

Université de Montréal

Où sont les murs ?  
Questionnement sur les pratiques quotidiennes  
de l'enfermement en télé-réalité.

Par Chloé Wibaux

Département de Communication

Faculté des Arts et des Sciences

Mémoire présenté à la faculté des études supérieures et post-doctorales

en vue de l'obtention du grade de

Maître es Sciences

en Sciences de la Communication

Août 2017

© Chloé Wibaux, 2017

À la Brulerie St Denis, Michel Legrand et Dominique Meunier,  
Soutiens de tous les jours et compagnons d'écriture.

## Résumé

Cette recherche vise à appréhender le phénomène médiatique qu'est la télé-réalité d'enfermement à travers le cas spécifique de la dernière émission d'enfermement encore en vigueur dans l'univers médiatique francophone : *Secret Story*. Le cas de cette émission particulière et les entrevues avec des candidats ayant participé au programme mettent en valeur les différents niveaux de jeux et négociations manipulatoires au cœur de cette télé-réalité. Cette recherche propose ainsi de s'interroger sur l'enfermement vécu en télé-réalité. En couplant l'étude de l'enfermement et celle de la surveillance, j'explorerai la question des pratiques de la créativité quotidienne développées par les candidats en réaction à la vie en espace clos. Cette recherche se place sur le plan de la construction du programme et diffère ainsi des autres études sur la télé-réalité. Elle permet d'appréhender plus complètement ce phénomène et d'apporter un regard nouveau sur l'expérience d'enfermement dans un studio de télévision. Les résultats de cette recherche seront finalement discutés à l'aune des concepts de dispositif d'enfermement et de visibilité.

### **Mots clés :**

Télé-réalité – Enfermement – Quotidien – Jeu – Secret Story – Visibilité – Télévision

## **Abstract**

This research aims at understanding the media phenomenon that is the reality-TV of confinement through the specific case of the last confinement show still in force in the Francophone media environment: *Secret Story*. This show, as well as the interviews of the candidates participating in the show, highlights the different levels of manipulative games and negotiations at the heart of what constitutes reality TV. By mentioning the confinement coupled with surveillance in the television studio and the daily creativity procedures developed by the candidates, this research differs from other studies on reality-TV. It allows a larger understanding of the show by the study of its very structure. The results of this research will finally be discussed in the light of the concepts of *dispositif* and visibility.

### **Keywords :**

Reality-TV – Confinement – Everyday life – Game – Secret Story – Visibility - Television

# Table des matières

Résumé.....	i
Abstract.....	ii
Table des matières.....	iii
Introduction.....	1
Chapitre 1 : Théorisation & Problématisation.....	5
1.1 La télé-réalité : format hybride qui joue sur l'ordinaire et le réel.....	5
1.1.1 Montrer une réalité sociale : l'héritage du documentaire.....	6
1.1.2 L'ordinaire et le réel comme valeurs centrales de l'émission.....	8
1.1.3 La télé-réalité : un entre-deux complexe entre réalité et fiction.....	9
1.2 La maison de télé-réalité comme espace d'enfermement.....	11
1.3 Le quotidien vu par Michel de Certeau.....	15
1.4 Questions de recherche.....	16
Chapitre 2 : Terrain et Méthodologie.....	17
2.1 Concept du programme <i>Secret Story</i> .....	17
2.1.1 L'émission.....	17
2.1.2 La maison.....	18
2.1.3 Les secrets.....	20
2.1.4 Les missions.....	21
2.1.5 Les cagnottes.....	21
2.1.6 Après l'émission.....	22
2.2 Méthodologie.....	23
2.2.1 Une approche interprétative.....	23
2.2.1.1 L'entrevue semi-structurée.....	24
2.2.1.2 Le récit.....	25
2.2.1.3 Réflexivité.....	27
2.2.2 Retour sur le recrutement et la collecte des informations.....	28
2.2.2.1 Retour sur le recrutement.....	28
2.2.2.2 Construction de la grille d'entrevues.....	30
2.2.2.3 Retour sur la collecte de données.....	31
2.2.3 Mise en ordre du chercheur : description du processus d'analyse.....	33

2.2.3.1 L'analyse de contenu : une approche inductive.....	33
2.2.3.2 Mise en ordre des données : la création de sens.....	34
2.3 Description des participants à la recherche.....	38
Chapitre 3 : Résultats .....	44
3.1 Le jeu.....	44
3.1.1 Le jeu proposé par la production comme base de vie dans la maison.....	45
3.1.1.1 Un jeu de rôles stimulant et permanent.....	46
3.1.1.2 Des relations perverses par le jeu.....	49
3.1.1.3 Savoir jouer : une certaine version de la manipulation acceptable.....	52
3.1.2 Le jeu de l'image comme négociation avec la production et les téléspectateurs.....	55
3.1.2.1 Des jeux implicites et fantasmés.....	55
3.1.2.2 Le téléspectateur comme personnage imaginé.....	58
3.1.2.3 La question de l'image des candidats pour la suite.....	60
3.2 La production et ses liens complexes avec les candidats.....	62
3.2.1 Des règles explicites pour un programme prestigieux .....	63
3.2.2 Le contrôle absolu de la production sur les candidats .....	66
3.2.3 La maison comme outil puissant de contrôle.....	72
3.2.4 La production comme une entité invisible et aimante.....	74
3.2.5 Reconnaissance du jeu de la production par les candidats.....	77
3.3 La démesure de la sortie.....	80
3.3.1 La difficulté de découvrir les images de soi médiatisées.....	80
3.3.2 La notoriété singulière des candidats de télé-réalité.....	85
Chapitre 4 : Discussion et ouverture.....	91
4.1 L'enfermement de <i>Secret Story</i> comme un dispositif.....	91
4.1.1 La notion de dispositif adaptée à l'enfermement en télé-réalité .....	92
4.1.2 La discipline de l'enfermement.....	94
4.1.3 La surveillance hiérarchique.....	96
4.1.4 Pratiques de la créativité quotidienne dans l'enfermement de <i>Secret Story</i> .....	98
4.2 Questions de visibilité.....	101
4.2.1 Visibilité et invisibilité en télé-réalité.....	101
4.2.2 Ce que la télé-réalité montre à voir.....	104

4.2.3 L'image vaut pour preuve .....	106
Conclusion .....	109
Bibliographie .....	iv
Annexe 1 : Grille d'entrevue.....	ix

# Introduction

Pour s'intéresser à ce qui fonctionne en télévision, le plus simple est encore de regarder les cotes d'écoute. Au Québec, en juin 2017, les trois plus forts programmes – outre les loteries qui tiennent toujours le haut du classement – étaient « Refuge animal » (TVA), « Arrive en campagne » (TVA) et « Viens-tu faire un tour » (ICI) (Numeris, 2017). Si ces émissions n'ont à priori pas de rapport – bien que se distingue une tendance des programmes liés à la campagne, la terre et les animaux – elles découlent en vérité d'un même genre télévisuel et lui empruntent ses codes et ses normes. Elles montrent un quotidien et se basent sur des témoignages, présentent la vie spéciale de personnes ordinaires, le côté ordinaire de certaines personnes spéciales. Holmes (2004a) considère que le monde de la télévision utilise les structures propres à la télé-réalité : le réalisme, l'intime, la première personne.

Dans le monde entier, la télé-réalité dans son sens communément admis disparaît progressivement au profit de nouvelles formes télévisuelles. Ce que Nadaud-Albertini (2013) appelle très justement « la télé-réalité diluée » emprunte les codes du format précédent sans en porter l'étiquette. On retrouve des programmes de *dating*, rencontres amoureuses comme *L'amour est dans le pré* (Noovo), des concours de talent (*La Voix*, TVA ; *Masterchef*, CTV ; *Un souper presque parfait*, Noovo) ou encore des émissions d'aventure (*Survivor*, Evasion). En France aussi, l'essor de ces nouvelles formes de télé-réalité ne s'essouffle pas avec, par exemple, des records de plus de 7 millions de téléspectateurs pour *The Voice* (TF1), version française de *La Voix*. Cependant, si ces programmes découlent de la télé-réalité et lui reprennent certains de ses enjeux, la filiation n'est pas assumée. C'est tout le paradoxe de la télé-réalité : bien que les émissions qui composent la variété du genre tiennent la barre haute des cotes d'écoute, les téléspectateurs n'assument la regarder qu'en invoquant un second degré salvateur. Selon Pierre Barrette (2016), « Occupation Double a été l'émission la plus regardée pendant des années mais aussi la plus dénigrée ». Le jugement systématique dont a été victime Occupation Double n'est pas unique mais concerne tous les programmes de télé-réalité, depuis l'invention du genre en 2001.

Depuis, de nombreux auteurs ont écrit sur la question, s'indignant du vide du concept, de l'inculture des candidats et des effets nocifs que la télé-réalité apportait à la société. Dès l'apparition de la télé-réalité en 1999, les chercheurs comme les éditorialistes ou penseurs du XXIème siècle dénoncent le caractère abrutissant de ces programmes qui pourtant séduisent



toutes les couches de la société, cultivées ou non (Segré, 2008). Selon Segré, les candidats de télé-réalité sont dépeints comme « des individus rustres, stupides, incultes, qui offrent le spectacle de la médiocrité et de l'immaturation » (2008 : 43). D'autres chercheurs considèrent que la télé-réalité promeut l'exhibitionnisme chez ses participants et offre de ce fait un regard voyeuriste à ses téléspectateurs (Bignell, 2005). En ce sens, le format est aussi présenté comme la quintessence de ce que Lasch (1970) appelait la « culture du narcissisme », fondée sur l'image. Selon Baudrillard (2001 : 3), le public réclame à grands cris la télé-réalité, nouvelle obscénité de l'époque :

« Ce qu'ils veulent profondément, c'est le spectacle de la banalité, qui est aujourd'hui la véritable pornographie, la véritable obscénité, celle de la nullité, de l'insignifiance et de la platitude. »

Les exemples de dénonciation, pour des raisons diverses, sont nombreux et attaquent les candidats jugés stupides, les téléspectateurs dits voyeuristes que le programme estime abrutissant et obscène. Baudrillard (*ibid*) explique que la télé-réalité « cultive ce que d'ordinaire on efface », en ce sens qu'elle montre ce qui habituellement n'a aucun intérêt à être vu, ce qui est insignifiant, ce qui ne dit rien.

Cependant, selon Bignell (2005), donner accès à l'ordinaire à la télévision peut porter des enjeux identitaires fondamentaux pour la société contemporaine et peut dire beaucoup de notre époque. Selon lui, le dénigrement systématique dont est victime le genre télévisuel de la télé-réalité a été un frein à la production d'études plus profondes des enjeux qu'il porte.

Je prends ici la position de Bignell (*ibid*) en considérant qu'il faut s'intéresser à la télé-réalité pour comprendre ce que son développement rapide et puissant engendre encore aujourd'hui dans le monde médiatique, et plus spécifiquement dans celui de la télévision.

Les études médiatiques qui portent sur la télé-réalité discutent pour la plupart l'authenticité du programme, la mise en avant de l'aspect ordinaire des candidats, ou la réalité du programme comme fenêtre sur le monde (Jost, 2009 ; Macé, 2003 ; Segré, 2008 ; Spies, 2010 ; Vincent, 2004) . En ce sens, les recherches portent majoritairement sur la télé-réalité en tant que programme de télévision et sur les candidats comme personnages publics (Lochard et Soulez, 2003). Afin de comprendre ce que véhiculent les programmes de « télé-réalité diluée » (Nadaud-Albertini, 2013) – omniprésents aujourd'hui à la télévision- il me semble nécessaire de revenir aux sources de la télé-réalité : la télé-réalité d'enfermement. J'ai voulu placer ma recherche sous un angle différent, celui de la construction du programme, et m'intéresser à ce que les candidats vivent au quotidien pendant qu'ils sont enfermés à vingt dans le studio de télévision et qu'ils construisent, consciemment ou non, un programme de télévision. J'ai

cherché à étudier ce qui a lieu dans l'espace de télé-réalité quand les caméras sont allumées mais aussi quand elles sont éteintes, la vie de sujets « ordinaires » dans une situation aussi extraordinaire que celle d'être enfermé dans un studio de télévision pendant plusieurs mois.

À ne pas considérer la construction même du programme, on ne peut l'appréhender ou comprendre en profondeur ce qu'il véhicule. Je prends la position d'Augé (2001) qui considère que la télé-réalité est un mélange indissociable entre réalité et fiction, pour affirmer qu'étudier les images diffusées et les émissions ne peuvent permettre de comprendre ce qu'il se passe dans le studio clos. Diriger ma recherche sur ce qui est en cours lors du tournage des émissions me permet en outre de donner la parole à ceux que l'on n'écoute jamais et que l'on ne considère pas, les candidats de télé-réalité. Par là, je réaffirme ainsi ma posture de non-dénigrement vis à vis d'un genre que l'on ne peut considérer pleinement sans l'étudier avec neutralité, en se débarrassant des préjugés systématiques à l'évocation d'un sujet si controversé. Concevoir sans jugement moral l'expérience des candidats enfermés dans le studio m'a semblé nécessaire pour approcher mon sujet.

Ce mémoire est composé de quatre chapitres. Le premier chapitre pose les jalons théoriques de cette recherche et présente, dans un premier temps, les différents grands concepts abordés lorsque l'on étudie ce qui a été fait sur la télé-réalité : l'ordinaire, le réel et la fiction. Je m'intéresse également à un des importants qualificatifs de mon sujet : l'enfermement, étudié par Michel Foucault (1975), en évoquant la littérature sur l'univers carcéral. J'évoque ensuite le quotidien possible en espace clos au sens des pratiques de la créativité quotidienne de Michel De Certeau (1990).

Le deuxième chapitre décrit l'approche méthodologique adoptée pour cette recherche, et le terrain choisi. Je présenterai tout d'abord en détail l'émission *Secret Story*, dernier programme de télé-réalité d'enfermement dans le monde francophone qui se présente comme un jeu, avec ses propres codes et son vocabulaire et qui constitue mon terrain pour cette recherche. J'évoquerai ensuite mon processus méthodologique : l'approche qualitative que j'ai utilisée, ma prise de contact avec les participants, ma collecte d'information et enfin tout le processus analytique fait dans une approche interprétative.

Le troisième chapitre présente les résultats de l'analyse, sous trois axes majeurs : le jeu, le rapport des candidats à la production du programme et l'après *Secret Story*, soit la vie des candidats après leur sortie du studio.

Le quatrième chapitre est consacré à la discussion. À la lumière des résultats des analyses, j'y effectue un retour à la littérature et me questionne sur l'enfermement, les pratiques de la créativité quotidienne développées par les candidats dans le studio, et les questions de visibilité et d'invisibilité que le programme et sa diffusion soulèvent. J'opère enfin une ouverture sur les nombreuses pistes de développement possibles, dégagées par la discussion théorique.

# Chapitre 1 : Théorisation & Problématisation

« Il n'y a rien de plus difficile que de faire ressentir la réalité dans sa banalité » disait Bourdieu (1996 : 20) en 1996. C'est la mission que s'est donné le genre télévisuel de la télé-réalité à ses débuts, soit moins de cinq ans plus tard. Aujourd'hui, la télé-réalité semble être un genre télévisuel difficile à définir puisqu'il a empreint en profondeur l'univers médiatique international et s'est dilué dans de nombreux autres formats de télévision.

La télé-réalité d'enfermement, première du genre, est un format hybride entre le jeu, le *soap-opéra*, le *talk show*, et le docu-drama (Frau-Megs, 2006). Selon Holmes (2004b), la télé-réalité est un genre plus vaste qui a ses propres codes, tant au niveau de la production, de l'esthétique du programme et de la narration, qu'au niveau de la réception du programme par le public. Selon elle, le point commun entre toutes ces émissions est leur côté très visuel et esthétique et le fait qu'elles centrent leur concept sur les gens supposés considérés ordinaires (*ibid* : 148). En effet, une des assertions principales pour définir la télé-réalité est qu'elle opère une focalisation sur des personnes ordinaires et qu'elle se place comme une fenêtre sur le réel.

## 1. 1. La télé-réalité : format hybride qui joue sur l'ordinaire et le réel

On situe l'apparition des prémises de la télé-réalité dans les années 70 aux Etats-Unis (Dupont, 2000). Les premières émissions se basent sur des témoignages et des reconstitutions d'événements avec la participation d'acteurs pour des programmes entre divertissement et documentaire. Suite à l'apparition des jeux télévisés, la télé-réalité a pris un nouveau tournant avec des candidats comme acteurs non-professionnels dans des émissions construites avec coupures et montages (*ibid*). En 1999, Endemol, société de production néerlandaise, crée le concept de *Big Brother*, à partir d'une expérience scientifique américaine qui visait à comprendre le développement des relations sociales d'inconnus enfermés dans une bulle de verre, sans aucun contact avec l'extérieur (*ibid*). Très vite, *Big Brother* s'exporte dans le monde entier et pose les fondations de la télé-réalité dite d'enfermement telle qu'on la connaît aujourd'hui. Selon Frau-Megs (2006), la télé-réalité est le seul genre qui ait bien supporté la circulation dans le monde parce que le format peut être adapté dans n'importe quel pays et à n'importe quelle culture. Deux ans plus tard, *Big Brother* était disponible dans plus de 70 pays

(Dupont, 2000). L'histoire de *Big Brother* est importante en ce sens que le programme s'est toujours présenté comme une expérience scientifique et sociologique. John DeMol, créateur du programme, affirme qu'on peut apprendre plus de *Big Brother* que de n'importe quelle étude sociologique parce que l'émission montre la réalité des relations et comportements humains (Youtube, 2014).

### **1.1.1 Montrer une réalité sociale : l'héritage du documentaire**

En effet, si la télévision prétend montrer la réalité d'une situation, la télé-réalité prétend montrer la réalité sociale. Les premières émissions de télé-réalités en Grande-Bretagne présentaient leurs castings comme des panels représentatifs de la jeunesse anglo-saxonne. Selon Couldry (2004), cela répondait à cette envie éternelle pour les individus de comprendre ce qu'est la nature humaine et comment elle réagit. Selon lui, le pouvoir des médias aujourd'hui repose sur cette affirmation implicite qu'ils représentent « le social » (*ibid* : 85). Il explique que la télé-réalité a été présentée au public avec l'assertion que les caméras ne changent rien aux expériences filmées et qu'on peut ainsi diffuser sans altération une certaine réalité sociale. Selon Bignell (2005), cette idée vient des débuts-même de la télévision. À sa création en Grande Bretagne, le médium était de service public et avait pour but, entre autres choses, de « rassembler la population et ses différentes cultures constituantes, classes sociales et régions en montrant au public comment les autres vivaient » (*ibid* : 8). Il a donc fallu enregistrer et filmer les vies des autres, leurs lieux de vies, métiers et classes sociales mais aussi la façon dont ils se percevaient eux-mêmes, leurs relations à leurs lieux de vie ainsi que leurs loisirs. C'est comme cela qu'a été créé le documentaire, origine première de la télé-réalité. Corner (2002, dans Bignell, 2005) a exploré le développement de la télé-réalité du point de vue des traditions du documentaire et de sa responsabilité sociale première. Le documentaire contemporain dont découle la télé-réalité serait issu de l'héritage du cinéma-vérité français, et des documentaires cinématographiques américains (Barnfield, 2002 ; Brenton et Cohen, 2003 ; Dovey, 2000). C'est le documentaire cinématographique américain qui le premier est sorti de son rôle de couvrir l'actualité pour donner aux images un arc narratif et créer une histoire cohérente. Le cinéma-vérité français, quant à lui, a ceci de particulier que les réalisateurs acceptent et reconnaissent leur implication dans la construction du film, et leur rôle dans la définition du sujet devant la caméra. En ce sens, le documentaire moderne a emprunté le côté conte du documentaire américain et la mise en scène du cinéma français. De plus, le sentiment

d'immédiateté développé dans ces genres fait partie d'une tentative de capturer le réel au moment même où il se déroule. Le genre documentaire a un lien très proche avec la façon dont la télé-réalité présente le temps. D'autre part, la télé-réalité emprunte fortement au documentaire en ce sens qu'elle veut montrer les incidents mineurs qui se déroulent en « temps réel », ou les efforts qu'elle fait pour capturer « the unexpected and surprising of documentary subjects » (Bignell, 2005 : 11).

La transition entre le documentaire et la télé-réalité a surtout été permise par les innovations technologiques. En effet, la création de petites caméras plus facilement transportables a permis de suivre les individus dans leurs activités à l'extérieur de chez eux, et ainsi de se faire oublier pour entrer plus en profondeur dans leur intimité (Corner, 2002). C'est alors que les caméras ont commencé à suivre des individus dans leurs gestes quotidiens et ordinaires, sous l'égide du documentaire. La technologie a aussi permis aux réalisateurs d'avoir de plus grandes marges de manœuvres pour laisser libre court à leur créativité. De ce fait, à la fin des années 1990, le documentaire faisait face à de nombreuses critiques sur la place du réalisateur et son implication dans ce qui était montré comme authentique à l'image. La télé-réalité a pris le contrepied en s'exposant comme un programme de retransmission simple des images (*ibid*). La technologie qui a permis le développement de cette idée : *Big Brother* utilisait déjà en 1999 des caméras légères et discrètes, fixées aux murs, et de petits micros que les candidats devaient porter en tout temps. En d'autres termes, la promesse de révéler la vérité de la nature humaine portée par la télé-réalité est appuyée par les nouveaux outils technologiques de l'époque, qui permettent la diffusion en direct mais aussi l'interaction avec le public (par les messages texte par exemple). Effectivement, la télévision comme médium a toujours placé la diffusion en direct ou presque direct, « moment of the now » (Bignell, 2005 : 17), comme moteur de son évolution, le but étant de pouvoir à terme relayer les événements de l'actualité au moment même où ils se passent. Aujourd'hui, des programmes de télé-réalité sont soit en presque-direct (en diffusant des images du jour même), soit en diffusant des images enregistrées, mais d'événements ordinaires, du quotidien. Aujourd'hui encore, les différences entre les genres du documentaire et de la télé-réalité sont floues. Jouant sur cette ambiguïté dans leur définition, tous les programmes de télé-réalité ont ceci de commun de prétendre montrer la réalité (Dupont, 2000). Selon Corner (2002), *Big Brother* a opéré un changement dans l'approche du réel en ce sens que le programme dit montrer la réalité du comportement de personnes ordinaires dans un cadre extrêmement artificiel, au contraire du documentaire qui fait de la réalité de son cadre une priorité. En effet, John De Mol considère qu'en créant la télé-

réalité, il a « inventé un nouveau genre et montré que des individus ordinaires peuvent être des personnages intéressants : votre voisin de palier peut vous étonner » (Dupont, 2000 : 82).

### 1.1.2 L'ordinaire et le réel comme valeurs centrales de l'émission

Dans le concept même du programme, les émissions *Big Brother* - ou *Loft Story* en France et au Québec – affirment montrer de « vrais gens » (Macé, 2003 : 128). En insistant sur leur caractère banal, les productions font rimer « personnes ordinaires » avec « personnes vraies ». Par là, les téléspectateurs ont l'impression de partager la même réalité banale que les candidats (Dupont, 2000). Kilborn (1994) explique que l'aspect réaliste d'un programme dépend de s'il est conforme à ce que le téléspectateur considère comme ordinaire. Ainsi, les émissions qui montrent des familles traditionnelles sont perçues plus réalistes que celles mettant en scène des familles moins traditionnelles (Dupont, 2000). En ce sens, les programmes de télé-réalité s'exposeraient comme fenêtres sur le réel en montrant des personnes qui semblent ordinaires dans des situations qui le paraissent également. Selon Dupont, la télé-réalité à travers le monde a contribué à la « fétichisation de l'ordinaire » (*ibid* : 90). Holmes (2004a) abonde en ce sens en expliquant que les candidats sont choisis pour ce type de programmes parce qu'ils paraissent et qu'ils doivent être ordinaires. Plusieurs chercheurs affirment enfin que le plaisir des téléspectateurs naît justement du côté banal de ces candidats, mais aussi des actions et des gestes communs qu'on les voit exécuter tout au long de la journée (Roscoe, 2001; Beaucher, 2004). L'idée que les programmes de télé-réalité montrent la réalité d'un quotidien est cependant facilement contestable.

Spies (2010) part du principe que la télévision fonde sa puissance sur sa « prétention à nous parler au nom du réel et même à nous montrer le réel » (Jost, 2007, dans Spies, 2010 : 79). En effet, les programmes de télévision s'exposent comme supports atemporels où « les images ne semblent jamais diffusées mais transmises » (Lambert, 1995 : 20). Ce que Lambert évoque ici est le fait que dans les programmes de télévision, tout ce qui a trait au traitement de l'image est effacé. Selon lui, la télévision s'est construite dans « ce bonheur de connivences factices » (1995 : 22) entre le réel et sa représentation. Contrairement au cinéma où la mise en scène est un des aspects du film auquel on fait attention, la mise en scène et le montage des programmes en télévision, et plus spécialement les programmes de télé-réalité, doivent se faire oublier. Selon Lambert, ce que la télévision tend à faire disparaître ce sont les « intentions du groupe auteur » (*ibid* : 22), soit les codes visuels et sonores qui déterminent le genre de l'émission, ainsi que les

preuves de montage. Ainsi, les programmes de télévision nous amènent à penser que ce sont les éléments techniques seuls qui nous ont « transmis » (*idem* : 20) les images. Les procédés de création de la télé-réalité tendent à faire oublier toutes les étapes entre la captation des images et leur réception par le téléspectateur. Cela se rapproche de ce que disait Barthes (1980) de la photographie : on ne sépare jamais une photo de son référent. C'est également la distinction que Bourdieu (1996 : 8) trouvait nécessaire entre « un officier nordique sur un cheval » et « l'image d'un cheval et d'un officier » soit entre une réalité et sa représentation visuelle. À ne plus considérer le support de l'image, on en vient naturellement à prendre pour réel ce que l'image représente. De plus, selon Bourdieu, l'image a cette particularité qu'elle peut produire « l'effet de réel » (*ibid* : 20), c'est-à-dire qu'elle a la capacité de faire voir et de faire croire à ce qu'elle fait voir. Or, en télé-réalité le réel est une instance énonciatrice qui efface toutes les autres (Lambert, 1995). Le réel est la promesse même du programme : à part montrer la réalité – notamment des personnalités et des relations - le programme n'a aucun autre enjeu. La télé-réalité prétend que ce n'est pas un programme qui s'énonce, c'est le réel qui est montré en images à la télévision (*ibid*: 22). En faisant oublier tout ce qui vient en amont des images en terme d'installations, d'écritures ou de productions, ces programmes font que les téléspectateurs prennent pour réelles des images qui sont créées dans des conditions très particulières. En effet, les chercheurs s'accordent pour dire que la télé-réalité est une antithèse de la réalité, puisque le programme n'est que « performativity, construction, and the most contrived and artificial situation » (Holmes, 2004b : 149).

### **1.1.3 La télé-réalité : un entre-deux complexe entre réalité et fiction**

Selon Augé (2001), ce qui entraîne une certaine fascination vis-à-vis des images tient dans le fait que nous ne pouvons percevoir à la télévision ce qui tient du réel et ce qui tient de la fiction. Les images à la télévision ont le poids du réel et la magie fictionnelle du conte. Selon lui, la télé-réalité joue encore plus fortement sur cette ambiguïté entre réel et fiction. Le lieu même semble irréel, comme une île paradisiaque au milieu de studios de télévisions. Les sentiments paraissent vrais ; le langage, les colères et les pleurs le sont. Selon lui, la télé-réalité condense tous les traits marquants de l'idéologie dans laquelle nous vivons dont le jeu est l'instrument et qui se traduit par une confusion entre personnes, acteurs et personnages. Comme toute idéologie, elle est commune aux manipulateurs et aux manipulés, aux exploités et aux exploités. En 2001, Benjamin Castaldi, présentateur de *Loft Story*, premier programme de télé-réalité en France, annonçait « Cette histoire, c'est vous qui allez l'écrire » (Jost, 2009). Entre



réel et fiction, la production ne semblait être là que pour offrir aux téléspectateurs un accès à de « vrais gens » enfermés dans une maison. Selon Dovey (2000 dans Holmes, 2004b), nous sommes face à une fétichisation des « émotions vraies », du récit à la première personne et plus globalement de tous les modes d'expression subjectifs. Les qualités les plus valorisées pour les candidats de télé-réalité sont la sincérité et l'authenticité. La télévision étant aujourd'hui basée sur le témoignage (Mehl, 2006), il n'est pas étonnant que ces qualités soient mises en avant. Ce qui est considéré comme vrai ou réel doit être appuyé du récit de quelqu'un qui l'a vécu. En télé-réalité, on se place à un cran encore supérieur puisque les candidats sont conviés à se mettre à l'épreuve psychologiquement – notamment en acceptant l'enfermement, la surveillance permanente et le jugement des autres candidats et du public – puis à relater avec le maximum de détails cette expérience. La télé-réalité se vit dans une idéologie du dépassement de soi, qui met en compétition les talents relationnels et les dons de séduction des candidats (*ibid*). En effet, une composante principale des programmes de télé-réalité sont ses candidats, la révélation de leurs personnalités, ainsi que leurs interactions et le développement de leurs relations. Les candidats sont embauchés pour « produire de la relation » (Macé, 2003 : 128) en toute transparence dans la maison. Senett (1979) considère que l'on est dans une ère de « tyrannie de l'intimité » avec cette injonction « je vois et je suis vu donc je suis », liant la tyrannie de l'intimité avec celle de la visibilité. Selon Couldry (2004), un des mots les plus utilisés dans les télé-réalités d'enfermement est le mot « expérience ». Le mot expérience a une connotation importante : il signifie que le passage dans le programme permet de sortir d'une routine quotidienne.<sup>1</sup> Ce qu'assure le programme *Big Brother*, c'est qu'il va faire des stars de personnes ordinaires. Bignell a défini la télé-réalité comme des « programmes where the unscripted behaviour of « ordinary people » is the focus of interest » (2004 : 313). Il considère que la télé-réalité est le seul type de programme qui met en valeur la banalité des gens ordinaires à la télévision et leur comportement non ordonné. Selon lui, il est primordial de comprendre ce que cela véhicule.

Les précédentes études semblent éluder un point pourtant fondamental dans le processus de création d'un programme de télé-réalité. Si elles évoquent abondamment le traitement de l'image et ses manipulations ainsi que le programme diffusé, elles n'évoquent jamais la création du programme en tant que telle. L'enfermement étant une notion fondamentale pour

---

<sup>1</sup> Tout cela est d'autant plus paradoxal que leur passage dans l'émission, en plus de les faire sortir de leur routine, les sort de la banalité : une personne choisie parce qu'elle est ordinaire deviendra célèbre.

comprendre ce qui se passe dans le studio clos, je me suis penchée sur la littérature portant sur le monde carcéral et sur le concept d'enfermement selon Michel Foucault.

## **1.2 La maison de télé-réalité comme espace d'enfermement**

Le tournage d'une télé-réalité d'enfermement se déroule dans un studio de télévision construit comme une maison éphémère. Les candidats sont enfermés pendant plusieurs mois sans aucun contact avec l'extérieur du studio, et sont soumis au regard des caméras 24 heures sur 24, 7 jours sur 7. Ils n'ont pas l'heure et leurs journées sont réglées par les ordres de la production. Ils n'ont aucun contact avec leurs proches, ni accès aux différents médias. Les cellulaires et ordinateurs leurs sont confisqués; ils n'ont droit qu'à leurs vêtements. Chaque semaine, un des candidats est éliminé par le public par un système de « sauvetage » : plusieurs candidats sont exposés au choix du public qui choisit grâce à des votes par messages textes ceux qu'il veut voir rester dans l'émission. Le candidat ayant recueilli le moins de votes est éliminé. Macé (2003) estime que le concept est « non concurrentiel mais compétitif, mais d'une compétition sans perdant puisqu'y participer c'est déjà être gagnant » (Macé, 2003 : 128). En effet, le programme promet une expérience idyllique, unique. Les productions créent pour leurs candidats un espace comme un cocon confortable et coloré qui dispose de tous les attributs pour les faire rêver : une piscine, de la nourriture et des boissons à volonté, des soirées à thèmes, un spa, et différents coins de détente qui appellent à la confiance.

Le fait que le studio soit transformé en maison avec jardin va dans le sens d'un programme qui transcenderait les murs des habitations classiques. Traditionnellement, la maison est un espace singulier de réconfort et de sécurité puisqu'elle protège des regards extérieurs (Eiguer, 2004). Selon De Certeau (1994 : 207), dans la maison, le corps « dispose d'un abri clos où il peut à son gré [...] se soustraire au regard et à la présence d'autrui ». Cela apparaît ici très paradoxal : en télé-réalité, la maison ne protège pas de la présence d'autrui ni des regards extérieurs mais au contraire enferme les candidats ensemble et les surexpose au regard des téléspectateurs. En effet, c'est la maison même qui abrite tous les outils techniques qui permettent la captation du son et des images. Les murs du studio ne sont plus là pour protéger des regards extérieurs mais pour capter la moindre image des candidats et permettre sa diffusion. La maison est aussi supposée être un endroit d'intimité, loin de toute « pression du corps social sur le corps individuel » (*ibid*). Les candidats vivent plusieurs mois dans cet

espace paradoxal qui brouille les attributs d'une habitation. D'autre part, la maison est verrouillée pour que personne – outre la production - ne puisse y entrer et que les candidats ne puissent en sortir. Le studio est un cocon de sécurité qui protège en même temps qu'il enferme.

Michel Foucault a traité de l'enfermement dans son ouvrage *Surveiller et Punir* (1975). Selon lui un lieu fermé se spécifie par sa clôture. Un espace d'enfermement est quadrillé : il se divise en autant de parcelles qu'il y a de corps, à chaque individu sa place. L'espace fermé établit les présences et les absences, et permet de savoir où et comment retrouver les individus. Il considère que nous vivons dans une société disciplinaire qui fonctionne par des machines à contrôler les corps (comme les écoles ou les prisons). Selon Foucault, la prison enferme autant que les usines ou les hôpitaux, en autant d'espaces disciplinaires. Un studio de télé-réalité pourrait donc être un de ces espaces disciplinaires, dans un studio clos et quadrillé, qui enferme en même temps qu'il contrôle les corps. Dans l'œuvre de Foucault, la discipline et l'enfermement sont couplés avec la surveillance, autre caractéristique commune à la prison et au studio de télé-réalité. En effet, dans *Surveiller et Punir* (1975), Michel Foucault détaille le mécanisme panoptique, forme architecturale de l'univers carcéral où les gardiens peuvent voir en tout temps dans les cellules des prisonniers sans être vus. Ce schéma postule que les prisonniers vont intérioriser l'idée qu'ils sont surveillés en permanence, et donc adapter leur comportement. Le dispositif panoptique développe alors les prémisses d'un dispositif de surveillance vidéo. Pour définir le mécanisme panoptique, Foucault explique qu'il s'agit de placer au centre de l'espace d'enfermement quelqu'un, un œil ou un regard, un principe de surveillance qui pourra « faire jouer sa souveraineté sur tous les individus situés à l'intérieur de cette machine de pouvoir » (1994 : 68). C'est l'observateur invisible et sans visage qui serait au centre de cette machine de pouvoir. En effet, le panoptique est décrit comme une forme lumineuse qui éclaire les cellules des prisonniers et laisse la tour centrale opaque. Les prisonniers sont vus sans voir et l'observateur voit tout sans être vu. Si le studio de télévision s'apparente à la prison, c'est une nouvelle forme de panoptique qui a été développée en télé-réalité : l'œil qui voit tout n'est pas au centre mais concrétisé dans les caméras postées tout autour du studio, plus invisible encore, plus insaisissable. Les candidats de télé-réalité ont intégré l'idée d'être filmés en permanence, ce qui n'est pas toujours le cas. Mais s'ils ne voient pas les caméras cachées derrière les miroirs sans tain ou les personnes qui les dirigent, eux qui sont vus en tout temps, alors le mécanisme est bien le même.

On pourra objecter que les candidats de télé-réalité, au contraire des prisonniers, choisissent d'entrer dans leur espace d'enfermement et qu'ils y vivent avec beaucoup plus de

confort qu'un prisonnier dans sa cellule. Je pense cependant que l'on peut établir de nombreux liens entre les expériences des candidats de télé-réalité et celles des individus pris dans d'autres lieux d'enfermement. Ici, je m'intéresse particulièrement à l'expérience d'enfermement et de surveillance, sans considérer l'avant ou l'après, tout en gardant en tête qu'il y a une distance nécessaire à prendre face à la littérature sur l'enfermement carcéral.

Céline Gouvernet (2015) a aussi étudié des expériences d'enfermement multiples, en s'appuyant sur le vécu de l'incarcération et le rapport du prisonnier à son espace d'enfermement. Comme Gomez et Pasquier-Chambolle (2008), Gouvernet considère que l'enfermement doit être pris dans une double dimension matérielle et humaine. Dans sa dimension matérielle, l'enfermement est un espace concret « fait de murs, de portes et de grilles » (2015 : 34). Et si l'espace de réclusion est une caractéristique essentielle d'un espace d'enfermement, selon Joanne et Ouard (2008 : 2) « l'espace d'enfermement a ceci de particulier qu'il appelle l'idée d'un espace de quelqu'un et de quelque chose ». En d'autres termes, il faut que quelqu'un ou quelque chose soit enfermé pour qu'on puisse considérer un espace clos comme un espace d'enfermement. L'enfermement, c'est à la fois ne pouvoir sortir d'un espace, mais aussi ne pouvoir échapper à l'autre en espace clos. En effet, en prison, les détenus doivent faire face à une « proximité forcée » avec leurs pairs (2015 : 33), à un espace personnel restreint et à une « distance sociale » (*ibid*) qui ne peut être tenue. Tout ce que Gouvernet (2015) évoque en parlant de la prison peut être lié avec le studio de télé-réalité : c'est un espace clos, fait de murs, de portes, de miroirs sans tain d'où la production et les caméramans peuvent voir les candidats en tout temps sans être vus d'eux. Les candidats vivent ensemble, sans se connaître, dans une proximité et une intimité compliquée à gérer. Les candidats entrent comme nus, « amputés » de leurs affaires personnelles comme les détenus (Lhuillier, 2001) : on leur fournit ce dont on pense qu'ils ont besoin. Ils vivent enfermés sous l'œil des caméras auquel ils semblent ne pouvoir échapper.

Jean-Louis Comolli (1996) a étudié les prisons comme espaces d'enfermement et leurs représentations au cinéma. Selon lui, le regard du spectateur sur le spectacle de la prison n'est pas celui du prisonnier : les barreaux défilent sur l'écran toujours du même côté (*ibid* : 50). Que voit le prisonnier lui-même derrière les barreaux ? L'espace qui est produit par la caméra n'est « ni cohérent, ni continu, ni rationnel » (*ibid* : 51). C'est un espace troué et lacunaire, décomposé en plans, recomposé en axes et en angles. L'espace-temps est tout en opposition entre l'intérieur et l'extérieur de la prison, l'avant et l'après. Au cinéma, on est dans une interprétation de l'univers carcéral, on ne peut montrer comment le prisonnier appréhende ses

murs à lui, son enfermement. Ce que Comolli exprime sur la façon de filmer les prisons résonne avec la surveillance constante en vigueur dans le studio de télé-réalité, afin de produire le contenu des émissions. Selon lui, enfermer c'est cacher (*ibid* : 58). Mais en télé-réalité, ce qui est caché est aussi montré au grand public. Dans le studio, les candidats sont enfermés, cachés, surveillés, contrôlés, et tout à la fois montrés au grand public. Tout comme les prisons, les studios de télé-réalité ont un rapport ambigu au visible et au caché (*ibid* : 58) : Qui voit quoi ? Qui voit qui ? Qui est vu ? Qui peut échapper au regard ? « Filmée, la prison s'apprivoise » (*ibid* : 62), mais elle ne peut se comprendre totalement. Tout comme avec les films des prisons, les images recueillies par les caméras du studio ne peuvent permettre de comprendre l'enfermement vécu par les candidats et l'appréhender dans sa complexité. Les émissions de télé-réalité alors ne pourront rendre compte d'une notion qui est complexe, mais qui se définit surtout dans « sa dimension vécue » (Joanne & Ouard, 2008 : 2). En ce sens, l'enfermement serait qualifié par la façon dont les détenus – ou les candidats de télé-réalité - perçoivent leur vie dans l'espace fermé.

