagram.com/canalplussport/reel/DKEuCF5I7Qb/>
- Carless, D. et Douglas, K. (2013). Living, resisting, and playing the part of athlete: Narrative tensions in elite sport. *Psychology of Sport & Exercise*, 14(5), 701-708. <https://doi.org/10.1016/j.psychsport.2013.05.003>
- Cervulle, M., Quemener, N. et Singly, F. de. (2015). *Cultural studies : théories et méthodes*. A. Colin.
- Cervulle, M. (2022). Stuart Hall et le concept de "régime de représentation". Dans F. Aubin, É. George et J. Rueff (dir.), *Perspectives critiques en communication*. Vol. 2 (p. 209231). Presses de l'Université du Québec. <https://hal.science/hal-03991490>
- Choury, T. (2023). *Sport et fiction : l'intrusion interdite | Ciclic*. Upopi. <https://upopi.ciclic.fr/analyser/le-cinema-la-loupe/sport-et-fiction-l-intrusion-interdite>
- Conseil du statut de la femme. (2023, 27 janvier). *Femmes et sport : constats et enjeux*. <https://csf.gouv.qc.ca/wp-content/uploads/Etude-Femmes-et-sport.pdf>
- Cooky, C. (2018). What's New About Sporting Femininities? Female Athletes and the Sport-Media Industrial Complex. Dans K. Toffoletti, H. Thorpe et J. Francombe-Webb (dir.), *New Sporting Femininities: Embodied Politics in Postfeminist Times* (p. 23-41). Springer International Publishing. https://doi.org/10.1007/978-3-319-72481-2_2

- Cooky, C., Council, L. D., Mears, M. A. et Messner, M. A. (2021). One and Done: The Long Eclipse of Women's Televised Sports, 1989–2019. *Communication & Sport*, 9(3), 347-371. <https://doi.org/10.1177/21674795211003524>
- Cooper, A. (2013, 23 septembre). *Niki Lauda gives two thumbs up to « Rush »*. Autoweek & Formula One. <https://www.autoweek.com/racing/formula-1/a1938641/niki-lauda-gives-two-thumbs-rush/>
- Cremier, S. (2025, 14 juin). *Le coup de foudre entre Montréal et la F1 Academy*. Radio-Canada. Radio-Canada.ca. <https://ici.radio-canada.ca/sports/2172075/f1-academy-montreal-susie-wolff>
- Crépeau, P. (2021, 13 décembre). *La F1 à Abou Dhabi : le public d'abord, les règlements ensuite*. Radio-Canada. Radio-Canada.ca. <https://ici.radio-canada.ca/sports/1847171/f1-abou-dhabi-michael-masi-lewis-hamilton-max-verstappen>
- Cushing, G. (2024). Sexism, Racism, and Classism in Netflix's Docuseries Formula 1: Drive to Survive. *Comm-entary*, 20(1). <https://scholars.unh.edu/comm-entary/vol20/iss1/12>
- Daigneault Boucher, J. (2016). Les études critiques de discours (Critical Discourse Studies). JSTOR. Dans F. Aubin, É. George et J. Rueff (dir.), *Perspectives critiques en communication* (1^{re} éd., p. 253-276). Presses de l'Université du Québec.
- Daley, M. M., Shoop, J. et Christino, M. A. (2023). Mental Health in the Specialized Athlete. *Current Reviews in Musculoskeletal Medicine*, 16(9), 410-418. <https://doi.org/10.1007/s12178-023-09851-1>
- Damian-Gaillard, B., Montañona, S. et Saitta, E. (2022). *Couvrir le sport à la télévision*. Institut national de l'audiovisuel (INA).
- Davoine, B. (2022, 17 juin). *Hamilton a subi des chocs de 10 g à cause du marsouinage*. <https://fr.motorsport.com/f1/news/hamilton-chocs-10-g-marsouinage/10323737/>
- Drisko, J. W. et Maschi, T. (2016). Content analysis. Oxford University Press.
- Dorer, J. et Marschik, M. (2020). Intersectionality in Sports Reporting (p. 1-13). <https://doi.org/10.1002/9781119429128.iegmc242>
- Douglas, K. et Carless, D. (2021). Shifting Sands and Moving Goalposts. WorldCat. Dans M. Niles Goins, B. K. Alexander et J. Faber McAlister (dir.), *The Routledge handbook of gender and communication* (p. 389-405). Routledge. <https://doi.org/10.4324/9780429448317>
- Eastman, S. T. et Billings, A. C. (2000). Sportscasting and Sports Reporting: The Power of Gender Bias. *Journal of Sport and Social Issues*, 24(2), 192-213. <https://doi.org/10.1177/0193723500242006>

