

## Médias d'individuation de masse : le cas de la télé réalité



**Vassilis Vamvakas**

Université Aristote de Thessalonique, Grèce

vamvakasv@jour.auth.gr

Reçu le 01-08-2013 / Évalué le 20-03-2014 / Accepté le 12-11-2014

### Résumé

Cet article traite le phénomène de la télé réalité dans la mesure qu'il contribue à la meilleure compréhension de la façon avec laquelle la postmodernité crée des sociétés des êtres humains ayant conscience de leur qualité et leur valeur d'individu, tout en développant des moyens de communication qui reproduisent les idéaux et leurs valeurs de la société. L'usage de la caméra télévisuelle comme outil capable de pénétrer dans la réalité sociale en éliminant les signes de sa médiation, consiste en un genre particulier de représentation populaire qui exige que l'intérêt scientifique fasse une compréhension critique à part les condamnations qui caractérisent souvent la manière de considération de la culture de masse. En essayant de mieux interpréter efficacement les conventions narratives de ce genre de télévision divertissante - qui prétend ne pas être de fiction - nous étudions sa fonction symbolique dans le cas de la Grèce ainsi que sa liaison avec des procédures sociales, politiques et culturelles qui ont eu lieu pendant les dernières années, c'est-à-dire avant et après la crise économique actuelle.

**Mots-clés:** télé réalité, individuation, panoptisme, identité sociale, crise

### Individualization mass media: the case of tele-reality

### Abstract

This essay approaches reality television as an important example for the understanding of the ways that late modernity formulates societies of individualization and develops media that reproduce relevant social values and ideals. The use of TV camera as a medium able to scrutinize the social reality, trying to delete all the signs of its mediation, consists in a particular genre of popular representation which calls the scientific research for critical comprehension outside the demonizing context that often follows the interpretation of mass culture. In order to examine efficiently the narrative conventions of this television genre -which pretends to be non-fictional- we study the symbolic function they had in the case of their greek adaptation, as well as their connection to other political, social and cultural procedures that took place before and after the contemporary economic crisis.

**Keywords:** reality TV, individualization, panoptism, social identity, crises

## Introduction

Ayant comme axe d'étude le genre de télévision qui prétend ressembler à la réalité on tentera d'examiner et de comprendre les changements importants survenus depuis plus d'une décennie, aux niveaux symbolique et imaginaire dans le monde du spectacle populaire. La convergence entre l'information et la distraction au moins depuis les années 1980 (Papathanassopoulos, 1997 : 212-218) renforce le déséquilibre largement constaté dans les secteurs du privé/individuel et du public/collectif. La domination du privé dans le public ainsi que du public dans le privé est devenue l'objet d'étude des recherches importantes dans la théorie publique et sociale et elle a pris des appellations différentes comme « préséance » (Habermas, 1997), « fin de l'homme public » (Sennett, 1999), « panoptisme » (Foucault, 1976), « culture narcissique » (Lasch, 2002) etc. Le droit à une individualité publique formée - selon quelques-uns pendant les premières phases de la modernité, selon d'autres ultérieurement - a trouvé dans le monde de consommation et de médias un allié parfait. Le maintien de la vie privée aux coulisses comme affaire d'intérêt public et comme condition constitutive de l'identité citoyenne n'existe plus (Demertzis, 2002 : 183-190). Il n'y a aucun autre exemple si clair que la téléralité où l'identité de citoyen se réalise à travers la suppression volontaire, partielle ou totale de la vie privée.

Cette étude soutient que le phénomène de la téléralité constitue la confirmation la plus caractéristique et probablement la plus absolue de toutes les théories développées concernant la société d'individus et les médias qui la soutiennent. En ce qui concerne les théories mentionnées ci-dessus, tant celles dont l'approche est plutôt négative par rapport à la confusion entre le privé et le public que celles qui l'envisagent avec des termes peu dénonciateurs (π.χ. Beck, 2002, Giddens, 2005, Thomson, 1999, Lipovetsky, 2009) ; nous repérons des interprétations et des significations qui nous aident à comprendre les raisons sociales et culturelles en général qui montrent que la caméra à l'aube du XXI<sup>e</sup> siècle tente d'abolir son rôle de médiation. Autrement dit la théorie de l'individuation constitue la base sur laquelle nous pouvons étudier la téléralité comme produit des facteurs socioculturels variés de la période postmoderne et non pas comme cause ou confirmation de la « société du spectacle » théorie selon laquelle l'aliénation et l'avachissement comme sont considérés comme des résultats prédéterminés. Dans ce cadre nous essayons de préciser le genre de télévision qui se veut non contenant des dimensions fictionnelles tant dans ses méthodes narratives qu'aux innovations qu'il apporte dans le domaine du divertissement télévisuel quotidien pour les participants actifs et les spectateurs. A la dernière partie de l'article nous offrons une description courte des périodes de présence de ces émissions en Grèce, ayant comme but de rendre plus compréhensible le rapport du spectacle quotidien à la démocratisation de la célébrité que la téléralité opère avec des enjeux sociopolitiques précis.