Cela rejoint la deuxième facette de l'enfermement selon Gouvernet (2015) : la dimension humaine. Ainsi selon l'auteur, si l'espace d'enfermement est différent (prison, maison d'arrêt, hôpital psychiatrique etc.) – « si la dimension spatiale de l'enfermement subit des variations » (Gouvernet, 2015 : 34) - l'expérience d'enfermement comme vécue par l'individu le sera aussi. Dans une approche phénoménologique, Joanne et Ouard (2008) expliquent que l'enfermement n'est une caractéristique de la prison que parce qu'il revêt une importance primordiale dans le quotidien des détenus. Selon eux, l'incarcération est une expérience de « mortification de soi par la soumission constante au regard et au jugement d'autrui, le sentiment d'une temporalité dilatée en raison de la multiplication des situations d'attente, et l'impossibilité de se projeter dans le futur » (Joanne et Ouard, 2008 dans Gouvernet, 2015 : 34). De même, dans le studio de télé-réalité, les candidats sont constamment soumis au regard des caméras, ils sont dans un univers où ils n'ont aucune notion du temps et où leur futur est incertain puisqu'ils ne savent pas à quel moment ils vont être éliminés du jeu. Cependant, l'expérience doit certainement être différente pour les candidats de télé-réalité qui ont choisi d'être enfermés et filmés. En ce sens, il est possible qu'ils aient un « usage » différent de l'enfermement et de la surveillance, un façon de les « consommer » qui change leur vécu dans le studio de télé-réalité. Comment peut-on étudier ces façons de vivre l'enfermement ? Michel De Certeau a traité des façons qu'a l'individu de consommer ce qu'on lui impose ; soit ici, l'enfermement.

### 1.3 Le quotidien vu par Michel De Certeau

Dans *L'invention du quotidien* (De Certeau, 1990), l'auteur veut esquisser une théorie des pratiques quotidiennes. Selon lui, les individus consomment les produits qui sont imposés par un ordre dominant. Il considère que l'ordre dominant est régi par un pouvoir opaque, « sans possesseur ni lieu privilégié, sans activité répressive ni dogmatisme » (*ibid* : 77), au-delà des institutions. Cela rejoint ce que Foucault appelle les stratégies sans sujets (1975). Or, les individus peuvent s'échapper de cet ordre dominant par leur façon de consommer les produits imposés, par l'usage qu'ils en ont. C'est ce que De Certeau appelle « les procédures de la créativité quotidienne » (*ibid* : XL). Il est possible d'utiliser les produits imposés à d'autres fins que celles prévues par l'ordre dominant, et ainsi de lui échapper sans le quitter véritablement. Selon De Certeau, les procédures quotidiennes jouent avec les mécanismes de la discipline et ne s'y conforment que pour les détourner. Face à un système donné, les utilisateurs procèdent à une appropriation qui en détourne le sens. Par cette appropriation, il y a alors un renversement de la domination inhérente au système en place. Cette appropriation se fait par des procédures ou pratiques quotidiennes qui n'ont pas la fixité répétitive des rites, des coutumes ou des réflexes (*ibid*: 75). Ce sont des détails du quotidien, toujours changeants, et intrinsèquement personnels. Les détournements des produits de l'ordre imposé fonctionnent comme un réseau de pratiques indépendantes les unes des autres, c'est un « art combinatoire » (*ibid* : LI). Il y a selon De Certeau « mille façons d'instaurer une fiabilité dans les situations subies, soit d'y ouvrir une possibilité de les vivre en y réintégrant les intérêts et les plaisirs, un art de manipuler et un art de jouir » (*ibid* : LI). En pensant le studio de télé-réalité comme un « produit » imposé aux candidats par l'ordre dominant, on peut se questionner sur l'usage que les candidats en font. Que font-ils de cette maison dans laquelle ils vivent pendant plus de deux mois ?

De Certeau a également réfléchi « les pratiques d'espaces » (*idem* : LI), soit les manières de fréquenter un lieu. Selon lui, les manières d'habiter une maison sont insinuées dans le système que la maison impose. En d'autres termes, un habitant d'un manoir aura des manières d'habiter et des manières de faire différentes d'une personne qui habite un logement social. Mais par les procédures de la créativité de la vie quotidienne, et « sans sortir de la place où il lui faut bien vivre et qui lui dicte une loi » (*ibid* : 52), l'individu peut instaurer dans son habitat de la pluralité et de la créativité, et peut alors se détourner des lois impliquées par son lieu d'habitation. Les candidats de télé-réalité peuvent-ils détourner l'enfermement et la surveillance instigués par le studio ? Se peut-il qu'en s'appropriant un lieu qui est par nature

éphémère et impersonnel, ils contournent ce qui amène la souffrance dans l'enfermement ? Leurs pratiques quotidiennes leur donnent-elles la possibilité de réintégrer « les intérêts et les plaisirs, un art de manipuler et de jouir » (*ibid* : LI) dans l'espace subi ?

De Certeau a également pensé l'enfermement dans *L'invention du quotidien* (1990), mais l'enfermement voyageur. Dans le chapitre « Naval et Carcéral » (: 165), il évoque les rêveries des passagers d'un train. Il donne alors à voir ce qu'il appelle « l'enfermement vacancier » (*ibid* : 169). Dans cet espace où tout est quadrillé, numéroté, en univers clos, De Certeau affirme « qu'ici règnent le repos et le rêve » (*ibid* : 165). Selon lui, il faut la coupure de l'espace clos « pour que naissent les étranges fables de nos histoires intérieures » (*ibid* :167). L'enfermement serait-il alors propice à la rêverie, à la mélancolie ? Le wagon, espace clos, semble pour De Certeau un endroit idyllique : « lieu de paresse et de pensées » (:168), comme une « nef paradisiaque » (*ibid*). Et à la fin, il faut en sortir, comme de tous les « paradis perdus » (*ibid*).

#### **1.4 Questions de recherche**

L'enfermement des candidats de télé-réalité, entre surveillance et protection, pourrait-il être un endroit de rêve, hors du temps et des tracasseries du monde ? « À la belle abstraction du carcéral se substituent les compromis et les dépendances du lieu de travail » dit De Certeau (1990) à propos de la sortie du lieu clos. Les candidats de télé-réalité peuvent-ils penser leur studio de la façon dont De Certeau pense le wagon du train ? Quel rapport ont-ils au studio ? Tout ceci nous amène à considérer la question de recherche suivante :

**Comment peut-on comprendre les pratiques de la créativité quotidienne développées par les candidats de télé-réalité en réaction à l'enfermement dans le studio et à la surveillance des caméras ?**

Afin de travailler ces questions de recherche, j'ai choisi de focaliser mon étude sur *Secret Story*, seule émission de télé-réalité d'enfermement encore en vigueur dans l'univers francophone. Le concept du jeu est complexe mais il est important de le comprendre afin de pouvoir appréhender l'expérience des participants au jeu. Je tenterai ici de l'expliquer avec le maximum de détails.

## Chapitre 2 : Terrain et Méthodologie

### 2.1 Concept du programme *Secret Story*

L'émission *Secret Story* a été créée en 2007 par la filiale française d'Endemol, maison de production pionnière de la télé-réalité en Europe. L'émission reprend les principes de base de *Big Brother* : seize candidats qui ne se connaissent pas sont enfermés dans un studio transformé en maison pendant trois mois et demi. Chaque semaine, les candidats choisissent trois d'entre eux qui seront jugés par le public lors de l'émission de fin de semaine : c'est ce que l'on appelle les « nominations ». Lors de l'émission hebdomadaire en direct, le public vote par message texte pour un candidat nominé ; le candidat qui reçoit le moins de votes de la part du public est éliminé du jeu. Lorsqu'ils ne sont plus que quatre candidats, le public décide du gagnant qui remporte un chèque de 150 000 euros. Ces codes télévisuels sont assez classiques dans les émissions de télé-réalité d'enfermement. Le concept de *Secret Story* reprend cette base et y ajoute un univers plus complexe, notamment en attribuant à chaque candidat un « secret » à protéger. Il est important de comprendre que *Secret Story* se présente comme un jeu. On demande aux candidats d'être « joueur » : ici, cela signifie accepter les missions qu'on leur propose et protéger son secret à tout prix, quitte à mentir ou à trahir les autres participants. Lors de leurs portraits de présentation au public, les candidats se présentent tous comme bons stratèges et fins manipulateurs. Ce sont les qualités requises pour participer à *Secret Story* et prétendre gagner le jeu.

#### 2.1.1 L'émission

Le programme est composé d'une émission quotidienne d'une heure, diffusée du lundi au vendredi à 19h30 et d'une émission hebdomadaire de deux heures et demi diffusée le samedi à 22h30. Des saisons 1 à 8, *Secret Story* était diffusé sur TF1, première chaîne nationale en France. Aujourd'hui, le programme est diffusé sur NT1, chaîne petite sœur de TF1.

Le programme dispose d'une voix Off : La Voix. La Voix est une voix d'homme désincarné qui s'adresse aux candidats dans la maison pour leur donner des indications de jeu.



Les émissions sont présentées par un animateur en plateau qui s'adresse aux candidats uniquement lors des connexions vocales en direct entre le plateau et la maison.

Lors de l'émission quotidienne, le présentateur expose en une heure aux téléspectateurs ce qu'il s'est passé pendant la journée entière de la veille. Ainsi le montage est très important et certains moments sont mis en valeur ou complètement oubliés. L'émission expose surtout les histoires d'amour, les recherches de secrets, les trahisons ou les manipulations. Le plateau peut se connecter en direct avec la maison si le présentateur a quelque chose à annoncer aux candidats.

Lors de l'émission hebdomadaire, le présentateur revient en images sur les épisodes marquants de la semaine des candidats. Cette émission est souvent un résumé de ce qui a été diffusé pendant la semaine. Les candidats, eux, sont assis dans leur salon dans la maison et le présentateur connecte régulièrement le plateau à la maison pour leur parler en direct. Cette soirée hebdomadaire est très importante dans la vie de la maison et les candidats sont toujours en tenue de soirée. Il n'est pas rare qu'un jeu soit organisé en direct pendant la soirée pour que les candidats gagnent de l'argent ou des indices sur les secrets. Les candidats sont aussi appelés à aller chacun au confessionnal, petite salle isolée dans la maison, pour que le présentateur puisse leur parler sans les autres candidats. C'est surtout une soirée de surprises pour les candidats, où on leur annonce en direct les nouveaux jeux et les défis de la semaine à venir. À la fin de l'émission, le candidat pour lequel les téléspectateurs ont le moins voté au cours de la soirée est éliminé et rejoint le plateau, où il évoque son aventure. Chaque semaine, tous les candidats éliminés des semaines passées se retrouvent sur le plateau de l'émission pour commenter les images de ceux qui sont restés dans la maison et accueillir le nouvel éliminé.

### **2.1.2 La maison**

La maison dans laquelle sont enfermés les candidats est un studio de télévision transformé en maison éphémère. La maison dans son intégralité est construite pour le jeu puis détruite à la fin. Elle est située en banlieue parisienne, au milieu de tous les autres studios de télévision parisiens. Elle est entourée de hautes barrières pour que les passants ne puissent rien y voir. La maison diffère pour chaque saison. Elle est cependant toujours extrêmement vaste, au design soigné, moderne et très coloré. Elle a toujours plus ou moins la même composition : on y entre par un couloir verrouillé à ses extrémités qui donne sur un jardin avec une piscine et

une grande terrasse. Il y a un grand salon aux couleurs vives, une cuisine moderne toute équipée, deux grandes chambres de huit lits (présentées comme la chambre des filles et la chambre des garçons), une salle de bain commune avec plusieurs douches, une salle de sport, une salle de spa, une chambre plus intime pour les couples qui souhaitent s'isoler. Il y a également un confessionnal, soit une petite salle où l'on trouve uniquement un fauteuil et un micro. Les candidats y sont appelés chaque soir à raconter leur journée à une personne de la production – appelé « journaliste » - caché derrière un miroir sans tain. Les candidats disposent également d'une salle accolée à la cuisine où ils peuvent inscrire sur un tableau les choses dont ils ont besoin, qui leur seront déposées le lendemain dans ce même lieu.

Chaque salle est équipée de caméras à 360° et de micros fixés au plafond. La maison est disposée de telle sorte que des caméramans peuvent en faire tout le tour facilement et filmer à travers les nombreux miroirs sans tain. Il y a également des enceintes dans chaque salle, pour que La Voix puisse parler aux candidats. Ces derniers doivent porter leur micro en tout temps, où qu'ils soient. Les seules salles où il n'y a pas de caméras sont les toilettes, et une salle obligatoire appelée salle CSA<sup>2</sup>, où les candidats peuvent se réfugier lorsqu'ils ne souhaitent pas être filmés. Lors des entretiens réalisés, les candidats ont expliqué que cette salle n'était pas plus grande qu'un placard, et que personne n'y allait jamais. La maison est entièrement pilotable à distance par la production. Il n'y a de l'électricité dans les prises de la maison que quand la production le permet (une demi-heure par jour), et c'est la production qui gère l'ouverture ou la fermeture des lumières dans chaque salle. Par ailleurs, chaque porte est verrouillable à distance et des stores automatiques peuvent se baisser sur les fenêtres. Ainsi, la production peut enfermer les candidats dans une pièce et les isoler complètement. Les membres de la production n'entrent jamais dans la maison. Lorsqu'une équipe de décorateurs vient pour préparer une soirée à thème dans le salon, les candidats sont enfermés dans leurs chambres. Ainsi, les candidats ne voient jamais ni les journalistes, ni les équipes de production, ni les techniciens et caméramans, ni même les décorateurs. Si besoin, ce sont les agents de sécurité postés en tout temps autour de la maison qui interviennent (pour violence ou urgence médicale par exemple).

La maison fait entièrement partie du jeu. Les objets de décoration sont des indices sur les secrets des candidats et les murs sont peints d'énigmes à décoder. D'autre part, la maison

---

<sup>2</sup> CSA : Conseil National de l'Audiovisuel. Selon la loi française, chaque programme de télé-réalité d'enfermement doit proposer une salle sans caméras aux candidats, accessible en tout temps.

dispose toujours de certaines salles cachées qui sont dévoilées par la production au fur et à mesure de l'avancement du jeu. Ainsi, certains candidats ont pu être éliminés et placés dans une salle secrète accolée à la maison et inaccessible pour les autres candidats, attendant le moment où la production les ferait ré-intégrer la maison par surprise. On a parfois vu aussi des pièces avec des indices sur les secrets que la production ouvrirait à un instant précis pour créer de l'action dans le jeu. La maison n'obéit qu'à la production, qui l'articule selon les besoins de l'émission. Chaque année, la composition de la maison est différente pour créer la surprise chez les candidats et les téléspectateurs.

### 2.1.3 Les secrets

Chaque candidat entre dans la maison avec un « secret » qu'il doit à tout prix protéger, attribué par la production selon l'histoire personnelle du candidat. Le secret est une affirmation que les autres candidats doivent trouver précisément, à l'aide d'indices donnés par la production ou imprudemment délivrés par le candidat. Ce secret peut concerner son identité (ex : « Je suis une princesse russe »<sup>3</sup>), un fait que le candidat a accompli (« Je suis champion de France de break dance »), un qualificatif personnel (« Je suis somnambule »), ou quelque chose qui est arrivé au candidat (« J'ai survécu au Tsunami »). À certains candidats, la production attribue un secret lié au jeu ou à la maison (« Nous sommes les maîtres des souterrains de la maison »). Enfin, il y a lors de chaque saison des secrets qui lient les candidats entre eux (« Nous sommes faux frères et sœurs » ; « Nous sommes en faux couple » ; « Nous sommes en réalité en couple et pas mère et fils »).

Chaque candidat a pour but de dissimuler coûte que coûte son secret et de découvrir celui des autres. Ils peuvent se rendre au confessionnal déclarer tenir un secret dès qu'ils pensent l'avoir trouvé. Chaque secret trouvé rapporte au « découvreur » l'intégralité de la cagnotte du candidat démasqué. Les secrets n'ont aucune incidence sur les éliminations. En ce sens, si le secret d'un candidat est découvert, ce candidat perdra sa cagnotte mais ne sera pas éliminé du jeu. Le public seul décide des éliminations.

Le public connaît la liste des secrets dès l'émission d'entrée, mais pas à qui appartient chaque secret. Les candidats annoncent eux-mêmes leurs secrets au public (sous demande de la

---

<sup>3</sup> Tous les secrets cités ont été donnés dans l'émission au cours d'une des onze saisons de *Secret Story*.

production) au fur et à mesure des émissions de *prime-time* hebdomadaires, dans l'intimité du confessionnal. Les secrets communs (comme les faux couples par exemple) sont souvent dévoilés les premiers.

#### **2.1.4 Les missions**

Le jeu se complexifie avec les missions que la production donne aux candidats dans le confessionnal par l'intermédiaire de La Voix. La Voix propose au candidat une mission, soit un défi à accomplir secrètement, pour une somme variant entre 1000 et 20 000 euros selon la difficulté de la mission. Certaines missions peuvent durer plusieurs semaines. Les missions sont presque toujours d'ordre relationnel. Cela pourrait être par exemple : « Convaincre X que tu es amoureux de Y ». Les missions doivent impérativement rester secrètes, sinon le candidat perd la somme proposée. Ainsi, les candidats ne savent jamais qui est en mission ou qui ne l'est pas. D'autre part, de nombreuses missions sont simultanées et s'entrecroisent. La production joue ainsi avec tout ce qu'il se passe dans la maison.

Les missions sont supposément toutes montrées au public, bien que les participants à cette étude m'aient confié que ce n'était pas toujours le cas. Cet aspect-là du jeu sera développé dans le chapitre Résultats.

#### **2.1.5 Les cagnottes**

À son entrée dans la maison, le candidat a une cagnotte automatique de 10 000 euros. Sa cagnotte fluctue selon les missions, ou selon les découvertes des secrets. Certains petits jeux organisés pendant la journée peuvent également permettre aux candidats de gagner de l'argent. Les cagnottes de chacun sont donc en fluctuation permanente. Il est pratiquement impossible pour le public de suivre l'évolution des cagnottes des candidats. Seuls les quatre finalistes touchent à la sortie l'argent de leurs cagnottes. Le gagnant, pour sa part, touche l'argent de sa cagnotte et les 150 000 euros promis au vainqueur. Les autres, sortis avant la finale, touchent un petit salaire<sup>4</sup> de la production par semaine dans la maison.

---

<sup>4</sup> En France, la loi oblige les maisons de production à rémunérer les candidats de télé-réalité, considérés comme des acteurs fournissant une prestation. Le salaire minimum pour des candidats de télé-réalité est de 700 euros la semaine, soit environ 820 dollars.

### 2.1.6 Après l'émission ....

De par leur notoriété, de nombreuses propositions s'offrent aux candidats à leur sortie de *Secret Story*. La production de l'émission négocie pour eux des entrevues payées avec des magazines spécialisés sur la télé-réalité. On leur propose aussi ce qu'ils appellent des *bookings*, où les candidats sont payés par des lieux privés pour faire la fête et ainsi attirer du monde. Après la fin de *Secret Story*, les candidats les plus charismatiques peuvent être appelés à participer à une autre émission de télé-réalité : *Les Anges de la télé-réalité*. *Les Anges* existe depuis 2012, soit depuis la saison 5 de *Secret Story*. Cette émission envoie les personnalités connues de la télé-réalité à l'étranger (souvent aux États-Unis) pour qu'ils réalisent un projet professionnel. Les candidats sont payés plus de 25 000 euros pour participer à cette émission qui dure un mois. Aujourd'hui, de nombreuses émissions se sont développées sur le modèle des *Anges*. Ainsi, un candidat de *Secret Story* qui se démarque dans le programme pourra sans trop de difficultés gagner sa vie pendant quelques années en participant aux nombreuses émissions de télé-réalité qui lui sont proposées.

D'autre part, différentes émissions de télévision qui parlent de tous les programmes de télé-réalité ont émergé. Ces émissions emploient comme chroniqueurs les anciens candidats de télé-réalité. Certains peuvent également évoluer comme animateurs. Les cinq personnes que j'ai rencontrées ont toutes travaillé ou travaillent encore pour des émissions spécialisées sur la télé-réalité. Ainsi, *Secret Story* est devenu un tremplin pour tous ceux qui souhaitent être connus facilement et rapidement ou qui souhaitent travailler dans le milieu de la télévision. Avant 2012, les candidats de *Secret Story* participaient pour gagner de l'argent rapidement, puis retournaient à leur vie. Aujourd'hui, les candidats n'espèrent plus gagner mais plutôt se démarquer. Car comme le dit Victor<sup>5</sup> « Il faut capitaliser sur ton image, l'argent, tu le feras après ».

---

<sup>5</sup> Victor, nom fictif, est un des cinq participants à ma recherche. Il est présenté en page 39.

## 2.2 Méthodologie

La façon dont j'ai souhaité mener cette recherche suit une approche qualitative. Penser cette recherche de façon qualitative me permet de pouvoir saisir le phénomène tel que vécu par les individus qui y ont été confrontés, car elle est « ouverte au monde de l'expérience, de la culture et du vécu » (Anadon, 2006 : 23). En effet, la recherche qualitative s'ajuste aux caractéristiques et à la complexité des phénomènes humains et sociaux (*ibid*). Il n'y a pas une réalité objective, mais plusieurs réalités co-construites socialement (Demers, 2003 : 180). En ce sens, l'approche qualitative induit une connaissance subjective de la réalité. Je ne prétends pas chercher à connaître tous les aspects de l'enfermement des candidats dans *Secret Story*. J'ai bien conscience qu'il s'agit d'un récit, celui de leur expérience. Je voudrais qu'ils me racontent, par leurs mots et avec leur perception, ce qu'ils ont vécu et ce qu'ils en retiennent. En outre, je ne nie pas mon implication personnelle dans les résultats de ma recherche car selon Denzin (1994), dans les sciences sociales, tout est interprétation. En cela, j'ai choisi d'adopter une approche interprétative pour construire ma recherche.

### 2.2.1 Une approche interprétative

En effet, dans l'approche interprétative du monde telle que l'entendent Denzin et Lincoln (1994, 2008), les chercheurs ont pour rôle de donner du sens aux données qu'ils ont collectées sur le terrain. C'est dans cette démarche interprétative que je m'inscris. Selon Denzin et Lincoln (1994), toute recherche est interprétative puisqu'elle s'inscrit dans un ensemble de postulats du chercheur, et dans la façon dont il considère que le monde devrait être perçu et compris. En effet, si l'on considère le monde comme chargé de sens, il faut l'interpréter (Schwandt, 1994). Ici, c'est moi, en tant que chercheuse avec mes croyances et mes idées, qui interpréterai les récits que me livrent les participants à ma recherche. En ce sens, dans ce mémoire, c'est moi qui raconte leur histoire (Denzin, 1994). Denzin (*ibid*) considère ainsi que le chercheur est un *storyteller*, un conteur d'histoire. C'est le chercheur qui va raconter une histoire, à partir de celle qu'on lui a donnée, avec ses propres mots et façonnée par son contexte personnel. La subjectivité du chercheur et de ceux qui participent à la recherche deviennent partie intégrante du processus de recherche (Flick, 2002). C'est en ce sens que je ne cherche pas une « vérité » par ma recherche, puisque les données collectées sont co-construites par moi

chercheuse et mon objet d'étude. Or, plutôt que d'être considérée comme un frein dans l'obtention d'une vérité, en recherche qualitative la subjectivité est mise en valeur pour interpréter les conduites humaines et les pratiques sociales (Anadon, 2006). C'est aussi pour cela que j'ai choisi d'écrire ce mémoire au « je » : c'est moi qui raconte la recherche que j'ai entreprise, comment elle s'est déroulée et les interprétations que j'en ai tiré personnellement. Ce choix de positionnement est, il me semble, cohérent avec l'approche interprétative qui prend en compte ma place en tant que chercheur dans ma recherche.

### 2.2.1.1 L'entrevue semi-structurée

Pour obtenir un dialogue avec mes participants, j'ai choisi l'entrevue. Selon Fontana et Frey (1994), l'entrevue est une interaction entre plusieurs personnes et une forme puissante pour comprendre l'autre. L'entrevue est utilisée comme « méthode de fouille, méthode de collecte et d'agrégation de données » (Thibault, 2010 : 4). Selon Thibault (*ibid*), elle est construite autour de questions spécifiques articulées par le chercheur, tirées de son questionnement général. Lors de l'entrevue, la personne questionnée livre un discours sur sa perception d'un évènement ou d'une situation, la représentation qu'elle se fait du monde environnant et la signification qu'elle lui donne, ainsi que ses interprétations personnelles qui en découlent (Nils & Rimé, 2003). L'entrevue peut être plus ou moins structurée selon les choix méthodologiques du chercheur. Dans l'entrevue structurée, le chercheur a une liste de questions pré-établies auxquelles le participant doit répondre, sans qu'il ait vraiment la liberté d'emmener la conversation sur un terrain différent de celui prévu. Dans l'entrevue ouverte – ou non structurée - le chercheur crée les conditions favorables à une conversation informelle, afin de se laisser guider par le participant. Pour ma part, j'ai choisi de conduire des entrevues semi-structurées, méthode qui se situe à mi-chemin entre les deux formes précédemment évoquées. J'ai mené mes entrevues à l'aide des grands thèmes dégagés par ma problématisation et d'une série de questions qui m'ont servis de guide « posées en fonction du flux conversationnel » (*ibid*: 173). En effet, par mes questions et mes réactions aux propos des candidats, je me suis efforcée de « rendre l'expression de [leur] discours plus aisée et de [les] amener aux réflexions les plus profondes » (*ibid* : 167). Conduire des entrevues semi-dirigées m'a permis de laisser la personne interrogée s'exprimer librement, tout en gardant le fil des thématiques importantes de ma recherche. Cette méthode permet en effet de « focaliser sur les thématiques étudiées en posant les questions adéquates aux moments propices » (*ibid* : 173). Demers (2003) explique également que, par l'entrevue semi-dirigée se met en place une relation d'apprentissage où c'est

le répondant qui possède l'expertise recherchée. Ainsi, cette méthode permet au chercheur de se laisser guider par le répondant, et d'être amené à parler de sujets qu'il n'avait pas prévus (*ibid*). Or, ce qui était surtout important pour moi, c'était d'amener les participants à faire un retour réflexif sur leur expérience.

#### 2.2.1.2 Le récit

J'étais bien consciente que les candidats de télé-réalité feraient un retour sur leur expérience lorsqu'ils l'évoqueraient avec moi. A cause du studio fermé et des règles imposées par la production, je n'aurais pas pu leur parler pendant qu'ils vivaient l'aventure *Secret Story* et l'enfermement. Je savais alors que ce qu'ils me raconteraient serait les souvenirs saillants de leurs expériences. Au début de ma recherche, je pensais qu'il était nécessaire pour moi d'approcher des candidats qui avaient participé à *Secret Story* il y avait moins de deux ans. Etudier le récit m'a permis de comprendre que le temps ne joue pas, et que l'important est ce qui ressort de l'expérience vécue, ce que le répondant en dit. Taine (1870), philosophe du XIX<sup>ème</sup> siècle, a discuté de l'oubli. Selon lui, tous les jours, nous perdons quelques-uns de nos souvenirs et seules à la fin survivent dans notre mémoire quelques « images saillantes ». Ce que j'ai voulu chercher, par mes entrevues, ce sont ces images saillantes. D'autre part, comme le dit Zeliger (1995, dans Aden, Han, Norander, Pfahl, Pollock, Young, 2009 : 313) «Remembering is a processual action by which people constantly transform the recollections that they produce ». Ainsi, se souvenir serait un processus actif de transformation des souvenirs. Aden et al. (2009) vont dans ce sens en postulant que les souvenirs sont des textes jamais finis et co-construits par différents acteurs qui se souviennent ensemble. Ici, je pense qu'en leur posant des questions, j'ai obtenu une version de leur expérience que nous avons co-construite. Leurs souvenirs évoluent et les « points saillants » évoqués par Taine (1870) qu'ils gardent de leur aventure ne sont pas toujours les mêmes. En effet, Aden et al (2009) considèrent que l'acte de se souvenir est un processus d'organisation de la mémoire en plusieurs ensembles cohérents. Je crois que cela est particulièrement pertinent lorsque l'on évoque le récit des candidats de télé-réalité. Il me semble qu'on leur a tant demandé de raconter leur aventure que les candidats ont chacun quelques points saillants dont ils parlent et qui, ensemble, forment une histoire cohérente : celle qui explique pourquoi ils y sont allés, pourquoi ils ont gagné ou non, pourquoi ils sont restés célèbres. Cette histoire est celle qu'ils racontent aux journalistes qui désirent un beau récit, aux fans de télé-réalité qui veulent plus d'informations à propos du candidat qu'ils ont soutenu. J'ai voulu donner la parole aux candidats de télé-réalité que l'on n'écoute jamais



autrement que dans les entrevues des médias « people » et dépasser le discours convenu qu'ils donnent eux-mêmes aux médias. Je n'ai absolument pas cherché à ce qu'ils critiquent la télé-réalité ou la production. J'ai seulement voulu les pousser à me raconter leur aventure en profondeur et à m'expliquer ce qu'est une vie quotidienne enfermée dans un studio de télévision. Il me semble également qu'après beaucoup de recherches menées sur le programme ou les téléspectateurs, il était temps de donner une voix à ceux que l'on considère tour à tour comme victimes du monde médiatique et responsables du déclin des médias (Augé, 2002, Ramonet, 2001 ; Spies, 2010).

J'ai donc décidé de faire mes entrevues auprès de candidats qui avaient participé à *Secret Story*, sans limite temporelle, puisque je m'intéresse à leur récit et non à la véracité de ce qu'ils me racontent. Je souhaitais cependant m'entretenir avec des candidats qui étaient restés assez longtemps dans la maison pour ressentir l'enfermement. Je m'étais fixée de parler avec des personnes étant restées minimum un mois dans la maison. Je souhaitais faire mes entrevues avec des personnes ayant eu le temps de créer des habitudes de vie dans la maison et des liens profonds avec les autres candidats et la production. En cela, il me semblait que si je parvenais à appréhender la vie qu'ils avaient au quotidien pendant leur(s) mois d'aventure, je pourrais parvenir à mieux comprendre l'enfermement spécifique à *Secret Story*. Je n'avais aucun critère spécifique d'âge, de sexe, ou de milieu social.

Surtout, il était très important pour moi de me positionner face à eux comme une personne qui s'intéresse à ce qu'ils ont vécu et non pas comme une universitaire qui conduit une recherche sur la télé-réalité, ce qui aurait été un raccourci erroné puisque je m'interroge en premier lieu sur les lieux d'enfermements. Les candidats de télé-réalité sont si victimes de dénigrement que je voulais leur montrer à chaque instant que je ne jugeais ni leur participation ni le programme auquel ils avaient choisi de contribuer. Il me semble que critiquer la télé-réalité n'aide pas à comprendre un phénomène qui est si important dans le monde médiatique aujourd'hui. En d'autres termes, il me semblait important de faire preuve d'empathie. Selon Fontana et Frey (1994), il est essentiel pour le chercheur de s'adapter au contexte des participants en faisant preuve d'empathie avec leurs préoccupations et leur point de vue. Et bien que par l'entrevue semi-dirigée le chercheur se laisse guider par le répondant, ce sera toujours lui qui cherchera à approfondir certains thèmes, demandera des éclaircissements et exemples. En effet, le chercheur participe à l'entrevue avec son bagage théorique, mais aussi son contexte personnel. Ainsi, il me semble ici nécessaire de faire un retour réflexif sur la façon dont j'ai approché ma recherche.

### 2.2.1.3 Réflexivité

En effet, tel que mentionné dans l'approche interprétative, le chercheur est le principal outil de la recherche. Je crois qu'il est nécessaire que je me positionne en tant que chercheuse. Il me semble qu'il y a toujours une raison précise et profondément personnelle pour laquelle un chercheur choisit un sujet précis. J'ai toujours été intriguée par la télé-réalité, par cette confusion entre fiction et réalité et par le jeu comme partie intégrante de la vie et des relations sociales. Tout cela se retrouvait dans *Secret Story*. Avant ma maîtrise, j'ai travaillé plusieurs années en production pour la télévision française. J'ai surtout participé à la création de programmes de divertissement, mais j'ai aussi travaillé quelques mois pour Endemol, maison productrice de *Secret Story*. J'ai remarqué qu'il y avait un certain mystère qui entourait les équipes de production de *Secret Story*, qu'on ne les voyait pas dans les locaux, et qu'elles avaient leur propre mode de fonctionnement au sein de l'entreprise. En étant au sein même d'Endemol, tout ce qui entourait *Secret Story* était caché. Je connaissais des personnes qui avaient fait le tour des coulisses entourant la maison et qui m'avaient raconté que c'était impressionnant et presque gênant de voir les candidats évoluer sans qu'ils puissent vous voir en retour. Je connaissais les équipes de production des émissions auxquelles participaient les candidats après leur sortie de la maison et qui me racontaient qui étaient les candidats et comment ils se sentaient après l'émission. Et surtout, j'avais regardé *Secret Story* et je connaissais par l'émission certains des candidats que j'ai par la suite rencontrés. Ainsi, je suis arrivée en tant que chercheuse avec une connaissance assez approfondie de ce qu'est la télé-réalité. J'ai cependant essayé d'oublier tout ce que je savais pour les laisser me raconter leur aventure sans manquer d'étapes. Par exemple, je voulais entendre ce qu'ils considéraient être les règles du jeu dans leurs mots, bien que je pensais connaître parfaitement les codes de l'émission.

Bien connaître la télé-réalité a permis des choses et en a empêché d'autres. J'ai pu gagner du temps en ce que les candidats n'avaient pas besoin de m'expliquer les conditions de l'émission et les différents acteurs parce que je les connaissais déjà, et qu'ils débutaient leurs récits en partant de ce principe là. Je ne leur avais pas précisé que j'avais regardé le programme, mais ils n'ont jamais douté que je connaissais l'émission. Nous avons donc pu aller assez vite vers des sujets qui me semblaient plus intéressants. Cependant, il est certain que je suis arrivée devant les candidats avec ma conception du programme et de ce que j'imaginai de leur aventure. Mais le fait d'avoir travaillé à la télévision a été plus qu'essentiel dans ma recherche. Je connaissais des personnes qui pouvaient me donner le contact de candidats de *Secret Story*,

mais surtout qui pouvaient me recommander. Approcher les candidats comme une amie d'amis a été pour ma recherche l'élément déclencheur de l'accès aux candidats.

## **2.2.2 Retour sur le recrutement et la collecte des informations**

Connaître des amis des candidats de télé-réalité était ma seule façon de pouvoir leur parler, eux qui sont constamment sollicités. Cependant, mon recrutement a été beaucoup plus compliqué que ce que j'avais imaginé. Je vais ici effectuer un retour sur le recrutement, expliquer la construction de ma grille d'entrevue, puis faire un retour sur ma collecte de données et mon terrain en tant que tel.

### 2.2.2.1 Retour sur le recrutement

J'avais anticipé que la façon dont j'allais approcher les candidats et le contexte dans lequel j'allais réaliser les entretiens seraient essentiels. En effet, les candidats de télé-réalité ne sont pour la plupart pas familiers avec l'univers de la recherche. Je soupçonnais qu'ils soient plutôt réticents à participer à une recherche puisque l'opinion publique juge constamment leur choix d'avoir participé à un programme que tout le monde considère dégradant. Ainsi, je ne pouvais pas les contacter directement, il fallait que je demande à des intermédiaires d'arranger le rendez-vous pour moi. Plusieurs personnes du milieu de la télévision en France m'avaient donné leur accord pour m'aider dans ma recherche ; je pensais que mon recrutement serait aisé. Cela a été beaucoup plus compliqué que prévu. En effet, j'ai remarqué que le milieu du divertissement télévisuel entretient un rapport compliqué avec la télé-réalité qui me semble caractéristique du rapport d'amour/mépris que les téléspectateurs entretiennent avec les célébrités issues de ces programmes. Les gens avec qui je travaillais avant ma recherche sont des producteurs ou programmeurs télévisuels qui connaissent les candidats de télé-réalité. Ils les invitent parfois dans leurs émissions parce que le public veut les voir, mais ne créent pas de relations de complicité avec eux comme avec les autres artistes. Il y a un certain mépris inhérent au fait qu'ils ne sont là que parce qu'ils ont fait de la télé-réalité, comme une trace ineffaçable qu'ils portent en tout temps. Ils restent des célébrités, mais ne seront jamais considérés comme légitimes à être connus.

Lorsque je suis effectivement venue faire ma collecte de données, mes contacts ne me répondaient pas vraiment, ou alors préféraient me donner les numéros des candidats pour que j'appelle. Mais lorsque j'appelais sans intermédiaire, les candidats de télé-réalité qui sont très

demandés ne répondent pas. Je dois donc reconnaître que j'avais construit mon projet de recherche avec une certaine naïveté. La télé-réalité est un objet télévisuel complexe et les candidats qui en sortent bénéficient d'un traitement médiatique particulier que je n'avais pas anticipé. La plupart des appels que j'ai passés ou des messages que j'ai envoyés sont restés sans réponse. Assez rapidement, mes contacts m'ont dit qu'ils ne pouvaient rien faire pour moi.

Les candidats qui ont finalement accepté de participer à ma recherche travaillent tous pour la même chaîne de télévision en France qui s'est spécialisée dans la télé-réalité. Ils sont animateurs ou chroniqueurs, tous issus de *Secret Story*. J'ai pu les rencontrer par l'intermédiaire de Delphine<sup>6</sup>, une amie avec qui j'ai fait mon baccalauréat en France et qui travaille pour cette chaîne. Delphine aime son métier et n'a aucune honte à dire qu'elle travaille pour des programmes de télé-réalité ou sur la télé-réalité. Par Delphine, j'ai pu rencontrer cinq ex-candidats de *Secret Story* lors d'entretiens d'environ une heure avec chacun. Delphine m'a introduite aux candidats comme une amie à elle, et a proposé notre entretien comme une faveur qu'ils me feraient, pour elle. Il me semble que son approche a été la meilleure à adopter. En effet, je ne pense pas qu'ils auraient accepté de me rencontrer si je les avais contactés par moi-même en tant qu'universitaire. Les ex-candidats de télé-réalité, devenus animateurs/chroniqueurs étaient plus habitués aux entrevues avec des magazines. En ce sens, ils étaient déjà méfiants vis à vis de ma recherche mais aussi avec le fait que ces entretiens soient anonymes. Anouk<sup>7</sup> m'a d'ailleurs dit avant notre entretien : « Je ne comprends pas ce que tu fais, pourquoi parler avec des gens connus si ce n'est pas pour citer leur nom ? ». À croire que leur célébrité est tellement souvent utilisée qu'ils ne comprennent pas qu'on ne veuille pas s'en servir. Je crois également que le mot « recherche » était intimidant pour eux. Je l'ai vu notamment quand je leur ai présenté le certificat d'éthique et leurs droits pour l'entrevue que nous allions conduire. Ils semblaient déstabilisés, n'étant pas sûrs de comprendre ce que nous allions faire et de quoi nous allions parler. J'ai donc pris du temps avec chacun pour leur expliquer que j'avais moi aussi travaillé pour la télévision en France, que nous connaissions des gens en commun, que j'avais choisi de reprendre mes études au Québec et que cette recherche était une part importante de mes études. Il me semblait essentiel de leur expliquer surtout que je ne me positionnais pas en tant que critique de la télé-réalité, mais que justement je trouvais qu'à toujours réprocher en bloc la télé-réalité, on ne se donnait pas les

---

<sup>6</sup> Tous les prénoms et noms présents dans ce mémoire ont été modifiés pour des raisons d'anonymat

<sup>7</sup> Anouk est une des cinq participantes à ma recherche. Elle est présentée en page 43.

moyens de la comprendre. Je leur expliquais enfin que je voulais qu'ils me racontent leur expérience avec leurs mots et qu'ils m'aident à comprendre ce qu'ils avaient vécu. Il me semble que nos positions respectives, moi comme universitaire et les répondants comme candidats de télé-réalité ont fortement coloré nos échanges et donc ma collecte de données.