- En Français SVP : remplacer mansplaining par « pénispliquer ».* (2016, 1^{er} novembre). OHdio | Radio-Canada. <https://ici.radio-canada.ca/ohdio/premiere/emissions/on-dira-ce-qu-on-voudra/segments/chronique/10500/mansplaining-en-francais-mecspliquer-penispliquer>
- Faber, M. A. et Mayer, J. D. (2009). Resonance to archetypes in media: There's some accounting for taste. *Journal of Research in Personality*, 43(3), 307-322. <https://doi.org/10.1016/j.jrp.2008.11.003>
- Fédération Internationale de l'Automobile. 2025 Formula 1 Technical Regulations. <https://www.statsf1.com/reglement/technique.pdf> 2025.
- Féménias, D. (2015). Sur la construction des vedettes sportives. Dans A. Obœuf (dir.), *Sport et médias* (p. 139-150). CNRS Éditions. <https://doi.org/10.4000/books.editions-cnrs.20536>
- Flusser, V. (2014). *Gestures* (N. A. Roth, trad.). University of Minnesota Press. <https://www.jstor.org/stable/10.5749/j.ctt6wr7zm>
- Formula 1. (s. d.). *F1 Broadcast Information | Formula 1®*. Récupéré le 4 juin 2025 de <https://www.formula1.com/en/information/f1-broadcast-information.45y3LNsT1D6VoK0ZmX8ciJ>
- Formula 1: Drive to Survive*. (2019, 8 mars). IMDb.
- Formula One World Championship Limited. (s. d.). *Diversity and Inclusion*. Récupéré le 9 août 2025 de <https://corp.formula1.com/corporate-responsibility/diversity-and-inclusion/>
- Franssen, G. (2019). Sincerity and authenticity in celebrity culture: introduction. *Celebrity Studies*, 10(3), 315-319. <https://doi.org/10.1080/19392397.2019.1630117>
- Frederick, E. L., Hambrick, M. E., Schmidt, S. et Shreffler, M. (2019). Queue the Drama: Netflix's Last Chance U and the Portrayal of Myths in Sports Documentaries. *Journal of Sports Media*, 14(1), 113-136. <https://doi.org/10.1353/jsm.2019.0006>
- Frera, G. (2022, 27 décembre). *Biography - Lella Lombardi*. Lella Lombardi. <https://lellalombardi.it/en/biography/>
- Gaillard, F. (2022, 15 mars). *Qu'est-ce que l'effet de sol en F1 ?* Motorsport. <https://fr.motorsport.com/f1/news/effet-sol-f1-technique/7647808/>
- Goldblatt, H. (2024, 15 mai). *Netflix Will Be the Home to Live NFL Games This Christmas Day*. Netflix Tudum. <https://www.netflix.com/tudum/articles/nfl-games-on-netflix>
- Gouvernement du Canada. (2022). *Guide de la terminologie liée à l'équité, la diversité et l'inclusion | Ressources du Portail linguistique du Canada*. <https://www.noslangues->

ourlanguages.gc.ca/fr/publications/equite-diversite-inclusion-equity-diversity-inclusion-fra

Gray, J. et Lotz, A. D. (2019). *Television studies* (2d ed). Polity.