#### 2.2.2.2 Construction de la grille d'entrevue

Comme mentionné, le plus grand risque pour moi était que les candidats se braquent face à mon statut d'universitaire. Ainsi, j'ai construit ma grille d'entrevue<sup>8</sup> de telle façon que toutes les questions semblent simples et amènent une conversation détendue. Je voulais toujours mettre en valeur le fait que je ne cherchais pas une vérité mais uniquement qu'ils me racontent leur expérience personnelle. Ma grille d'entrevue avec mes questions était surtout là pour m'aider à couvrir les grands thèmes issus de ma problématique soit le quotidien et l'enfermement couplé à la surveillance. Ces deux grands thèmes étaient transversaux à plusieurs thématiques qui m'aidaient à couvrir tout ce que je cherchais : le jeu et ses règles, l'appropriation de la maison comme espace imposé, leurs relations entre eux à l'intérieur, leurs relations avec les téléspectateurs, et enfin le rapport aux caméras (la surveillance). J'ai utilisé ma grille comme soutien plus que comme un fil conducteur de l'entrevue. Je savais que j'allais vers l'inconnu, et que le plus intéressant était de me laisser guider par les candidats, tout en les replaçant parfois dans les axes de ma grille d'entrevue. Ces dimensions étaient pour moi un rappel du bagage théorique avec lequel j'allais faire les entrevues. Je leur expliquais que je souhaitais parler du jeu, de leurs relations avec les autres candidats, et de comment ils vivaient l'enfermement et la surveillance des caméras. Il s'est avéré dès la première entrevue que l'enfermement et la surveillance n'ont pas eu beaucoup d'importance dans l'aventure des candidats. J'ai donc choisi de garder ma grille d'entrevue comme guide, mais de me laisser mener vers ce dont ils avaient envie de parler. Avoir mes thèmes principaux transversaux à toutes les catégories me permettaient aussi de poser mes questions sans ordre précis pour me laisser guider par la conversation. Je cherchais surtout à écouter mes participants avant d'essayer de suivre ma grille. Avoir des questions ouvertes m'a permis de laisser les candidats libres de me guider vers ce dont ils voulaient parler.

---

<sup>8</sup> Ma grille d'entrevue est disponible en annexe.

Pour mettre en confiance les candidats, j'ai choisi de commencer chaque entrevue par une question large et simple : « Pourrais-tu m'expliquer avec tes mots les règles du jeu de *Secret Story* ? ». Il me semble que cette question les mettait en confiance parce qu'il n'y avait rien de menaçant pour eux, et le fait que je leur demande de me l'expliquer avec leurs mots m'aidait à insister sur le fait que je ne cherchais pas une vérité mais leur vision de l'aventure. Ensuite, ils m'amenaient logiquement vers le jeu, qui est le but de *Secret Story*. De là, les entrevues se différenciaient : certains parlaient plus des téléspectateurs ou de la production ou encore des relations avec les autres candidats. J'ai essayé à chaque fois de leur demander de me décrire la maison, les pièces qu'ils aimaient le plus, là où ils se sentaient bien. Explorer avec eux leur espace d'habitation m'aidait à comprendre comment ils se sentaient en huis-clos. S'ils n'avaient rien à dire de particulier sur la maison, je n'insistais pas. Lorsque j'avais l'impression d'avoir exploré tous les domaines qui m'intéressaient, je leur demandais s'ils avaient quelque chose dont ils souhaitaient me parler en particulier. Ils avaient toujours quelque chose en plus qui nous amenait vers un aspect nouveau, facette d'autant plus précieuse qu'ils avaient choisi eux-mêmes d'en parler.

### 2.2.2.3 Retour sur la collecte de données

Le déroulement du terrain a eu lieu entre janvier et février 2017. Comme mentionné, j'ai rencontré cinq candidats. De ceux-ci, trois personnes avaient participé à la même saison de *Secret Story*. Tous étaient restés plus d'un mois et demi dans le studio. Pour trois d'entre eux, nous nous sommes retrouvés dans les locaux de la chaîne pour laquelle ils travaillent actuellement, dans une salle réservée par mon amie Delphine ou dans leur loge personnelle. Pour les deux autres qui n'avaient pas de loge ou de bureau, nous nous sommes retrouvés chez eux ou dans un café. Chacun de ces endroits nous assurait d'être tranquilles. Afin d'obtenir leurs récits d'expériences personnelles, il fallait que les participants soient à l'aise donc je les ai laissés relativement libres de choisir le lieu de l'entretien.

Avant toute chose, je voulais les mettre à l'aise. Je prenais à chaque fois un peu de temps pour leur expliquer ce que je faisais, comment l'université m'encadrerait, ce que je cherchais, ce que nous allions faire ensemble, ce que je ferai des informations recueillies et comment je garantirai leur anonymat. Cette dernière partie me semblait la plus importante. Je voulais qu'ils comprennent vraiment qu'ils étaient libres de parler sans que leur image publique en soit affectée. Ce début de l'entrevue, quoique nécessaire, était je crois un peu effrayant pour les candidats. En effet, le cadre peut faire peur car il est un peu solennel : les personnes interrogées

n'ont pas forcément l'habitude de parler pour la science (Kaufmann, 1996). De plus, dans l'entrevue, la personne interrogée doit « penser à soi et parler de soi plus profondément et plus précisément qu'elle ne le fait d'habitude » (*ibid* : 60). Par là, il s'engage une relation particulière entre le chercheur et la personne qu'il interroge. Le chercheur, en s'engageant dans l'entretien, oblige la personne en face de lui à dépasser « les opinions de surface » (*ibid*). Ainsi, sans l'humour ou un autre moyen de briser la glace, je prenais le risque que les candidats entrent dans le rôle du « bon élève » (*ibid* : 62), soit de me dire ce qu'ils pensent que je souhaite entendre, avec des mots lisses et scolaires « qui perdraient en naturel ce qu'ils gagnent en qualité syntaxique » (*ibid*). Il fallait donc que je banalise une situation qui aurait pu leur paraître stressante. Ainsi, il était nécessaire que j'instaure une relation complice qui leur permette d'être à l'aise. Nous avions le même âge, je connaissais le milieu de la télévision, nous pouvions parler avec les mêmes expressions et les mêmes mots, et cela m'a aidée à les décontracter. J'ai cependant ressenti que les candidats cherchaient à se mettre en valeur devant moi, à me prouver qu'ils avaient réussi leur carrière. Ils me présentaient leur expérience de télé-réalité comme un tremplin vers leur rêve, leur aventure comme en combat acharné pour s'accomplir ; qu'en partant de rien, ils avaient gravi l'échelle sociale, comme s'ils pensaient que moi aussi je les jugeais. Avec chacun, j'ai donc adapté mon langage, ma façon de les écouter, de bouger, pour enlever à notre entretien toute la formalité inhérente au processus de recherche. Au début des entretiens, je rebondissais beaucoup sur ce qu'ils disaient, riais, souriais beaucoup pour leur montrer que j'étais avec eux, que c'était une conversation simple. J'utilisais moi-même des mots de « verlan »<sup>9</sup>, et je riais avec eux comme une amie. J'ai été frappée par le fait qu'ils supposaient tous que je les connaissais, mais aussi que je connaissais les détails de leur parcours dans l'aventure. J'y ai beaucoup repensé après. Il est possible qu'ils aient cru que, parce que je travaillais sur *Secret Story*, j'avais suivi toutes les saisons du jeu et connaissais tous les candidats. Mais je crois plutôt que les candidats ont l'habitude que tout le monde les connaisse et leur parle de leur aventure dans le programme. Je pense qu'ils ont intégré le fait que leur expérience dans le jeu est leur carte de visite, archivée sur internet et disponible pour tous. Ils sont face à une impossibilité de l'oubli au sens de Garde-Hansen (2009) ; leur histoire sera toujours connue de tous.

---

<sup>9</sup> Verlan : Forme d'argot français codé et essentiellement oral, qui consiste à inverser les syllabes à l'intérieur d'un mot ou à en altérer les lettres ou les phonèmes pour créer un nouveau mot (selon le dictionnaire terminologique).

Au fur et à mesure que nous passions du temps ensemble, j'ai remarqué que les candidats étaient plus détendus mais aussi plus concentrés. Je les laissais réfléchir et m'expliquer les choses en prenant plus de temps. J'ai pris beaucoup de plaisir à voir qu'ils semblaient réfléchir sur leur aventure et sur leur expérience en même temps qu'ils me la racontaient, eux qui avaient accepté de me rencontrer pour rendre service à une amie. Je crois que, bien qu'ils parlent très régulièrement de leur aventure à des journalistes, on leur demande rarement les détails de leur aventure comme je l'ai fait. J'ai cependant remarqué pour chacun quelques phrases toutes faites, qu'ils semblaient avoir l'habitude de prononcer, comme si, quand on leur demandait de parler de *Secret Story*, ils disaient ces quelques phrases et que tout le monde s'en contentait sans aller jamais plus loin. Avec chacun d'eux, j'ai eu un contact très particulier et ils m'ont donné des visions très différentes de leur aventure. Face à la densité des informations recueillies, il a fallu que je trouve une façon de ne pas perdre la richesse de ce qu'ils m'avaient dit, tout en ordonnant au maximum des idées qui me semblaient complexes et entremêlées.

### **2.2.3 Mise en ordre du chercheur : description du processus d'analyse**

Je voudrais expliquer comment j'ai fonctionné pour faire émerger du sens de mes entrevues, déjà très riches au premier abord. Parce que j'ai beaucoup utilisé la méthode proposée par Blais et Martineau (2006), je vais ici m'en inspirer librement.

#### **2.2.3.1 L'analyse de contenu : approche inductive**

Selon René L'écuyer, l'analyse de contenu est une « méthode de classification ou de codification dans diverses catégories des éléments du document analysé pour en faire ressortir les différentes caractéristiques en vue d'en mieux comprendre le sens exact et précis. » (1987 : 50). Plus simplement, l'analyse de contenu est une technique de codage ou de classification utilisée pour faire ressortir de manière rigoureuse et objective les points saillants du matériau (Dépelteau, 2000).

J'ai choisi pour ma recherche d'adopter une approche inductive. Ce qui me correspond avec cette méthode, c'est que, comme l'expliquent Strauss et Corbin (1998 : 12) : « Le chercheur commence dans un champ de recherche et permet à la théorie d'émerger du matériau lui-même ». Ainsi, le but premier d'une approche inductive est de permettre aux observations de faire émerger des thèmes dominants depuis le matériau brut lui-même (Thomas, 2006). En



effet, ici, je ne prétendais pas vérifier une théorie sur l'enfermement, comme j'aurais pu le faire en travaillant avec une méthode déductive. J'ai choisi de questionner des personnes qui ont vécu l'enfermement en télé-réalité afin qu'elles me racontent leur expérience.

Il est inévitable que les analyses faites à partir du matériau brut soient également colorées par mes expériences et mes suppositions en tant que chercheur (Thomas, 2006). En ce sens, différents chercheurs ne coderaient pas un matériau de la même façon et n'y verraient pas forcément les mêmes points saillants. Il me semble que c'est ce qu'il y a de plus intéressant avec la recherche inductive : le chercheur, qui se laisse guider par ses données, met finalement beaucoup de lui dans ce qu'il observe du matériau.

Selon Blais et Martineau (2006), l'analyse inductive se prête particulièrement bien à l'analyse de données portant sur des objets de recherche exploratoires, pour lesquels le chercheur ne peut s'appuyer sur des cadres de références ou des modèles déjà existants, comme c'est le cas pour moi dans l'étude du point de vue des candidats sur l'enfermement en télé-réalité.

Suite à mes entrevues, je disposais de contenus qui consistaient, comme le qualifient Nils et Rimé (2003 : 168) en « un discours relativement spontané, organisé plus ou moins librement par la personne interviewé ». Pour y voir plus clair, il me fallait y mettre de l'ordre.

### 2.2.3.2 Mise en ordre des données : la création de sens

#### Etape 1 : Préparer les données brutes.

Tout d'abord, je devais transformer mon matériau pour pouvoir le travailler plus aisément. Pour aménager ses données, le chercheur doit les placer dans un format qui en permette une étude facilitée et rigoureuse. J'ai donc choisi de retranscrire mes entrevues. J'ai choisi de focaliser mon analyse uniquement sur le contenu du discours en laissant de côté intentionnellement la forme du discours et les informations ressortant du registre non verbal (Nils & Rime, 2003). En effet, n'ayant pas filmé mes entrevues, ces manifestations auraient été reportées de manière imprécise, impropre à une analyse rigoureuse puisque « les comportements visibles du locuteur échappent largement à l'intervieweur » (Nils et Rimé, 2003 : 171) quand celui-ci se focalise sur le contenu énoncé.

## Étape 2 : Procéder à une lecture attentive et approfondie

Afin de m'imprégner de mon matériau, j'ai lu à plusieurs reprises mes entrevues retranscrites. Selon L'Ecuyer, le but de cet exercice est de prendre connaissance du contenu du matériel avant de l'analyser d'une manière plus rigoureuse et systématique (1987). C'est pour L'Ecuyer (1987 : 50) :

Une première familiarisation avec le matériel pour en dégager une idée du sens général du matériau et de certaines idées fortes permettant d'orienter l'ensemble de l'analyse subséquente pour atteindre les objectifs visés.

Lire plusieurs fois mes entrevues m'a également permis, comme l'expliquent Blais et Martineau (2006), d'avoir une vision globale des sujets évoqués par les participants à ma recherche. Ainsi dans l'analyse inductive, bien que les observations soient influencées par les questions soulevées par le chercheur, elles émergent directement de l'analyse du matériau brut, et non d'un modèle ou d'une hypothèse.

## Étape 3 : Processus de réduction des données

Pour ma première entrevue, j'ai donc commencé à repérer des segments de textes qui me semblaient présenter une signification unique et importante. Une fois identifiés, je créais une annotation en marge du verbatim. Cette annotation me servait alors d'étiquette. Selon Blais et Martineau, une étiquette est « un mot ou une courte phrase pour nommer cette nouvelle catégorie à laquelle l'unité de sens est assignée » (2006 : 7). Mes étiquettes étaient comme des annotations, sur ce que le candidat me disait, mais aussi sur les interprétations que je faisais. Il était cependant trop tôt pour interpréter le *verbatim*. Je m'en suis rendue compte lorsque j'ai vu que mes étiquettes n'étant pas au même plan, il était impossible de créer des catégories. Il était également problématique que certaines de mes étiquettes soient très éloignées des données brutes. J'ai alors effectué un retour à mon *verbatim*, en essayant de créer mes étiquettes à partir de ce que les participants me disaient uniquement. J'ai essayé de faire ressortir ce qu'ils me disaient, et non plus comment ils me le disaient, et j'ai voulu faire en sorte qu'il soit possible de saisir le *verbatim* en lisant uniquement mes étiquettes. Ce qui était important, comme le disent Paillé et Rondeau (2012 : 344), était de « dépasser la linéarité du discours en posant les questions analytiques que l'on peut ramener à des interrogations génériques du genre 'Qu'est-ce qu'il se passe ici ?', 'De quoi s'agit-il ?' ». Lorsque j'ai eu des étiquettes plus claires et au plus proche du *verbatim*, j'ai essayé de former des catégories.

#### Étape 4 : Création des catégories conceptualisantes

Le mode d'analyse premier est le développement de catégories conceptualisantes à partir du matériau brut (Thomas, 2006). Ces catégories mettent en relief les thèmes clé construits par le chercheur durant le processus de codage. En suivant le modèle de Blais et Martineau (2006), j'ai condensé mes étiquettes qui correspondaient à mes données brutes sur une grande feuille blanche, en les plaçant par idées pour former mes catégories. J'ai essayé ensuite de lier ces catégories entre elles pour en former de nouvelles. Cette étape s'apparente à ce que Blais et Martineau appellent « le processus de réduction des données » et vise à donner un sens à des données brutes et complexes dans le but de « faire émerger des catégories favorisant de nouvelles connaissances » (*ibid*). Faire émerger le sens doit permettre « d'aller au-delà de ce que les données brutes disent » à première lecture (Denzin, Lincoln et al, 2005 dans Blais et Martineau, 2006). J'essayais en effet de lier mes catégories entre elles pour faire émerger des sous-catégories, des tensions, des contradictions. Par là, je voulais mettre sur papier la finesse et la complexité de mes données, pour en garder la richesse. Il me semblait également très important de coller toujours à mon verbatim pour ne pas perdre l'essence de ce qui était dit. Si j'avais créé une étiquette et formé une catégorie, c'était par rapport à quelque chose qu'un participant m'avait dit, et je ne voulais pas perdre ce lien. Beaucoup de mes catégories ne rentraient pas de prime abord dans mon cadre initial de recherche. En effet, je voulais travailler sur la vie des candidats de télé-réalité à l'intérieur de la maison. Cependant, ce qu'ils avaient à me dire d'eux et de leur vie avant l'émission, et surtout après l'émission semblaient m'apporter beaucoup d'éléments sur ce qu'il se passait dans la maison. J'ai donc codé toutes ces informations, en partant également du principe que si les candidats m'avaient parlé de cela, c'est que pour eux cela devait avoir un sens et une certaine importance. Ce travail de condensation de mes catégories m'est apparu fini quand je pouvais avoir une vision globale de ce qui avait été dit dans l'entrevue rapidement, soit quand il m'est apparu que j'y avais mis de l'ordre et apporté du sens. J'attribuais alors à chaque sous-catégorie une couleur, puis soulignais chaque partie du verbatim de la couleur correspondante. Ainsi, le codage était lisible sur le verbatim même, et mes catégories et sous-catégories restaient au plus proches des données.

Je veillais également à ne pas enfermer mes sous-catégories dans une catégorie unique. J'avais donné un sens au verbatim par cet assemblage spécifique, mais je ne m'opposais pas à ce que cet ordre puisse évoluer. En effet, il me semble que mes catégories étaient extrêmement liées les unes aux autres. Et comme l'expliquent Paillé et Mucchielli (2012), une catégorie prend son sens par rapport aux autres catégories.

## Etape 5 : Analyse croisée des entretiens

J'ai ensuite fait ce même travail de condensation avec toutes les catégories de mes entretiens. En effet, comme Paillé et Rondeau (2016), je me suis retrouvée avec un nombre de catégories impressionnant, voire inquiétant. Mais rien ne dit que toutes les catégories générées seront gardées dans l'analyse finale, puisque certaines catégories peuvent être « abandonnées, reformulées, enrichies, approfondies ou fusionnées » (Paillé et Mucchielli, 2012 : 345). C'est ce travail que j'ai fait dans l'analyse croisée de mes entretiens. C'est un processus que Paillé et Rondeau (2016 : 15) qualifient de « continu, évolutif ». C'est un travail continu d'allers-retours entre les données brutes et les catégories. Cette tâche me permettait de mettre en tension ce que me disaient les candidats pour appréhender les différentes facettes de mon matériau et sa complexité. J'ai tenté de faire émerger les grandes lignes de ce dont ils m'avaient parlé, sans chercher s'ils en parlaient tous, mais plutôt à quel point c'était important dans leur discours. Encore une fois, ma priorité a été de coller au matériau, pour toujours savoir à quoi se référait une sous-catégorie. J'ai cherché à garder toujours en tête ce dont ils m'avaient parlé, mais surtout ce qu'ils en disaient chacun pour ne pas perdre un seul élément suite à mon analyse. J'en ai alors retiré cinq grandes catégories représentant un concept majeur dans chacune des entretiens. Dans chacune de ces catégories, j'avais les détails évoqués par les candidats, et leur rapport à ce concept. J'avais alors dégagé : la maison, la production, le jeu, être filmé, la sortie. Cependant, je trouvais cette façon de faire trop linéaire. Il me semblait également que je perdais la subtilité de ce qu'ils m'avaient dit. Cette analyse « horizontale, soit l'ensemble linéaire des catégories conceptualisantes » (Paillé et Rondeau, 2016 : 16) a alors fait place à une analyse transversale, soit « l'ensemble des catégories mises en relation, confrontées, regroupées ou scindées » (*ibid*). En effet, j'ai essayé, en prenant mes sous catégories, de mixer toutes mes catégories pour construire un ordre nouveau qui ferait émerger plus de sens. Pour ce faire, j'ai découpé dans le papier chacune de mes sous-catégories et j'ai tenté, comme je le faisais sur feuille pour chaque entretien, de placer chacun de ces papiers à un endroit de la table, de les rassembler, de les bouger, pour faire émerger des catégories globales qui offraient le plus de sens. J'ai alors retrouvé ce que Denzin et Lincoln (2008 : 5) appellent le « bricolage » : selon eux, le chercheur est un bricoleur qui met en place les stratégies et les méthodes nécessaires qui l'aideront à mettre en ordre et restituer son matériau. S'il doit inventer des « nouveaux outils ou techniques », il le fera. Denzin et Lincoln (*ibid*) expliquent en outre que ces choix méthodologiques ne sont pas forcément faits à l'avance : ils sont guidés par l'évolution de l'interprétation, processus en changement permanent. Manipuler mes bouts de papiers comme

sous-catégories m'a permis de distinguer un ordre nouveau, qui restituait mieux selon moi la richesse de mon matériau.

C'est en écrivant mon analyse que je me suis rendue compte que mes catégories transversales étaient par beaucoup d'aspects trop complexes et presque incompréhensibles pour le lecteur qui ne connaît pas le sujet. J'ai alors fait le choix de les séparer à nouveau. Les catégories que j'ai choisi de garder montrent différentes facettes de l'aventure des candidats et suivent une forme linéaire dans l'écriture de mon mémoire. Cependant, il est important de comprendre que j'ai séparé ces catégories à des fins de clarté mais qu'elles s'interpénètrent. C'est par essais et erreurs que je suis arrivée à cette découpe qui m'aide à présenter au lecteur la richesse de mes entrevues et la complexité des aventures qu'ont vécues les candidats. Ici, j'ai essayé de rendre clair ce qui ne l'était pas, de mettre en ordre un verbatim complexe et désordonné. Pour ce faire, j'ai placé les idées dans une logique qui m'est propre. L'analyse ci-après est le résultat ordonné de ce que les participants à ma recherche m'ont confié, comme points saillants de leur expérience de *Secret Story*.

### 2.3 Description des participants à la recherche

<b>VICTOR</b>	<ul style="list-style-type: none"><li>❖ 25 ans</li><li>❖ A participé à <i>Secret Story</i> il y a moins de 5 ans</li><li>❖ Est sorti au bout de 8 semaines de la maison (sur exclusion)</li><li>❖ <i>Secret Story</i> est sa seule télé-réalité</li><li>❖ Aujourd'hui chroniqueur sur plusieurs chaînes de radio/télévision en France</li></ul>
---------------	---

Victor est le seul participant à ma recherche à avoir participé à *Secret Story* il y a moins de cinq ans. Quand il a participé, l'émission était bien installée dans le paysage audiovisuel français et il y avait déjà une sorte de voie toute tracée pour les personnages emblématiques qui allaient sortir de sa saison : intégrer *Les Anges*<sup>10</sup> et être chroniqueur dans une des diverses émissions du câble sur la télé-réalité.

Victor est quelqu'un d'extrêmement déterminé. Il a tout fait pour participer à *Secret Story*, parce que c'était selon lui la seule façon d'accéder à son rêve de faire de la télévision et

---

<sup>10</sup> Émission de télé-réalité composée exclusivement d'anciens participants à des télé-réalités. Participer aux « Anges » est assez fréquent pour les candidats de *Secret Story* qui se sont démarqués lors de leur passage dans l'émission. Pour plus de détails, se référer au « Concept de l'émission ».

plus spécifiquement d'être chroniqueur sportif. Les parents de Victor avaient refusé une première fois qu'il participe au programme. La production l'a rappelé l'année suivante, et Victor a accepté sans prévenir ses parents. Il m'a confié que c'était sa façon de « tuer le père ». En deux ans, Victor s'était préparé physiquement et mentalement à participer à l'émission en soignant sa silhouette et en regardant les saisons précédentes de *Secret Story*. Il y est entré « prêt à gagner ». De ce qu'il m'a raconté, il semblait avoir calculé chaque chose qu'il faisait dans la maison, pour ne pas se faire éliminer de ses pairs, plaire à la production, et se faire aimer du public. À la sortie du programme, Victor était extrêmement populaire.

Aujourd'hui, il poursuit son rêve puisqu'il est chroniqueur sur plusieurs chaînes de télévision et radio. Il se bat pour être reconnu comme un animateur à part entière et pour faire oublier qu'il a fait de la télé-réalité. Il assume cependant son aventure, et est fier de tout ce qu'il a fait à l'intérieur de la maison. Il parle de cette expérience comme d'un combat acharné pour son rêve. Victor n'a gardé aucun contact avec les autres candidats de sa saison de *Secret Story*. Selon ses propos, il ne s'est entendu avec personne et parle d'une véritable haine envers eux. La seule personne avec qui il a partagé *Secret Story* est sa petite amie de l'époque, dont il est aujourd'hui séparé. Victor est sorti de *Secret Story* au bout de huit semaines de jeu, sur exclusion parce qu'il s'est battu. Il accuse les membres de la production de l'avoir mené à bout pour qu'il craque et devienne violent, parce qu'ils ne voulaient pas le voir gagner. Il dit qu'il a mené sa petite amie à la victoire, et considère avoir gagné.

Victor est très impulsif, et semble avoir une revanche à prendre sur la vie. Il utilise beaucoup de mots durs, violents. De ce qu'il m'a raconté, il sait ce qu'il veut et a utilisé sa participation à *Secret Story* de façon très mesurée : il s'est servi de sa notoriété mais n'a pas voulu refaire de télé-réalité contrairement à la plupart des candidats, de peur de perdre toute crédibilité.

Victor est la première personne que j'ai rencontrée. Nous avons rendez-vous dans les locaux d'une des chaînes pour lesquelles il travaille. Je devais le voir dans sa loge à la fin de son émission. Quand Delphine, qui nous avait mis en contact, est venue me chercher, elle m'a appris qu'il avait mal pris une réflexion d'une des invitées et qu'il était parti du plateau, de rage. Elle m'a dit que rien ne le ferait revenir ce jour là. Nous avons donc fixé un autre rendez-vous au lendemain, à la même heure. Je l'ai rencontré le lendemain, décidée à être très calme et mesurée, de peur qu'il ne se braque au premier faux pas de ma part. Je l'ai cependant trouvé serein, extrêmement sûr de lui et prêt à me parler. À la fin de notre entretien, il avait l'air fatigué, comme s'il avait fait un travail important et m'a demandé de garder « bien au chaud » mon enregistrement, parce qu'il m'avait dit beaucoup de choses dont il n'avait jamais parlé à personne.

## ZÉPHYR

- ❖ 30 ans
- ❖ A participé à *Secret Story* il y a plus de 5 ans
- ❖ Est sorti finaliste
- ❖ A participé à plusieurs autres télé-réalités après *Secret Story*
- ❖ Aujourd'hui chroniqueur dans des émissions sur la télé-réalité et participe occasionnellement à d'autres émissions de télé-réalité

J'ai également eu le contact de Zéphyr par mon amie Delphine. Elle m'avait dit que Zéphyr était d'accord pour me rencontrer et m'avait donné son numéro pour que nous convenions ensemble d'un rendez-vous. Cependant, Zéphyr ne répondait pas au téléphone et rarement aux messages textes. Après plusieurs rendez-vous repoussés, nous avons convenu que je le rencontre chez lui. Quand je suis arrivée, Zéphyr avait manifestement envie de me raconter son aventure mais aussi de m'expliquer le monde de la télé-réalité qu'il juge pervers et manipulateur. Il était extrêmement véhément contre la production de *Secret Story* et globalement très critique de l'univers de la télé-réalité dans son ensemble.

Zéphyr est arrivé dans *Secret Story* par hasard, suite au désistement d'un ami. Il n'avait jamais regardé le programme même s'il admet qu'il connaissait quand même « les grosses têtes que tout le monde connaît ». Zéphyr a adoré son aventure dans *Secret Story*. Il aimait jouer, faire des clans et des stratégies pour éliminer les autres. Il voulait gagner, et voulait surtout remporter les 150 000 euros promis au vainqueur. Zéphyr est sorti en finale : il a donc pu partir avec sa cagnotte personnelle, composée au fur et à mesure du jeu.

Aujourd'hui, Zéphyr a beaucoup de ressentiment envers la production de *Secret Story* qui a selon lui faussé le jeu par le montage des émissions. En effet, il trouve que l'histoire racontée dans le programme n'était pas en accord avec le jeu auquel ils ont joué et que certaines personnes ont été mises en valeur ou protégées au détriment d'autres candidats, et de lui notamment. Il présente la production comme une machine brillante et perverse, qui a utilisé le montage pour arriver à ses fins. On sent cependant dans ses propos de l'admiration pour la production qui a, selon ses propres mots, su berner les candidats sans qu'ils s'en rendent compte pendant trois mois. Son animosité va aussi vers la candidate gagnante de sa saison qui a selon lui menti et triché et qui ne doit sa victoire qu'au concours de la production.

Son discours est encore plus critique envers les équipes de production des autres télé-réalités, dont l'intervention dans le programme est plus évidente et moins « intelligente ». Zéphyr a participé à de nombreuses émissions de télé-réalité à la suite de *Secret Story* et vit principalement de cela. Lorsque je l'ai rencontré, Zéphyr attendait de retourner dans l'une de ces émissions.

<b>CHARLINE</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>❖ 29 ans</li> <li>❖ A participé à <i>Secret Story</i> il y a plus de 5 ans</li> <li>❖ Est sortie finaliste</li> <li>❖ A participé à plusieurs autres télé-réalités après <i>Secret Story</i></li> <li>❖ Aujourd'hui chroniqueuse dans une émission sur la télé-réalité et blogueuse</li> </ul>
-----------------	---

J'ai rencontré Charline dans un centre commercial près de chez elle, entre deux courses. Quand je l'ai remerciée de m'accorder cet entretien, elle m'a répondu que Delphine était une de ses bonnes amies, et qu'elle ferait tout ce qu'elle pouvait pour m'aider. Charline était calme, se laissait guider par mes questions, et semblait beaucoup plus détachée de son expérience de télé-réalité que les autres participants. Sans rancœur mais sans fascination non plus envers *Secret Story*, Charline en parle comme d'une expérience qui a changé sa vie.

Charline avait été repérée longtemps à l'avance par la production de *Secret Story* qui voulait à tout prix qu'elle soit dans le programme. La production voulant lui imposer un secret qui la gênait, elle leur a menti en présentant comme son compagnon depuis six ans quelqu'un qu'elle avait rencontré la semaine passée. Son secret a compliqué son jeu, sa relation aux autres et son image auprès des téléspectateurs. Selon elle, c'est uniquement grâce à la production et contre l'avis du public qu'elle est arrivée jusqu'en finale.

Charline était très excitée par le jeu, aimait les stratégies et voulait gagner, pour l'argent. Elle me disait qu'elle était bien dans la maison, se sentait chez elle. Cependant, elle m'a confié qu'elle ne se rendait pas compte de la présence des caméras et de tout ce qui était diffusé. *A posteriori*, elle m'a dit qu'elle aurait joué différemment si elle avait su tout ce que cela impliquait. Par ailleurs, Charline a été particulièrement marquée par l'acharnement médiatique autour d'elle à la sortie. Elle a été choquée de la violence des médias dans leurs commentaires sur son physique, mais aussi de l'amour démesuré et incontrôlable des fans qui se permettaient tout. Elle en souffre encore. Malgré tout, elle considère que c'était le prix à payer pour avoir la vie qu'elle a aujourd'hui.

Suite à *Secret Story*, Charline a participé à plusieurs émissions de télé-réalité qui ont, selon ses dires, redoré son image. Aujourd'hui, elle est très aimée du grand public et est une chroniqueuse récurrente d'une émission de télé-réalité. Elle ne souhaite plus faire de télé-réalité aujourd'hui.



<b>BASTIEN</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>❖ 28 ans</li> <li>❖ A participé à <i>Secret Story</i> il y a plus de 5 ans</li> <li>❖ Est sorti gagnant</li> <li>❖ A participé à une autre télé-réalité après <i>Secret Story</i></li> <li>❖ Aujourd’hui chroniqueur pour une émission sur la télé-réalité et ponctuellement animateur sur une chaîne du câble</li> </ul>
----------------	--

J’ai rencontré Bastien dans les locaux de la chaîne de télévision pour laquelle il travaille, toujours par l’intermédiaire de Delphine qui collabore avec lui depuis plusieurs années. Bastien est très souriant, rit beaucoup, parle fort, explose de sympathie. Il m’a fait beaucoup rire, tout en évoquant avec sérieux et lucidité son expérience.

Bastien est celui de mes participants qui a participé il y a le plus longtemps à *Secret Story*. Il dit qu’il y est allé avec l’insouciance d’un jeune homme qui voulait juste gagner beaucoup d’argent très vite, et que cette aventure a changé sa vie. À son époque, les candidats venaient participer à l’émission, gagnaient ou non de l’argent puis retombaient dans l’anonymat. Lui a été un des premiers à rester vraiment célèbre suite au programme.

Bastien a adoré cette expérience. Pour lui, *Secret Story* a été comme un job d’été pour lequel il aurait été très bien payé (plus de 200 000 euros). Il ne reproche rien à l’équipe de production qu’il considère comme des collaborateurs. Selon lui, les règles du jeu étaient bien précisées en amont et la production n’obligeait jamais les candidats à rien. Selon Bastien, si un candidat ne veut pas jouer, personne ne l’y forcera, mais il sera bien vite éliminé par le public. En ce sens, chaque candidat est responsable de sa propre aventure. Pour Bastien, *Secret Story* est le meilleur jeu auquel on peut jouer, pour peu qu’on le considère comme un jeu. Il aimait la maison où il se sentait chez lui, les autres candidats avec qui il s’amusait tout le temps, le jeu qu’il trouvait excitant. Il décrit *Secret Story* comme une colonie de vacances, comme un espace Disneyland fait de fêtes et de jeux.

Il a moins apprécié la sortie, où, en tant que gagnant, il a dû faire face à la démesure du tourbillon médiatique autour de lui. La célébrité est encore aujourd’hui quelque chose de difficile à gérer pour lui.

À ce jour, Bastien est encore en très bons termes avec les membres de la production de *Secret Story*. Il les considère comme une famille et retourne avec plaisir sur le plateau des nouvelles saisons, comme pour revoir des anciens collègues.

<b>ANOUK</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>❖ 29 ans</li> <li>❖ A participé à <i>Secret Story</i> il y a plus de 5 ans</li> <li>❖ Éliminée après 10 semaines</li> <li>❖ N'a participé à aucune autre télé-réalité</li> <li>❖ Est aujourd'hui animatrice d'une émission sur le câble</li> </ul>
--------------	---

J'ai eu plus de difficultés à rencontrer Anouk que les autres. Elle était très occupée par l'animation de son émission, et nous avons repoussé plusieurs rendez-vous. Delphine m'avait dit qu'Anouk n'aurait sans doute pas beaucoup de temps à m'accorder, j'ai pris le risque de faire une entrevue courte.

J'ai rencontré Anouk à la fin de son émission, dans sa loge. Nous avons été interrompues à plusieurs reprises par des fans ou des personnes de la production. Elle m'a dit que c'était toujours comme ça, qu'elle avait bien prévenu que nous serions ensemble, mais qu'il était impossible qu'on la laisse 30 minutes seule.

Je sentais bien au début qu'Anouk me rencontrait uniquement pour faire plaisir à Delphine. Elle s'est intéressée au sujet de ma recherche mais ne comprenait pas l'anonymat de mes participants : « pourquoi interviewer des gens connus si tu ne cites pas leur nom ? ». Anouk s'est finalement vraiment plongée dans notre entretien, je voyais qu'elle réfléchissait beaucoup en même temps qu'elle me parlait et prenait son temps pour me répondre.

L'expérience *Secret Story* a eu l'air compliquée pour Anouk. Elle supportait mal la vie en communauté et ses proches lui manquaient beaucoup. Plus que l'enfermement en tant que tel, l'impossibilité de communiquer avec ses proches a été source de beaucoup d'angoisse pour elle.

Anouk est aussi la seule à n'avoir jamais voulu oublier les caméras. Elle m'a dit que sa culture lui intimait de rester pudique, correcte et polie. Anouk était nominée toutes les semaines, mais comme elle était très aimée du public, elle a su rester jusqu'à la dixième semaine.

Elle aussi a été frappée par le tourbillon médiatique à la sortie. Elle ne comprenait pas ce qui avait fait qu'elle s'était démarquée des autres filles « un peu jolies avec un peu de caractère ». Elle invoque aujourd'hui sa bonne étoile qui fait qu'elle a réussi à devenir animatrice de télévision. La célébrité lui pèse cependant toujours autant, mais elle estime que c'est le prix à payer pour pouvoir exercer le métier qui la passionne.

## Chapitre 3 : Résultats

Suite à mon analyse, je restituerai ici les trois facettes principales de la vie quotidienne des candidats en espace clos, soit le jeu, leur relation à la production et la démesure de la sortie comme contraste par rapport aux mois d'enfermement. Mes deux concepts principaux, soit l'enfermement couplé à la surveillance et le réseau de pratiques de la vie quotidienne sont ici transversaux à chaque partie. En effet, les candidats ne m'ont jamais parlé frontalement de leur ressenti face à l'enfermement ; il est cependant partie intégrante de leur aventure dans la maison, et une condition sans laquelle tout ce qui suit ne pourrait exister. Les pratiques de la créativité quotidiennes sont à déceler : j'ai cherché comment les candidats réagissaient à l'enfermement au quotidien.

Ces trois parties sont séparées pour guider le lecteur, mais toutes s'interpénètrent. Comme nous le verrons ultérieurement, le jeu et la production sont les deux entités qui ont le plus de poids sur la vie des candidats enfermés dans le studio de télé-réalité. La démesure à laquelle sont confrontés les candidats lorsqu'ils sortent du studio met en relief l'état d'esprit dans lequel les candidats étaient à l'intérieur. Travailler avec des sections très structurées m'aide à prendre le lecteur par la main : laissez-moi vous mener à travers une exploration détaillée des jeux manipulatoires constamment en œuvre dans le studio fermé de *Secret Story*.

### 3.1 Le jeu

Je consacre ici un chapitre entier au jeu, base de *Secret Story*, qui s'est trouvé être au cœur même de mes entrevues. Cela pourrait paraître assez évident de prime abord puisque l'émission se pose comme un programme où les candidats sont là pour jouer. Cependant dans *Secret Story*, le jeu proposé par la production, soit le jeu officiel, n'est pas le seul et j'ai retrouvé suite à mon analyse une multitude de jeux complexes et entremêlés qui impliquent différents acteurs pour différents enjeux. Aucun des candidats que j'ai rencontrés n'a vraiment joué au même jeu, ni n'avait forcément conscience que d'autres jeux que le sien étaient en vigueur dans l'espace clos. Ainsi, au jeu proposé par la production se superpose une multitude d'autres moins visibles, jeux de pouvoir ou manipulations, stratégies manipulatoires ou manipulations

d'opinion. Les candidats jouent entre eux, pour découvrir les secrets<sup>11</sup> mais aussi s'éliminer, jouent avec la production dans une négociation permanente pour être diffusés dans l'émission, mais jouent surtout avec un public imaginé et fantasmé qui a le pouvoir de les mener vers la victoire. Convaincre, manipuler, trahir, contrôler : les outils à la portée des candidats sont multiples. Par l'enfermement, les normes de ce qu'il est acceptable de faire en société changent, et le jeu colore toutes les relations créées dans la maison. Un nouveau code relationnel qui inclue la manipulation jusqu'à un certain degré est intégré, qu'il faut que les candidats comprennent sous peine de risquer l'ostracisation.

J'essaierai ici de décrire dans leurs subtilités les différents jeux auxquels sont confrontés les candidats de *Secret Story*, et qui, entremêlés, forment leur vie dans la maison et leurs relations avec les autres candidats, la production et les téléspectateurs.

### **3.1.1 Le jeu proposé par la production comme base de vie dans la maison**

Tout d'abord, j'évoquerai le jeu proposé par la production, soit le jeu officiel de *Secret Story*. J'ai choisi de le nommer ici « jeu proposé par la production » parce que c'est officiellement le but de l'émission *Secret Story*. J'y intègre le terme « proposé » car, comme nous le verrons ultérieurement, la production ne force pas frontalement les candidats à chercher les secrets, à protéger le leur ou à accepter les missions<sup>12</sup> de La Voix. De plus, ce n'est pas parce qu'un candidat ne joue pas qu'il sera forcément éliminé, selon les règles du jeu en tous cas. Le jeu officiel de *Secret Story*, celui qui est proposé par la production est également le seul expliqué dans les émissions diffusées. Dans *Secret Story*, les candidats ne sont pas dans n'importe quelle compétition : ils sont dans un jeu complexe, mystérieux, dont ils ne connaissent pas tous les ressorts et où ils doivent se laisser guider par la production. Les candidats doivent être joueurs, manipulateurs, menteurs, prêts à tout pour gagner. Enfermés dans le studio, ils doivent apprendre à jouer en permanence, à être tout le temps sur leurs gardes puisqu'un seul rebondissement ou une ultime trahison d'un autre candidat peut les éliminer.

Ce qui me paraît particulièrement intéressant, c'est de considérer que l'heure unique de diffusion quotidienne de *Secret Story* ne peut montrer la vie qui s'est installée dans la maison. Et plutôt que de montrer des candidats vivre, on montre des candidats jouer. Or, il faut

---

<sup>11</sup> Pour plus d'informations, voir le concept du jeu en page 17.

<sup>12</sup> Pour plus d'informations, voir le concept du jeu en page 17.

considérer que les candidats vivent pendant plusieurs mois dans cette maison sous les règles du jeu, pour comprendre à quel point celui-ci colore leur vie à l'intérieur et crée une base pour des relations spécifiques à *Secret Story*.

### 3.1.1.1 Un jeu de rôles stimulant et permanent

Ce jeu de rôles est officiel : on leur propose d'y jouer dès leur entrée dans la maison, il est expliqué aux téléspectateurs, montré dans les émissions. La base même de ce jeu est que chaque candidat a un secret, qu'il doit à tout prix protéger. Les candidats doivent alors mentir afin que les autres participants ne soient jamais sur la piste de leur secret. Si son secret est découvert, le candidat n'est pas éliminé mais donne l'intégralité de sa cagnotte au découvreur. Ainsi, parvenir à garder son secret est important pour les candidats par rapport à l'enjeu financier du programme. Un candidat qui réussit à garder son secret peut également se poser comme un bon joueur et un fin manipulateur. C'est également par les secrets que *Secret Story* est un jeu de rôles où chacun a un personnage à tenir constamment. Ils sont la base du jeu, la mission de chacun, et toutes les stratégies, manipulations, alliances et trahisons sont mises en place par et pour les secrets. C'est en tous cas ce que pense Anouk, qui considérait la protection de son secret comme primordiale dans son aventure :

Les secrets sont importants dans *Secret Story* parce qu'il y a quand même une espèce de, enfin nous comme on le vit à l'intérieur, il y a vraiment une espèce d'enjeu. C'est-à-dire que nous on est quand même angoissés que quelqu'un trouve notre secret. C'est vraiment un truc qu'on a envie de garder pour soi, on a envie de le défendre coûte que coûte. [Anouk]

S'il faut tenir son secret, pour Charline, il est nécessaire de manipuler et de mentir pour avancer dans le programme. Elle-même l'a fait parce que c'est bien le but du jeu :

J'ai été manipulatrice dans le jeu aussi. Je manipulais tout le monde autour de moi, j'ai été menteuse, c'est ça le jeu, c'est ça le but. Le but du jeu c'est de cacher ton secret. Alors tu mens sur la personne que tu es.

Le mensonge et la manipulation ne sont cependant pas des actions connotées négativement dans *Secret Story*. Les candidats ont été recrutés parce qu'ils sont prêts à tout pour gagner, sans scrupules. Savoir mentir, trahir, établir des stratégies pour éliminer les autres sans en éprouver de remords sont les qualités demandées à un bon joueur de *Secret Story*. Les candidats considèrent que c'est un jeu et qu'il n'y a rien de grave à mentir puisque c'est aussi cela qu'on leur a demandé dès leur entrée dans la maison. Et comme le dit Charline : « C'est un jeu, et rien qu'un jeu ». Les candidats éprouvent du plaisir à pouvoir manipuler en toute

liberté. Tous les ressorts du jeu d'un candidat comme par exemple les missions ou les alliances sont secrets ; le candidat ne les partage qu'avec la production et les téléspectateurs. Dans *Secret Story*, le candidat est toujours seul, et il gagnera seul. Zéphyr a pris énormément de plaisir à jouer dans le programme. Il a aimé le fait d'être dans un jeu de rôles constant et dans une quête pour la victoire, comme dans un jeu vidéo d'aventure qui ne s'arrête jamais :

Par exemple tu kiffes<sup>13</sup> jouer à la Playstation<sup>14</sup>. Moi je kiffe jouer à la Playstation. Et bin *Secret Story*, quand tu es dedans, c'est un jeu mais c'est toi l'acteur. Ohlala je ne sais pas comment t'expliquer, c'est le meilleur jeu du monde ! C'est mieux que tous les jeux du monde !

Le jeu de rôles inhérent à la protection de leur secret leur apporte donc du plaisir, notamment par les stratégies qu'ils mettent en place à l'intérieur. Les candidats doivent s'éliminer, et pour cela doivent maîtriser tout ce qu'il se passe dans le jeu. Pour sa part, Victor a été spécialement pris par le plaisir d'établir des stratégies. Il m'a confié qu'à l'intérieur, tout ce qu'il faisait était tourné vers le fait de trouver des indices sur les secrets. Il passait aussi beaucoup de temps à gérer les alliances et les trahisons pour pouvoir maîtriser qui restait ou sortait de la maison. Il a eu l'impression de mener un combat stratégique long et difficile qu'il considère avoir gagné. Quand je lui ai demandé quelle était sa pièce préférée dans la maison, il m'a dit que l'endroit où il se sentait le mieux était son poste d'observation : le canapé du salon. De là, en observant les interactions des candidats, il imaginait ses stratégies futures :

Je restais sur le canapé du salon parce que j'étais comme un lion. C'était la pièce stratégique, je voyais tous les aller-retours, les affinités, qui discutait avec qui, je passais de longues heures sur le canapé, à regarder qui échangeait avec qui, les alliances et tout. J'étais comme un fou.

Anouk, au contraire, ne semblait pas prendre un plaisir particulier à la stratégie. Elle cherchait à protéger sa place dans la maison et son secret, mais ne participait pas aux clans ou aux stratégies d'éliminations. Cependant, elle m'a confié que le jeu était finalement la seule réelle activité à leur disposition dans la maison. Ils sont censés être là pour jouer au jeu proposé par la production. Alors, qu'ils veuillent ou non jouer, la production ne leur offre aucune autre activité pour tromper l'ennui :

En fait il y a un tel ennui qui se passe. C'est-à-dire que vous [téléspectateurs], quand vous regardez, vous avez l'impression qu'il y a des activités non-stop. Ce n'est pas le cas, il y a une activité par jour, très courte, et une soirée sur un laps de temps très court aussi. Le reste de la journée, on est dans l'ennui. Donc chacun fait ses petits trucs et ses machins. Mais l'ennui, ça suscite l'envie d'aller chercher des histoires et des secrets, et puis ça crée des conflits. [Anouk]

---

<sup>13</sup> Kiffer : (argot) Aimer, prendre du plaisir.

<sup>14</sup> Console de jeux vidéos.

Si Anouk joue parce qu'elle s'ennuie et qu'elle n'a pas vraiment le choix, pour d'autres *Secret Story* peut être un paradis de compétition. Dans la maison, comme nous le verrons dans la section suivante, la production met tout en place pour que les candidats n'aient à se soucier que de démasquer les autres, créer des liens et jouer entre eux.

Vivre dans cette maison n'a de sens que si les candidats jouent. Jouer pour la compétition, jouer pour le plaisir, jouer pour gagner. La stratégie les excite, leur donne de l'adrénaline, mais les stresse aussi. Être enfermé dans la maison oblige les candidats à jouer constamment. Charline m'a raconté avoir été particulièrement « conditionnée »<sup>15</sup> par le jeu. Elle se sentait vivre pour et par le jeu :

En fait moi c'est impressionnant mais quand j'étais dans la « maison des secrets »<sup>16</sup>, je ne rêvais que de la « maison des secrets », j'avais oublié certains mots parce que j'utilisais les mots qu'ils utilisaient dans la maison. Un jour on était dans la jardin, et comme la maison était sur un parking, on a entendu un klaxon et je me suis dit « ah mais oui en fait il y a une vie extérieure ». C'est trois mois et demi, tu te rends compte ?

À force d'être enfermée dans la maison et d'agir selon les codes du jeu, Charline avait oublié le monde extérieur. Suite à mon analyse, il semble que le jeu devienne leur vie, leur cadre de référence, et la maison leur monde fermé. Nous reviendrons plus longuement à cette idée de « bulle » ou « monde fermé » dans la partie de discussion.

L'enfermement et les rebondissements du jeu, organisés par la production font que les candidats intègrent qu'ils sont dans un jeu permanent, et qu'ils doivent être constamment sur leurs gardes pour pouvoir « survivre » dans le jeu. Les candidats se manipulent alors pour tenter de contrôler les événements au maximum et pour avoir toujours un coup d'avance. Victor a très mal vécu cette compétition permanente. Lui qui était extrêmement déterminé à gagner *Secret Story* pour réaliser son rêve de travailler à la télévision, a vécu l'expérience comme un combat contre les autres. Selon ses dires, tous les autres candidats étaient contre son amie et lui. Il considère avoir gagné parce qu'il a réussi à faire gagner sa compagne, mais aux termes d'une bataille qui lui a demandé trop d'efforts. On ne retrouve pas chez Victor la satisfaction de l'expérience globale de *Secret Story* comme chez les autres candidats, ce qui peut paraître

---

<sup>15</sup> Le mot « conditionné » est un mot qui est revenu souvent dans mes entretiens. Il désigne une adhésion forte aux règles du jeu et aux lois de la maison.

<sup>16</sup> Nom donné à la maison de *Secret Story* lors des émissions. Ce passage est le seul de mes entretiens où un candidat a appelé la maison par ce nom.

paradoxal avec le fait qu'il est celui qui paraissait prendre le plus de plaisir à établir des stratégies :

Cette expérience, j'ai kiffé la faire mais je ne le referais pas. C'est dur. C'est trop dur. (...) Je le referais si je devais avoir le même but. Si je l'ai pas là... Je sais ce que c'est comme expérience et je sais que c'est trop dur. (...) T'as hâte que ça finisse quoi, t'es vraiment pressé que ça finisse. Parce que j'étais avec des bouffons, je savais que j'étais là, je savais qu'il fallait que j'aille jusqu'au bout mais j'étais pressé de finir, comme si j'étais en prison. Et ils m'ont vite fini.

J'ai été marquée par la violence du discours de Victor : il qualifie ses camarades de jeu de « bouffons », « bâtards », « gamins ». La vie en communauté a été extrêmement difficile pour lui, et il considère avoir été victime de harcèlement moral de la part des candidats de sa saison qui s'étaient ligüés contre lui.

De mon analyse, il ressort fortement que le jeu permanent, l'enfermement, et le conditionnement à la compétition instaurent un climat difficile pour le développement des relations. Les candidats se rencontrent dans la maison, et n'apprennent à se connaître que par et pour le jeu.

### 3.1.1.2 Des relations perverses par le jeu

Les candidats se rencontrent tous à leur entrée dans la maison. Ils ne se connaissent donc que dans le jeu, en ayant tous déjà un secret à défendre et parfois même une première mission à jouer. D'autre part, les candidats ne se connaissent que dans l'espace fermé de la maison, dans leur rôle de candidat. Par l'enfermement, les sentiments sont décuplés et les relations se nouent plus vite, plus fort :

Moi j'ai eu des gens de qui j'ai été très proche, j'ai eu des gens pour qui j'ai pleuré, pour qui j'ai vécu un vrai manque quand ils sont partis, tout est décuplé à l'intérieur parce qu'on est enfermés. Tout va à cent à l'heure, une semaine paraît un mois, tout se passe très vite, vous devenez très vite amoureuse, très vite amie. [Anouk]

Mais surtout, les candidats qui ne se sont pas choisis mais qui vivent enfermés ensemble, n'ont pas d'autre choix que de bien s'entendre, ou du moins de créer des relations. J'ai trouvé particulièrement intéressant que Victor, qui a été expatrié à l'étranger plusieurs années pendant sa jeunesse, compare la proximité relationnelle des candidats de Secret Story avec celle qui unit les expatriés occidentaux installés dans des pays dangereux.



Selon lui, ils vivent entre eux, sont enfermés pour leur propre protection mais sont soumis aux lois des pays hébergeurs qui prohibent l'alcool, les drogues ou les jeux d'argent. Pour se distraire, les individus expatriés jouent entre eux. Il explique ainsi que, lorsque l'on n'a pas le choix de ses relations, des liens forts se développent très rapidement. Alors, lorsqu'un nouveau venu arrive, on ne se pose pas la question de savoir si l'on va s'entendre avec lui. Il n'y a plus de question d'âge, de classe sociale ou même de personnalité. Le nouveau venu fait déjà partie du groupe quand il arrive, il est déjà un ami, simplement parce qu'il est là :

Finale­ment t'as cinquante expatriés, donc de 16 à 50 ans. Quand il y a un nouveau t'es content, tu l'accueilles dans la bande. Tout est proscrit. Du coup tu fais des jeux de société, tout le monde connaît tout sur tout le monde, les délires de tout le monde. J'ai retrouvé ça [avec Secret Story]. Nous on était avec ces gens-là, on avait que ça à faire, donc quand t'avais un nouveau, t'étais trop content. (...) Tu fais des trucs bidons, des cache-cache, des trucs de primaire. Mais c'est normal, c'est l'instinct de l'homme. On faisait de la merde, des imitations et tout. [Victor]

Dans la maison aussi, les candidats jouent à des jeux d'enfants qui ne nécessitent rien, n'ayant aucune distraction à leur disposition. Ils jouent et s'occupent ensemble parce que c'est toujours mieux que d'être seul. En ce sens, la relation dans l'enfermement se crée aussi par les interdits. Les candidats n'ont aucun divertissement si ce n'est la compagnie des autres. S'ensuivent donc des relations puissantes, sans remise en question, et sans vraiment d'ancrage dans la vie réelle.

En effet, l'approfondissement de leurs relations est limité par la règle imposée par la production de ne pas parler de leurs vies à l'extérieur : de leurs familles, de leurs amis ou conjoints, de l'endroit où ils habitent, du métier qu'ils exercent... Selon Bastien, la production leur impose cette règle pour des questions d'images :

Forcément dans la vie au fil des jours, on dit « Ah bah moi j'ai ma sœur machin », « Ah bah toi aussi t'as une sœur ? », et ça, ça les emmerde parce que tu n'as pas le droit de parler de l'extérieur. Parce que nous on a choisi de participer au jeu, par contre les gens de qui on parle n'ont pas forcément choisi d'être exposés dans les médias ou qu'on parle d'eux et tout ça, donc du coup ça les emmerde parce qu'ils ne peuvent pas prendre ces images-là. Donc là ils font « S'il vous plait ! », au micro, « S'il vous plait les candidats, évitez de parler des sujets privés ! »

En interdisant les références au monde extérieur, la production s'assure que les candidats l'oublient progressivement et se concentrent sur leurs relations à l'intérieur et sur le jeu. Par là, les candidats ne se connaissent qu'à travers leur rôle dans le jeu.

Ne pas parler de l'extérieur aide aussi les candidats à entrer totalement dans un personnage et à réinventer leur vie, une nécessité s'ils veulent protéger leur secret. En ce sens, le mensonge et la tromperie sont des outils relationnels à part entière, utilisés même contre ceux

qu'ils considèrent comme leurs amis puisqu'ils sont acceptables dans l'univers fermé de la maison. Et puisque le jeu est permanent, les candidats n'ont aucun répit dans leur méfiance envers les autres et se demandent constamment ce qui est vrai, ce qui est faux, ce qui a trait à une mission ou à un secret. Pour Anouk, le fait de ne pas savoir qui est qui rend les relations excitantes, mystérieuses. Le jeu s'insère alors jusque dans les liens qui les unissent :

En fait c'est l'enjeu qu'il y a l'intérieur, c'est une espèce d'adrénaline, une excitation, que chacun ne sache pas qui est qui. (...). C'est ça qui crée le jeu. Tout le monde ment à tout le monde, il y a une espèce d'atmosphère qui se crée avec tout le monde où personne ne sait qui est qui. Parfois tu parles avec des gens ou tu peux draguer quelqu'un et en fait il est en couple avec quelqu'un d'autre. Ça crée une réelle excitation. Vraiment.

Les candidats, en mentant en permanence, créent des liens très spécifiques. Les candidats trouvent ces relations particulièrement excitantes mais le secret et le mensonge empêchent la confiance. Les candidats sont seuls dans leur jeu, peu importent les liens amoureux ou d'amitié.

Les codes du jeu – mensonges, tromperies, missions, secrets – sont devenus si automatiques que les candidats les utilisent pour se faire passer des messages d'amour ou de haine. Par exemple, lorsque Victor a voulu se mettre en couple avec la fille dont il était tombé amoureux dans la maison, il lui a expliqué qu'ils auraient beaucoup plus de chances de remporter la victoire en étant en couple ensemble. Victor a pourtant eu de vrais sentiments pour son amie, avec qui il est resté longtemps après Secret Story :

Au début j'ai pas trop calculé parce qu'on était amis, on était potes, et puis un jour moi je commence à la kiffer, elle commence à me kiffer un peu, et puis je lui ai dit « Franchement si on veut les tuer il faut qu'on se mette ensemble, et on gagne le jeu ». Je lui dis ça comme ça mais c'était faux, moi c'était plus l'idée que ça brise la glace.

Si le jeu a pu aider Victor à dévoiler ses sentiments à son amie, le jeu comme base relationnelle rend les liens tissés plus complexes. Les alliances amicales se font en fonction des secrets à protéger, et les amitiés peuvent se défaire suite à la révélation des secrets. Charline, qui partageait un secret avec trois personnes, n'a ainsi pas pu se lier avec les gens qu'elle préférait dans la maison :

Après moi ça a été très compliqué parce que je m'entendais très bien avec tout le clan<sup>17</sup> adverse, mais j'étais obligée de rester avec le clan de mon secret, tu vois. Je m'entendais mieux avec le clan adverse (...) mais un moment donné, ils m'ont dit « Mais on ne te comprend pas, pourquoi

---

<sup>17</sup> Les candidats appellent « clans » les groupes d'alliances stratégiques qu'ils créent dans la maison

tu protèges toujours les autres, pourquoi t'es toujours avec eux ? ». Donc j'ai dû faire un choix et j'ai préféré le jeu à l'amitié.

Mais ces amitiés basées sur le secret ne tiennent que par lui. Et quand le secret est dévoilé, tout change à nouveau. Charline m'a confié avoir été très déçue suite à la révélation du secret de quelqu'un qu'elle avait aimé dans la maison, et avait eu l'impression de ne pas savoir qui il était vraiment. Ainsi, les relations semblent fragiles, instables. Les candidats ne peuvent réellement compter sur personne durablement à l'intérieur. Charline et Anouk étaient toujours sur leurs gardes, de peur que leurs faiblesses puissent être exploitées par leurs concurrents. La compétition, accentuée par l'enfermement, s'intensifie avec le temps et peut mener jusqu'à la haine entre les candidats, comme cela a été le cas lors de la saison de Victor :

Mais moi en fait, il y a un truc qui s'est créé naturellement avec ce côté enfermement dans ma saison, c'est que tu détestes tellement l'autre, que tu sais que si tu pars, c'est lui qui va gagner. Et en fait, ton moteur, ta motivation, c'est presque plus tes ambitions, ton parcours, ta famille, c'est plus tout ça. Donc tu as une vraie guerre des nerfs qui s'installe et tu ne veux pas partir pour que l'autre bâtard prenne ta place. On se détestait tous, c'est comme ça.

On voit ici se dessiner le fait que la manipulation et la trahison étaient devenues pour les candidats des codes sociaux acceptables. D'une part, l'émission instaurait ce cadre et, d'autre part, les candidats enfermés ne semblaient plus se rendre compte de ce qu'il était normal ou non de faire. L'entrevue avec Zéphyr a appuyé cette idée de « jeu acceptable », parce qu'il a été extrêmement marqué par une candidate de sa saison, Marie-Anne<sup>18</sup>, qui avait des pratiques qu'il considérait « hors du jeu », inacceptables. Comment les candidats peuvent-ils comprendre ce qui se fait ou non ? Quand le mensonge et la trahison sont la base, où est la limite de l'inacceptable ? Tous les coups sont-ils permis ?

### 3.1.1.3 Savoir jouer : une certaine version de la manipulation acceptable

Marie-Anne a eu beaucoup de difficultés à tenir son secret. Outre ce qu'elle a fait, ce qui est à appréhender, c'est le degré de ce que Zéphyr considère comme acceptable socialement. Les candidats considèrent qu'on peut manipuler, mentir également, mais il y a une certaine façon de le faire. Il y aurait alors une limite au-delà de laquelle quelqu'un abuse et ne joue pas

---

<sup>18</sup> Les noms de Marie-Anne, Adam et Mélanie ont également été modifiés afin qu'ils puissent apparaître en tout anonymat dans ce mémoire.

de la bonne façon. Ici, Zéphyr explique ce qu'il considère comme « ne pas jouer dans les règles » :

Au début, on joue tous dans les règles, personne ne fait des gros coups de pute, personne n'invente des mensonges graves. (...) Dans l'émission [Marie-Anne] était censée être en couple avec Adam, un pote à moi. Et à un moment leur secret était en danger, et elle avait une cicatrice sur les fesses, et elle, qu'est ce qu'elle a fait ? Elle pleurait à cause de son vrai mec et quand on lui a dit « pourquoi ? », elle a dit « Je ne peux pas vous raconter ». Et elle a dit à Mélanie que Adam, que du coup elle connaissait de nulle part, et bin que la cicatrice de ses fesses c'était lui qui lui avait fait parce que tous les soirs il l'insultait, qu'il la maltraitait et qu'il la battait depuis longtemps. (...) Mais bref c'est un gros mytho<sup>19</sup> qu'elle fait, c'est un truc de fou ce qu'elle nous dit, donc nous on pète un câble, moi je vais voir Adam et je lui dis « Mec c'est pas sérieux, c'est grave » (...) Et nous là on l'embrouille trop et on le *boycott* pendant quatre ou cinq jours. Et au bout de cinq jours on apprend que ce n'est pas vrai et que la fille elle a menti sur tout. Et le secret est pas lâché mais on sait qu'il ne la bât pas. Du coup on l'embrouille tous parce qu'elle a menti, et on lui dit qu'elle ne sait pas jouer, et inventer des trucs sympas ou des mytho normaux. Là on a commencé à la détester.

Ici, ce que Marie-Anne a fait, c'est mentir pour protéger son secret. Sauf que pour Zéphyr, qui a tout autant menti, manipulé et trahi dans le jeu et en est fier, le mensonge de Marie-Anne en est un qui n'est pas adapté au jeu. Il dit qu'« elle ne sait pas jouer, inventer des trucs sympas ou normaux ». Qu'est-ce que le mensonge sympa ? Qu'est-ce que la trahison normale ? Et finalement, qu'est-ce que savoir jouer de façon acceptable dans Secret Story ? Et pour les candidats, comment comprendre où s'arrête le jeu et où commence la trahison qui n'est plus acceptable, le mensonge de trop, la manipulation inadmissible ? On leur explique à l'entrée qu'ils doivent jouer avec ces codes pour gagner. Comment savoir où se trouve la limite, ce qui n'appartient plus au jeu, ce qui n'est plus jouer ?

Le curseur de ce qui est acceptable dans une relation change à l'intérieur de la maison, sous les pressions communes de l'enfermement et du jeu. Ce qui peut passer pour vicieux à l'extérieur semble ne plus l'être à l'intérieur puisque le mensonge, la manipulation et la trahison sont les qualités les plus valorisées dans le jeu. Les liens que les candidats tissent sont créés dans ce contexte spécifique à Secret Story. Il leur faut alors accepter de ne rien connaître de l'autre si ce n'est son histoire dans la maison, accepter qu'il puisse utiliser votre relation pour avancer, accepter qu'il vous mente même si vous jouez ensemble, et intégrer surtout qu'un candidat est toujours seul dans Secret Story et ne peut avoir confiance en personne. Il leur faut bien l'accepter, parce que le jeu de Secret Story, c'est ça.

---

<sup>19</sup> Mytho : (argot) mensonge.

Si les normes et codes sociaux changent dans la maison, ils évoluent aussi au fur et à mesure du temps passé enfermé et de l'avancement de la compétition. Les candidats, à qui on propose une énorme somme d'argent à la sortie, sont de plus en plus prêts à tout pour gagner et pouvoir se dire qu'ils n'ont pas fait tout ça pour rien. La compétition se fait plus rude et plus vicieuse au fur et à mesure que les semaines passent et que les cagnottes augmentent<sup>20</sup>. Victor m'a avoué que les dernières semaines étaient insoutenables, alors même que les candidats parvenaient à sentir qui avait plus ou moins les faveurs du public et qui pouvait potentiellement gagner.

Alors que la compétition à l'intérieur se fait plus féroce, un autre genre de jeu prend du poids au fur et à mesure que le programme avance. En effet, pour gagner, les candidats doivent aussi travailler leur image auprès du public, qui sera seul à choisir le vainqueur de l'émission. D'une part, la production leur fait bien comprendre que la majeure partie de l'argent qu'ils peuvent potentiellement gagner se fera à l'extérieur, pendant les six mois suivant l'émission, s'ils parviennent à être assez populaires. Pour Victor, qui ne participait à *Secret Story* que pour se créer une image et pouvoir ainsi être animateur de télévision, le jeu de l'image en est un bien plus important que le jeu proposé par la production dans la maison.

Au jeu de la maison, complexe dans ses ramifications multiples entre manipulations et mensonges, se superpose alors un jeu<sup>21</sup> subtil auquel la plupart des candidats se sont livrés : savoir se faire aimer à la fois de la production pour être diffusé, et des téléspectateurs pour être élu à rester dans la maison en cas de nomination. Mais jouer la comédie devant une caméra est impossible 24 heures sur 24, et les candidats sont alors pris dans une tension entre jouer la comédie pour capitaliser sur leur image et l'impossibilité d'y parvenir. Leur image reste cependant leur outil le plus précieux dans la maison et après la sortie.

### **3.1.2 Le jeu de l'image comme négociation avec la production et les téléspectateurs**

Dans la maison, les candidats jouent à plusieurs jeux simultanément, et en permanence. Ils s'en rendent tous plus ou moins compte, certains ne me parlant que d'un jeu et d'autres de

---

<sup>20</sup> Au fur et à mesure des découvertes des secrets

<sup>21</sup> J'ai souhaité garder le terme de « jeu » pour parler des candidats qui agissent en direction du public, ainsi que pour leur comportement envers la production car c'est le terme qu'ils ont eux-mêmes employé, en parlant chacun d'un jeu qui a selon eux été celui de *Secret Story*. Je considère également que ce sont des négociations jouées, ou tout le monde se manipule selon les codes du jeu proposé par la production.

plusieurs. Les candidats, pour la plupart, comprennent assez vite que le jeu le plus important est de convaincre le public de les faire rester dans la maison, ce qui se joue en accord avec la production. En effet, comme nous le verrons ultérieurement, la production dispose de tous les outils nécessaires pour faire rester ou non un candidat. Le public seul peut également sceller le sort du candidat en cas de nomination. Victor a décodé trois paramètres de jeu auxquels un candidat devrait selon lui jouer simultanément s'il veut avoir le plus de chances de remporter la victoire :

Il faut que tu restes, il faut que tu joues, il faut que tu sois malin, il faut que tu n'oublies pas qu'il y a trois paramètres. Déjà il y a la production qu'il faut jamais oublier. Si tu l'oublies t'es mort. Si tu sens qu'il faut que tu renonces un peu à certains trucs, et ben tu le fais, parce que t'es toujours la marionnette de la production. Et plus t'es utile, plus tu leur fais du bien et c'est bien, mais il ne faut pas oublier aussi que t'as le public. Donc en fait c'est un peu lié, t'as le public et la prod', et puis t'as aussi le jeu à l'intérieur avec les autres candidats. Donc ça fait que t'as la production, le public à l'extérieur, et les candidats à l'intérieur. Et il ne faut jamais que t'oublies un de ces paramètres. Si t'oublies un de ces paramètres, t'es mort.

Mais ces jeux ne sont jamais explicites : les candidats doivent les comprendre seuls et ne s'en parlent jamais puisqu'ils sont la clé de la victoire. En ce sens, chacun livre sa propre interprétation de ce que la production veut obtenir en termes d'images à diffuser, et de ce que le public veut voir.

### 3.1.2.1 Des jeux implicites et fantasmés

Il est important de considérer que l'émission quotidienne de *Secret Story* ne dure qu'une heure, et celle hebdomadaire deux heures en compilant ce qui a déjà été montré dans la semaine. Or les candidats sont filmés en permanence et tous les jours : on peut donc mesurer le tri d'images phénoménal qui est effectué par la production. La production choisit de raconter aux téléspectateurs certaines histoires et pas d'autres à travers l'émission. Elle met principalement en valeur les recherches de secrets, les missions accomplies, les histoires d'amour, la complicité amicale et les trahisons. Suite au montage des images, certains candidats ne figurent presque pas dans l'émission, qu'ils aient été actifs dans la maison ou non. Les candidats ont ainsi besoin d'être en bons termes avec la production pour passer le premier filtre du montage des émissions avant même la diffusion. Or, ce que la production veut, ce sont des candidats qui jouent, des candidats qui font des histoires, des candidats qui montrent leurs émotions, se racontent, crient, rient et qui pleurent.

Bastien considère avoir tout à fait compris ce que la production attendait de lui et se félicitait d'être le seul de sa saison à maîtriser ce jeu. Il m'a même dit avoir gagné sans avoir

jamais joué au jeu proposé par la production, ne s'étant jamais soucié de protéger son secret ou de découvrir celui des autres. Mais Bastien considère qu'il avait autre chose : il était solaire, toujours très actif, à rire et faire la fête, et participait toujours aux activités :

Quand j'étais à l'intérieur je savais que j'allais faire le... Enfin je savais que le matin s'ils mettaient la musique, je savais que si je faisais le zouave sur mon canapé, l'équipe technique, enfin de prod allait me filmer donc j'allais être mis en avant, que j'allais être vu. Après ça passe ou ça casse, j'en ai fait beaucoup, c'est soit le public m'appréciait, soit il me détestait, mais visiblement tant mieux ça a été de mon côté, mais moi j'en rajoutais des caisses, moi j'étais au théâtre, c'était une grande pièce de théâtre pour moi.

Ici, Bastien m'explique la projection qu'il faisait sur ce que la production voulait voir. En réalité, les candidats supposent mais ne savent jamais précisément ce qui plait à la production, puisqu'elle ne le leur explique jamais. Elle leur propose un jeu auquel ils ne sont pas obligés de jouer, des activités auxquelles ils ne sont pas obligés de participer, et des missions qu'ils ne sont pas obligés d'accepter. Dans *Secret Story*, tout ce qui est dit par la production l'est sous couvert du jeu. Elle leur donnera seulement des missions qui valent pour indications de jeu, missions qu'ils peuvent parfaitement refuser :

Dans *Secret*, s'ils t'appellent au confessionnal, ils ne te diront pas ça : 'ça, ça va pas, ça, ça va'. Ils ne t'orientent jamais. Ou alors s'ils t'orientent c'est par rapport à l'émission. C'est La Voix qui va t'appeler au confessionnal et qui te dira 'Pour 10 000 euros, est-ce que tu veux t'embrouiller<sup>22</sup> avec machin'. [Zéphyr]

Les candidats considèrent que c'est en cela que la production se démarque de toutes les autres équipes de production de télé-réalité : ils prennent les candidats comme des individus libres de leurs choix, et non pas comme des acteurs qui travaillent pour eux. Nous verrons dans la section suivante que cette idée peut être contestable. Selon les dires des candidats, la production délimite ce qu'il est possible de faire, les oriente, mais ne les oblige jamais à rien. Or, nous étudierons ultérieurement tous les outils que possède la production pour orienter très fortement les candidats à agir de la façon dont elle souhaite. Mais explicitement, la production ne les force à rien. La manipulation semble d'autant plus subtile que la production donne des indices sur la façon dont elle voudrait qu'ils jouent, pour ne garder avec elle que les candidats qui comprennent cette stratégie. Pour Bastien, il n'y a que les plus intelligents et motivés à gagner qui comprennent qu'un jeu avec la production est aussi en vigueur dans la maison. Or, si les candidats veulent agir en conséquence de ce que veut la production, il faut tout d'abord qu'ils imaginent ce dont elle a besoin, ce qui est nécessaire au programme, et ce que le public

---

<sup>22</sup> S'embrouiller : (argot) se disputer.

veut voir. En effet, ce que veut la production, c'est avant tout des images qui conviendront aux téléspectateurs, qui attireront leur attention et feront en sorte qu'ils s'attachent au candidat. Il faut donc que le candidat soit assez bon pour lui fournir des images de jeu, de fête, de disputes et de larmes, d'amour, d'amitié et de stratégies de jeu comme une variété des sentiments humains. Ainsi, penser à jouer pour la production, c'est aussi et surtout jouer en direction du téléspectateur.

Chacun des candidats à qui j'ai parlé avait sa version de ce qu'il fallait faire pour attirer l'attachement de la production ou du public. Certains candidats ne pensent qu'au jeu à l'intérieur comme Zéphyr, d'autres qu'à la production comme Bastien, et d'autres encore qu'au public, comme Anouk.

Victor, qui pensait aux trois en même temps, réfléchissait chaque action en imaginant la réaction des trois acteurs. Ainsi, il cherchait à se faire respecter des candidats pour ne pas se faire éliminer, se rendre essentiel pour le programme vis à vis de la production, et à se faire aimer du public pour rester le plus longtemps possible et se forger une image pour l'après-*Secret Story* :

[Une fois après un jeu] j'ai récupéré deux indices. Et là, ma meuf<sup>23</sup>, logique, elle me demande les indices. Et là, je me suis dit 'Si tu ne donnes pas les indices, le public va se dire que t'es un gros bâtard'. Donc moi je réfléchissais à une solution parce que je ne voulais vraiment pas lui filer, mais en même temps j'allais me faire tuer par le public. Donc je me suis dit que j'allais me marrer. Et je lui explique [un faux indice] avec des mots mignons, il est 18h00 il faut que ce soit audible pour les gens, diffusable, et ça va faire marrer le public, et elle, elle tombe dans le panneau. Donc moi j'arrive dans le confessionnal [pour parler à la production], je dis que c'était une vanne<sup>24</sup>, que j'allais lui dire les vrais indices, mais que comme ça marche trop bien, j'ai envie d'en rire encore quelques jours et je ne vais pas lui dire. Finalement, je garde les indices et je découvre le secret. Mais tu vois j'ai réfléchi à tout ça.

Dès qu'il fait quelque chose, Victor pense à ces trois paramètres. Ici, il travaille ses liens vis à vis des candidats, se rend utile à la production, et se construit un personnage sympathique et complice auprès du public. Ainsi, tout ne dépend que de la libre appréciation des candidats de ce que la production diffusera et de comment le public pourrait les percevoir grâce à ces images. L'argent qu'il pourra gagner à la sortie, mais surtout l'éventualité d'une carrière médiatique après l'émission dépend de cette image qu'il se forge jour après jour.

---

<sup>23</sup> « Meuf » : (argot) verlan pour « femme », « petite amie ».

<sup>24</sup> « Vanne » : (argot) blague, farce.



Anouk, quant à elle, ne pensait jamais à donner quelque chose de spécifique à la production. Elle ne pensait qu'aux téléspectateurs et ne se comportait qu'en fonction d'eux. En effet, elle avait été sauvée d'une élimination dès la première semaine par le public. Elle avait alors compris que sa plus grande force dans le jeu serait le soutien des téléspectateurs qui la suivaient. Que la production l'aime ou non, que les autres candidats la supportent ou pas, si le public était avec elle, elle resterait :

J'étais nominée dès la première semaine et j'ai été sauvée par le public. Donc je me suis dit 'Tu as été naturelle cette semaine, les gens m'ont sauvée et ont apprécié ça'. Donc je suis restée naturelle et fidèle à moi-même et à la première semaine de manière à ce que le public n'ait pas le sentiment que j'ai changé.

Anouk a ainsi essayé de se comporter pendant tout le jeu exactement comme pendant la première semaine, puisqu'elle considérait que le public l'aimait pour ce personnage précis. Elle a voulu « rester fidèle » à qui elle était la première semaine, pour ainsi rester fidèle au public. En restant elle-même, c'était avant tout au public qu'elle pensait, qu'elle imaginait comme une équipe qui la soutenait derrière son poste de télévision.

### 3.1.2.2 Le téléspectateur comme personnage imaginé

Les candidats imaginent en permanence comment le public réagira aux images, pendant le temps même où ils effectuent des actions. En ce sens, ils oublient le traitement de la production, le tri des images et le montage, comme si les caméras n'étaient que des relais de ce qu'il se passe dans la maison. Bastien pousse ses blagues pendant même qu'il les fait parce qu'il imagine le public, à travers les caméras, rire avec lui :

Je prenais du plaisir à faire la fête, et il y avait une plus-value au fait que je sois filmé parce que peut-être que j'allais être pris [sélectionné au montage] et que ça allait faire rire les gens.

Il est cependant presque impossible pour les candidats de savoir ce que le public pense d'eux et s'ils sont aimés à l'extérieur. Ils peuvent avoir des indices lorsqu'ils sont sauvés des éliminations comme Anouk, ou en entendant les noms que scandent le public lors des connexions<sup>25</sup> avec le plateau lors des émissions hebdomadaires en direct. Charline, lors d'une

---

<sup>25</sup> Lors des émissions hebdomadaires, le plateau de télévision où se trouve l'animateur se connecte avec la maison. Les candidats ne voient que l'animateur, mais peuvent entendre le public derrière lui qui crie souvent le nom de ses favoris.

connexion, avait découvert qu'elle n'était pas aimée du public et cela avait changé la façon dont elle envisageait son jeu :

Tu n'imagines pas du tout [si tu es aimée ou pas]. Je me souviens d'un jour c'était pendant un *prime*<sup>26</sup>, et quelqu'un avait demandé « Qui voulez vous voir sortir ? » et tout le public avait crié « Charliiine ! ». J'ai été au confess<sup>27</sup>, j'ai dit « Je veux sortir, je ne suis pas kiffée, je ne vois pas ce que je fous ici, laissez-moi rentrer chez moi ». Et évidemment ils ne voulaient pas.

Ne pas être aimée du public a été très difficile à vivre pour Charline qui n'avait aucune information sur les images qui passaient à la télévision, ce que le montage racontait et l'opinion que le public avait d'elle. Pour Victor, ne pas savoir ce que pense l'extérieur a été l'aspect le plus difficile de son aventure. Lui qui cherchait constamment à fournir des images qui plairaient au téléspectateur doutait du comportement à adopter pour conquérir le public :

C'est dur, tu n'as pas de nouvelles, tu ne sais pas si tu es aimée, tu sais pas si les gens t'aiment, tu ne sais pas... T'as dix personnes autour de toi qui ne t'aiment pas, t'as que ta copine. Tu te dis que putain en fait tu fais fausse route, et que les gens ils aiment les dix connards et pas toi. Que tu vas ressortir de là et que tout le monde te déteste.

Anouk, pour sa part, m'a dit être issue d'une « certaine culture » où la pudeur est de mise. Elle faisait toujours très attention à contrôler la façon dont elle parlait et se comportait, à ne pas s'afficher avec un garçon, à s'habiller convenablement, à ne pas s'énerver. Elle se demandait ce que sa famille voyait, comment elle la trouvait et comment elle interprétait son comportement dans le jeu. Sans aucune nouvelle de leurs proches, les candidats ne peuvent qu'imaginer :

J'avais cette frustration de ne pas pouvoir communiquer avec les gens que j'aime, de ne pas savoir ce qu'ils pensent, de ne pas savoir ce qu'ils ont vu, de ne pas savoir dans quel état d'esprit ils sont et comment ils ont interprété les choses. [Anouk]

Anouk m'a confié qu'elle essayait toujours de se souvenir qu'elle était filmée, pour être certaine de ne pas faire quelque chose qui aurait pu entacher son honneur ou celui de sa famille. Cependant, les candidats filmés en permanence oublient naturellement les caméras.