Greimas, A. J. (1966). *Sémantique structurale, recherche et méthode*. Larousse. https://monoskop.org/images/1/1c/Greimas_AJ_Semantique_structurale_recherche_de_methode_1966.pdf

Grossberg, L. (2003). Le cœur des Cultural Studies. *L'Homme & la Société*, 149(3), 4155. <https://doi.org/10.3917/lhs.149.0041>

Grue, J. (2015). The problem of the supercrip: Representation and misrepresentation of disability. *Disability Research Today: International Perspectives*, 204-218.

Gruneau, R. (2017). *Sport and Modernity* (1st edition). Polity.

Guillemette, L. et Lévesque, C. (2016). *Gérard Genette : Narratologie/Signo - Théories sémiotiques appliquées*. Signo. <http://www.signosemio.com/genette/narratologie.asp>

Hall, S. (1997). *Representation: Cultural representations and signifying practices*. Sage Publications.

Hébert, L. (2006). *Le modèle actantiel*. Signo. <http://www.signosemio.com/greimas/modele-actantiel.asp>

Higham, A. J., Rumbold, J. L., Newman, J. A. et Stone, J. A. (2023). Using video docuseries to explore male professional football head coaches' well-being experiences throughout a season. *Psychology of Sport and Exercise*, 69, 102488. <https://doi.org/10.1016/j.psychsport.2023.102488>

Highfield, T. et Miltner, K. M. (2023). Platformed solidarity: Examining the performative politics of Twitter hashflags. *Convergence*, 29(6), 1641-1667. <https://doi.org/10.1177/13548565231199981>

Hirt, J. (2018, 22 août). La suspension de l'incrédulité. *Le Fictiologue*. <https://julienhirtauteur.com/2018/08/22/la-suspension-de-lincredulite/>

Howe, O. R. (2022). Hitting the barriers – Women in Formula 1 and W series racing. *European Journal of Women's Studies*, 29(3), 454-469. <https://doi.org/10.1177/13505068221094204>

Hutchins, B., Li, B. et Rowe, D. (2019). Over-the-top sport: live streaming services, changing coverage rights markets and the growth of media sport portals. *Média, Culture & Society*, 41 (7), 975-994. <https://doi.org/10.1177/0163443719857623>

- ICI.Radio-Canada.ca, Zone Arts. (s. d.). *Les premiers pas de la télévision de Radio-Canada*. Radio-Canada. Radio-Canada.ca. Récupérer le 9 avril 2024 de <https://ici.radio-canada.ca/nouvelle/1046151/television-baseball-hockey-histoire-archives>
- Iordache, C., Raats, T. et Mombaerts, S. (2023). The Netflix Original documentary, explained: global investment patterns in documentary films and series. *Studies in Documentary Film*, 17(2), 151-171. <https://doi.org/10.1080/17503280.2022.2109099>
- Jenkins, H. (2007, 21 mars). *Transmedia Storytelling 101 — Pop Junctions*. Henry Jenkins. http://henryjenkins.org/blog/2007/03/transmedia_storytelling_101.html
- Jones, B. (2021). *Formule 1 : Les Circuits à la loupe*. AMPHORA.
- Joshi, V. (2024). Phenomenon Of Wags: Sociological Analysis Of Sport. *IOSR Journal Of Humanities And Social Science (IOSR-JHSS)*, 29(6, Series 6). <https://iosrjournals.org/iosr-jhss/papers/Vol.29-Issue6/Ser-6/E2906062932.pdf>
- Jost, F. (2003). *La télévision du quotidien : entre réalité et fiction* (2e éd. rev. et augm). De Boeck.
- Jost, F. (2007). *Introduction à l'analyse de la télévision* (3e éd. révisée et actualisée). Ellipses.
- Jost, F. (2011). Pour une sémiologie des médias. *Signata. Annales des sémiotiques/Annals of Semiotics*, (2), 139-153. <https://doi.org/10.4000/signata.631>
- Jost, F. (2014). L'Empire du faux. *Cahiers de Narratologie. Analyse et théorie narratives*, (26). <https://doi.org/10.4000/narratologie.6830>
- Jost, F. (2020, 23 avril). *Mode ou monde ? Deux façons de concevoir les genres télévisuels*. Fabula - Atelier de théorie littéraire. Équipe de recherche Fabula, École Normale Supérieure. https://www.fabula.org/ressources/atelier/?Genres_TV
- Kaempfer, J. et Zanghu, F. (2003). *La perspective narrative*. La perspective narrative. <https://www.unige.ch/lettres/framo/enseignements/methodes/pnarrative/pnintegr.html>
- Kennedy, E. (2000). BAD BOYS AND GENTLEMEN: Gendered Narrative in Televised Sport. *International Review for the Sociology of Sport*, 35(1), 59-73. <https://doi.org/10.1177/101269000035001005>
- Kerns, C. C. et Whiteside, E. (2020). Do Women Get Wings? Representation of Female Action-Sports Athletes in Red Bull Media House Coverage. *Journal of Sports Media*, 15(2), 51-70. <https://doi.org/10.1353/jsm.2020.0010>
- Keyser-Verreault, A., Brière, S., St-Pierre, M., Demers, G. et Culver, D. (2023). *Équité, diversité et inclusion dans les organisations sportives*. Presses de l'Université Laval.