---

<sup>26</sup> Pour plus de détails, voir le concept du jeu en page 17.

<sup>27</sup> Pour plus de détails, voir le concept du jeu en page 17.

Anouk essayait toujours de combattre cela puisqu'elle considérait qu'oublier les caméras était un aveu de faiblesse dans sa maîtrise d'elle-même et de son comportement :

Ça a pu m'arriver bien sûr [d'oublier la caméra] ça m'est arrivé parce que voilà, l'enfermement pendant deux ou trois mois, au bout d'un moment parfois on n'en peut plus et on est tous humains, ça peut arriver de faire des choses qu'on peut regretter le lendemain, mais j'essayais tant bien que mal de ne pas les oublier (...) J'essayais juste de rester polie et à peu près correcte parce que je n'avais pas envie de... Parfois dans la vie de tous les jours on peut dire des gros mots et tout ça, moi je n'avais pas envie donc j'essayais de faire un peu attention à ça. Après quand t'es énervée, quand tu te disputes avec quelqu'un, la caméra tu l'oublies. Quand tu pêtes les plombs tu pêtes les plombs quoi. Caméra ou pas caméra, tu as beau entendre la caméra se tourner vers toi, t'es énervée t'es énervée et la caméra tu l'oublies quoi.

Pour Anouk, se souvenir des caméras et du public était une bataille pour ne pas oublier que tout ce qu'elle faisait était diffusé. Pour Victor, l'enjeu lié à l'image qu'il véhiculait auprès du public était trop important et il s'était préparé au maximum.

### 3.1.2.3 La question de l'image des candidats pour la suite

Ce qui fait la différence entre Victor qui savait exactement comment jouer et Zéphyr qui ne jouait qu'au jeu des secrets, c'est la préparation. Victor a participé à *Secret Story* cinq ans après Zéphyr et a eu le temps de regarder les émissions, de comprendre quel genre de personnes réussissait à se démarquer, quel genre d'images était diffusé. Il savait qu'il n'avait qu'une seule chance : on ne fait pas deux fois *Secret Story*. Il s'est alors préparé physiquement et mentalement de sorte à être à l'aise avec son corps et de savoir comment agir face à la caméra :

Après je me sentais à l'aise parce que j'avais fait un vrai travail sur moi. J'avais fait deux heures de musculation tous les jours pendant un an, je savais que j'allais venir donc beaucoup de musculation, beaucoup d'UV, j'avais un physique au top, une alimentation au couteau après et tout ça. Je suis rentré, j'étais bien dans mes baskets comme jamais. J'avais fait 5000 euros de shopping, j'avais des fringues que neufs, j'enlevais une étiquette tous les jours, j'étais au max quoi. Mentalement j'étais prêt. Prêt à faire la guerre. Prêt à y aller, à jouer de mes atouts, prêt prêt prêt.

Ainsi, si Victor n'a pas été au bout du jeu<sup>28</sup>, il considère avoir gagné parce qu'il a obtenu la popularité qu'il désirait. Victor pensait en permanence à l'enjeu inhérent à *Secret Story* : pourquoi il était là et ce que *Secret Story* pouvait lui apporter en termes de carrière s'il faisait ce qu'il fallait. Il jouait avec le public, et essayait d'avoir une certaine tenue, de le respecter. Et selon lui, un candidat intègre très vite le fait qu'il est filmé, diffusé, et qu'il doit se tenir :

---

<sup>28</sup> Victor s'est fait exclure pour violence.

Tu les vois les caméras, mais après au bout d'un moment, t'as une spontanéité qui est... Enfin en fait à la télé c'est comme quand t'es en plateau. Moi en plateau, je ne mettrais jamais un doigt dans le nez. Je suis en plateau, je suis à la télé, pourtant je suis hyper naturel, je dis mes conneries mais je vais éviter de dire des vulgarités. Au bout d'un moment tu es le personnage que tu te crées, t'es là. C'est à dire qu'au bout d'une semaine, deux semaines, tu te mets tes trucs, tes petits accros puis après ça roule tout seul, t'es ce gars-là, t'es formaté, voilà, t'es formaté.

Pour lui, *Secret Story* était comme un vaste entretien d'embauche où il montrait au monde des médias de quoi il était capable et qu'il était sérieux. Victor avait intégré l'idée qu'il était filmé et qu'il était possible que son image soit diffusée à un très grand nombre. Selon Charline et Anouk, tout le monde ne réussit pas à être assez aimé pour réussir dans les médias après l'émission. C'est dans le jeu qu'il faut se démarquer pour pouvoir faire durer sa célébrité à l'extérieur. Zéphyr, lui, n'a compris l'existence de ce jeu qu'à la toute fin, quand on lui a annoncé que le public aimait celle que justement tout le monde détestait dans la maison :

Mais à la fin il y avait deux clans dans Secret, ceux qui étaient avec moi, et ceux qui étaient contre nous. Et plus ils sortaient, plus ils se rendaient compte que nos deux clans ne servaient à rien parce qu'on s'est tous fait niquer par une meuf qui servait à rien et qui était dans aucun des clans.

Zéphyr ne pensait qu'au jeu proposé par la production et a vécu une très forte désillusion quand il s'est rendu compte que ses clans et stratégies n'avaient aucune importance pour le public qui s'attachait à des personnages. Charline a elle aussi oublié très vite les caméras et n'y a plus pensé. Elle se sentait bien dans la maison, cherchait les secrets, protégeait le sien et prenait du bon temps. Elle a fait son aventure dans la maison sans penser aux réactions des téléspectateurs et semble aujourd'hui le regretter :

En fait je ne m'en rendais pas compte [qu'elle était filmée]. Je faisais ma vie et je ne m'en rendais pas compte. Je n'ai rien calculé, je pense que maintenant les candidats eux calculent tout, mais moi vraiment je ne m'en rendais pas compte. Tu imagines, si je me rendais compte que j'étais filmée, je passais ma vie à manger tu vois ! Je ne me rendais pas compte je te jure. J'aimerais le refaire et faire plus attention.

Effectivement, les images qui restent sont aussi un élément important à prendre en compte pour ces candidats qui souhaitent rester célèbres après l'émission et se construire une image pendant le programme.

Ainsi le rapport au public est compliqué pour les candidats qui sont dans une tension constante entre être aimé dans la maison, être valorisé par la production et être estimé par les téléspectateurs. Et il est d'autant plus important de jouer avec le téléspectateur qu'il tient entre

ses mains leur aventure dans la maison et leur rêve de rester célèbre après l'émission. Entre ces différents jeux, les candidats doivent adapter leur comportement à chaque instant pour correspondre aux différentes attentes des acteurs. La difficulté est cependant que personne ne leur explique ce jeu qu'ils doivent comprendre seuls. En imaginant eux-mêmes ce que veut voir le téléspectateur et ce qu'ils doivent faire pour être aimés, les candidats prennent tous des chemins différents. Mais au-delà des téléspectateurs, la clé de la victoire est pour les candidats leur rapport à la production, qui les domine, les fait travailler, et agit à la fois comme une amie qui les protège et leur offre tout ce qu'ils désirent. Accepter les règles de la production et comprendre celles qu'elle n'énonce pas est un passeport pour le candidat qui désire rester dans le jeu le plus longtemps possible.

### **3.2 La production et ses liens complexes avec les candidats**

Un des aspects qui ressortait de toutes les entrevues est à quel point la production contrôle chaque facette du jeu, de la maison aux candidats eux-mêmes. Or, rien n'est demandé frontalement, tout est suggéré, manipulé. La production contrôle chaque petit détail du jeu et de la maison et ce sont tous ces détails là, assemblés, qui lui permettent d'avoir la mainmise sur la vie des candidats à l'intérieur et sur leur image à l'extérieur. Il y a certaines règles qui sont clairement expliquées et qui bien que contraignantes pour les candidats sont acceptées parce que cela fait partie du jeu. Il y a ensuite des outils de manipulation pour les faire agir et réagir entre eux et des techniques de persuasion pour que l'émission suive le cours voulu par la production. C'est ce que nous verrons ici.

Je m'attarderai aussi sur le fait que les candidats ne paraissent pas en vouloir à la production de les avoir manipulés à ce point, ce qui découle selon moi du fait qu'ils l'admirent beaucoup. Tout d'abord c'est une production puissante qui a choisi de les mettre en valeur. *Secret Story* est un programme prestigieux en télé-réalité, et les candidats considèrent que tout ce qu'a fait la production l'a été intelligemment et subtilement. Enfin, les participants à ma recherche ont ceci en commun qu'ils travaillent tous aujourd'hui en télévision, pour des programmes de télé-réalité plus particulièrement. Ils justifient alors ce qu'a fait la production de *Secret Story* par une maîtrise exceptionnelle des rouages de la télévision.

### 3.2.1 Des règles explicites pour un programme prestigieux

*Secret Story* se pose en France comme la plus prestigieuse émission de télé-réalité et comme la dernière télé-réalité d'enfermement. Lors des saisons auxquelles les candidats ont participé, *Secret Story* était encore diffusé sur TF1, première chaîne de France, et rassemblait plus de quatre millions de téléspectateurs par semaine. La production avait donc un budget conséquent et chaque aspect du jeu paraissait précis, calculé, réfléchi.

Les candidats connaissaient tous le prestige de l'émission lorsqu'ils ont postulé pour y participer. Après l'aventure, ils considèrent encore avoir eu beaucoup de chance de participer à un programme qu'ils jugent exceptionnel. La production joue beaucoup sur le rêve pour attirer des candidats et pour accrocher le public au programme. Lors des castings, on dit aux candidats qu'ils ont beaucoup de chance d'être là, qu'ils ont été triés sur le volet et qu'ils vont participer à l'expérience d'une vie. Quand ils sont accueillis pour la première fois dans la maison et qu'ils découvrent la grande machine de *Secret Story* se mettre en mouvement, les candidats sont éblouis :

C'était dingue, quand je suis rentré j'ai vu cette baraque incroyable. J'ai fait « Haaan putain j'y suis quoi ». Je n'étais pas arrivé sur la lune mais presque, on est débiles hein à 21 ans. Non je ne suis pas arrivé sur la lune, je suis sur un parking à La Plaine-St-Denis mais bon. Et c'était waouh ! Et au bout de quatre mois, quand je suis ressorti, j'ai refait waouh. [Bastien]

Zéphyr ne connaissait pas les rouages de l'émission avant d'y entrer mais est aujourd'hui celui des participants à ma recherche qui paraît le plus admirer la production et le programme. Comme nous le verrons ultérieurement, il est aussi celui qui considère que tous les habitants de la maison se sont fait piéger par la production. Mais cela semble lui plaire d'une certaine manière : la production a été assez intelligente pour tous les duper sans qu'ils s'en rendent compte. Son admiration transparait régulièrement dans son entrevue :

Juste *Secret* [Story], ça garde une âme de vraie télé-réalité. En fait *Secret Story* c'est Endemol et eux c'est les rois du monde, c'est la plus grosse production, ils sont au courant de tout et tout ce qu'ils font c'est intelligent. Ils ne font pas les trucs à l'arrache. Ils trafiquent tout en très intelligents, parce que Endemol ils sont très intelligents.

Le prestige inhérent à l'émission fait que les candidats qui voulaient vraiment entrer dans le programme se considèrent extrêmement chanceux d'avoir été sélectionnés et sont prêts à tout accepter de la part d'une production qu'ils admirent, à se laisser guider par elle puisqu'ils lui font confiance pour créer un programme de qualité. Victor, pour sa part, voulait vraiment participer à *Secret Story* et est entré dans le programme contre l'avis de ses parents. La

production lui permettait d'avoir un projecteur braqué sur lui assez longtemps pour qu'il puisse se faire remarquer des autres médias. Pour pouvoir participer à l'émission, il dit « avoir tué le père » : il s'est détaché de ses parents et a pris son indépendance. Suite à ça, il était prêt à tout pour réussir. Il est important de comprendre que les règles imposées par la production sont vues par les candidats comme des conditions de travail plus que comme des règles de jeu. C'était elle qui les employait et leur permettait d'avoir la possibilité de réaliser leurs rêves. Les candidats se pliaient aux règles de travail particulières que cela impliquait, qu'on leur expliquait au fur et à mesure du jeu, étapes par étapes.

Avant même l'entrée dans la maison, les candidats suivent une période que la production appelle « isolation » :

Ça on a dû te le dire aussi, avant de rentrer, on est trois ou quatre jours avec une nounou. (...) On est en isolation ça s'appelle, parce que la communication commence autour de Secret. Donc tu es avec une nounou pendant quatre jours qui dort avec toi, va aux toilettes avec toi. Tu ne peux pas regarder la télé, aller sur les ordinateurs... C'était chiant, j'en pouvais plus, je voulais vite rentrer dans la maison. Mais bon tu veux tellement faire Secret à ce moment-là que tu acceptes. [Charline]

Bastien m'a raconté avoir signé le contrat de la production sans l'avoir lu, tant il aurait tout accepté pour y participer. Mais selon lui, aucune des règles imposées par la production n'est outrageuse.

En général on est tous des jeunes et ils te filent un contrat gros comme un bouquin où dedans tout est stipulé, et on est tous pareils et on les lit pas, on n'a pas d'avocat ni rien. Et on signe on signe on signe tout ce qu'ils veulent. Tout ce qu'on veut nous c'est participer participer participer donc après on apprend ça au fur et à mesure. Mais ça reste des règles simples.

En effet, Bastien accepte de la production ce qu'il comprend faire partie de l'émission. Quand il comprend en quoi les images seront utiles, il obéit. Dans les règles imposées par la production, il y a des règles de bon fonctionnement de tournage, et des règles de bon fonctionnement de jeu. Les candidats anticipent les images d'eux et ainsi acceptent beaucoup. Par exemple, ils n'ont pas le contrôle de l'électricité et de l'eau chaude et doivent se contenter des 30 minutes par jour au réveil imposées par la production. Si un candidat ne se levait pas à temps, il devait se doucher à l'eau froide sans négociation possible. Bastien comprenait ce que ces 30 minutes imposées engendraient en termes d'images pour le programme, alors il obéissait :

Le matin on se fait réveiller par La Voix et la musique, « Bonjour tous les habitants, nous vous souhaitons une bonne journée, il est l'heure de se réveiller » et BAM, ils rallument les énormes lumières de supermarchés qui t'éclairent bien la tronche. Et ils ont trouvé une technique, parce

que nous on est des jeunes, on n'a pas forcément envie de se lever. C'est-à-dire qu'à partir du moment où ils te réveillent, ils te déclenchent l'eau chaude et une demi-heure après ils la coupent. Donc si tu veux te laver, t'es obligé de te réveiller. Donc tout le monde se réveille en même temps, court à la douche, donc eux ça leur faisait des images, et nous on se lavait avec de l'eau chaude donc on était contents.

D'autre part, les candidats se plient quotidiennement à l'exercice du confessionnal et y vont tous les jours, un par un pendant une heure pour raconter leur journée et leurs sentiments vis-à-vis des événements récents. Charline me disait que c'était très fatigant, parce qu'elle supposait qu'ils étaient appelés de 4h00 à 6h00 du matin<sup>29</sup>. Elle n'aimait pas y aller, mais essayait de leur donner les images dont ils avaient besoin, pour pouvoir aller se coucher au plus vite. Le confessionnal ennuyait Bastien, mais comme les autres, il y allait. Il comprenait cependant que ces images étaient nécessaires alors il se prêtait au jeu du mieux possible :

Bin c'est chiant [le confessionnal], honnêtement moi ça me soulait. Vraiment. Je leur disais 'C'est bon vous avez les images, commentez ce que vous voulez'. Mais ils ont besoin de ces images-là au confessionnal. Donc c'est un peu relou<sup>30</sup> mais après c'est le jeu.

Bastien m'a expliqué qu'il aurait eu une limite si la production lui avait demandé des choses plus intimes, mais évoquer le jeu et son déroulement lui paraissait tout à fait légitime. Pour Bastien, respecter les règles de tournage imposées par la production, c'est participer à construire un programme de qualité avec des images adaptées, mais c'est aussi préserver le jeu. Pour que le jeu des secrets et des missions fonctionne, il faut que les candidats le respectent :

On n'a pas le droit [de dire ce qu'il s'est passé au confessionnal]. Tout ce qu'il se passe au confessionnal reste au confessionnal, ça c'est vraiment un maître mot de ce jeu, parce que sinon il n'y a plus de jeu. Si on raconte vraiment ce qu'il s'est passé au confessionnal, les gens connaissent vraiment notre état d'esprit, ce qu'on va anticiper, ce qu'on va choisir, ce qu'on va faire donc non c'est vraiment... Il ne faut pas.

Selon Bastien, toutes ces règles apprises et intégrées font que les candidats sont « mécanisés par l'émission » : très rapidement, elles entrent dans leurs habitudes de vie quotidienne :

On était complètement mécanisés par l'émission, on était appelés au confessionnal, on avait des missions qui nous étaient données, par une voix qui était extérieure donc seulement par des haut-parleurs, on était dirigés par les haut-parleurs, donc Monsieur La Voix qui nous dirigeait en nous disant « Allez tous vous réunir dans le salon, on va faire une connexion avec le plateau pour le direct de demain machin » et « Aujourd'hui, nous sommes le tel machin, nous vous souhaitons une bonne journée les habitants ». Enfin on se sent clairement pions de jeu. Ça

---

<sup>29</sup> Je dis que Charline « supposait » parce que les candidats n'ont pas l'heure dans la maison.

<sup>30</sup> « Relou » : (argot) Verlan de lourd. Signifie agaçant, ennuyeux.



c'est... Mais à la fois c'est pas du tout dérangeant parce qu'on sait qu'on est là, on sait qu'on est participants en tant que candidats.

Bien que Bastien explique que les candidats se sentent « pions de jeu », cela ne semble pas les déranger puisque ce sont des règles qui étaient établies dès leur entrée dans la maison. Et dans la plupart des cas, ils cherchent à appliquer ces codes de jeu et de tournage au mieux pour plaire à la production. Car comme le dit Victor :

Si tu sens qu'il faut que tu renonces un peu à certains trucs, et ben tu le fais, parce que t'es toujours la marionnette de la production. Et plus t'es utile, plus tu leur fais du bien, et c'est bien.

Si les candidats choisissent souvent d'eux-mêmes de tout faire pour plaire à la production, celle-ci dispose cependant de moyens de pression variés, mais surtout de techniques de manipulation précises et élaborées en amont. Les règles du jeu, la maison, les émissions : tout est créé pour faciliter au mieux le contrôle de la production sur les candidats.

### **3.2.2 Le contrôle absolu de la production sur les candidats**

La production dispose d'un moyen de pression frontal, de techniques pour faire agir les candidats à l'intérieur, de techniques pour manipuler leur jeu, et de moyens d'influer sur les éliminations tout en ne changeant pas les scores des votes du public.

Tout d'abord, pour la production qui ne peut entrer dans la maison, il fallait un moyen de pression dans l'urgence pour forcer les candidats à obéir. Elle utilise alors la cagnotte des candidats, qu'elle seule peut contrôler. Par exemple, Charline m'a raconté que ça la dérangeait beaucoup de devoir porter son micro partout et tout le temps. La production la rappelait à l'ordre si elle osait l'enlever :

Il y a toujours des micros même quand tu vas aux toilettes (...) Je me disais 'Je ne peux même pas aller aux toilettes tranquillement'. Et tu peux pas l'enlever parce que si tu l'enlèves c'est 'Charline remets ton micro, Charline remets ton micro, si tu ne mets pas ton micro, t'es sanctionnée, on t'enlève autant de ta cagnotte'. Attends c'était le seul truc qui nous dérangeait !

Outre la manipulation de la cagnotte, la production possède différents outils pour différents usages. Il fallait à la production un moyen de faire agir et réagir les candidats. En effet, dans cette belle maison et entre eux, ils pourraient n'être là que pour profiter de la vie, comme en vacances tous frais payés. Mais pour avoir des images à diffuser, la production a besoin que les candidats fassent des activités, interagissent, et qu'il y ait de l'action dans la maison. La production dispose de La Voix, voix off mystérieuse et désincarnée, pour exposer

aux candidats les activités de la journée. Selon Victor, c'est La Voix qui détermine « les faits et gestes » des candidats dans la journée. Elle est connue des téléspectateurs comme le maître du jeu. Les candidats l'apprécient et la considèrent comme un ami dans le jeu. Mais surtout La Voix, qui ne parle que lors de passages importants et qui seront toujours diffusés est là pour rappeler aux candidats qu'ils ne sont pas là pour être en vacances : ils sont dans une émission de télévision :

Quand La Voix parle, donc vraiment pour les personnes à la télé, ils disent toujours 'Tous les candidats sont appelés à venir dans le salon', 'Les candidats, vous allez participer deux par deux machin', là c'est vraiment pour le côté télévisuel du ... Pour que ça ne fasse pas trop familier, pour que ça fasse vraiment jeu. [Bastien]

La production, pour faire agir les candidats peut aussi utiliser un outil précieux : la maîtrise du temps. Les candidats n'ont pas l'heure et dépendent alors de l'emploi du temps imposé par la production qui leur dit quand il est temps de manger, de jouer, de dormir. Charline suppose que les candidats se couchaient après leur passage au confessionnal vers 6h00 du matin et que la production les réveillait vers 13h30 :

On n'avait pas l'heure, en fait c'était pour te déphaser complètement. Pour que tu perdes tout repère. Tu vois par exemple, S. devait prendre des médicaments tous les jours à 12h00 donc elle mettait l'heure sur le four et après, tous les jours ils venaient changer l'heure.

Contrôler le temps permettait à la production d'agir sur leur rythme de vie, de les calmer ou de les fatiguer. Selon Victor, lorsqu'il n'y avait pas assez d'action dans la maison, la production les réveillait plus tôt :

Des fois ils te levaient, ils te laissaient dormir trois heures, mais tu ne le savais pas comme t'as pas l'heure. Et comme ça tout le monde était énervé et tout le monde se foutait sur la gueule.

Selon Anouk, la production leur crée également volontairement des moments d'ennui pour que les candidats se créent eux-mêmes des histoires et s'intéressent aux secrets, comme seule distraction. La production s'assurerait alors d'avoir des images jugées intéressantes pour l'émission du soir :

Donc je pense que volontairement la production, et ils ont raison c'est leur travail, nous créent à tous des moments d'ennui, ce qui fait du coup qu'on va tous s'atteler à aller chercher des secrets, aller régler des comptes... Voilà c'est ce qui crée des séquences au quotidien, parce qu'il faut quand même faire des émissions quotidiennes tous les jours, qui ont un certain laps de temps en terme de durée, et si on avait des activités tout le temps, on serait qu'en train de s'amuser et ça en générerait aucune image et aucune scène intéressante.

Ainsi, que ce soit par la maîtrise du temps ou par le contrôle des activités disponibles dans la maison, la production n'hésite pas à les pousser à bout pour créer des séquences. De même, la production peut encore jouer sur leur santé mentale en distillant au compte-goutte des informations sur les proches des candidats. Cela crée assez facilement des séquences d'émotions, qui créent l'attachement du téléspectateur :

[Son souvenir le plus marquant a été] La vidéo qu'ils m'ont diffusée de ma mère. J'étais enfermée pendant longtemps et pour le coup j'étais très conditionnée. Moi ils me pensaient très forte par rapport à mon caractère et tout, et du coup ils ne m'ont rien donné. Il y a des gens, ils faisaient venir leurs familles dans le sas, des rencontres avec les parents, les frères les sœurs. Moi ils ne m'ont rien donné. Et à un moment donné ils m'ont diffusé une vidéo de ma mère et je me suis effondrée. [Anouk]

Ainsi, en manipulant le jeu et leur vie dans la maison, la production peut créer les séquences dont elle a besoin : des séquences de fêtes, de jeux, de disputes ou d'émotions. Mais elle peut aussi et surtout valoriser des candidats ou faire baisser leur estime auprès des autres candidats et du public, créer des relations, faire gagner celui ou celle qu'elle voudra utiliser comme égérie de l'émission. En effet, la production a, grâce au jeu, les moyens de garder les candidats qu'elle veut dans l'aventure en gérant leur image auprès des autres candidats et du public. Elle peut aussi déterminer la structure de l'histoire de la saison et contrôler les relations amicales ou amoureuses pour qu'il y ait toujours de l'action. Tout cela est possible grâce aux ressorts du jeu qu'elle contrôle : les secrets qui déterminent qui est qui dans le jeu, les missions secrètes qui créent des alliances ou des ruptures. La production, maîtresse du jeu, peut inventer n'importe quel nouveau ressort pour valoriser certaines personnes ou en éliminer d'autres. Il n'y a pas de règles fixes au jeu de *Secret Story*, la production peut donc rajouter discrètement des éléments nouveaux au jeu quand elle le souhaite pour servir ses intérêts. Victor pense que la production utilise beaucoup ce genre de moyens et qu'il en a lui-même largement bénéficié. Il considère n'être resté que grâce au soutien de la production, parce qu'il était en couple, et que leur histoire d'un couple qui se bat contre tous les autres habitants était belle à raconter dans l'émission :

À un moment donné tu le vois qu'il y en a toujours qui ont des immunités<sup>31</sup>, qui ont des trucs. Et assez vite tu fais le calcul, L. et moi contre le reste du monde, au début tout le monde voulait nous dégager mais moi un coup j'avais une immunité, un coup j'étais maître des nominations<sup>32</sup>, un coup c'est elle qui était maître des nominations, il y avait toujours un savant mélange pour

---

<sup>31</sup> Immunité : carte qu'un candidat peut gagner par une activité et qui lui assure d'être protégé des éliminations.

<sup>32</sup> Maître des nominations : La Voix peut décider qu'un des candidats choisira seul tous les nominés de la semaine.

ne pas qu'on se retrouve opposés l'un à l'autre. On était forts, donc on pouvait aller dans le sas<sup>33</sup> contre quelqu'un d'autre, mais on ne nous mettait jamais l'un face à l'autre. Ou alors on nous mettait un troisième, un quatrième qui puisse dégager et que nous, on puisse continuer, parce qu'on était les plus populaires et on faisait vivre l'aventure.

Charline aussi pense ne devoir sa place en finale qu'à la production. En effet, elle n'était pas très aimée du public et considère qu'elle serait sortie si elle avait été nominée. Elle pense que la production la protégeait parce qu'elle avait besoin de garder un personnage comme elle dans le programme :

Finale je suis quand même restée jusqu'en finale, mais c'est la production qui m'a protégée, pour moi ils ne voulaient pas que je sorte, ils avaient besoin de moi, j'étais solaire, je faisais des embrouilles, je mettais l'ambiance, voilà quoi, ils avaient besoin de moi.

La production utilise les immunités dès qu'elle sent que ses candidats préférés risquent l'élimination. Elle peut aussi, dès l'entrée dans le jeu, donner un secret compliqué en imaginant que cela créera des histoires au sein de la maison et que la personne sera alors très active dans la dynamique de la maison. Charline, par exemple, a été recrutée dans la rue. C'est la production qui a imaginé son secret :

Moi à ce moment-là, j'étais en *chat* avec H. et je lui avais dit « Bah écoute, qu'est ce que tu fais demain, viens avec moi passer le casting ». Et là ils nous ont demandé « Est-ce que vous êtes capables de vous mettre ensemble pour l'émission ? ». Donc je fais « OK d'accord pas de soucis ! ». Et la première fois que je l'ai embrassé, c'est quand on a fait le tournage de présentation quoi ! Et je disais « Ça fait six ans que je suis avec mon chéri ! ». Mais je ne te dis pas ça a fait pleins de problèmes.

En lui demandant de prétendre être en couple avec H., la production s'assurait qu'il y ait des rebondissements dans cette histoire d'amour fictive. En ce sens, les secrets donnés aux candidats permettent de créer des prémisses d'histoires dès l'entrée dans la maison.

D'autre part, les missions constituent des outils de contrôle majeurs pour la production. Utilisées au coup par coup, elles permettent à la production de décider des tournures que prendra chaque relation dans la maison, en faisant agir les candidats dans le sens qu'elle désire. Bastien a décrypté ce qu'il se passait quand la production avait envie de créer une relation entre deux candidats :

Et ils imaginent peut-être [les membres de la production] ... 'Lui on a vu qu'il aimait bien ci, ça et ça, elle aime le sport, ils sont beaux tous les deux, elle nous a dit qu'elle kiffait les métiers

---

<sup>33</sup> « Aller dans le sas » : le sas est le couloir dans lequel les candidats attendent le choix de la personne éliminée par les téléspectateurs. Aller dans le sas signifie donc être nominé.

et lui les blondes'. Et après, une fois dans la maison, La Voix appelle ces deux personnes là et leur dit 'Votre première mission va être de faire croire que vous êtes en couple'. Donc ils vont dire 'Mais ah bon mais on ne se connaît pas, et pour la somme de 1000 euros, allez on est là pour jouer, on peut faire semblant d'être un faux couple, on va abimer personne, on peut faire semblant de se rapprocher'. Et ils vont peut-être faire semblant de se coucher ensemble le soir, il va y avoir des rapprochements et peut être qu'à la fin, ils vont vraiment le faire, et ça va être super pour la production, ça va être super pour la quotidienne, et les jeunes vont être à fond devant leur télé.

La production peut aussi, par le jeu des missions, faire exister quelqu'un qui a du mal à trouver sa place dans le programme. S'il accepte la mission, le candidat pourra alors apparaître dans les émissions, puisqu'il a agit comme la production le lui a suggéré :

Le seul moyen qu'ils ont de t'orienter ou de te faire faire des choses, c'est avec les missions. Et ils ne disent jamais 'Embrouille toi avec ton meilleur pote'. Jamais. Pas comme ça. Ou 'Tu n'existes pas dans le programme, réveille-toi'. Par contre ils te diraient 'Chloé, pour 5000 euros, est-ce que tu trahirais ta meilleure amie pendant 24 heures ?'. Imagine tu n'existe pas trop dans le programme. Tu ne participes pas trop aux jeux, t'es calme, dans les montages t'es pas trop là parce que voilà t'es inactive dans la maison t'es un peu perdue. Toi tu dis oui !

Lorsqu'il était dans le programme, Zéphyr ne faisait pas vraiment confiance à la production et refusait de participer aux missions. Pour paraître joueur aux yeux du public, la plupart les acceptent mais Zéphyr ne se dérangeait pas et les refusait toutes. Selon lui, les personnes qui acceptaient les missions étaient manipulables « de façon intelligente ». La production n'a pas pu forcer Zéphyr à accepter les missions. Ainsi, bien qu'elle ne force à rien les candidats, la production est maîtresse d'absolument tout ce qui se développe dans le jeu. En ce sens, elle peut contrôler quels candidats restent ou se font éliminer du jeu. Charline explique d'autre part que la production peut rétrograder certains candidats trop bien placés pour la victoire :

Par exemple si c'est une mauvaise personne qui a gagné une place en finale et qu'ils ne veulent pas que la personne gagne, ils peuvent poser un ultimatum genre 'Contre 25 000 euros, est-ce que tu accepterais de donner ta place en finale à telle personne ? Et là, ça montrerait que tu es un vrai joueur'. Donc 'Ah bah oui je vais le faire'.

Tout cela est possible surtout parce qu'être joueur est une qualité extrêmement valorisée dans la maison. Lorsque les candidats ne se laissent pas faire ou sont trop populaires auprès du public, la production a toujours de nouveaux moyens de contrôle. En ce sens, Victor considère qu'il était en bonne place pour gagner, que cela ne plaisait pas à la production et qu'elle a trouvé une façon pour qu'il s'élimine de lui-même :

Moi sur l'exclusion en fait... Ils avaient fait un jeu extrêmement savant, j'en viens même des fois à douter s'ils ne voulaient pas qu'on dégoupille<sup>34</sup>. On était vraiment sous tension, plus de huit semaines de jeu, il en restait deux, la finale approchait, on commençait à sentir un peu qui était favori et qui ne l'était pas. En fait il restait sept candidats, et ils nous ont tous mis en blanc et il fallait trouver le moyen de se salir le plus possible. Et donc c'est parti en couille ça a dérapé, ça a fait rejaillir les tensions. La Voix, maître du jeu elle était pas là, elle était absente, la sécurité n'est pas intervenue. Une nana tire les cheveux de ma compagne et la fait tomber la tête la première sur le sol en béton de la terrasse. Donc là elle m'a appelé « Au secours, au secours », j'arrive elle lui arrachait les cheveux, et la sécurité a daigné enfin intervenir, et si tu veux moi de nerf, après coup, il y avait la sécurité donc personne ne risquait plus rien, j'ai sermonné la fille comme on sermonne un enfant. Je l'ai prise par les épaules, je lui ai dit qu'elle était malade et je l'ai secoué avec une vraie virulence par contre mais je n'ai pas porté de coup ni de main ouverte ni rien. Bref je pensais qu'elles allaient être exclues toutes les deux, et manque de pot c'est moi qui suis exclu et la jeune fille aussi. Parce que elle était un peu populaire aussi, moins que moi et ma nana mais elle fédérait quand même un public. (...) Et je suis convaincu que *Secret Story*, ils voulaient ma nana en égypte.

Ainsi, la production a les moyens de choisir qui elle veut voir gagner, tout en ne trichant pas sur les votes des téléspectateurs. Nous nous pencherons ultérieurement sur la façon qu'a la production de manipuler les téléspectateurs à travers le montage et la modification des images. Parce que les candidats ne le découvrent qu'après l'émission, j'ai choisi de l'expliquer en même temps que j'évoquerai leur sortie du programme. Il est d'autant plus important pour la production de choisir son gagnant, puisqu'il deviendra l'égypte<sup>35</sup> de l'émission et de la chaîne, pour faire rayonner le programme et ainsi assurer sa pérennité.

Ainsi la production, rien qu'en contrôlant le jeu, dispose de nombreux outils pour inciter les candidats à agir comme elle l'entend. Mais elle dispose d'un autre outil majeur qui lui permet de mettre en œuvre de multiples autres techniques de contrôle : la maison. Si ce sont les candidats qui y vivent, c'est bien à la production qu'elle obéit.

### **3.2.3 La maison comme outil puissant de contrôle**

La maison sert les différents buts de la production. Tout d'abord, c'est un terrain de jeu pour les candidats. La décoration est faite de telle sorte qu'en l'analysant assez précisément, on peut y découvrir tous les secrets des candidats, par des indices sur les murs et sur différents objets. La maison porte en elle le jeu entier : pour sa création, la production a déjà dû imaginer

---

<sup>34</sup> « Dégoupille » : référence à une grenade, ici signifie : perdre le contrôle, devenir violent.

<sup>35</sup> J'utilise le terme « d'égypte de l'émission » qui est revenu à plusieurs reprises dans mes entretiens. Le candidat gagnant d'une saison a à sa sortie une vraie mission de représentation vis à vis du programme, de la chaîne de télévision et de la maison de production.

les grandes lignes de l'histoire de la saison. En effet, la maison cache des pièces secrètes ou des indices cachés qu'elle peut révéler si la recherche des secrets ne se fait pas assez vite. En ce sens, la maison fait partie intégrante du jeu. Par sa décoration intrigante, elle est aussi là pour rappeler constamment aux candidats qu'ils sont dans un jeu et qu'il faut qu'ils jouent.

En outre, Bastien considère que la maison est avant tout un studio de télévision Il m'a expliqué que les lumières sont très fortes partout, que ce soit dans les chambres ou dans le jardin qu'il pense éclairé par des spots de stade. Selon lui, tout est éclairé à l'extrême pour que tout puisse être filmé en tout temps et que la décoration est de couleur vive afin que cela ressorte à bien l'écran. Selon lui, les couleurs vives sont aussi là pour exciter les candidats et donner aux images diffusées un côté enfantin. Pour Charline, bien que la maison ait une apparence luxueuse, on voyait très rapidement qu'elle était éphémère, construite pour un jeu et une émission de télévision à court terme :

C'est une maison en carton tu vois. C'est une façon de parler mais tout est fait en deux mois ! Tu entends les gens derrière, tu sais avec les caméramans, parce qu'ils ne peuvent pas parler...C'est très clair la lumière, c'est très très blanc. C'est de la télé hein. Mais tu le vois que la maison était en carton : quand Zéphyr s'énervait il cassait une porte !

Parce que, avant tout, la maison reste un studio de télévision, créée pour l'image avant de l'être pour qu'on y vive. Elle abrite toutes les caméras, et les pièces sont disposées de telle sorte qu'une caméra sur rail puisse en faire le tour et filmer chaque pièce. Toutes les salles sont équipées de plusieurs caméras fixes dans chaque angle et de miroirs sans tain d'où les caméramans peuvent les filmer. Elle porte en elle le programme de télévision avec le confessionnal où les candidats doivent passer une heure par soir, et une salle sans caméras obligatoire. La maison est donc constituée comme un studio de télévision. Bastien m'a expliqué la disposition des caméras, visibles pour les candidats dans *Secret Story* :

C'est des webcams, mises dans les angles et qui tournent comme ça assez discrètement. Il y a des micros suspendus au plafond. C'est vraiment très simple. Après il y a pleins de miroirs un peu comme ça sans tain, et tu as des caméras derrière sur rail. Et t'as des caméras derrière, qui sont sur des rails et qui te filment. Et tu n'entends rien, tu ne les vois pas.

La maison est donc à la fois terrain de jeu et studio de télévision, mais surtout outil de la production. Les caméras et les micros intégrés permettent à la production de savoir en tout temps ce qu'il se passe dans chaque recoin de la maison. Le rail interne lui permet de pouvoir accéder à chaque pièce silencieusement. Le confessionnal avec son micro et son grand miroir sans tain lui donne la possibilité de communiquer avec un candidat de manière isolée et comme

en face à face, et les enceintes dans chaque pièce celle de parler à tous les candidats de la maison en même temps. Avoir le contrôle des enceintes permet aussi à la production de mettre de la musique plus ou moins douce ou excitante selon l'ambiance qu'elle désire, et le contrôle des lumières de la maison celle d'éteindre et de forcer les candidats à se coucher, d'allumer et de forcer les candidats à se lever. Le contrôle de l'eau chaude lui permet de forcer les candidats à se doucher et commencer leur journée. Celui de la télévision permet de communiquer des messages visuels, en invitant les candidats à se rassembler tous dans le salon. Celui du téléphone rouge<sup>36</sup> à l'extérieur de la maison, de donner une mission comme au hasard à la personne qui se trouve la plus proche. La maison n'obéit qu'à la production. Les candidats n'ont pas la faculté d'allumer ou d'éteindre lumière, électricité, télévision, eau chaude... En dirigeant tout cela, la production dirige la vie quotidienne qui se crée dans la maison, et donc contrôle les candidats.

De surcroît, la maison aide la production à rester invisible aux yeux des candidats. En effet, Zéphyr me disait que, pendant trois mois, les candidats ne se voient qu'entre eux ; ils ne voient jamais aucun membre de la production :

Secret tu ne vois jamais personne de la prod, tu vois que, enfin t'entends que La Voix par les enceintes. Une fois que tu rentres dans la maison, tu ne vois plus jamais personne. Y'a toi et les candidats. Les seules voix que tu vas entendre c'est celle de La Voix et celle du journaliste uniquement au confessionnal.

La production doit maîtriser son invisibilité à l'extrême pour ne jamais être vue des candidats, étant donné que de nombreuses personnes gravitent autour des candidats toute la journée : les caméramans, les techniciens, La Voix, les journalistes du confessionnal, les régisseurs – qui fournissent la maison –, les équipes de décoration, les agents de sécurité...

Charline m'a raconté que les caméramans étaient supposés se cacher et ne faire aucun bruit pour se faire oublier, mais que parfois, quand la maison était très silencieuse, elle entendait la caméra sur le rail, et qu'elle pouvait apercevoir un caméraman à travers le miroir sans tain :

Derrière les miroirs, tu avais des caméramans, et c'est eux qui te filment. Salle de bain pareil, t'as un énorme miroir, et derrière tu as trois caméramans. D'ailleurs si tu te rapproches, si tu fais comme ça (*fait comme des jumelles avec ses mains*), tu vois les caméramans et ils sont obligés de se cacher.