- Kliszcz, K. (2022, 21 octobre). Drive to Survive: How Netflix Ignited the Love for Formula 1 in the United States. *Medium*. <https://medium.com/@plumresearch/drive-to-survive-how-netflix-ignited-the-love-for-formula-1-in-the-united-states-c60169b911ec>
- Laberge, S. (2004). Les rapports sociaux de sexe dans le domaine du sport : perspectives féministes marquantes des trois dernières décennies. *Recherches féministes*, 17(1), 9-38. <https://doi.org/10.7202/009295ar>
- Lalanne-Sicaud, V. (2019, 5 mars). F1 - Comment Kubica compense son handicap. *Sport Auto*. <https://www.sportauto.fr/williams/fw42/f1-comment-kubica-compense-son-handicap-9096.html>
- Lapierre, E. (2017). La Soirée Du Hockey in Montreal : National Stakes in a Cultural War. Dans J. Blake et A. C. Holmon (dir.), *The Same but Different* (p. 62-84). McGill-Queen's University Press. <https://www.jstor.org/stable/j.ctt1s476gx.7>
- Lash, S. (2007). Power after Hegemony: Cultural Studies in Mutation? *Theory, Culture & Society*, 24(3), 55-78. <https://doi.org/10.1177/0263276407075956>
- Laugier, S. (2011). Le care comme critique et comme féminisme. *Travail, genre et sociétés*, 26(2), 183-188. <https://doi.org/10.3917/tgs.026.0183>
- Levy-Marhin, M. (2023, 22 mai). Red Bull has blocked Drive To Survive footage. *Motors Inside* § 2023. <https://www.motorsinside.com/en/f1/news/30452-red-bull-has-blocked-drive-survive-footage.html>
- Ligas, P. (2012). Registres, stéréotypes et charge culturelle des mots dans le discours sportif non normatif. *Éla. Etudes de linguistique appliquée*, 165(1), 13-27. <https://doi.org/10.3917/ela.165.0013>
- Limacher, M. (2024, 21 avril). Classement de la valorisation des écuries de la F1 en 2024. *Sportune*. <https://sportune.20minutes.fr/classement-de-la-valorisation-des-ecuries-de-la-f1-en-2024>
- Lind, R. A. (2023). Diversity in streaming media. Dans R. A. Brookey, J. Phillips et T. Pollard, *Triaging the Streaming Wars* (1^{re} éd., p. 42-62). Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781003415459-4>
- Lipovetsky, G. et Serroy, J. (2016). Chapitre IV. L'empire du spectacle et du divertissement. *Folio Essais*, 305366.
- Lits, M. (2011). Pour une analyse narratologique de l'information télévisée. *Quaderni. Communication, technologies, pouvoir*, (74), 25-36. <https://doi.org/10.4000/quaderni.335>