---

<sup>36</sup> Le « téléphone rouge » est une cabine téléphonique située dans le jardin. Lorsque le téléphone sonne (c'est La Voix qui appelle), le candidat le plus proche du téléphone doit répondre et se voit donner une mission à laquelle il doit obéir.



Il est surprenant que les caméramans soient obligés de se cacher alors que les candidats savent qu'ils sont filmés en permanence. Peut-être cela fait-il partie de la politique de la production de ne jamais montrer un seul de ses membres. Les seuls qui ont le droit d'entrer dans la maison sans être cachés sont les agents de sécurité qui interviennent physiquement en cas de violence ou de danger. L'invisibilité de la production est plus compliquée encore lorsqu'il faut décorer la maison. Mais grâce à la maison, la production a trouvé le moyen d'envoyer ses équipes de décorateurs préparer les activités ou les soirées sans qu'elles ne puissent jamais être vues :

Parce que même quand ils font des transferts de décors, toutes les portes sont verrouillables par micro-aimants et toi t'es enfermé dans les chambres. Tu sais ça fait bloc chambre, bloc salon. Ils te mettent tout le temps quelque part. Soit ils te mettent dans le jardin, ils donnent accès au jardin et aux chambres. Nos portes étaient transparentes, tu voyais tout de l'extérieur à l'intérieur et tout, bref ils appuyaient sur un bouton et t'avais un store qui se baissait, tu ne voyais pas ce qu'il se passait de l'extérieur à l'intérieur. Et t'étais enfermé dehors, tu ne pouvais pas rentrer parce que les portes étaient fermées magnétiquement. Et tant que les travaux ne sont pas faits... Bah tu vois personne quoi. [Zéphyr]

Ainsi, la production peut se cacher et empêcher la rencontre avec les candidats en verrouillant les portes magnétiquement et en baissant les stores de manière automatique, tout cela à distance. De même, lorsque la production doit apporter quelque chose aux candidats, elle utilise un sas dont une seule des deux portes peut être ouverte à la fois. Ainsi, elle dépose quelque chose dans le sas lorsque la porte inverse est verrouillée, et les candidats peuvent venir récupérer l'objet uniquement si la production est partie. Les candidats ne voient donc jamais personne de la production. Là où tout cela pose un questionnement intéressant, c'est à propos du lien entre les membres de la production qui interagissent avec les candidats et ceux-ci.

### **3.2.4 La production comme une entité invisible et aimante**

J'ai été très surprise que les candidats, malgré toutes les manipulations qu'ils avaient observées de la part de la production, la considéraient comme une entité attentionnée, attentive à leurs besoins et désirs, et en un sens aimante. Dans les faits, il semble qu'elle soit prête à offrir aux candidats tout ce qu'ils désirent. Ils peuvent avoir la nourriture qu'ils veulent en très grandes quantités et disposent d'un tableau où ils peuvent écrire leurs demandes : nourriture, produits de beauté, médicaments, cigarettes etc. Le lendemain, tout ce qu'ils ont demandé sera placé dans le sas lié à la cuisine. Pour ces jeunes qui viennent pour la plupart directement de

chez leurs parents et qui ne sont pas habitués à l'opulence, ces détails de la vie quotidienne font la différence :

Je n'ai pas été élevé comme ça, je n'ai jamais fait le menu chez moi, chez moi c'était mes parents qui décidaient. Donc déjà j'étais très content parce que il y avait des frites et des pizzas à foison, pour moi c'était Disneyland. [Bastien]

La production leur organise aussi tous les soirs des fastueuses soirées à thèmes, avec costumes et décorations :

Secret c'est la bonne humeur et la fête. Les premières images qui me viennent je pense que c'est toutes ces fêtes compilées. Mais vraiment c'était la fête et toute cette bouffe, tous ces décors bien faits, tous ces costumes, comme des incroyables anniversaires tous les soirs, oui c'était la fête. Les musiques qu'on voulait 'Ah on peut avoir ça comme musique' et bim ils mettaient la musique ! [Bastien]

Pour les jeunes candidats, Secret Story s'apparente à un genre de paradis où ils sont dans une maison magnifique, où on leur fournit tout ce qu'ils désirent, en leur demandant uniquement de jouer et de faire la fête. En outre, la production les laisse libres de faire ce qu'ils veulent de la maison : la production n'interviendra jamais parce qu'elle est sale ou en désordre. Cette maison paraît alors être la leur. Bastien m'a dit que s'il avait pu entrer et sortir de la maison librement, il aurait aimé y emménager définitivement tellement il s'y sentait bien. Pour Zéphyr, Secret Story c'est l'opulence, la fête, mais surtout la liberté :

Tu te réveilles juste le matin, ils te réveillent tôt avec la musique parce que genre ils ont besoin que tu te réveilles, mais ils ne te cassent pas la tête dans la journée, tu fais ce que tu veux, t'es en contact avec personne. C'est toi qui fait ta vie, personne ne te dit 'Fais ci, fais ça, va par là bas' et tout. Ta maison elle est belle, t'as aucune contrainte, tu n'as pas de mitard, personne pour t'engueuler, tu fais ce que tu veux, franchement c'est cool. C'est de l'enfermement de luxe Secret Story.

En effet, il semble qu'il peut y avoir pour les candidats de Secret Story comme une liberté de n'avoir aucune contrainte financière et personne à qui obéir comme un patron ou un parent. Les seules personnes qui dirigent les candidats font partie de l'entité floue de la production. Que la production soit invisible et non personnifiée lui permet d'être une entité multi-têtes sans contours définis. Les candidats ne peuvent savoir qui en fait partie, quel est son rôle et ce qu'eux en tant que candidats sont censés faire par rapport à elle. Alors sans rôle clair contre lequel protester et si les candidats n'ont pas une entité définie contre laquelle se rebeller, ils obéissent à celle-ci bien qu'invisible et puissante. Les seules personnes qui communiquent

vraiment avec les candidats, porte-paroles de la production, sont La Voix et les journalistes<sup>37</sup> du confessionnal. La Voix parle au moins tous les jours aux candidats, mais n'est pas là en permanence. C'est surtout elle qui les réveille, annonce les jeux et les thèmes de soirées, et certaines missions d'importance au confessionnal. Charline s'était beaucoup attachée à La Voix :

J'avais pris l'habitude le matin de me lever et « Bonjour Adeline » « -Bonjour La Voix ! », tu vois, parce que pendant trois mois t'as aucune nouvelle de ta famille. Mais vraiment La Voix c'est comme ton papa je te jure.

La Voix incarne le côté rassurant et parental que veut avoir la production. C'est aussi La Voix qui donne des ordres et consignes de jeux aux candidats. Charline avait créé un vrai lien avec La Voix et allait d'elle-même se réfugier au confessionnal pour lui parler :

Ma pièce préférée je pense que c'était le confessionnal. J'adorais y aller. Des fois j'en pouvais plus, j'allais au confessionnal et je disais 'Je ne peux pas rester un petit plus pour parler avec toi La Voix ? J'en peux plus de tous ces guignols'. Mais ça dépendant, parfois c'était La Voix et parfois c'était des journalistes. On leur avait même donné des surnoms.

Le lien qui unit les candidats et les journalistes qui s'occupent d'eux au confessionnal est également très particulier. Les journalistes qui les suivent toute la journée notent tous leurs faits et gestes, les conversations qu'ils ont entre eux et de qui ils semblent proches, et les interrogent ensuite pour qu'ils commentent leur journée au confessionnal. Chaque candidat a ainsi trois personnes qui lui sont attitrées et qui jouent le rôle de psychologue. Anouk aimait aussi beaucoup aller au confessionnal, parfois même lorsqu'elle voulait se retrouver seule. Plus globalement, Anouk fait un portrait très positif de la production : pour elle, Secret Story est une télé-réalité qui prend vraiment soin des candidats, veille à ce que leur aventure se passe au mieux et les protège en tout temps. Elle prend réellement la défense de la production, face à l'image de manipulation perverse qui est souvent donnée dans les médias en France :

Ça reste quand même une télé-réalité très saine Secret Story. Les gens en parlent comme si c'était un truc de malade, et malsain, ce n'est pas le cas. Ça reste une télé-réalité qui est très bienveillante, qui fait attention à votre santé, quand vous n'allez pas bien, quand vous avez mal quelque part, quand vous avez un souci que ce soit physique ou psychologique. Ça reste une télé-réalité qui a pris soin de moi, quand j'avais un problème, que ce soit une douleur quelque part on m'a soignée, que ce soit un manque sur quoi que ce soit, psychologique ou autre, ils ont été très bienveillants, et les moments où je voulais me retrouver toute seule j'ai pu me retrouver toute seule.

---

<sup>37</sup> J'appelle « journalistes » les personnes à qui les candidats parlent quotidiennement au confessionnal car c'est le terme qu'ils emploient lors des entrevues.

Selon les dires des candidats, la production est à l'écoute de leur bien-être. Charline se sentait très en sécurité à l'intérieur de la maison et n'avait peur de rien. Bastien à l'intérieur se sentait protégé parce qu'il trouvait qu'il ne pouvait rien lui arriver. Je crois qu'il y a quelque chose de très rassurant pour les candidats d'imaginer quelqu'un les veiller toute la nuit. D'autre part, Bastien pense que sa bonne relation avec la production n'était pas à sens unique et qu'elle s'était beaucoup attaché à lui. Il a encore aujourd'hui des contacts avec La Voix qu'il a rencontré après sa sortie de l'émission.

En effet, il arrive régulièrement que les candidats et les membres de la production se retrouvent après la fin du programme, et que les candidats les découvrent alors. Cela faisait rire Charline de voir enfin le visage des journalistes qui s'étaient occupés d'elle au confessionnal. Aujourd'hui, les candidats ont pour la plupart recroisé des membres de la production qui se sont occupés de leurs saisons. Anouk et Victor travaillent régulièrement avec eux ; Bastien est resté très proche de La Voix et Charline voit souvent le producteur de sa saison à qui elle demande des conseils sur ses choix médiatiques. Ainsi, le jugement des candidats sur la production est coloré par la relation qu'ils entretiennent aujourd'hui avec elle et l'expérience qu'ils ont de la télévision à ce jour. Ils parlent de la production comme de collègues avec qui ils se sont bien entendus, et avec qui ils ont créé une des saisons de Secret Story. Dans certaines facettes de leurs discours, les candidats présentent la production comme des collaborateurs. Et surtout, les candidats qui travaillent aujourd'hui pour des programmes de télévision en lien avec la télé-réalité savent de quoi un programme a besoin pour fonctionner. C'est avec ces yeux qu'ils me racontent leur expérience.

### **3.2.5 Reconnaissance du jeu de la production par les candidats**

Bastien semble s'être très bien entendu dès le début de son aventure avec les membres de la production qui s'occupaient de lui. Il les trouve « cools », et a beaucoup apprécié qu'ils viennent faire la fête avec lui le soir de sa victoire. Bastien les considérait comme ses collègues avec qui il produisait un programme de qualité ou comme ses patrons qui l'avaient embauché pour un travail précis. Secret Story était alors un job d'été un peu spécial et très bien payé. Il considère avoir fait son travail mieux que les autres, et avoir été récompensé pour cela puisqu'il a gagné :

Je pense que moi j'ai été, désolé hein, mais je pense que j'ai été un candidat parfait pour la production, je leur ai offert ce qu'ils voulaient, j'ai compris que c'était un jeu, j'ai compris qu'il fallait se mettre en avant pour qu'ils aient des images, j'ai pris mon chèque à la fin, ils m'ont fait gagner je les ai remerciés, ils me trouvent adorable, je les trouve adorables, j'ai fait toute

leur promo. Je n'ai jamais eu de soucis psychologique en disant 'Je suis une star blabla'. Je n'ai jamais craché sur la production parce qu'il n'y a pas à cracher sur eux. Ils m'ont dit 'On va te prendre pour un job d'été entre guillemets de quatre mois, tu peux peut-être remporter tant d'argent'. Paf paf, après c'est plié, on ne se connaît pas, c'est un travail, c'est mes patrons j'ai fait ce travail j'ai gagné, après moi je n'attendais rien d'eux. Ceux qui crachent sur la production c'est peut-être ceux qui ont trop espéré, qui attendaient quelque chose, mais on ne nous a jamais rien promis. Et à partir de ce principe là, tout se passe bien.

Les candidats à qui j'ai parlé sont peut-être justement ceux qui ont réussi à rester dans le monde médiatique parce qu'ils se sont bien entendus avec la production et parce qu'ils ont compris le travail qu'on leur demandait de faire. Aujourd'hui, ils savent tous pourquoi ils ont été sélectionné au casting, pourquoi la production leur a créé un personnage, pourquoi une histoire a été inventée au montage, mais surtout pourquoi elle a favorisé une personne plutôt qu'une autre. Et si les candidats acceptent tout ce qui a été fait, ils semblent d'autant plus respecter la production pour un produit télévisuel qu'ils jugent de qualité.

Selon Bastien, la production fait un casting très précis pour chaque saison. Pour que des profils se dessinent et que des relations intéressantes se créent, il considère qu'il faut que l'équilibre entre les forts et les faibles soit respecté, quitte à faire jouer quelqu'un qui aura plus de difficultés à vivre dans la maison. Mais cela est justifié : il faut pour la production parvenir à créer des relations amoureuses, des relations amicales fusionnelles, des relations conflictuelles. Ainsi, la production peut se permettre de prendre quelqu'un d'instable, quitte à ce qu'il vive très mal son expérience d'enfermement, afin de répondre aux besoins d'un programme de télévision :

Parce qu'on voit un psychologue avant de participer, mais de toutes façons ils peuvent pas passer à la passoire hein ! Parce que s'il y a un déséquilibre, la psychologue va dire « Non il est trop faible ». Mais je pense que parfois ils peuvent se payer le prix de prendre une personne un peu plus... Ils peuvent se dire qu'elle a une tête de bouc émissaire, de mec qu'on tape à l'école, ils se disent on va le prendre et on va en prendre un qui se la pète beaucoup trop, et un autre qui est un peu introverti, on sait que les deux ça va fighter<sup>38</sup>, enfin voilà. Donc oui forcément il faut des étincelles dans un programme de télé-réalité sinon ça ne marche pas. Ce n'est pas un panel représentatif hein, c'est pour que ça marche à l'intérieur. [Bastien]

Ce qui est plus surprenant, c'est qu'aujourd'hui, les candidats ont aussi accepté que la production ait pu les trahir par le jeu du montage<sup>39</sup>. Charline, alors même qu'elle a vécu la haine

---

<sup>38</sup> « Fighter » : anglicisme, signifie « se battre »

<sup>39</sup> Il est certain que, si les candidats ont éprouvé de la rancœur envers de la production à leur sortie, elle a pu s'assouplir avec le temps.

du public à cause d'une histoire montée par la production<sup>40</sup> considère que c'est elle qui a mal joué et n'accuse en rien la production. Zéphyr est celui qui s'est senti le plus trahi par la production puisqu'il n'a compris qu'à sa sortie que la production diffuse le programme qu'elle veut par le jeu du montage<sup>41</sup>. Si Zéphyr estime s'être fait « rouler dans la farine », il admire cependant les trucages qu'a utilisés la production pour valoriser plus ou moins chaque candidat et créer des profils distincts au montage. Il m'a dit à de nombreuses reprises que la production de *Secret Story* était très intelligente, « la plus forte des productions ». Selon lui, la façon dont la production contrôle le jeu par le montage est brillante. En d'autres termes, Zéphyr considère que la façon dont il s'est fait manipuler et piéger est extrêmement judicieuse. Anouk, pour sa part, n'a pas particulièrement apprécié le montage mais considère que la production a le droit de contrôler les images puisque c'est selon elle la seule manière de créer un programme télévisuel de qualité :

Moi, j'étais super bienveillante avec tout le monde et très maternelle, mais cet aspect là si tu veux n'est pas forcément très intéressant. De voir une fille qui fait à manger aux autres et qui est très bienveillante, il n'y a aucune... Ce n'est pas attractif. Ce qui est attractif, c'est de voir quand il y a des conflits et ce genre de trucs mais autant j'étais bienveillante et maternelle, et autant j'étais très souvent dans les conflits. Et c'était quand même plus intéressant de montrer mes conflits que de montrer que j'étais bienveillante et maternelle et que je faisais à manger.

Tous les candidats paraissent aujourd'hui ne pas avoir de souci particulier avec la façon dont leur image a été utilisée. J'ai été particulièrement marquée par le fait que, quand un élément de leur récit évoquait la manipulation de la production, ils ajoutaient toujours : « c'est comme ça et ils ont bien raison ». Les candidats, aujourd'hui de l'autre côté du miroir sans tain, se mettent à la place de la production. En effet, il est également important de penser que les candidats qui travaillent aujourd'hui en télévision doivent beaucoup à l'émission : leur carrière mais aussi le label *Secret Story* qui a de la valeur dans le monde de la télé-réalité. Charline considère que personne sinon les candidats de *Secret Story* ne peut comprendre ce qu'ils ont vécu. Elle se sent aujourd'hui faire partie d'une grande famille :

J'ai l'impression d'être une enfant de la télé-réalité (...) Ça reste une famille avant tout *Secret*, toutes saisons confondues. C'est plus qu'un jeu. On est beaucoup plus liés, toutes saisons confondues, quand tu as fait *Secret* que quand tu as fait *Les Anges* par exemple.

---

<sup>40</sup> La production avait monté, par les images, une histoire amoureuse entre Charline et un candidat, alors même qu'elle était supposée être en couple depuis six ans.

<sup>41</sup> Nous verrons cela plus en détail dans la troisième partie des Résultats : la démesure de la sortie.

Ainsi, les candidats entretiennent un rapport complexe avec la production, pendant et après l'émission. Les membres de la production ont plusieurs rôles qui s'entremêlent : employeur, collaborateur, ami, parent, et entité aimante et invisible. Et si la production a de nombreux moyens de contrôle sur les candidats, il semble surtout qu'elle ait sur eux une emprise très importante. Tout cela est bien sûr coloré par le fait que je n'ai interrogé que des personnes qui travaillent encore à la télévision et qui doivent leur carrière à *Secret Story*. Aujourd'hui encore, ils n'accusent pas la production de la violence qu'ils ont vécue à la sortie du programme.

### **3.3 La démesure de la sortie**

Loin du studio et des personnes auprès desquelles ils ont vécu enfermés pendant plusieurs mois, les candidats doivent se recomposer des repères alors même que tout a changé. D'inconnus ils sont devenus connus, adulés, riches. Cependant, l'argent et l'amour du public ne durent qu'un temps. Ne reste alors que l'étiquette télé-réalité, collée à jamais sur leurs fronts, ineffaçable.

Le premier choc pour les candidats à la sortie est de se découvrir en images dans une télé-réalité, de prendre conscience des émissions, de découvrir les personnages qu'on leur a à chacun attribués, et l'histoire qui a été racontée au public, bien différente de ce qu'ils ont vécu dans le studio.

#### **3.3.1 La difficulté de découvrir les images de soi médiatisées**

Lorsqu'ils sont encore à l'intérieur, les candidats enfermés dans la maison ne peuvent concevoir de quoi sont constituées les émissions qui racontent leurs aventures quotidiennes. Comme me l'expliquait Bastien, il se passe trop de choses simultanément dans la maison pour savoir ce qui va être retenu au montage. D'autre part, beaucoup d'éléments du jeu, comme les missions par exemple, ne leur sont pas dévoilés :

C'est impossible de se dire « qu'est-ce qu'ils vont mettre comme images ce soir ». Ah non ! Il se passe tellement de choses. On est vingt là-dedans et tu n'es pas au courant de tout. Tu n'es pas au courant des missions, t'es pas au courant de qui ils filment à ce moment-là.

Les candidats à qui j'ai parlé ont tous été éliminés parmi les derniers<sup>42</sup>. Pour Zéphyr, sorti lors de la dernière émission, c'est d'autant plus difficile de comprendre ce que le public a vu lorsqu'on sort en finale, puisque c'est la fin du programme. Or, voir l'émission passer à la télévision, c'est comprendre comment sont montées les histoires, quels candidats ont été mis en valeur dans les émissions, quels secrets et quelles missions cachées ont influé sur le jeu. Mais surtout, voir les émissions permettent aux candidats de comprendre que la production a fortement manipulé les images au montage et que ce qu'ils ont vécu n'est pas ce qui a été diffusé :

En fait ils ne diffusent pas tout, c'est pour ça je t'explique. Par exemple, les missions ils les diffusent que s'ils t'aiment bien et que, aussi ça dépend ce qu'eux au dessus ont prévu. Je te dis c'est pour ça Endemol ils sont intelligents. Si le mec des quotidiennes<sup>43</sup> t'aime bien, il voit que tu commences à faire ta mission, et le gars d'en haut<sup>44</sup>, parce que c'est lui le patron, il t'aime bien et il choisit de diffuser ta mission, le public voit que t'es une bonne joueuse. Tu passes pour une personne bien et tu gagnes des points. Mais si le gars d'en haut ne t'aime pas, et qu'il se dit qu'on s'en fout, que tu sers à rien et qu'ils veulent te niquer, toi le lendemain tu vas commencer ta mission, les gens vont te regarder, et ils vont te voir comme ça le trahir. En plus les gens ne sont pas cons, ils se disent « Faut pas que je sois grillé<sup>45</sup> dans ma mission » donc ils ne vont pas aller voir le pote et l'embrouiller<sup>46</sup> pour rien. Ils vont inventer une histoire et tout. Donc ça va crescendo. Et eux en haut, ils décident de diffuser que quand tu commences à embrouiller ton pote et du coup tu passes pour une pute. Les gens qui regardent se disent « Ouais Chloé c'est une bâtarde, elle fait des vieux coups ». Et comme ça, ils te tuent. C'est comme ça que la prod, ils arrivent avec la douille<sup>47</sup> des missions à tuer des gens, et à faire descendre et monter [la réputation des] gens. De sorte qu'ils peuvent faire gagner qui ils veulent. C'est là où c'est la plus forte des prods. [Zéphyr]

Ce que Zéphyr évoque ici, c'est l'aspect le plus subtil mais aussi le plus pernicieux de la manipulation des candidats par la production. Manipuler les images permet à la production de faire évoluer la réputation d'un candidat auprès du public, qui a quant à lui le pouvoir d'éliminer ou de faire rester les participants. Ainsi, bien que la production ne maquille pas les scores des votes pour chaque candidat nominé, elle contrôle en amont qui des candidats pourra rester et qui devra partir.

---

<sup>42</sup> Victor est sorti au bout de huit semaines de jeu, Anouk à dix semaines de jeu. Charline, Zéphyr et Bastien sont sortis lors de la finale, soit au bout de quatorze semaines de jeu.

<sup>43</sup> « Le mec des quotidiennes » : référence au monteur des émissions quotidiennes de *Secret Story*

<sup>44</sup> « Le gars d'en haut » : référence au producteur de l'émission

<sup>45</sup> « Être grillé » : être repéré (argot)

<sup>46</sup> « Embrouiller » : faire des histoires, créer des disputes (argot)



Zéphyr a été particulièrement marqué par l'utilisation de cet outil par la production, parce que celle-ci a réussi à faire gagner une candidate détestée des autres participants lors de sa saison. Les candidats étaient certains qu'elle ne pourrait pas gagner, mais par le jeu du montage, de semeuse de troubles, elle est passée pour victime auprès du public. Selon lui, la candidate était si violente dans ses propos que les images étaient impossibles à diffuser pour la production. Ainsi, Zéphyr a été très surpris de l'image qu'elle avait auprès du public, et s'est senti trahi parce que la production n'a pas fourni une version « authentique » de ce qu'il s'était passé dans la maison à travers les émissions. C'est cette incohérence entre leur aventure à l'intérieur et les images diffusées qui choque les candidats. D'autant plus que les images diffusées composent une histoire cohérente, qui n'est simplement pas celle qu'ils pensent avoir vécue. Les candidats, à la sortie, se sentent piégés par la production en qui ils avaient confiance.

Ce qui a surtout été difficile pour Zéphyr, c'est de se rendre compte que le jeu auquel il avait joué avait finalement peu d'importance : la production l'avait trahi, et même s'il avait découvert tous les secrets, fait les meilleures stratégies possibles avec son clan et joué de son mieux, il n'aurait pas pu gagner. Sauf que, pour le comprendre, il faut sortir. Les candidats ne peuvent avoir d'indices sur les images diffusées lorsqu'ils sont à l'intérieur de la maison et qu'ils jouent. Cela rend la sortie des candidats particulièrement difficile à vivre. Cela teinte également leur aventure d'amertume, puisque comme le dit Zéphyr, jusqu'à ce que les candidats sortent, ils sont dans un jeu où tout est possible et où ils peuvent encore faire leurs preuves pour gagner :

C'est un jeu jusqu'au moment où toi tu sors, parce que tu ne sais pas que le jeu est manipulé par les images. Mais pour toi c'est un jeu, t'es dans un jeu, l'autre il ment, l'autre il est en mission, l'autre il mytho, l'autre il est en embrouille avec machin, toi tu dois trouver le secret de lui, l'autre il a buzzé l'autre. Donc toi quand t'es à l'intérieur, tu te dis qu'ils vont prendre l'intégralité mais découpée en une heure, mais que ça va être authentique et raccord avec ce qu'il se passe dans la maison. Mais en fin de compte non, mais ça tu ne t'en rends compte que quand tu sors. Jamais jusqu'à l'avant dernier jour, tu ne sais pas que tu te fais niquer. Tu te dis tout est authentique, réel, raccord, du coup toi tu kiffes. Si on savait dès la deuxième semaine qu'ils faisaient ça, on n'aurait pas kiffé.

Lorsqu'ils comprennent que l'émission n'a pas de velléité « d'authenticité » mais que le programme raconte une histoire qu'ils n'ont pas forcément vécue, c'est alors qu'ils doivent faire face aux images qui ont été diffusées d'eux ou aux images de ce qu'ils ont vécu, remodelées par la production.

Anouk ne s'est pas reconnue dans le portrait que la production avait fait d'elle au fur et à mesure des émissions. Sans blâmer pour autant la production, elle pense qu'elle a été injuste

avec elle. Son image de compétitrice était également étayée par des images d'elle en mission, sans que l'on montre que ce n'était qu'une mission. Anouk aurait préféré que la production montre des images qu'elle considère plus proches de ce qu'elle a vécu, et de qui elle était dans la maison. D'autant plus que l'incohérence entre l'aventure qu'elle racontait et les images diffusées lui a valu l'incompréhension et la rancœur de ses proches :

Ce que visionne le téléspectateur et ce que nous on vit à l'intérieur, parfois, je dis bien parfois, est différent. Alors parfois ils te mettent tout en scène. (...) Toi tu vas penser que je suis une connasse parce que je fais ça, mais tu ne vas pas comprendre parce que tu ne sais pas que c'est une mission. Donc ça peut être mal interprété vis à vis de ta famille, vis à vis de tes amis, vis à vis de pleins de gens, mais en sortant quand tu visionnes tout ça et que tu t'expliques auprès des gens, que tu dis « Ouais mais attendez, moi j'ai fait tout ça parce qu'on m'a dit que c'était une mission machin truc ! », parfois ça peut être délicat et très mal interprété en effet.

Pour Charline qui ne pensait pas du tout aux images, à la diffusion et aux téléspectateurs, se découvrir à la télévision a été particulièrement violent. Elle a découvert beaucoup de montages faits par la production où elle mangeait et ne faisait pas attention aux images d'elle qui pourraient subsister. Charline n'accuse pas la production d'avoir falsifié les images d'elle : elle m'a dit qu'elle voudrait « pouvoir le refaire et faire plus attention ». Selon elle, ce n'est pas la production qui n'a pas montré les bonnes images, mais c'est elle qui n'a pas réagi aux caméras de la bonne façon. Pour Bastien, rien n'est falsifié, et il faut faire confiance à la production. Selon lui, ce qui a été montré de lui et des autres est ce qu'il s'est passé. Il va plus loin en ce sens en expliquant que selon lui, si un candidat ne se reconnaît pas dans les images qui ont été diffusées, c'est simplement qu'il ne se connaît pas et refuse de se voir tel qu'il est :

Les gens qui te disent 'Ouais ils n'ont pas montré mon vrai visage...'. Si ! Pas de chance ! C'est ton vrai visage, c'est juste que tu ne t'es jamais perçu comme t'étais ! Ça fait mal à la gueule quand tu t'aperçois de vraiment qui tu es par des images, parce que ce n'est pas quelque chose de commun de se visualiser, et de se voir à la télé. Donc eux ils font 'Ouais euh' (*protestataire*). Mais en fait si c'est ta personnalité, sauf que certainement on ne te l'a jamais dit pour te protéger, les gens sont polis, mais si ! En fait t'es une connasse ! (*Rires*). Et eux ils disent « Ouais ils n'ont pas utilisé mon image correctement, ils m'ont mal utilisé, ils me font passer pour quelqu'un que je ne suis pas », bah si en fait. C'est ce que tu es, tu n'as pas de texte, on ne t'a pas dit de faire ça, on ne t'a pas dit de parler comme ça, bah si, c'est toi ma chérie !

Bastien m'a confié que les candidats qui se plaignent du montage à la sortie sont souvent ceux qui n'ont pas réussi à rester célèbres après l'émission et qui cultivent une certaine rancœur envers la production. Sans savoir exactement jusqu'où va la manipulation du montage, les candidats ne peuvent qu'imaginer dans quelle mesure les images ont été falsifiées, et essayer de se reconnaître dans les images que l'on montre d'eux.

Sans compter que, pour les téléspectateurs, ce qu'il s'est passé dans la maison, c'est ce qui a été montré dans les émissions. Le public a suivi les évolutions de la vie quotidienne des candidats jour après jour pendant trois mois et il sait ce qu'il a vu. En télé-réalité, l'image vaut pour preuve : les téléspectateurs ne remettent pas en question les images qui leur sont montrées. Comme nous l'avons vu précédemment, la télé-réalité a cette qualité spécifique de faire oublier le traitement de l'image et de prétendre ne montrer qu'une succession d'images prises par les caméras fixes. Ainsi, les candidats qui se plaignent publiquement à la sortie et remettent en cause la production passent pour des ingrats, qui n'assument pas les manipulations ou trahisons qu'ils ont mis en œuvre dans le jeu. Zéphyr m'a parlé de cette impossibilité de se défendre et de remettre en cause les images diffusées :

Déjà que la prod nique les gens avec des fausses missions, et que quand tu dis 'j'ai fait ça mais j'étais en mission', les gens ils disent 'où t'étais en mission ? on a rien vu nous'. (...) Il y avait ça, et aussi pour cette fille qui a niqué<sup>48</sup> tout le monde. Si le mec qui est sorti avant il va sur un plateau pour la critiquer, les gens ne le croient pas. Et les gens sur le plateau ils le huent. Et le mec il critique cette fille où la pauvre elle n'a fait que pleurer. Il n'a pas le pouvoir médiatique et les gens ne le croient pas, et ils se disent 'C'est une petite merde et il invente des mythos maintenant qu'il est sorti'.

Les candidats sont alors obligés d'accepter l'image que leur a donnée la production, et de la modifier par leurs propres moyens *a posteriori* s'ils y parviennent. On peut imaginer comme il doit être difficile pour les candidats de se positionner sans savoir ce qui a été montré au public. D'autant plus que n'ayant pas vu les émissions, les candidats ont même du mal à appréhender qu'ils soient effectivement passés à la télévision et qu'ils sont connus :

En plus Secret Story, là où c'est encore plus compliqué, c'est que quand tu sors en finale, tu ne peux plus te voir à la télé derrière. Moi c'était genre tu ne t'es jamais vu à la télé, tu ressorts t'es comme quand t'es rentré juste avant, parce que moi je ne me suis pas vu à la télé, donc je suis rentré je n'avais jamais fait de télé, et pour moi je suis ressorti je n'en avais jamais fait non plus.  
[Zéphyr]

On voit ici se dessiner ce qui a été le plus difficile à gérer pour les candidats à la sortie : leur rapport au public et aux médias.

---

<sup>48</sup> Niquer : (argot) piéger, faire un mauvais coup.

### 3.3.2 La notoriété singulière des candidats de télé-réalité

Les candidats qui sortent de Secret Story se retrouvent confrontés à un tourbillon médiatique qu'ils n'auraient jamais pu imaginer. À l'époque où les personnes que j'ai rencontrées ont participé, les émissions de Secret Story rassemblaient plus de quatre millions de téléspectateurs par semaine. Être confrontés à ce public qui les connaît, les admire, les aime, les juge, ou les déteste est une phase d'autant plus compliquée que les candidats sortent d'une période d'isolement total. Sans compter que, pour les candidats qui rentrent chez eux après trois mois d'enfermement, se réadapter à leur quotidien est déjà une étape difficile à franchir. Anouk s'est sentie perdue, n'avait plus de repères et n'arrivait pas à se détacher du sentiment d'être toujours surveillée, elle cherchait constamment les caméras partout où elle allait. Charline se sentait également filmée mais a surtout eu beaucoup de difficultés à se retrouver seule chez elle, sans les autres candidats et sans la présence de la production :

C'est après quand tu sors que tu as des difficultés à te réadapter à la vie extérieure. Moi quand je suis sortie, c'était la finale, donc je me suis retrouvée dans un hôtel, je regardais... Enfin tu vois, ça faisait trois mois et demi que je n'avais plus pris une douche à poil quoi ! Je regardais partout s'il y avait des caméras, des micros. Après, quand je suis rentrée chez moi, je l'ai super mal vécu parce que j'entendais plus La Voix. Je me sentais très très seule. Je suis partie deux semaines vivre chez Zéphyr à la sortie parce que je me sentais trop seule.

Pour les candidats perdus à la sortie et relâchés dans le monde extérieur, cette soudaine notoriété est difficile à gérer. En effet, ils ne bénéficient pas de protection et passent d'une bulle où il ne peut rien leur arriver à une exposition totale à des personnes qui les aiment à la folie ou les haïssent violemment. Leur première réaction est l'incompréhension. Charline ne comprenait pas ce que les gens lui voulaient, ne comprenait pas ce qu'elle avait fait pour que les passants la prennent en photo. D'autre part, Charline était choquée du rapport que le public entretenait avec elle. Elle m'a racontée qu'elle avait l'impression que des gens qu'elle ne connaissait pas se permettaient d'être très proche d'elle physiquement, de l'enlacer, de lui dire « je t'aime ». Elle a aussi été choquée que le public la juge pour ce qu'elle avait fait dans la maison ou pour qui elle était. Selon elle, cela découle directement du fait que le public l'a suivie jour après jour, l'a vue évoluer dans la maison, et a l'impression d'avoir appris à la connaître parfaitement à travers les images qui lui ont été données :

En fait, tu sais quoi, t'es tellement dans leur salon à une heure familiale, que pour eux ils te jugent comme si t'étais de leur famille. Donc les trucs négatifs ils te le disent, les trucs positifs ils te le disent aussi. Mais, c'est ça en fait tu fais partie des meubles. Et quand je suis sortie il y avait des gens qui me prenaient dans les bras et moi je disais « Mais je ne vous connais pas en fait ». Et eux disaient « Mais nous on te connaît, ça fait trois mois et demi que t'es dans notre salon tous les soirs ». Et ça c'est frustrant.

Ainsi, les passants et les internautes la jugeaient comme un membre de leur famille, en bien comme en mal. Cette intimité soudaine et forcée a été très compliquée à gérer pour Charline qui souhaitait qu'on la laisse tranquille. Victor, de son côté, a mieux vécu l'amour nouveau des gens pour lui. Il m'a raconté avoir ressenti sur quinze jours ce que les grandes stars ressentaient au quotidien : que les gens le suivaient, l'acclamaient, le félicitaient, le prenaient en photo. Il a eu l'impression d'être porté par cet amour nouveau des gens :

Que ce soit dans ma classe, groupe de sport et tout je n'ai jamais eu trop l'amour des gens. Mais là, j'ai vu que les gens ils m'aimaient et je me disais « Putain c'est ouf ». C'est ouf parce que je me sentais toujours un peu différent. Parce que les profs c'est toujours moi qu'ils saoulaient<sup>49</sup> parce que je faisais mes vannes<sup>50</sup>, le relou<sup>51</sup> tu vois. Et là en fait enfin les gens me kiffaient et je me disais « Putain quand même c'est bizarre ! ».

Pour Anouk, ce qui a été difficile à comprendre, c'est l'engouement médiatique qu'il y avait autour d'elle. Elle qui n'avait même pas gagné ne comprenait pas pourquoi elle était affichée partout, pourquoi tout le monde parlait d'elle alors qu'elle n'avait pas l'impression d'être si exceptionnelle :

À la sortie, ce qui m'a marquée c'est l'engouement autour de moi. J'étais en couverture partout, il y avait 25 couvertures qui avaient été faites sur moi pendant les trois mois où j'étais enfermée, j'étais devenue la fille de télé-réalité dont tout le monde parlait. Tout le monde m'adulait, des fillettes pleuraient quand elles me voyaient dans la rue. (...) Ça fait peur. Tu ne comprends pas forcément pourquoi. Tu te dis 'Mais qu'est-ce que j'ai fait pour que les gens m'accordent autant d'importance ?' Je marchais dans la rue j'étais en quatre par trois étalée sur les kiosques.

Cela a été d'autant plus compliqué pour Anouk que tous les journaux qui parlaient d'elle ou dont elle faisait la couverture n'avaient reçu aucun accord de sa part, aucune entrevue ou aucune photo validée. Les magazines se basaient sur ce qu'ils avaient vu des émissions, et parfois d'entrevues faites auprès de ses proches. Charline a elle aussi découvert des personnes qu'elle connaissait très peu s'exprimaient sur elle dans les médias et sur les réseaux sociaux, en bien ou en mal. Pour elle, tout cela était complètement démesuré, elle se disait : « Mais c'est quoi tout ça ? ». Elle avait l'impression que le monde était devenu fou autour de Secret Story. Mais surtout, Charline a été très marquée par l'acharnement dont elle était victime de la part des médias qui l'attaquaient en permanence sur sa prise de poids :

Et après quand je suis sortie et que j'ai vu toutes toutes toutes les critiques sur moi, tous les magazines, parce que ma mère avait tout gardé, les trucs « Ah la grosse baleine dégoulinante de

---

<sup>49</sup> Saoûler : (argot) embêter, ennuyer quelqu'un

<sup>50</sup> Vannes : (argot) plaisanterie

<sup>51</sup> Relou : (argot) Verlan de « lourd »

graisse », enfin tu vois des trucs mais...quand j'ai vu comment on s'acharnait sur moi, bah en fait tu perds confiance en toi. Donc, ça, ça a été très dur pour moi, ça a été pour moi le plus dur de la télé-réalité. C'est d'être jugée en fait. T'es jugée.

Charline et Anouk semblent ne pas comprendre cette notoriété démesurée et le jugement du public mais s'y accommoder parce qu'elles ne peuvent rien y faire. Bastien a vécu sa sortie encore différemment. En tant que gagnant, il était sous la responsabilité de la production à la sortie, qui lui a fait faire des entrevues et la promotion de l'émission. Il était devenu une égérie du programme. Il a trouvé complètement démesurée l'importance que lui accordaient la production et les médias. Il m'a beaucoup parlé de la nuit qui a suivi l'émission où il est sorti vainqueur, qui reste un très beau souvenir pour lui. Dans ce passage, il me raconte le moment juste après l'émission de fin, où il est dans la voiture de la production, vient de récupérer son cellulaire et appelle un à un ses amis :

Parce que eux ils étaient un peu baba et moi aussi, et on était un peu « Je n'en reviens pas ». Je disais « Bah oui je suis sorti dans la rue et des gens me courent après ; dans une semaine j'aurais 200 000 euros sur mon compte, et là je suis dans une voiture avec un gyrophare et une voiture devant une voiture derrière. Je pense qu'on m'amène à l'Elysée » (*rires*). Parce qu'ils te ramènent à l'hôtel après l'émission et il y a tous les gens du public, c'est le soir de... Il n'y avait pas d'autre télé-réalité. Secret Story c'était la machine de guerre. (...), les gens n'attendaient que la victoire de Secret Story, genre qui va remporter Secret Story ce soir. Quand j'ai quitté le plateau c'était la folie, les gens tapaient sur les portes de la voiture et tout, j'étais comme ça (*montre mains sur la tête*), ils m'ont fait sortir avec un drap sur la tête. Enfin c'était impressionnant. Déjà pour éviter les débordements des gens qui se tassent pour courir derrière ma voiture tout ça. Après, moi, ils m'ont ramené à l'hôtel et les paparazzis avaient déjà appris dans quel hôtel j'allais loger donc ils s'étaient mis sur les toits de l'hôtel en face du mien. Donc j'étais obligé de fermer les rideaux parce que dès que j'ouvrais les rideaux, les paparazzis faisaient « Tchic Tchic Tchic », me prenaient en photo enfin c'était n'importe quoi.