- Lochard, G. (2000). Comment analyser le dispositif d'une émission de télévision ? Repères méthodologiques. https://buu.isfad-gn.org/universitaire/Cinéma/réalisation%20TV/pdf/Comment_analyser_les_disp.pdf
- Lochard, G. et Soulages, J.-C. (2013). La sémiologie : une posture et des démarches. Dans *Introduction à la recherche en SIC* (p. 135-152). Presses universitaires de Grenoble. <https://doi.org/10.3917/pug.legav.2013.01.0135>
- Lochard, G. et Soulages, J.-C. (2014). Sémiotique, sémiologie et analyse de la communication médiatique. Dans *Sciences de l'information et de la communication* (vol. 2e éd., p. 239-252). Presses universitaires de Grenoble. <https://doi.org/10.3917/pug.olive.2014.01.0239>
- Lotz, A.D. (2017). *Portals : a treatise on internet-distributed television*. Maize Books, an imprint of Michigan Publishing.
- Lotz, A. D. (2018). *We Now Disrupt This Broadcast: How Cable Transformed Television and the Internet Revolutionized It All* (Illustrated edition). The MIT Press.
- Lupien, P.-A. et George, É. (2024) DAZN, « nouvel écran » du sport télévisé : Entre reproduction et innovation. *Kinephanos. Revue d'études des médias et de culture populaire*, 10 (1), 94122.
- Macé, É. (2007). Des « minorités visibles » aux néostéréotypes. *Journal des anthropologues. Association française des anthropologues*, (Hors-série), 69-87. <https://doi.org/10.4000/jda.2967>
- Malitsky, J. (2014). Knowing Sports : The Logic of the Contemporary Sports Documentary. *Journal of Sport History*, 41(2), 205-214. <https://doi.org/10.5406/jsporthistory.41.2.205>
- Marchetti, D. (2002). Les transformations de la production de l'information sportive : le cas du sport-spectacle. *Cahier du Journalisme*, 11, 66-81.
- Mcdonald, I. (2007). Situating the Sport Documentary. *Journal of Sport & Social Issues - J SPORT SOC ISSUES*, 31, 208225. <https://doi.org/10.1177/0193723507304608>
- McRuer, R. (2006). *Crip Theory: Cultural Signs of Queerness and Disability*. NYU Press.
- Mereu, S. (2024). Uses and gratifications of watching the documentary series “The Last Dance” and the intention to watch a Chicago Bulls game. *Sports Business Research Academy*. <https://sportsbusinessresearch.academy/2024/02/13/how-uses-and-gratifications-of-watching-the-docuseries-the-last-dance-impact-the-intention-to-watch-a-chicago-bulls-game/>
- Miège, B. (1986). Les logiques à l'œuvre dans les nouvelles industries culturelles. *Cahiers de recherche sociologique*, 4 (2), 93. <https://doi.org/10.7202/1002005ar>

- Miller, T. (2010). *Television studies: the basics*. Routledge.
- Mittell, J. (2015). *Complex TV: The Poetics of Contemporary Television Storytelling*. NYU Press. <https://www.jstor.org/stable/j.ctt15r3zkw>
- Nakhid, C. et Enari, D. (s. d.). What are we hiding? - The loud silence on the racialized experiences of Indigenous, Brown, and Black female athletes in Aotearoa New Zealand. *Sport in Society*, 0(0), 1-9. <https://doi.org/10.1080/17430437.2024.2363892>
- Neveu, Q., Wille, F. et Bouchet, P. (2016). Le buzz sportif : proposition de caractérisation sémiotique. *Staps*, 113 (3), 5572. <https://doi.org/10.3917/sta.113.0055>
- Noble, J. et Chinchero, R. (2022, 23 mars). *F1 plans talks with Netflix and drivers over Drive to Survive's fake drama*. Autosport. <https://www.autosport.com/f1/news/f1-plans-talks-with-netflix-and-drivers-over-drive-to-survives-fake-drama/9246182>
- Odin, R. (2021). *Spaces of Communication: Elements of Semio-Pragmatics*. Amsterdam University Press. <https://doi.org/10.5117/9789462987142>
- Ohl, F. (2006). *Sociologie du sport*. Presses universitaires de France. <https://doi-org.proxy.bibliotheques.uqam.ca/10.3917/puf.ohl.2006.01>
- Olivesi, S. (2007). *Introduction à la recherche en SIC*. Presses universitaires de Grenoble.
- Olivesi, S. (2013). *Sciences de l'information et de la communication : objets, savoirs, discipline* (2e édition). Presses universitaires de Grenoble.
- Ortoleva, P. (2007). Plaisirs ludiques et dynamique des médias dans les sports de masse. *Le Temps des médias*, 9(2), 19-34. <https://doi.org/10.3917/tdm.009.0019>
- Ouafik, M. (2019). Introduction. *Santé conjugué*, (86). <https://www.maisonmedicale.org/introduction-7550/>
- Oude Engberink, A., Arino, M., Brigitte, A. et Bourrel, G. (2013). Intérêt d'une approche sémiopragmatique peircienne pour une méthodologie analytique en recherche qualitative. *Recherches qualitatives, Hors-séries*, 15, 96115.
- Petersen-Wagner, R., Gasparetto, T. M. et Addesa, F. (2025). Watching football highlights on YouTube: the determinants of demand for short videos. *European Sport Management Quarterly*, 0(0), 1-22. <https://doi.org/10.1080/16184742.2025.2537653>
- Province de la Colombie-Britannique. (2024). *Apprendre à être antiraciste : une introduction – Module 5.6 : Qu'est-ce que le privilège blanc ?* https://mytrainingbc.ca/anti-racism_course/fr/module5.6.html

- Queval, I. (2001). La culture sportive du dépassement de soi : entre santé et performance, quête du bien et quête du mieux. *Cahiers de l'INSEP*, 31(1), 49-59.
<https://doi.org/10.3406/insep.2001.1614>
- Quinn, N. et Yoshida, K. (2016). More than Sport: Representations of Ability and Gender by the Canadian Broadcasting Corporation (CBC) of the 2004 Summer Paralympic Games. *Canadian Journal of Disability Studies*, 5(4), 103-129.
<https://doi.org/10.15353/cjds.v5i4.316>
- Raimondo, A. (2021). “Serving” Looks: An Investigation of Eugenie Bouchard’s Self-Representation on Instagram. Dans L. Walzak et F. Collura (dir.), *Sport Media Vectors: Gender and Diversity, Reconstructing the Field*. Common Ground Research Networks.
<https://doi.org/10.18848/978-1-61229-000-3/CGP>
- Reilly, S. (2023, 18 août). *How Accurate is ‘Formula 1: Drive to Survive’?* DIVEBOMB Motorsport. <https://www.dive-bomb.com/article/how-accurate-is-formula-1-drive-to-survive>
- Rojek, C. (2006). Sports Celebrity and the Civilizing Process. *Sport in Society*, 9(4), 674-690.
<https://doi.org/10.1080/17430430600769106>
- Roper, G. (2024, 27 février). *Drive to Survive: Claire Williams helps make season six the second-best for women’s speaking time | TV and Broadcast*. FinM.
<https://www.femalesinmotorsport.com/post/drive-to-survive-claire-williams-helps-make-season-six-the-second-best-for-women-s-speaking-time>
- Rowe, D. (2006). Sports et médias. Dans *Sociologie du sport* (F. Ohl, trad., p. 6584). Presses universitaires de France. <https://doi.org/10.3917/puf.ohl.2006.01.0065>
- Rowe, D. (2008). *Sport, culture and the media: the unruly trinity* (2. ed., repr). Open University Press.
- Rowe, D. (2014). Sport, Media, and the Gender-Based Insult . WorldCat. Dans C. Carter, L. Steiner et L. McLaughlin (dir.), *The Routledge companion to media and gender* (p. 395-405). Routledge.
- Sabo, D. et Jansen, S. (1992). Images of Men in Sport Media: The Social Reproduction of Gender Order. Dans S. Craig (dir.), *Men, Masculinity, and the Media* (p. 169-184).
<https://doi.org/10.4135/9781483326023.n12>
- Sarkar, S. et Soni, M. J. (2023). Is Reality Less Real? Proliferation of Sports Documentaries in a Locked-Down World. Dans B. Basu, M. Desbordes et S. Sarkar (dir.), *Sports Management in an Uncertain Environment* (p. 221-253). Springer Nature Singapore.
https://doi.org/10.1007/978-981-19-7010-8_10