On voit que tout ce qui se jouait autour de lui l'a impressionné, mais Bastien en riait parce qu'il trouvait que tout ce qu'il vivait était complètement absurde, qu'il n'était pas une célébrité, qu'il n'avait rien fait pour cela, et qu'il ne prenait pas du tout au sérieux sa nouvelle notoriété. Les candidats ont chacun leur propre manière de gérer leur célébrité à la sortie. Sans accompagnement psychologique de la part de la production, ils font au mieux pour ne pas « vriller » :

Il y en a qui ont vrillé... Regarde FX<sup>52</sup>. C'est simple, tu sors, tout est offert, tout. On te considère comme une star blabla, si tu as pas compris que l'année prochaine ce ne sera pas toi mais quelqu'un d'autre, tu peux vite tomber. Mais il faut le comprendre quoi. [Charline]

---

<sup>52</sup> FX : François-Xavier est un candidat de la saison 3 de *Secret Story*. Il s'est suicidé en 2011, deux ans après avoir participé à l'émission. Le lien entre son suicide et sa participation à l'émission n'a jamais été officiellement établi mais sa mort est devenue un symbole des dégâts psychologiques dus à la télé-réalité pour les candidats.

Les candidats à qui j'ai parlé ont assez vite compris que leur célébrité ne durerait pas longtemps et se sont concentrés sur leurs carrières. Victor, pour qui *Secret Story* était un tremplin, n'a pas perdu de temps et a profité de sa notoriété soudaine et éphémère pour lancer sa carrière d'animateur de télévision. Il comprend cependant qu'on puisse facilement être accroché par le monde qui tourne autour de *Secret Story*, les autres émissions de télé-réalités, émissions ou magazines spécialisés sur la télé-réalité :

Quand on te propose 25 000 euros pour deux mois au soleil<sup>53</sup>, et des bookings<sup>54</sup> à 1000 euros l'heure, il y a personne en fait qui... Et là j'ai compris que personne n'avait su résister à l'appel des sirènes. Tu sors d'une télé-réalité, t'as de la notoriété ça te grise.

Si Victor a cherché dès sa sortie à faire ses armes, Zéphyr a voulu engranger le maximum d'argent en un minimum de temps. Il a profité des *bookings*, des objets dérivés de l'émission, bref de tout ce qu'il pouvait vendre grâce à sa notoriété. Mais loin de chercher à économiser, Zéphyr a tout dépensé et a mené la grande vie, pendant quelques mois seulement :

Et bref il y avait R. qui m'avait trouvé des sponsors avec une marque d'or, je sais plus ce que c'est la marque, et il me ramène 10 000 euros d'or, de bijoux, qu'on était censés distribuer à nos amis de télé-réalités. On a tout donné, tout filé au pif. Et j'avais des interviews de sortie à 10 000 euros le soir même (...) Après, si on nous avait dit on n'aurait pas fait les cons autant. Mais sur le coup tu ne t'en rends pas compte ! Tu sors t'es connu, les gens courent derrière la voiture, devant chez toi il y a grave de monde, t'es booké tous les week-ends, tu ne te dis pas que ça va s'arrêter net. Tu te dis que c'est un truc de ouf, tu vis jour par jour.

En effet, au bout de six mois tout s'arrête parce que les gens se sont désintéressés des candidats. Leur notoriété est aussi forte qu'elle est éphémère. Pour Zéphyr, les candidats peuvent vivre les choses les plus incroyables, amasser beaucoup d'argent, ils retourneront toujours à leur condition d'avant l'émission, parce que selon lui les candidats dépensent toujours tout. Pour lui, si tu « rentres clochard, tu ressors clochard ». Le candidat n'a plus d'argent mais reste célèbre, pas assez cependant pour transformer sa notoriété en argent. Il reste célèbre mais devient démodé dès lors qu'une nouvelle saison de *Secret Story* commence.

Cette notoriété semble propre aux candidats de télé-réalité. Tout d'abord, les candidats ont toute l'attention des médias, mais seulement pour plusieurs mois. Ensuite, le public paraît se permettre beaucoup plus de choses avec les candidats de télé-réalité qu'avec d'autres artistes.

---

<sup>53</sup> Fait ici référence à l'émission « Les Anges », émission de télé-réalité qui réemploie les fortes têtes des émissions de télé-réalité précédentes. Pour plus de détails, voir le concept du jeu en page 17.

<sup>54</sup> « Bookings » : Apparitions en boîte de nuit.

Je crois en outre que Charline a pointé quelque chose de très juste en disant que le public la considérait comme un membre de sa famille. Le public a l'impression de connaître les candidats de télé-réalité, il les a vus évoluer pendant plusieurs mois quotidiennement, croit connaître leurs personnalités et leurs vies. Il se permet alors de les approcher beaucoup plus que des artistes plus célèbres, mais surtout de les juger. Et si la notoriété forte de la sortie disparaît, cette façon que le public a de se comporter avec les ex-candidats de télé-réalité ne disparaît pas. Pour Bastien, les gens n'oublient pas, et il faut juste accepter son aventure et apprendre à vivre avec :

C'est un souvenir indélébile. Des vacances tu peux en oublier, des amis malheureusement aussi, des histoires d'amour tu peux en oublier mais ça, ça restera indélébile. Ça ne pourra jamais s'effacer. Et jusqu'à la fin de mes jours, il y aura toujours quelqu'un qui me dira « Ah mais attends ! ». C'est impossible à oublier.

Charline elle aussi l'a accepté mais a encore du mal à vivre avec le fait d'être quotidiennement jugée. Que ce soit en bien ou en mal, elle ne supporte plus que le public commente tout ce qu'elle fait. Pour Bastien, ils ne sont pas des « stars » et ne disposent pas des mêmes moyens, et c'est ce qui change tout puisqu'ils sont en contact constant avec le public. Ils ont la célébrité mais n'ont plus l'argent, alors ils s'adaptent. Face à leur célébrité, les candidats ont changé de comportement en public. Victor a encore aujourd'hui du mal à être dans un lieu public. Il n'aime pas que les gens regardent ce qu'il fait, ce qu'il achète à manger, comment il est habillé, avec qui il est. Il a changé de comportement, s'est adapté : il est aujourd'hui plus « en retrait » qu'avant, plus dans la retenue. Charline a pour sa part vécu un réel traumatisme d'être jugée dans les médias à la sortie et a beaucoup perdu confiance en elle :

C'est bizarre mais je suis plus timide après l'avoir fait qu'avant. C'est-à-dire qu'avant j'étais jeune, je me sentais bien dans ma peau, donc je l'ai fait et je l'ai fait à 100%. Si j'avais envie de gueuler, je gueulais et tout. Et après quand je suis sortie et que j'ai vu toutes les critiques sur moi, tous les magazines. Enfin quand j'ai vu comment on s'acharnait sur moi, bah en fait tu perds confiance en toi. Et c'est encore un travail quotidien.

De son côté, Anouk s'est habituée à la célébrité mais a toujours du mal à l'accepter. Elle m'a dit regretter de ne plus avoir la possibilité d'être anonyme dans la rue, que sa vie d'avant l'émission lui manque mais qu'elle aime trop son métier. En effet, les candidats à qui j'ai parlé se sont habitués à leur célébrité parce qu'elle vient en complément de leur métier à la télévision, qui était leur rêve. Or, pour les candidats qui ne parviennent pas à rester dans les médias, il est très difficile de retourner aux métiers qu'ils exerçaient avant l'émission :

Ils ont plus d'oseille mais ils sont connus, ils marchent dans la rue ils sont connus. Et là le mec il est pas bien, parce qu'il se dit 'J'étais coiffeur, je veux plus être coiffeur, je ne vais pas me casser les couilles pour 1200 euros c'est la mort'. L'autre elle était serveuse, parce que dans



Secret c'est pas des médecins, c'est vendeur, coiffeur, danseuse, strip-teaseuse, serveur, barmaid, ce n'est pas avocat et compagnie. Bref au bout d'un an la meuf ne revient pas à son travail parce que t'as un complexe. T'es grave connu et les gens ils viennent, ils te prennent en photo et tout. Et puis tu ne veux pas travailler parce que t'as la phobie des gens aussi, mais t'as pas une tune, et les gens qui prennent des photos avec toi en fait ils sont plus riches que toi, alors que toi t'es soi-disant connu blindé et tout. Du coup, les gens ils partent en dépression. C'est une dégringolade sociale. Tu passes de milliardaire à clochard. [Zéphyr]

Et selon Victor, c'est d'autant plus compliqué pour ceux qui ne réussissent pas qu'ils porteront à vie le label *Secret Story*, une étiquette méprisée à l'échelle nationale. *Secret Story* bien que très regardé en France, est mal perçu et les candidats qui en sortent étiquetés vulgaires, idiots. Charline avait très peur que ses proches lui en veuillent de participer à *Secret Story*, qu'elle apporte la honte sur la famille. Victor était pour sa part dans la crainte de se faire catégoriser comme un jeune de télé-réalité et sa première préoccupation en sortant de l'émission a été de se composer une crédibilité journalistique.

Si les candidats m'ont tous évoqué du bout des lèvres le mépris dont ils sont victimes, c'est Anouk qui m'en a parlé le plus franchement. Anouk était révoltée que l'on dédaigne les programmes de télé-réalité, ceux qui la produisent, et ceux qui y participent :

Malgré tout ce que les gens peuvent dire sur la télé-réalité, moi j'en ai vraiment marre, je suis agacée qu'il y ait cette espèce de dictature d'intellectualité autour de la télé-réalité. Que certaines personnes considèrent qu'ils ont cette intellectualité qui fait que bah voilà sous prétexte qu'on a fait de la télé-réalité on est forcément des gens stupides, des gens abrutis, des gens sans avenir et sans valeur. Moi je ne suis pas d'accord. Je pense que j'ai eu la chance d'avoir une très bonne éducation, des valeurs, je pense qu'il y en a beaucoup dans ce cas là et dans la vie ce n'est pas parce qu'on fait de la télé-réalité que, enfin parfois on peut avoir d'autres motivations, parfois on ne connaît pas le contexte des gens et celui pour lequel ils ont fait de la télé-réalité. La télé-réalité n'est pas une maladie. Quand bien même ça en soit une, on peut s'en guérir. Moi j'ai juste envie de dire, moi de la télé-réalité je suis très fière d'en avoir fait, et la preuve j'ai réussi à me démarquer. J'ai fait de la télé-réalité et j'assume d'où je viens, je n'ai aucun problème là-dessus.

Ce dont parle ici Anouk est quelque chose qui a été transversal dans mes entretiens. Les candidats, la production et le programme sont dénigrés. Je crois que tout le discours des candidats au sujet de leur aventure, du programme et de la manipulation de la production est colorée par le fait que la télé-réalité fait bloc face au mépris qu'elle reçoit. Les candidats labellisés *Secret Story* n'ont pas vraiment d'autre choix que d'assumer ce qu'ils ont fait et d'où ils viennent en intégrant de leur plein gré la « famille » *Secret Story*. Embrasser ce statut leur permet d'assumer ce que la population française méprise.

## Chapitre 4 : Discussion et ouverture

Suite à l'analyse, émerge assez rapidement l'idée que l'enfermement spatial se fait oublier au profit d'autres enjeux qui prennent une place considérable dans la vie des participants à l'intérieur comme le jeu, leur rapport aux autres candidats, à la production et aux téléspectateurs. Comment l'enfermement, qui est habituellement source d'angoisse (Gouvernet, 2015) parvient-il à se faire oublier ? On peut considérer que des éléments s'articulent pour que cela soit le cas et ainsi que celui-ci soit rendu possible sur le long terme.

Ce lien entre ces différents éléments peut être vu comme un réseau. Tout ce qui fait partie de la vie des candidats à l'intérieur s'articule pour qu'ils restent enfermés, qu'ils l'acceptent et l'oublient. En effet, on comprend suite à l'analyse que les candidats se sont trouvés dans une bulle, entre eux, enfermés dans leur studio pendant plusieurs mois, avec des normes de vie propres au jeu. Et si l'enfermement spatial n'était pas contraint - puisque les candidats étaient entrés dans le studio de leur plein gré et pouvaient sortir du jeu dès qu'ils le voulaient - l'emprise du jeu et l'enfermement vécu les poussaient à la compétition et à vouloir rester dans le jeu à tout prix, à intégrer les règles du jeu comme étant les leurs. Les candidats sont libres dans une certaine mesure, libres de jouer s'ils le veulent, libres d'obéir à la production, libres de se manipuler et se trahir. Cette idée de réseau construit en vue d'une finalité m'amène à considérer le dispositif au sens de Michel Foucault (1975), qui oriente la mesure des possibles sans déterminer les comportements.

### 4.1 L'enfermement de *Secret Story* comme un dispositif

Étudions tout d'abord la notion de dispositif selon Michel Foucault (1975). Étymologiquement, le mot dispositif vient du terme *disponere* en latin qui signifie « placer, arranger, ordonner des éléments » avec la particularité qu'ils soient distincts les uns des autres (Grenier, 2015). Les éléments qui composent le dispositif sont donc placés les uns par rapport aux autres, tout en restant distincts.

Le dispositif comme notion a un aspect technique, machinique. Selon Vouilloux (2007), la machine permet de penser le dispositif. Il est alors intéressant de considérer la machine présente dans le dispositif de l'enfermement en télé-réalité pour penser la nature du réseau qui articule les différents éléments entre eux. Ici, il semble que l'aspect machinique tient sa

quintessence dans le studio de télé-réalité comme maison, sorte de couteau suisse qui enferme, verrouille, protège, abrite, est à la fois terrain de jeu et maison éphémère, créée pour cette télé-réalité en particulier. Dans la maison est agencé tout ce qui sert au jeu : elle porte en elle tous les ressorts du jeu comme les indices sur les secrets ou les salles secrètes que la production ouvre quand bon lui semble. Elle est aussi outil et soutien de la production car elle lui permet de gérer les candidats et de leur parler tout en restant invisible. Mais surtout, la maison filme, la maison diffuse : la maison transcende un enfermement spatial en enfermement ouvert sur le monde. En ce sens, la maison comme machine du dispositif porte en elle tout ce qui interagit avec les candidats quand ils vivent dans la maison. Le dispositif de l'enfermement a également un caractère performatif en ce sens qu'il « fait » quelque chose. Cet aspect est très important : on cherche comment s'exerce le dispositif et non qui il est. Nous garderons cette idée en tête pour la développer ultérieurement. Enfin, le dispositif a une notion de finalité.

#### **4.1.1 La notion de dispositif adaptée à l'enfermement en télé-réalité**

La notion de dispositif est centrale dans les travaux de Michel Foucault (1994). Il définit le dispositif comme étant :

« Un ensemble résolument hétérogène, comportant des discours, des institutions, des aménagements architecturaux, des décisions réglementaires, des lois, des mesures administratives, des énoncés scientifiques, des propositions philosophiques, morales, philanthropiques, bref : du dit, aussi bien que du non-dit. Le dispositif lui-même, c'est le réseau qu'on peut établir entre ces éléments. » (Foucault, 1994 : 299)

En analysant le dispositif, Foucault cherche ainsi à repérer « la nature du lien qui existe entre les éléments hétérogènes » (*ibid*), le réseau, et non pas les éléments hétérogènes en eux-mêmes. Ce réseau est ouvert, évolutif. Il intègre en permanence de nouveaux éléments et les réarticule. Ici, je ne cherche donc pas à définir les éléments qui composent le dispositif de l'enfermement en télé-réalité. Je suppose qu'ils sont multiples et constamment évolutifs et que leur réseau se réagence en permanence.

Dans l'analyse, plusieurs facettes se dessinent, il serait illusoire de considérer que ce sont les seules. Le studio-maison fait très certainement partie du dispositif en ce sens qu'il permet l'enfermement spatial. C'est aussi lui qui permet à la production de rester invisible, et donc d'enfermer les candidats entre eux dans la maison. La production ensuite, par ses multiples visages, fait jouer les candidats, les protège et leur apporte un regard bienveillant, mais les manipule fortement aussi. Ce rapport entre les candidats et la production et cette envie qu'ont les candidats de lui plaire pousse les candidats à intégrer les codes de l'émission et à jouer, sans

se soucier du fait qu'ils mènent une vie quotidienne enfermés. Il faut également l'esthétisme de la maison pour que les candidats se répètent jour après jour que c'est une chance et non une souffrance d'être là. Il faut l'opulence, la profusion, des fêtes tout le temps, orchestrées par des petites mains que l'on ne voit pas. Il faut du jeu, du rire, de l'adrénaline, pour que l'on ne s'ennuie jamais et que l'on ne remarque pas les murs qui emprisonnent. Il faut enfin une proximité relationnelle pour que les seules choses qui importent vraiment soient les relations que l'on crée et leur évolution.

Dans mon analyse, on voit aussi que l'imagination et le rêve ont une importance prégnante. Je considère qu'ils font également partie du dispositif. En effet, les candidats imaginent en permanence les membres de la production regarder les images d'eux ou les téléspectateurs rire de leurs jeux. Les candidats ne voient pas le mur qui enferme, ils imaginent ceux qui les voient à travers ces murs. Le rêve est aussi majeur dans leur vie quotidienne à l'intérieur : ils sont entrés dans la maison parce que l'aventure les faisait rêver, parce qu'ils avaient le fantasme d'une célébrité et d'un amour populaire, le fantasme que leur vie change après *Secret Story*. Le rêve et l'imagination les poussent ainsi à se conformer, à oublier les murs ainsi transcendés.

D'autre part, il faut bien sur considérer que les candidats ont choisi d'être là et il est certain que cela les aide à ne pas considérer cet enfermement, qui est d'une certaine façon voulu. J'ai été spécialement marquée par le fait que, dès qu'un élément de leur vie à l'intérieur semblait source de souffrance, les candidats m'expliquaient que c'était le jeu et qu'ils savaient à quoi s'attendre. Pour que les candidats acceptent l'enfermement en télé-réalité, il faut tous ces éléments là et sans doute beaucoup d'autres dont ils ne m'ont pas parlé.

Les candidats sont pris dans ce dispositif : ils se pensent libres de leurs comportements, mais tout est régulé, normalisé. C'est en ce sens qu'ils ne considèrent pas que la production les force à quoi que ce soit, elle n'en a pas besoin. Ce sont les candidats qui s'orientent eux-mêmes dans le dispositif. Dans le concept du dispositif, l'intentionnalité humaine n'a pas sa place. Le sujet est modelé par les différents dispositifs qui définissent les mesures du possible. Ici, le jeu et leur vie à l'intérieur de la maison les prennent entièrement, jusqu'à ce qu'ils en oublient, comme Charline, qu'un monde extérieur existe. Les candidats semblent pris dans une bulle qui les enferme dans un cocon doré. Les candidats veulent rester jusqu'au bout dans cette maison qui est devenue la leur, fermer eux-mêmes la porte du paradis.

Je voudrais souligner que cette analyse ne signifie pas que la production aurait mis en place tous les éléments pour enfermer les candidats dans le jeu. En effet, je suppose, à la manière

de Foucault (1975) qu'un dispositif ne représente pas le joug d'une puissance ou d'un pouvoir, mais bien un agencement mouvant, mis en place par un faisceau de pouvoirs distincts. Les dispositifs d'ensemble sont des stratégies sans sujets. Selon Laflleur, le dispositif implique :

« Le jeu relationnel des objets hétérogènes discursifs et matériels, humains et techniques, logiques et stratégiques qui infléchissent le champ de possibilités des protagonistes qui y sont maillés ». (2003 : 3)

En ce sens, le dispositif fait. Selon Foucault, le dispositif a toujours une fonction stratégique concrète et s'inscrit également dans une relation de pouvoir. Ici, les jeux de pouvoir se dessinent, entre les candidats eux-mêmes, entre la production et les candidats, entre les téléspectateurs et les candidats. Ces rapports de force multiples entretiennent le dispositif. En effet, il faut que les différents acteurs à l'œuvre dans le dispositif - soit les candidats, la production, et les téléspectateurs - participent à maintenir cet équilibre pour qu'il puisse exister. Le dispositif de l'enfermement dans *Secret Story* organise la rencontre entre tous ces acteurs qui ne se voient pas mais qui jouent et se manipulent en permanence.

Selon Blanchot (1969 : 292) « Chez Foucault, ce qui est enfermé, c'est le dehors ». Dans l'espace fermé, différent et séparé, le lieu dicte ses propres lois ». L'enfermement de *Secret Story*, pour fonctionner, instaure dans le lieu du studio de télé-réalité une discipline qui lui est propre.

#### **4.1.2 La discipline de l'enfermement**

L'univers clos du studio résonne foncièrement avec ce que Foucault disait de la discipline : « La discipline exige parfois la clôture, la spécification d'un lieu hétérogène à tous les autres et fermé sur lui-même. » (1994 :407). Le dispositif fait fonctionner sa discipline sur différents aspects de l'enfermement. Tout d'abord, le dispositif instaure une répartition dans l'espace, contraint où on va et où on ne va pas. Par les murs de la maison qui enferment mais aussi par une orientation de la mesure des possibles « La discipline procède d'abord de la répartition des individus dans l'espace » (*ibid*). Ici, le dispositif de l'enfermement dans *Secret Story* contraint à des codes de circulation dans la maison : les pièces ont un usage. Par exemple, les candidats ne vont jamais dans la salle CSA, pièce qui leur est pourtant ouverte en permanence. Cela peut s'expliquer par le fait qu'ils ont intégré l'idée qu'ils sont là pour être filmés et qu'ils sont là pour jouer et non se reposer. Il est d'ailleurs surprenant que les candidats, lorsqu'ils désirent s'isoler, le font dans la salle la plus surexposée de la maison, celle où ils sont supposés dévoiler toutes leurs émotions : le confessionnal. Le confessionnal s'est imposé

comme lieu dédié aux confidences par la structure même du programme et les règles du jeu, mais surtout parce que les candidats vivent dans le studio fermé. Le dispositif procède ainsi à un contrôle du temps qui permet d'ordonner les comportements des individus dans le temps et à un maillage de l'espace qui permet le contrôle des corps.

L'emploi du temps, dans l'espace d'enfermement doit « établir des scansions, contraindre à des occupations déterminées et régler le cycle des répétitions » (1994 : 419). Selon Foucault, le contrôle du temps répond à un principe de non-oisiveté (*ibid*: 425). L'emploi du temps est particulier dans *Secret Story* : certaines heures sont gérées par la production, organisées pour des activités qui seront diffusées. Pour le reste du temps, les candidats sont livrés à eux-mêmes. Cette répartition du temps a un sens et des effets : les candidats disposent de quelques activités qui les empêchent de trop s'ennuyer et de désirer sortir, mais pas assez pour qu'ils oublient les jeux relationnels qui sont la base de l'émission. Ainsi chaque rebondissement dans l'aventure prend une importance démesurée et les sentiments sont exacerbés. D'autre part, la répétition de leurs journées leur fait perdre tout repère temporel. Cette perte de repère est augmentée par le fait que les candidats n'ont pas l'heure : ils sont obligés de se laisser guider et d'accepter que la production décide de l'activité de l'heure qui suivra. Cette passivité se ressent aussi dans la façon qu'ils ont d'accepter tout ce qui vient de la part de la production, que ce soit des jeux ou des nominations forcées, sans poser plus de questions.

Le lieu fermé permet aussi et surtout le quadrillage des corps. Selon Foucault, la discipline est avant tout une histoire de corps :

« Dans nos sociétés, les systèmes punitifs sont à replacer dans une économie politique du corps (...) même lorsqu'ils utilisent des méthodes douces qui enferment et corrigent, c'est bien toujours du corps qu'il s'agit, du corps et de ses forces, de leur utilité, leur docilité, leur répartition et leur soumission » (Foucault, 1975 dans Bert, 2011 : 48)

Dans le dispositif de Foucault, il n'y a pas de répartition indécise, pas de disparition d'un individu (Foucault, 1994). La discipline « Etabli[t] les présences et les absences (...), instaur[e] les communications utiles » (*ibid* :410). En instaurant les communications utiles, le dispositif de l'enfermement assure que les candidats ne puissent mais surtout ne veuillent parler que de ce qui a trait au jeu et qui pourra donc être diffusé. Selon Tiquun (2009), les appareils comme les dispositifs disposent des corps et des sujets maillés à un univers favorisant une normalité comportementale (dans Lafleur, 2015). Ici, les candidats s'adaptent à la discipline du dispositif de l'enfermement dans *Secret Story* qui les pousse à jouer toujours, à être en compétition avec tous et en permanence, à ce que le jeu soit leur base de vie à l'intérieur du

studio. Le dispositif à l'œuvre dans *Secret Story* leur dicte également de nouvelles normes sociales et fait évoluer ce qu'ils considèrent comme acceptable socialement. Il agit sur leur façon de penser en les rendant compétitifs, en leur faisant oublier les caméras et les émissions. La normalité comportementale devient alors celle de la manipulation, de la trahison, du mensonge, du jeu.

La discipline inhérente au jeu permet de « pouvoir à chaque instant surveiller la conduite de chacun », « l'apprécier, le sanctionner, mesurer les qualités ou les mérites » (1994 :410). Ici, le jeu officiel proposé par la production permet de le faire : les candidats vont plus ou moins gagner de l'argent, plus ou moins récupérer des indices, être sauvés par le public ou non s'ils agissent de la façon dont on les oriente. La discipline est une procédure qui vise à connaître, maîtriser, utiliser. Dans *Secret Story*, cela apparaît d'autant plus vrai que tout concourt à une maximisation de chaque chose qui se passe dans la maison : tout doit pouvoir être diffusé. Si des corps se rapprochent, il faut que cela se voit ; si quelqu'un se sent triste ou heureux, c'est au confessionnal qu'il ira pour en parler. Dans *Secret Story*, les communications et les comportements doivent être utiles au programme, optimisés pour apparaître dans une émission de télévision. À nouveau, cela n'est pas demandé explicitement par la production, c'est induit dans le dispositif de l'enfermement du programme, qui lie enfermement pour un jeu et surveillance pour un programme de télévision.

#### **4.1.3 La surveillance hiérarchique**

Pour Foucault, si la discipline fait appel à la prise en charge totale de l'existence de l'individu, elle fait aussi appel à la surveillance constante. La société disciplinaire est d'autant plus efficace qu'elle fonctionne sur le mode continu de la surveillance et de la correction des comportements qu'il s'agit de faire coïncider à « une norme à l'aune de laquelle chaque individu est évalué » (Bert, 2011 : 69). La surveillance constante est une part importante du dispositif de l'enfermement. Le studio de télé-réalité est la quintessence de ce que Foucault désignait comme la nouvelle architecture, qui ne vise plus seulement à être vue, comme le faste des palais par exemple, ou à surveiller l'extérieur comme avec les tours, mais qui surveille l'intérieur pour rendre visibles ceux qui s'y trouvent. Cette architecture agit sur ceux qu'elle abrite et donne prise sur leur conduite. Le studio de télé-réalité transcende la maison habituelle : « au schéma simple de la clôture, du mur d'enfermement, on substitue les ouvertures, les pleins et les vides, les passages et les transparences » (Foucault, 1994 : 446). Les caméras postées

partout dans la maison peuvent être le Panoptique évoqué par Foucault<sup>55</sup>, revisité par de nouveaux moyens technologiques et rendu plus puissant encore. Une caméra voit tout et surtout enregistre tout. En ce sens, le dispositif de surveillance porte un caractère dissuasif. On assume que derrière cet œil, un observateur regardera les images et les traitera. Ici, la caméra a un aspect encore plus dissuasif du fait que l'on n'imagine plus un œil, mais une multitude de regards plus ou moins menaçants et fantasmés. Mais surtout, avec la caméra fixe, on obtient l'invisibilité de l'observateur. La caméra permet aussi une réversibilité des espaces : intérieur et extérieur communiquent, s'échangent au-delà des murs qui cachent la vue, et la production n'a plus besoin d'être proche des candidats pour pouvoir les filmer.

En ce sens, la caméra de surveillance dissocie le « voir » du « être vu » (Duguet, 1988) : dans le studio on ne voit jamais, on est toujours vus. La production à l'inverse voit toujours, n'est jamais vue. Si l'instantanéité de la captation de l'image et du regard est préservée, la contiguïté des espaces n'est plus nécessaire et l'on pourra voir sans être vu, ou être vu sans voir. Utilisée comme un outil de surveillance, la caméra fait alors partie du vaste dispositif qui oriente et contraint les comportements des individus.

Avec le Panoptique comme avec le studio de télé-réalité, on ne cache plus, on met en lumière. La visibilité devient un piège (Foucault, 1994 :479) où le candidat de télé-réalité, comme le prisonnier, est vu mais ne voit pas. Et l'invisibilité de la production apporte la force de cet œil tout puissant qui les regarde ou non : « L'exercice de la discipline suppose un dispositif qui contraigne par le jeu du regard » (*ibid* :445). C'est en cela que les techniques qui permettent de voir induisent des effets de pouvoir. Les candidats n'existent que s'ils sont filmés, n'existent que par les images d'eux qui vont perdurer. En ce sens, la surveillance établit les présences et les absences. En télé-réalité, les candidats ont intégré qu'ils sont filmés en tout temps. Ce qui compte alors, c'est ce qui sera diffusé, ce qui sera archivé. Face à cette discipline instaurée par le dispositif de l'enfermement, on peut se questionner sur l'anti-discipline menée par le réseau des pratiques de la créativité quotidienne au sens de Michel De Certeau.

---

<sup>55</sup> Pour plus de détails, voir l'explication du mécanisme panoptique en page 12.



#### 4.1.4 Les pratiques de la créativité quotidienne dans l'enfermement de *Secret Story*

Michel De Certeau se demandait « Quelles manières de faire des dominés forment la contrepartie des procédés muets de la mise en ordre du dispositif ? » (De Certeau, 1990 : XL). Comment les candidats réagissent-ils au dispositif de l'enfermement en télé-réalité ? Selon De Certeau, l'individu parvient toujours à instaurer une pluralité et de la créativité « sans sortir de la place où il lui faut vivre et qui lui dicte une loi » (*ibid* : 51). Ce que je cherche ici, c'est un réseau de pratiques, un art combinatoire, régi par « une logique de pensée qui ne se pense pas » (*ibid* : XL). Ainsi, si les candidats de télé-réalité ont pu détourner le dispositif de l'enfermement et ce qu'il implique, ce n'était pas conscient. Suite à mes analyses, j'y vois deux facettes. Il me semble tout d'abord que les candidats ont utilisé des pratiques d'espaces, soit les manières de fréquenter un lieu et d'y instaurer une « fiabilité dans les situations subies, y réintégrer les plaisirs, un art de manipuler, un art de jouir » (*ibid* : II). En cela, ils auraient réussi à détourner l'enfermement pour se l'approprier à leur avantage. D'autre part, je crois que certains ont su détourner la surveillance pour utiliser les caméras et en ce sens s'échapper de ce joug constant. Je crois que la clé pour comprendre les pratiques de la créativité quotidienne des candidats se trouve dans cette idée de protection qui est transversale à l'analyse, ainsi qu'au côté aimant qu'ils attribuent à la production. Pour certains candidats, *Secret Story* est de l'enfermement de luxe. Selon Joule et Beauvois (1998), la télé-réalité est une « prison sans barreaux apparents et sans gendarmes visibles », « une prison tellement idéale que l'on s'y bouscule à l'entrée et que le prisonnier nouveau entre parmi les vivats ».

Il est alors possible que les candidats aient profité du fait d'être coupés du monde, pour instaurer un espace de « repos et de rêve » : « il n'y a rien à faire, on est dans l'état de raison » ( De Certeau, 1990 : 165). J'ai été surprise de me rendre compte à quel point les candidats avaient bien vécu cette aventure qui peut apparaître traumatisante pour beaucoup. Il me semble alors qu'ils ont trouvé dans l'enfermement une sorte de liberté sociale assez rare. En effet, pendant trois mois, les candidats n'ont à se soucier de rien que de jouer. Cet univers clos coupé du monde leur fait oublier l'extérieur, leurs proches, leurs ambitions et leurs problèmes pour ne se préoccuper que du jeu à l'intérieur et de tisser des liens avec les autres candidats. J'y vois un parallèle avec ce que Michel De Certeau appelle « l'enfermement voyageur » (*ibid* :165), soit l'ordre unique d'un wagon de train en voyage.

Dans le studio comme dans le wagon, l'espace est quadrillé, ordonné, et chaque personne est à sa place, a son propre rôle à jouer. Dans le studio de *Secret Story*, il ne leur est demandé que de jouer, de manipuler, de ne rien prendre au sérieux et de s'amuser de ce qui au

fond paraît n'être qu'un jeu. Les murs enferment, mais surtout les murs séparent les candidats d'un monde où ils ne sont plus seulement candidats mais frères/sœurs, amis, collègue. En étant modelés comme candidats de télé-réalité, c'est la liberté d'être détachés de toute considération affective et de toute responsabilité qu'ils trouvent. Selon De Certeau, il faut cette coupure pour que « naissent, hors de ces choses mais pas sans elles, les paysages inconnus et les étranges fables de nos histoires intérieures » (*ibid* :167). Le wagon comme la maison allie « le rêve et le technique » (*ibid* :168), et c'est parce qu'elle possède tous ces qualificatifs techniques que les candidats peuvent vivre en autarcie et en toute sécurité, sans rencontrer personne mais en étant protégés. Dans cet état de protection totale, ils peuvent s'abandonner à redevenir des enfants et à s'amuser, faire la fête, manger tout ce qu'ils veulent sans penser au lendemain. Il faut cet espace hors du temps pour tout oublier et vivre au jour le jour, dans une insouciance impossible ailleurs. « Moment étrange où la société fabrique des transgresseurs d'espace » (*ibid* :168), les candidats de télé-réalité d'enfermement vivent pendant trois mois la félicité que vivent les voyageurs de train pendant quelques heures. Selon Bachelard (dans Eiguer, 2004 : 23), « la maison n'est pas un corps de logis mais un corps de songe ». Et si l'espace clos était finalement celui où les candidats peuvent se trouver et se retrouver ? Les candidats, sous le joug de l'enfermement et de la surveillance, s'en saisissent pour se créer un cocon de protection, un espace de songe où ils ont la possibilité de redevenir enfants : on les protège, on se charge de les nourrir et de les vêtir, on leur dicte un emploi du temps. Il n'y a plus de réflexion, plus de questionnement, tout est pris en charge en amont. Ils sont protégés par une instance toute-puissante, sans visage et sans faille, qui voit tout et qui sait tout. Et si dans cet espace discipliné à l'extrême, accepter l'enfermement et le détourner en source de bien-être était leur façon de se ré-individualiser ? Et si c'était le retour de cette discipline qui les ramenait à obéir comme des enfants, mais aussi à jouer comme eux ? Selon De Certeau, « c'est la maison qui instaure un système » (1994 : 51). Ici, l'individu se crée un espace de jeu par des manières d'utiliser l'ordre contraignant du lieu.

Mais « comme toujours il faut sortir : il n'y a que des paradis perdus » (De Certeau, 1990 : 168). Pour les candidats comme les voyageurs tout a changé lors de leur sortie de l'univers clos : les voyageurs sont arrivés à destination, les candidats sont passés d'invisibles à surexposés, d'inconnus à connus. Le terminus comme la sortie du programme marque la fin d'une illusion, et la sortie est d'autant plus difficile. Les candidats, libres si longtemps se retrouvent plongés dans une célébrité qu'ils n'ont pas anticipé, à visualiser les images d'eux qu'ils n'imaginaient pas.

Selon Duverger, Malka et Petrovic (2005) qui ont travaillé l'enfermement chez l'adolescent, l'individu peut préférer l'illusion autarcique à la confrontation au monde, nécessairement aléatoire. Il est alors possible que, plutôt que de retourner en enfance par le jeu, ces jeunes qui sortent de chez leurs parents et deviennent confrontés au monde choisissent de retourner dans le rêve et dans le jeu. En effet, le rêve a une importance primordiale dans ce parallèle possible entre le studio et le wagon de train. Ce sont deux espaces qui n'existent que pour l'avant et l'après. Ce sont des espaces de transition entre deux lieux ou entre deux états. Dans le studio, les candidats rêvent à l'après, à l'argent, à la célébrité.

Pour d'autres candidats, se laisser aller à la rêverie les détourne de leur objectif de gagner l'argent ou de remporter la notoriété qui n'est promise qu'à certains d'entre eux. Ils entrent ainsi dans une certaine forme de contrôle de leur image, qui passe par une repossession de leurs corps et de leurs comportements. Les candidats alors ne jouent plus au jeu qui leur est proposé, mais à d'autres, moins assumés et plus secrets : celui de se faire apprécier des autres candidats, se faire estimer de la production, se faire aimer du public. Ils acceptent la surveillance à laquelle ils sont soumis et l'utilisent à leur propre profit. Pour Victor qui réfléchissait avant chaque action à l'image projetée, les caméras n'étaient plus sources de souffrances mais des outils de réussite sociale. Pour Bastien, la production n'était plus la figure hiérarchique qu'elle semblait mais des collaborateurs, des amis qu'il aidait afin de produire un programme de qualité et qu'ils soient tous gagnants.

Grâce aux écrits de Michel De Certeau, je vois ici se dessiner les contours des réseaux de la créativité quotidienne autour des différents niveaux de jeux décrits dans l'analyse : utiliser l'enfermement pour se bâtir un espace de protection pour un retour en enfance hors du temps, utiliser la surveillance pour jouer avec son image, la contrôler et ainsi se bâtir une carrière médiatique. Dans un cas comme dans l'autre, les candidats projettent beaucoup sur l'extérieur, sur le public qui les regarde, sur leur popularité potentielle, sur leur célébrité qui peut changer ou non leur vie à l'extérieur. Si tout cela ne sont que des projections, c'est aussi parce que dans *Secret Story* les enjeux de visibilité et d'invisibilité sont au cœur de tout.

## 4.2 Questions de visibilité

Dans *Secret Story*, les candidats sont cachés aux yeux du réel et ne sont gardés d'eux que les images des émissions qui valent pour vérité. Personne ne peut entrer dans la maison, les approcher ou les voir directement ; ils sont pourtant surexposés. En effet, dans *Secret Story*, la visibilité située, soit en face à face, n'existe qu'entre les candidats. Ici, toute la visibilité est médiatisée : elle peut être simultanée – avec les moments des connexions en direct entre le plateau et la maison - mais est toujours déspatialisée. On voit à l'écran tout ce que font les candidats à distance. Pour les candidats qui ne voient rien, imaginent ce que pense la production ou ce que font les téléspectateurs, l'invisible est devenu l'irréel et ils ont du mal à concevoir ce qu'il se passe à l'extérieur du studio. La production met tout en œuvre pour rester invisible, face aux candidats toujours plus visibles.

### 4.2.1 Visibilité et invisibilité en télé-réalité

La visibilité est, par définition, l'état de ce qui est perceptible par la vue. Si le studio de télé-réalité est surexposé par l'émission, les jeux de visibilité sont particulièrement importants au sein même de l'espace clos.

D'une part, il me semble que ce que Deleuze exprime à propos de l'architecture peut être lié avec le studio de télé-réalité : selon lui, si les architectures sont des visibilités et des lieux de visibilité, c'est parce qu'elles ne sont pas seulement des agencements de pierre, mais d'abord des formes de lumières qui distribuent le clair et l'obscur, l'opaque et le transparent, le vu et le non-vu (Deleuze, 1986 : 64). Le studio n'est pas un lieu de visibilité parce qu'il offre à voir du visible, mais bien parce qu'il distribue ce qui sera visible et ce qui ne le sera pas, et en ce sens contraint ce qui sera présenté, discuté, conçu.