- Sartore, M. L. et Cunningham, G. B. (2007). Explaining the Under-Representation of Women in Leadership Positions of Sport Organizations: A Symbolic Interactionist Perspective. *Quest*, 59(2), 244-265. <https://doi.org/10.1080/00336297.2007.10483551>
- Schalk, S. (2016). Reevaluating the Supercrip. *Journal of Literary & Cultural Disability Studies*, 10(1), 71-86.
- Scott, D. T. et Bates, M. (2017). “It’s Not Just Sexism” : Feminization and (Ab)Normalization in the Commercialization of Anxiety Disorders. JSTOR. Dans E. Ellcessor et B. Kirkpatrick (dir.), *Disability Media Studies* (p. 152-174). NYU Press.
- Shaw, L. (2024a, 18 mai). Netflix Had a Password-Sharing Problem. Greg Peters Fixed It. *Bloomberg.com*. <https://www.bloomberg.com/news/features/2024-05-18/netflix-password-sharing-crackdown-was-the-start-of-nflx-comeback>
- Shaw, S. M. (2024b, 17 juillet). *Why Representation Matters In Sports*. Forbes & SportsMoney. Récupéré le 30 novembre 2024 de <https://www.forbes.com/sites/susanmshaw/2024/07/14/why-representation-matters-in-sports/>
- Silva, C. F. et Howe, P. D. (2012). The (In)validity of *Supercrip* Representation of Paralympian Athletes. *Journal of Sport and Social Issues*, 36(2), 174-194. <https://doi.org/10.1177/0193723511433865>
- Smith, B. et Sparkes, A. C. (2019). Disability, Sport and Physical Activity. Dans N. Watson, A. Roulstone et C. Thomas (dir.), *Routledge Handbook of Disability Studies* (2^e éd., p. 391-403). Routledge. <https://doi.org/10.4324/9780429430817>
- Smith, C. (2022, 18 mars). Netflix hit Drive to Survive fakes F1 rivalries says world champion. *Trusted Reviews*. <https://www.trustedreviews.com/news/netflix-hit-drive-to-survive-fakes-f1-rivalries-says-world-champion-4218978>
- Soble, C. et Lowes, M. (2024). Narrative Storytelling as a Fan Conversion Tool in the Netflix Docuseries Drive to Survive. *Communication & Sport*, 21674795241238158. <https://doi.org/10.1177/21674795241238158>
- Srinivasan, K. (2024, 8 novembre). OG F1 Fans Vs Drive To Survive Fans — The Unnecessary Battle. *Medium*. <https://medium.com/@KritSrini/og-f1-fans-vs-drive-to-survive-fans-e4b32a3d5dc5>
- Stauff, M. (2018). Non-Fiction Transmedia: Seriality and Forensics in Media Sport. *M/C Journal*, 21(1). <https://doi.org/10.5204/mcj.1372>