J'ai été particulièrement marquée par le fait que la production parvienne à ce point à être invisible aux yeux des candidats et à cacher tous les rouages du jeu. Comme nous l'avons vu dans l'analyse, la maison est pour la production un outil primordial. Selon Goffman (1971), en l'absence de messages d'alerte, l'environnement est transparent. Il considère ainsi que la normalité, c'est de passer inaperçu. En ce sens, la production qui ne veut pas se montrer, qui reste invisible, veut se fondre dans l'environnement et passer inaperçu pour que l'on ne voit jamais son implication dans le programme. Selon Léonard (1998, dans Voirol, 2005), le travail

visible est celui auquel donnent accès les différents dispositifs d'enregistrement, qui lui confèrent une existence sur des supports écrits, condensant sous forme concrète l'effectuation pratique des tâches. Ici, le travail de la production est invisible aussi et surtout parce qu'il n'est jamais présent sur les images archivées de l'émission. En effet, outre La Voix qui est plus un élément du jeu qu'un membre de la production, on ne voit ni n'entend jamais les producteurs, les journalistes du confessionnal, les décorateurs qui sont pourtant quotidiennement dans la maison, ainsi que les caméramans et régisseurs qui interagissent en permanence autour de la maison. Ainsi, si l'on ne voit jamais concrètement le travail pratique réalisé par la production dans la scénarisation du jeu, l'intervention dans le studio et le montage des images, cela participe-t-il à faire oublier qu'elle tient les rênes de l'émission ? En apparence, la production semble n'avoir été là que pour enfermer des candidats consentants dans un studio de télévision et pour leur avoir mis un jeu à disposition. Il est même possible que les candidats qui ne voient jamais la production oublient la manipulation qu'elle exerce sur eux. Peut-on prendre en considération ce qui ne peut être vu ?

De plus, selon Voirol (2005), dans des situations d'actions les acteurs font beaucoup plus qu'observer : ils constituent des objets communs par des pratiques ancrées dans des activités en cours et ajustent ainsi leurs actions. Cela revient alors à dire que les « dispositifs de visibilité » sont bien plus que des dispositifs de perception visuelle : ils sont le produit du fait que l'activité située peut être comprise et décrite avant tout parce qu'elle est accomplie pratiquement. Les candidats dans le studio ne voient pas la production et ne peuvent ajuster leurs actions en fonction de ce qu'ils comprennent de l'activité de la production. La constitution d'objets communs, ici les émissions du programme, se font alors à partir des projections que les candidats font de la production. Il y a un caractère pratique à la visibilité. Cela m'amène à penser que, par son invisibilité, la production fait en sorte que les candidats de télé-réalité ne comprennent pas ce qu'ils participent à produire. Or, les enjeux de visibilité inhérents au programme participent à l'utilisation de l'image des candidats par la production. Ici, différentes formes de visibilité s'expriment, au delà de la surexposition médiatisée des candidats.

Tout d'abord, il y a une visibilité importante du corps, que le dispositif de l'enfermement permet à la production de maîtriser. Selon Foucault, l'enfermement vise à posséder les corps (1994 : 402). Selon lui, le moment historique des disciplines, c'est quand l'assujettion rend le corps obéissant, modelable en vue d'un objectif. Comme pour l'armée qui façonne des soldats, le dispositif de l'enfermement en télé-réalité modèle des candidats de télé-réalité, égéries du système dont ils sont le fruit. « Le corps entre dans une machinerie de pouvoir qui le fouille, le

désarticule, le recompose » (*ibid*). L'enfermement et la surveillance fabriquent des corps dociles, et les candidats deviennent au fur et à mesure ce que le dispositif fait d'eux. Ici, les candidats sont modelés comme joueurs, manipulateurs, prenant plaisir au jeu. C'est aussi pour cela qu'aucun des candidats à qui j'ai parlé ne remet en cause le travail de la production : ils considèrent avoir toujours bénéficié de leur libre arbitre dans chaque décision. D'autre part, la production reprend possession de ces corps et de leurs images par le jeu du montage qui désarticule et ré-articule les corps. Les corps deviennent ceux de *Secret Story*, appartenant à l'émission et parties intégrantes de l'esthétisme du programme. Certains candidats – comme Victor par exemple- peuvent même anticiper comment le corps d'un candidat de télé-réalité doit être et l'y préparent. Si les participants au programme sont modelés comme candidats de télé-réalité, c'est aussi parce qu'ils ont intégré des normes propres au jeu et que les corps se conforment à ce qu'ils doivent être dans la maison.

Les candidats sont également surexposés par la mise en visibilité de leur expérience. Dans la maison, la production les fait constamment raconter ce qu'ils vivent, minute par minute. L'expérience devient vérité. Puisqu'on ne sait pas ce qui a trait à la fiction ou à l'authentique dans le programme, on croira ce que nous dit le candidat. Et le public pourra alors considérer que si le candidat le dit ce doit être parce que c'est vrai, puisque c'est lui qui l'a vécu. *Secret Story* surexpose les candidats pour leur témoignage : il faut qu'ils parlent, qu'ils racontent tout et tout le temps. Ici, les images n'ont de valeur que si elles sont commentées, validées par le témoignage des candidats. Cela se rapproche de ce que Foucault (1976 : 82-83) appelle la « mise en visibilité du sujet », proche de la confession. Selon lui, une entité sera toujours là pour « exiger la confession » :

La confession est un rituel de discours dans lequel le sujet qui parle est aussi le sujet du discours. C'est également un rituel qui ne peut avoir lieu sans la présence, ou la présence virtuelle, d'un partenaire qui n'est pas seulement l'interlocuteur mais l'autorité qui exige la confession, qui l'ordonne et l'apprécie, et intervient pour juger, punir, pardonner, consoler et réconcilier.

Ici, le confesseur pourrait être le journaliste, ami invisible derrière le miroir sans tain du confessionnal, ou encore le téléspectateur, qui exige la confession, apprécie son authenticité ou non, et se place en juge, capable d'éliminer du jeu, de pardonner, de consoler. Il pourrait encore être les deux à la fois si l'on considère que l'entité qui exige la confession est le dispositif de l'enfermement, qui place le candidat en situation de délivrer ses sentiments enfouis à chaque instant. Thierry Vincent (2004) avait établi un lien entre le confessionnal de télé-réalité et *Les Ménines* de Vélasquez (1656), le rôle du peintre des *Ménines*, étant joué par le journaliste à qui

s'adressent les candidats dans le confessionnal, soit un rôle de représentation. En ce sens, le journaliste comme part intégrante du dispositif de l'enfermement créerait une certaine représentation du candidat, le mettrait en lumière, le rendrait visible. Foucault (1976) qui avait également étudié *Les Ménines* considère que la question de la représentation dans ce tableau ne réside pas dans le fait de savoir si c'est un vrai reflet ou une imitation de la réalité. Ce qui est important, c'est de comprendre que ce que l'on ne peut voir est aussi construit que ce que l'on peut voir. Ici, le journaliste caché, le téléspectateur fantasmé ou le dispositif mouvant et insaisissable ont autant d'importance dans leur invisibilité que le candidat dans sa visibilité exacerbée.

Des résultats obtenus, on comprend surtout que contrairement aux présumés, celui qui est visible n'est pas forcément celui qui exerce le pouvoir et l'autorité. Les candidats surexposés ne sont pas maîtres de leur visibilité et ne peuvent choisir ni ce que l'on montre d'eux, ni ce qu'ils véhiculent. En ce sens, la visibilité, l'invisibilité, qui voit qui et quoi sont surtout primordiaux parce qu'en télé-réalité, ce sont ceux qui voient qui ont le pouvoir : la production et les téléspectateurs.

#### **4.2.2 Ce que la télé-réalité montre à voir**

Chaque dispositif a eu pour fonction de répondre à une urgence à un moment historique donné (Foucault, 1994 : 299). Si l'on remonte aux origines de la télé-réalité, elle aurait alors été créée en conséquence de l'échec du documentaire à montrer les réalités sociales puisqu'on y sentait toujours l'œil du réalisateur. La population voulait se voir et la télé-réalité aurait de ce fait été créée pour répondre à un désir de représentation, pour pousser la visée sociologique du documentaire. Quand les outils techniques ont été assez développés, les caméras assez puissantes pour filmer en numérique, en continu, assez légères pour être fixées à un mur, alors on a enfermé des individus dans une maison pour les scruter en détail sans qu'ils ne puissent s'échapper.

Selon Deleuze (1986), les nouvelles visibilités suivent l'invention de « machines extraordinaires ou de procédés insolites ». La caméra légère, fixe, qui n'a pas besoin de la main humaine pour être allumée et qui fonctionne à distance a permis de filmer sans que l'intervention humaine ne puisse être vue. La télévision et les différents canaux de diffusion ont permis de pouvoir diffuser ces images à grande échelle. La maison comme outil technologique a permis le développement de ce dispositif de l'enfermement très particulier. La maison

enferme, verrouille, mais dispose de toutes les fonctionnalités pour que les candidats puissent y vivre en autarcie. La maison abrite les caméras pour que la production puisse surveiller en tout temps ce qu'il s'y passe et donc assurer la sécurité de ses habitants. En ce sens, la télé-réalité participe d'un régime scopique (Jay, 1993 ; Metz, 1977) : elle est composée d'instruments, de techniques et de savoirs permettant l'observation.

Ce que fait le dispositif de l'enfermement en télé-réalité, c'est qu'il présente une image supposément vierge de toute intervention humaine. Il pose l'image de surveillance comme le témoignage ultime, impossible à remettre en question. Enoncer par l'image de surveillance ferait qu'à notre époque on ne conçoit clairement que ce qui peut être visualisé, montré.

Selon Deleuze, « une époque ne pré-existe pas aux énoncés qui l'expriment ni aux visibilités qui la remplissent » (Deleuze, 1986 : 55). Il divise l'Histoire en formations historiques, ou strates, impliquant une répartition du visible et de l'énonçable : dans l'Histoire, il y a des manières de dire et des façons de voir, et chaque strate est faite d'une combinaison de ces deux éléments (*ibid* : 56). Deleuze considère qu'il y a en chaque strate une détermination des visibles et des énonçables qui se fait sur elle-même parce que la visibilité change de mode, et les énoncés changent eux-mêmes de régime. L'Histoire n'est alors pas une histoire des mentalités ou des comportements : les énoncés et les visibilités sont des conditions par lesquelles les idées se formulent et les comportements se manifestent. Foucault considère que chaque époque produit un discours dominant censé dire la vérité sur un monde et imposer ses normes.

Avec la télé-réalité, une nouvelle façon d'énoncer la réalité a été posée. Selon Lafleur (2015), on est aujourd'hui face à une nouvelle distribution du visible et du vu. Il cite Mahé (2005 dans Lafleur, 2015) qui propose « d'interroger d'autres formes techniques contemporaines des dispositifs panoptiques pour comprendre s'il n'existe pas des logiques de formes [...] relevant d'un régime de visibilité similaire », le but étant de comprendre comment la vidéosurveillance « se déploie en co-émergence avec d'autres dispositifs techniques, d'autres formes de distribution du visible » (2015 : 3). Par conséquent, sa proposition invite les chercheurs à penser les technologies de l'information et de la communication comme étant des technologies d'inscription des corps. En cela, Lafleur nous propose de porter une attention particulière aux rapports que peuvent entretenir les individus avec des appareils de captation qui s'imposent à nous. Il interroge ainsi les effets que peuvent avoir les univers et les appareils sur les individus qui y sont associés et leurs réponses comportementales. En suivant le raisonnement de Lafleur, on peut se questionner à propos de la technique apportée par la télé-



réalité. Les émissions de télé-réalité amènent le public à penser que les images ont été filmées et diffusées sans intervention humaine. Pourtant, nous avons vu suite à l'analyse que les images diffusées étaient très différentes de ce qui s'était passé dans le studio comme espace clos et que les candidats, à la sortie, ne s'y reconnaissaient pas. Cependant, si une seule version de cette histoire doit rester, c'est celle des images qui perdurera. Il faut que soient inscrites les choses pour exister. Aujourd'hui, nous avons les moyens techniques de tout filmer avec précision. Alors l'image vaut plus encore pour vérité que le témoignage, plus que la confession. Peu importe que l'individu pense avoir vécu autre chose, l'histoire retiendra les images. Ce que fait la technologie, c'est qu'elle pose l'image comme preuve ultime. Le public ne considère plus que *Secret Story* peut représenter la réalité de la population puisque les candidats sont extrêmement dénigrés. Il a cependant intégré que, en réponse à la faille du documentaire, on y a opposé la surveillance. Et aujourd'hui que la technologie – et par là, la surveillance – nous suit constamment, cela pose de nombreuses questions sur les normes que nous avons intégrées. Il y a eu une re-détermination du visible.

#### **4.2.3 L'image vaut pour preuve**

Il me semble que c'est ce qu'il y a de plus fondamental à retenir de ma recherche : l'image vaut pour preuve. Tous ces enjeux de visibilité entrecroisés et ces jeux manipulateurs n'ont qu'un objectif : l'image. Il faut pour les candidats apparaître à l'image et contrôler celle qu'ils se créent ; il faut pour la production obtenir les images qu'elle souhaite, il faut pour le téléspectateur voir apparaître à l'écran les images qu'il exige. Tout converge vers l'image créée par les caméras de surveillance, supposément vierge de toute intervention humaine mais objet de toutes les attentions. La bulle de l'enfermement et de la surveillance n'a de sens que pour les images générées et leur archivage. En effet, l'archivage est également primordial : l'histoire de *Secret Story* est écrite par ce qui restera. Le public croit ce qu'il a vu. Les candidats, qui ne savent pas ce qui a été diffusé, s'adaptent à ce que le public a vu puisque l'image vaut pour preuve.

De plus, les acteurs sociaux stigmatisés ou caractérisés négativement tendent à se mettre de l'avant en affirmant des qualités conformes à celles qui sont socialement valorisantes (Grenier, 2016). Ici, les candidats de télé-réalité, stigmatisés pour une expérience vécue, utilisent la souffrance liée au jeu et à la compétition acharnée pour expliquer qu'ils ont dépassé

tout cela, en chemin vers la réalisation de leurs rêves. Il est possible qu'il soit plus facile pour les candidats de reprendre la version de l'histoire qui a été diffusée dans les émissions, qui omet la manipulation de la production, pour que le stigmate de la télé-réalité soit moins important. Si on décrit *Secret Story* comme une expérience dorée, quelle est la honte à y avoir participé ?

D'autre part, dans *Secret Story*, les candidats sont toujours incités à montrer ce qu'ils ressentent. L'émission est un programme d'image. Il ne faut pas seulement voir qu'une candidate s'entend bien avec un candidat, il faut qu'elle nous le dise, qu'elle appuie ce que l'on voit par ce qu'elle nous dit. Le confessionnal va dans le sens d'une transparence totale. Il me semble que cela tend vers une culture où il faut toujours tout dire et tout montrer.

Aujourd'hui, la technologie nous permet de capturer et de diffuser des images de nous en permanence. Une caméra est intégrée à notre cellulaire, nous sommes filmés par des caméras de surveillance, un photographe est toujours présent pour un événement important. Nous voulons garder des « souvenirs » matériels de chaque chose qui se passe, autant pour s'en souvenir que pour pouvoir les partager. L'avènement de l'image, conjugué avec celui des réseaux sociaux, fait que pour que quelque chose soit réel, il faut avoir des preuves imagées que cela se soit passé. Le témoignage n'est plus suffisant : il peut être altéré. Aujourd'hui que la technologie nous permet de tout rendre visible, l'invisibilité est vicieuse, questionnable. Si l'on n'a pas posté quelque chose sur les réseaux sociaux, l'a-t-on vraiment fait ? Si tout cela n'est pas archivé, est ce que cela a vraiment existé ? Aux yeux des autres, aux yeux de l'Histoire, il est fort possible que non. Ne sera archivé que ce qui peut être montré, prouvé. Cela pose des questions plus importantes encore. Si personne ne va filmer les pays en guerre ou la misère des réfugiés, ces phénomènes existent-ils vraiment ? Pourront-ils être considérés si l'on ne possède pas d'images ? Et au contraire, si l'on diffuse une fausse vidéo sur les réseaux sociaux, comment la nier puisqu'elle est image ? C'est l'image seule qui a le pouvoir d'apporter de la visibilité. L'image vaut pour preuve mais l'image trompe, l'image fausse.

Je me suis ici focalisée sur l'expérience de l'enfermement vécue par les candidats et les questions de visibilité qui sont au centre de ma recherche mais il serait très intéressant d'approfondir cette recherche en étudiant le discours que produit la télé-réalité. En effet, je ne me suis basée que sur le témoignage des candidats qui y avaient participé, sans étudier les images diffusées. Il serait pertinent de lier les résultats de cette recherche avec ceux d'une étude approfondie des émissions diffusées.

Au début de ma recherche, c'était un choix de ne pas étudier les émissions et ce qu'elles véhiculaient. Comme nous l'avons vu au début de ce mémoire, les précédentes recherches sur la télé-réalité ont majoritairement conclu qu'elle portait aux nues le banal et l'ordinaire. Suite à ma recherche, je pense que cette idée est à nuancer. *Secret Story* en tant que télé-réalité véhicule au contraire l'idée qu'elle a permis à des gens uniques de vivre une aventure exceptionnelle. Dans *Secret Story*, ce n'est pas le banal que l'on montre, ce ne sont pas les moments où les candidats s'ennuient, mais tous les moments de jeux, de rire, de fêtes. Ici, l'ordinaire n'existe pas, tout doit être exceptionnel, la vie doit être un jeu, la vie doit être une fête. *Secret Story* véhicule l'idée – potentiellement problématique – que chaque instant de la vie doit être un jeu. De plus, on voit que dans *Secret Story*, les relations sociales sont au cœur de tout. C'est cela que l'on porte aux nues et le nouveau modèle relationnel véhiculé présente les histoires d'amour ou d'amitié comme extrêmement fortes, mais aussi particulièrement éphémères. Le modèle de la télé-réalité a changé. On ne cherche plus à montrer les mêmes choses. Comment vivre une vie quotidienne pas toujours excitante quand il nous est présenté un modèle où chaque moment doit être unique ? Comment travailler chaque jour s'il nous est dit qu'il est possible de réaliser ses rêves uniquement en s'exposant à la télévision ? Comment construire une relation stable s'il nous est dit que l'amour ou l'amitié doivent être toujours excitants ou que le lien doit être brisé ? Il me semble justement que ce n'est pas le banal que *Secret Story* véhicule et qu'il serait particulièrement intéressant de chercher ce que les normes relationnelles développées dans *Secret Story* diffusent dans la société.

Je crois également qu'une piste à creuser est celle des codes de production de la télé-réalité, propagés dans nombre de nouvelles émissions. Pour créer une émission de télévision moderne, les nouvelles productions mettent en place un confessionnal, en relief les scènes d'émotions, les relations amoureuses ou amicales. Il serait très intéressant de rechercher ces codes dans des émissions qui ne se réclament pas faire partie du genre télé-réalité, pour chercher ce que cela diffuse dans le monde médiatique et plus largement dans la société.

## Conclusion

J'ai souhaité appeler ce mémoire « Où sont les murs ? » parce qu'avant tout, cette recherche était un questionnement sur l'enfermement. Après avoir réalisé mes entrevues, j'ai douté de la pertinence de cette recherche, du fait qu'aucun des participants ne considérait que l'enfermement avait été une facette importante dans leur expérience de *Secret Story*. Cette notion a cependant été centrale à tous mes résultats : les candidats ne souffrent pas de l'enfermement spatial, concret, fait de murs et de portes verrouillées. Ils ne se sentent pas enfermés puisqu'ils ont choisi d'entrer dans le studio et peuvent en sortir immédiatement s'ils le demandent. Ils sont cependant enfermés dans ce dispositif si particulier, propre à *Secret Story*. Ici, ce qui enferme, ce n'est pas la maison, c'est le jeu, le rapport à la production, et l'envie d'une vie future sur laquelle les candidats projettent tous leurs espoirs. C'est cette idée de bulle propre à *Secret Story* qu'il est important de comprendre pour pouvoir mieux appréhender un phénomène culturel si complexe.

Il me semble également que c'est l'explosion de cette bulle qui rend la sortie des candidats si compliquée, et que c'est en comprenant ce qu'il se passe à l'intérieur que l'on pourra mieux appréhender ce qu'il se passe quand ils sortent et ce qu'ils véhiculent en tant que célébrités.

Je crois en outre qu'il ne faut pas sous-estimer la puissance du rêve lié à *Secret Story* et la promesse de la télé-réalité en général, qu'il faut accepter que cette culture populaire fasse partie d'un nouveau genre de mythes, comme les contes de fées. La ressemblance marquante entre les stigmates de la télé-réalité et le mépris inhérent à la culture populaire est quelque chose qui a sous-tendu toute ma recherche. J'ai trouvé particulièrement intéressant la réaction des personnes que je rencontrais lorsque j'évoquais mon sujet de recherche. Il y avait la surprise que je m'intéresse à un sujet jugé part d'une certaine « culture du vide », puis une sorte de fascination qui n'était pas vraiment assumée. Beaucoup m'ont dit écouter la télé-réalité sans la prendre au sérieux. J'ai eu l'impression que le stigmate des candidats de télé-réalité rejaillissait sur moi du fait que je m'intéressais à eux et à ce qu'ils avaient vécu. Un de mes amis m'a même dit que selon lui, la télé-réalité était le plus grand mal du siècle. Pourquoi tant de haine envers un programme de télévision ? Que diffuse-t-il de si clivant pour faire de telles audiences et être toujours si haï ? La télé-réalité fait aujourd'hui partie de la culture occidentale, mais le public ne veut pas l'admettre, tout comme l'on n'admet pas que la culture populaire puisse être placée

au même plan que les arts classiques. Le choix de non-dénigrement que j'avais fait au début de ma recherche est devenu au fil du temps et des rencontres une posture assumée, et je suis aujourd'hui persuadée qu'étudier ces parties de notre culture que l'on n'assume pas est la clé pour appréhender l'époque complexe qui est la notre aujourd'hui.

## Bibliographie

- Aden, R.C., Han, W.H., Norander, N., Pfahl, M.E., Pollock, T.P., Young, S.L. (2009) « Recollection : a proposal for refining the Study of Collective Memory and its Places », *Communication Theory* 19 (2009) 311-336. International Communication Association
- Anadon, M. (2006). La recherche dite « qualitative » : de la dynamique de son évolution aux acquis indéniables et aux questionnements présents. *Recherches Qualitatives – Vol. 26(1)*. pp. 5-31
- Augé, M. (2001) « Le stade de l'écran » dans *Manière de voir / Le monde diplomatique* mai-juin 2002
- Bachelard, G. (1957) *La poétique de l'espace*. Paris : PUF.
- Barnfield, G. (2002). « From direct cinema to car-wreck video : Reality TV and the crisis of content in *Reality TV : How real is Reality TV?* ed. Dolan Cummings pp. 22-34 Oxford : Hodder and Stoughton
- Barrette, P. (2016). «Occupation double», ou comment se construisent les identités sexuées au petit écran », *Le devoir*, 14 mai 2016. Consulté en ligne le 20 juillet 2017. <http://www.ledevoir.com/culture/television/470788/la-telerealite-genre>
- Barthes, R. (1980). *La chambre claire*. Paris : Gallimard Seuil.
- Baudrillard, J. (2001). « L'élevage de poussière » dans *Libération*, 29 mai 2001. Consulté en ligne le 20 juillet 2017. [http://www.liberation.fr/tribune/2001/05/29/l-elevage-de-poussiere\\_366193](http://www.liberation.fr/tribune/2001/05/29/l-elevage-de-poussiere_366193)
- Beaucher, S. (2004) « La télé-réalité: vérité? Mensonge? » Dans *Contact*. En ligne. <http://www.scom.ulaval.ca/contactihiver04/telerealite.html>.
- Beckford, J. 2001. « Doing time: Space, time, religious diversity and the sacred in prisons », *International Review of Sociology* n° 11, 371-382.
- Bert, J-F. (2011). *Introduction à Michel Foucault*. Paris : La Découverte.
- Bignell, J. (2005) *Reality TV in the Twenty-First Century*. Basingtoke, UK : Palgrave Macmillan.
- Blais, M. et Martineau, S. (2006). « L'analyse inductive générale : description d'une démarche visant à donner un sens à des données brutes », *Recherches Qualitatives* vol 26(2), 2006, pp.1-18.
- Blanchot, M. (1969). *L'Entretien Infini*. Paris : Gallimard.
- Bourdieu, P. (1996). *Sur la télévision*. Paris : Liber – Raisons d'agir.
- Brenton, S. and Cohen, R. (2003). *Shooting People: Adventures in Reality TV*. London and New York: Verso.

- Bubb, M. (2008). La camera obscura, au-delà du “dispositif foucauldien” proposé par Jonathan Crary dans L’art de l’observateur, *Appareil [En ligne]*, mis en ligne le 20 juin 2008
- Carcassonne, G. (2001). Le trouble de la transparence, *Pouvoirs* 2/2001 (n° 97) , p. 17-23
- Comolli, J-L. (1996). « Prisons du regard ». *Lignes* 1996/1 (n° 27), p. 50-62.
- Corner, J. (2002). « Performing the real : documentary diversions » in *Television and New Media* Vol. 3 No 3. Août 2002 pp. 255 – 269
- Couldry, N. (2004) « Teaching us to fake it : the ritualized norms of television’s reality games » in Ouellette, L. & Muray, S. (2009) *Reality TV : Remaking television culture*. New York : New York University Press.
- De Certeau, M. (1990) *L’invention du quotidien : 1. Arts de faire*. Paris : Folio Essais
- De Certeau, M. (1994) *L’invention du quotidien : 2. Habiter, cuisiner*. Paris : Folio Essais.
- Deleuze, G. (1986) Les strates ou formations historiques : le visible et l'énonçable (Savoir). Dans Foucault (pp. 55-75). Paris : Minuit.
- Demers, C. (2003). « L'entretien » Dans Giordana, Y. (2003). *Conduire un projet de recherche*. (pp. 173-210) Paris : Éditions EMS.
- Denzin, N. (1994) *The Arts and Politics of Interpretation*. Dans Denzin, N. & Lincoln, Y. (Eds.) *Handbook of Qualitative Research*. (pp. 200-515) É-U: Sage.
- Denzin, N. & Lincoln, Y. (2008) Introduction: The Discipline and Practice of Qualitative Research. Dans Denzin, N. & Lincoln, Y. (Eds.) *The Landscape of Qualitative Research*. (pp. 1-44) É-U: Sage.
- Dépelteau, F. (2000). *La démarche d’une recherche en sciences humaines : De la question de départ à la communication des résultats*. Laval : Les presses de l’Université Laval.
- Dovey, J. (2000). *Freakshow : First person media and factual television*. London : Pluto
- Duchamp, M. (1920). *L’élevage de poussière*. Repéré à l’URL : [http://www.toutfait.com/unmaking\\_the\\_museum/Dust%20Breeding.html](http://www.toutfait.com/unmaking_the_museum/Dust%20Breeding.html)
- Duguet, A-M. (1988) Dispositifs. In : *Communications*, 48. pp. 221-242.
- Dupont, L. (2000). *Télé réalité, quand la réalité est un mensonge*. Montréal : Les Presses de l’Université de Montréal.
- Duverger, P., Malka, J. & Petrovic, B. (2005). L'enfermement chez l'adolescent. *Adolescence*, n° 54,(4), 861-875.
- Ellis, J. (1992) *Visible fictions : cinema, television, video*. Rev. Ed. London : Routledge.
- Eiguer, A. (2004) : *L’inconscient de la maison*. Paris : Dunod.
- Flick, U. (2002). *An introduction to qualitative research*. London: Sage.
- Fontana, A. & Frey, J.H. (1994) Interviewing: The Art of Science. Dans Denzin, N. & Lincoln, Y. (Eds.) *Handbook of Qualitative Research*. (pp.361-376) É-U: Sage.

- Foucault, M. (1975). *Surveiller et Punir*. Paris : Gallimard.
- Foucault, M. (1976). *Histoire de la sexualité, Tome 1 : La Volonté de savoir*, Paris : Gallimard.
- Foucault, M. (1994). *Œuvres*. Paris : Gallimard.
- Frau-Megs, D. (2006). « *Big Brother* and Reality TV in Europe : Towards a theory of situated acculturation by the media » *European Journal of Communication* Vol 21-1 pp. 33-56.
- Garde-Hansen, J. (2009) « My Memories : Personal Digital Archive Fever and Facebook ». In Garde-Hansen, J., Hoskins, A. & Reading, A. (dir.), *Save As... Digital Memories* (pp.135-150), New York : Palgrave MacMillan.
- Goffman, E. (1971) *Relations in Public: Microstudies of the Public Order*. New York: Basic Books
- Gomez, R. E. et Pasquier-Chambolle, D. (2008). « De l'enfermement et des lieux de réclusion » dans *Hypothèses 2008/1 (11)*, pp. 141-150.
- Gouvernet, C. (2015). « Expériences plurielles de l'enfermement : entre rejets et reprise de contrôle » dans *Espaces et sociétés /3 (n°162)*, p. 31-46.
- Grenier, L. (2015) *COM 6501 : Théories de la communication médiatique*. Recueil Inédit, Université de Montréal.
- Grenier, L. (2016). *COM 3035 : Visibilité, donner à voir, montrer, représenter*. Recueil Inédit, Université de Montréal.
- Holmes, S. (2004a). 'All you've got to worry about is the task, having a cup of tea, and doing a bit of sunbathing' : Approaching celebrity in *Big Brother*. Dans Holmes, S. & Jermyn, D. (eds.) *Understanding reality television*. London and New York: Routledge, p.111-135.
- Holmes, S. (2004b). « 'Reality goes pop ! ' : Reality TV, Popular Music, and Narratives of Stardom in Pop Idol », *Television and New Media*, Vol. 5 No. 2, May 2004, pp 147-172.
- Jay, M., Bay Press Seattle, Albaret, M. (1993). « Les régimes scopiques de la modernité ». In: *Réseaux*, volume 11, n°61, 1993. Vers une nouvelle pensée visuelle. pp. 99-112.
- Joanne, P. & Ouard, T. (2008) « Constitution d'un espace d'enfermement : Essai sur une phénoménologie de l'enfermement » dans *Cahier ADES n°4* pp. 21-31,
- Jost, F. (2007). *Le culte du banal. De Duchamp à la télé-réalité*. Paris : CNRS Editions.
- Jost, F. (2009). *Grandeurs et Misères de la Télé-réalité*. Paris : Le Cavalier Bleu.
- Joule, R-V. et Beauvois, J-L. (1998). *La soumission librement consentie*. Paris : Presses Universitaires de France.
- Kaufmann, J-C. (1996). *L'Entretien Compréhensif*. Paris : Nathan
- Kilborn, R. (1994). How real does it get? Recent developments in 'Reality' Television. *European Journal of Communication*, 9, pp. 421-439.
- Labrecque-Lebeau, L. (2009, mars). *Ce qu'enfermer veut dire : esquisse d'une sociologie des espaces clos contemporains*. Mémoire de maîtrise. Université du Québec à Montréal.



- Lafleur, S. (2015). Foucault, la communication et les dispositifs, *Communication* [En ligne], vol. 33/2 | 2015. Repéré à l'URL : <https://communication.revues.org/5727?lang=en>
- Lambert, F. (1995). Les indices du direct : vérité, authenticité et simultanéité à la télévision, dans *Télévisions, la vérité à construire, coll Champs Visuels*. Paris : L'Harmattan.
- Lasch, C. (1979). *The Culture of Narcissism. American Life in an Age of Diminishing Expectations*, New York et Londres : W.W. Norton and Company.
- Le Brun, A. (2000). *Du trop plein de réalité*. Paris : Babello.
- L'Écuyer, R. (1987) L'analyse de contenu : notion et étapes. Dans Deslauriers, J-P. (dir.), *Les méthodes de la recherche qualitative* (pp. 49-65). Sillery : Presses de l'Université du Québec.
- Léonard, M. (1998), *Invisible work, invisible workers : the informal economy in Europe and the US*, Basingstoke : Macmillan Press.
- Lhuillier, D. (2001). *Le choc carcéral*. Paris : Bayard.
- Lochard, G. et Soulez G. (2003), « Une mondialisation inachevée : limites, non frontières de la télé-réalité », in *Médiamorphoses Hors Séries : la télé-réalité, un débat mondial*. Paris : INA/ Inathèque de France, pp.148-163
- Macé, E. (2003). *Loft Story : Un Big Brother à la française*. *Mediamorphoses* avril 2003, 127-131.
- Mahé, E. (2005), « Vidéosurveillances contemporaines : panoptisme ou non ? » dans Lafleur, S. (2015) « Foucault, la communication et les dispositifs », *Communication* [En ligne], vol. 33/2 2015. Repéré à l'URL : [Repéré à l'URL : https://communication.revues.org/5727?lang=en](https://communication.revues.org/5727?lang=en)
- Mehl, D. (2006). « Le jeu avec le je », *Communications* Vol.80 n°1 pp. 145-161
- Metz, C. (1977) *Le signifiant imaginaire : psychanalyse et cinéma*, Paris : C. Bourgois.
- Nadeau-Albertini, N. (2013) *Douze ans de télé-réalité... au-delà des critiques morales*. Paris : Broché.
- Nils, F. & Rimé, B. (2003). *Les méthodes des sciences humaines* sous la direction de S. Moscovici et F. Buschini. Paris : Presses Universitaires de France.
- Numéris (Juin 2017). « Les trente émissions les plus regardées au Québec », Rapport numéris par semaine. Repéré à l'URL : <http://fr.numeris.ca/media-and-events/tv-weekly-top-30>
- Paillé, P., & Mucchielli, A. (2012). *L'analyse qualitative en sciences humaines et sociales. 3ème édition*. Paris : Armand Colin.
- Paillé, P. & Rondeau, K. (2016). « L'analyse qualitative pas à pas : gros plan sur le déroulé des opérations analytiques d'une enquête qualitative », *Recherches Qualitatives* Vol.35(1) pp. 4-28.
- Strauss, A., & Corbin, J. (1998). *Basics of qualitative research* (2nd ed.). Newbury Park, CA: Sage.
- Ramonet, I. (2001) « *Big Brother* » dans *Manière de voir / Le monde diplomatique* Juin 2001
- Roscoe, J. (2001). *Big Brother Australia : Performing the 'real' twenty-four-seven*. *International Journal of Cultural Studies* 4(4), p. 473-488.
- Roulston, K. (2010). Considering quality in qualitative interviewing. *Qualitative Research*

- 10(2). p. 199-228.
- Schwandt, T.A. (1994) « Constructivist, Interpretativist Approaches to Human Inquiry ». Dans Denzin, N.K & Lincoln, Y.S. (Eds.) *Handbook of Qualitative Research*. (pp.118-137) É-U: Sage.
- Segré, G. (2008). *Loft Story ou la télévision de la honte*. Paris : L'Harmattan.
- Senett, R. (1979). *Les Tyrannies de l'intimité*, Paris : Seuil
- Spies, V. (2010). « Du jeu au je : lorsque la télévision prétend changer la réalité » dans *Télévision 2010/1* (no1) pp. 79-91
- Taine, H. (1870). De l'intelligence. Livre II, chapitre II.
- Thibault, G. (2010). Qu'est-ce qu'une entrevue. *COMMposite vol13(1)* pp. 1-21.
- Thomas, D. R. (2006). A general inductive approach for analyzing qualitative evaluation data. *American Journal of Evaluation* Vol 27 n°2, June 2006. P. 237-246
- Thompson, J. (2000), « Transformation de la visibilité », *Réseaux*, n° 100, p. 189-213.
- Tisseron, S. (2011). « Intimité et extimité ». In: *Communications, Cultures du numérique* [Numéro dirigé par Antonio A.Casilli], 88, 2011. pp. 83-91
- Tiqun. (2009). *Contributions à la guerre en cours*. Paris : La Fabrique.
- Velazquez (1656). *Les Ménines*. Repéré à l'URL : <https://www.museodelprado.es/en/the-collection/art-work/las-meninas/>
- Vincent T. (2004). « Pour une clinique de la représentation (des Ménines au Loft ) ». *Au jeu du miroir : le nouveau monde de l'image*, Toulouse : ERES, pp. 95 – 112.
- Voirol, O. (2005). Présentation: Visibilité et invisibilité : une introduction. *Réseaux*, 129-130,(1), 9-36.
- Vouilloux, B. (2007). La critique des dispositifs, *Critique 3/2007 (n° 718)*, p. 152-168
- Youtube : Ogilvy (2014, 24 avril). *The Creators : John De Mol*. [en ligne]. Repéré à l'URL : <https://www.youtube.com/watch?v=PBwC0LdqXcU>
- Zelizer, B. (1995). Reading the past against the grain: The shape of memory studies. *Critical Studies in Mass Communication*, 12, 214–239.

# **ANNEXE 1 : GRILLE D'ENTREVUES**

## **NOTIONS TRANSVERSALES :**

### **LE QUOTIDIEN NARRÉ**

### **L'ENFERMEMENT COUPLÉ À LA SURVEILLANCE**

#### **1 – LE JEU ET SES RÈGLES : OBEIR**

- ❖ Peux-tu m'expliquer avec tes mots les règles du jeu de « Secret Story » ?
- ❖ Comment te sentais-tu dans le jeu ?
- ❖ C'était comment de participer à ce jeu ? Tu peux me raconter ?
- ❖ Raconte-moi une journée habituelle dans Secret Story.
- ❖ Quel est ton souvenir le plus marquant ? Pourquoi ?
- ❖ Te rendais-tu compte que tu étais dans un jeu ? Comment ?

#### **2 – HABITER : APPROPRIATION D'UN ESPACE IMPOSÉ**

- ❖ Peux-tu me décrire la maison ?
- ❖ Comment te sentais-tu dans la maison ? Raconte-moi.
- ❖ Je vais te montrer des photos des pièces de la maison. Que peux-tu me dire de chacune de ces pièces ?
- ❖ Quelles sont les pièces dans lesquelles tu te sentais bien ? Explique-moi.
- ❖ Est-ce qu'il y a eu des moments où tu t'es senti(e) plus comme chez toi ? Raconte-moi.

#### **3 – ETRE ENFERMÉ(E) : LES RELATIONS À L'INTÉRIEUR**

- ❖ Pourrais-tu me décrire l'ambiance qu'il y avait dans la maison ?
- ❖ C'était comment avec les autres candidats ?
- ❖ Peux-tu me raconter la vie à vingt dans une maison ?
- ❖ Parle-moi de tes relations avec les autres dans la maison.
- ❖ Raconte-moi un peu de qui tu étais proche. Y-avait-t-il un lieu en particulier où vous vous retrouviez ? Raconte-moi.
- ❖ De qui te sentais-tu particulièrement proche ? Pourquoi ?
- ❖ Comment gérais-tu les moments où tu voulais être seul(e) ? Explique-moi.

#### **4 – ETRE ENFERMÉ(E) : LA RELATION AVEC L'EXTERIEUR**

- ❖ Est-ce que ça t'arrivait de penser à l'extérieur quand tu étais à l'intérieur de la maison ? Tu pensais à quoi ?
- ❖ Qu'est-ce qui te manquait de ta vie d'avant ? Raconte-moi.
- ❖ Est-ce que tu te souviens comment tu t'es senti (e) à la sortie ? Raconte-moi.
- ❖ Qu'est-ce qui t'as le plus frappé(e) ? Pourquoi ?
- ❖ Comment tu imaginais le téléspectateur ?

#### **5 – LA SURVEILLANCE**

- ❖ J'aimerais maintenant qu'on parle plus particulièrement des caméras. Peux-tu me raconter comment tu t'es senti(e) avec ça ?
- ❖ Peux-tu me décrire comment sont disposées les caméras dans la maison ?
- ❖ Est-ce que tu te souviens d'où étaient les caméras dans chaque pièce ? Tu peux me montrer sur les photos ?
- ❖ Peux-tu m'expliquer ce que tu ressens quand tu es filmé(e) en permanence ?
- ❖ Est-ce que tu as eu des moments où tu étais capable de les oublier ? Raconte-moi.
- ❖ Est-ce qu'il y a eu des moments où c'était particulièrement pénible d'être filmé(e) ? Raconte-moi.
- ❖ Y-a-t-il au contraire des moments où ça ne te dérangeait pas trop d'être filmé(e) ? Peux-tu me raconter ?

#### **QUESTIONS SUPPLÉMENTAIRES :**

- ❖ Y – a –t'il quelque chose dont on n'aurait pas parlé et que tu considères important ?
- ❖ Y-t-il une anecdote en particulier dont tu voudrais me parler ?