- Storto, L. (2019). Réinventer le vrai : le documentaire contemporain entre réalisme et hybridation. *Littera incognito*, (11). <https://hal.science/hal-02158883>
- Stuart, G. (2020, 31 mars). *The inside story on the making of Netflix's Formula 1: Drive to Survive blockbuster* | *Formula 1*®. Formula 1. <https://www.formula1.com/en/latest/article/the-inside-story-on-the-making-of-netflixs-formula-1-drive-to-survive.8yJOFAY3ySKL91P7anPkb>
- Sturm, D. (2021). The Formula One Paradox: Macho Male Racers and Ornamental Glamour 'Girls'. Dans K. Dashper (dir.), *Sport, Gender and Mega-Events* (p. 0). Emerald Publishing Limited. <https://doi.org/10.1108/978-1-83982-936-920211012>
- Swain, J. et French, S. (2000). Towards an Affirmation Model of Disability. *Disability & Society*, 15(4), 569-582. <https://doi.org/10.1080/09687590050058189>
- The Williams Group. (s. d.). *Jamie Chadwick*. Atlassian Williams Racing. Récupéré le 22 juin 2025 de <https://www.williamsf1.com/Jamie-Chadwick>
- Tibi, J. M. et Brémond, A. (2023). *30 ans de F1 : Mes histoires secrètes*. City Editions.
- Toomey, A. et Machado, B. (2015, 25 septembre). *Caitlyn Jenner Legally Changes Her Name and Gender*. E ! Online. <https://www.eonline.com/news/699992/caitlyn-jenner-legally-changes-her-name-and-gender>
- Trujillo, N. (2000). Hegemonic Masculinity on the Mound. Media Representations of Nolan Ryan and American Sport Culture . WorldCat. Dans S. Birrell et M. G. McDonald, *Reading sport : critical essays on power and representation*. Northeastern University Press.
- TSLH. (2013, 26 novembre). *TVA Sports sera le diffuseur officiel francophone de la LNH à compter de 2014-2015 et ce, pour les douze années suivantes*. https://www.toutsurlehockey.com/nhl/tva-sports-sera-le-diffuseur-officiel-francophone-de-la-lnh-a-compter-de-2014-2015-et-ce-pour-les-douze-annees-suivantes/#google_vignette
- usepassionfruit. (2024, 16 juillet). *Behind the Scenes: CGI Secrets & Exclusive Interviews in F1*. TikTok. <https://www.tiktok.com/@usepassionfruit/video/7392190112550898976>
- Valois-Nadeau, F. et Bélanger, A. (2018). Le sport au regard d'approches communicationnelles : rencontre de trajectoires en pleine expansion. *Communiquer. Revue de communication sociale et publique*, (22), 1-10. <https://doi.org/10.4000/communiquer.2445>
- Vuattoux, A. (2013). Penser les masculinités. *Les Cahiers Dynamiques*, 58(1), 84-88. <https://doi.org/10.3917/lcd.058.0084>

Wangu, E. (2024, 22 mars). *Drive To Survive: Everything Max Verstappen, Other Drivers & Team Bosses Have Said About The Show (Max Doesn't Like The Series)*. ScreenRant & Reality TV. <https://screenrant.com/drive-to-survive-everything-max-verstappen-drivers-team-bosses-said-max-doesnt-like-series/>

Wasseige, M. de. (2013). Les séries télé des networks américains. *Communication. Information médias théories pratiques*, (Vol. 32/1). <https://doi.org/10.4000/communication.4871>

Wong, A. (2014, 16 octobre). Stella Young, Inspiration Porn, and the Objectification of Disabled People. *Disability Visibility Project*. <https://disabilityvisibilityproject.com/2014/10/16/stella-young-inspiration-porn-and-the-objectification-of-disabled-people/>

Xu, K. (2021, 29 mars). *Netflix's « Drive to Survive » Refuses to Reckon with Racism*. 34th Street. <https://www.34st.com/article/2021/03/fl-drive-to-survive-netflix-lewis-hamilton-racism-black-lives-matter>

Youssef, H., Zoghaib, P. S. Z. et Maurice, D. (2025). Framing Strategies and Representation of Issues in Netflix Original Documentaries Analytical Study. *EJSRT*, 2025(34), 1-43. <https://doi.org/10.21608/ejsrt.2025.468258>

MÉDIAGRAPHIE

Gay-Ree, J. (Producteur exécutif). (2019 -). *Formula 1: Drive to Survive*. [Documentaire, sport]. Box to Box Films.

Howard, R. (Réalisateur). (2013). *Rush*. [Film]. Executive Media Group ; Cross Creek Pictures ; Imagine Entertainment ; Revolution Films ; Working Title Films ; Double Negative (DNEG).

Kosinski, J. (Réalisateur). (2025). *F1 : The Movie*. [Film]. Apple Original Films ; Warner Bros ; Monolith Pictures (III) ; Jerry Bruckheimer Films ; Plan B Entertainment ; Dawn Apollo ; Green Eyes Production.