## La réalité comme divertissement

L'articulation d'une définition du genre de la téléralité a été systématiquement tentée dans la bibliographie mondiale. Un exemple caractéristique en est la définition suivante (Ouellete and Murray, 2004 : 2) :

« Avec le terme de téléralité se définit ce genre commercial qui se caractérise moins par ses règles esthétiques et ses certitudes et plus par l'union du divertissement populaire et la prétention consciente à un discours sur le réel »

Cette définition correspond bien à tout un nombre de productions télévisuelles, comme les concours de talent, les émissions life style, les séries policières et de justice, ainsi que les émissions qui mêlent le documentaire et les jeux ou le soap opéra. Tous ces types d'émissions forment l'univers de la téléralité telle qu'elle a été apparue aux Etats Unis dans les années 1980 et reconnue mondialement comme genre particulier vers les années 2000. Dans la bibliographie relative on remarque que les émissions qui ont suivi l'exemple de *Big Brother* (1999, Pays-Bas) ne constituent pas tout à fait un nouveau genre télévisuel. L'usage d'une caméra panoptique qu'enregistre les comportements, les talents et même les fautes réalisées par des gens ordinaires pour les offrir ensuite à un large public se base sur la mise en scène des genres télévisuels différents (soap opéra, jeu télévisé, documentaire) à travers la puissance des ordinateurs à créer chaque fois une réalité possible (jeux de rôle etc.).

Indépendamment du temps de commencement de la téléralité et la mise en lumière de ses éléments constitutifs, son développement est marqué par trois phases importantes :

L'exigence pour une télévision qui transmettra des images divertissantes libérées de l'art du comédien coïncide avec l'investissement aux productions de fiction et avec l'apparition des nouveaux moyens de technologie interactive comme l'Internet, la TV câble, les téléphones mobiles etc. (Roscoe, 2004 : 311-312).

Les émissions de téléralité font partie de la mondialisation rapide de la communication lors de ces dernières décennies ainsi que du besoin pour des narrations qui combinent des inscriptions nationales et hyper-nationales de la pénétration vers le public de masse et de l'invention des moyens de réception active (Hartley, 2004 : 305).

La téléralité constitue un paramètre important de la « nouvelle télévision » à savoir celle pendant laquelle, selon Eco, commencent les années '80 ; celle-ci produit un bien qui se réfère plutôt à un monde intérieur qu'extérieur (Pouldry, 2003 : 104).

Il y a beaucoup de chercheurs de la télévision (Hartley, 2004 : 308, Berenstein, 2002 : 31-33, Bourdon, 2004 : 192) qui remarquent que ce moyen spécifique dès son

début était synonyme de l'immédiateté réceptive de l'image, comme à travers ses premiers pas il a été considéré comme capable d'offrir au spectateur l'expérience la plus objective, médiatisée, sans intervention. De ce point de vue il est très important d'étudier la façon dont on utilise le terme de "téléralité" dans des cas différents. Il est également nécessaire d'étudier comment les particularités narratives ont surgi celles qui forment la différenciation du genre spécifique. Le discours prononcé dans toutes ses manifestations concernant la production de la téléralité n'est jamais neutre. Ce discours articule également, soit au niveau scientifique soit journalistique, des points de vue contradictoires par rapport à l'esthétique, au pouvoir et à la morale du monde télévisuel et médiatique.

### **L'inversion du cauchemar d'Orwell**

La posture critique face à la téléralité est un de ses traits caractéristiques. L'argument fondamental proposé contre elle est le déclin moral qui marque l'abolition extrême de la privatisation et l'exploitation des personnes ordinaires qui souhaitent quelques moments de publicité. Mais cette attitude se caractérise d'habitude par une pertinence moralisatrice qui néglige de comprendre ce phénomène ainsi que son effort de changer le contenu traditionnel de la télévision de divertissement. Au lieu de dénoncer ce genre télévisuel il est nécessaire de le considérer comme conséquence de la condition sociale postmoderne marquée par une confusion croissante entre le divertissement et l'information, la sphère privée et la sphère publique, la participation et la distance, la communauté et l'individu.

Nombre de chercheurs s'intéressent aux modèles sociaux, à l'attrait de fiction qui exerce la téléralité et par conséquent l'interprétation critique aussi bien qu'aux nouveaux rapports du pouvoir que le nouveau modèle d'individualisation impose au spectateur (Vovou, 2010 : 485-495).

L'usage d'une camera télévisuelle comme narrateur qui suit les gens ordinaires en situations a eu comme résultat une hybridation ultérieure du spectacle contemporain qui ne peut pas bien être traité par les schémas bipolaires émetteur-récepteur, fiction-réalité, qualité-commercialité etc. La propagation mondiale des émissions telles que Survivor, Big Brother, Fame Story, Next Top Model etc. ne peut pas être bien compréhensible à cause d'une condamnation générale des caractéristiques « inhumaines » du spectacle télévisuel. Toute la critique théorique vers les médias qui commence par l'Ecole de Frankfurt et jette l'anathème sur le rôle d'aliénation de la médiation technologique - invoquant indirectement mais nettement un point zéro (Brantlinger, 1999 : 207-232) propre au domaine communicatif et à celui relatif à la conscience- ne peut pas être appliquée surtout à ces exemples précis de la culture populaire. Même s'il y a la

tendance logique de combiner l'approche de Foucault concernant l'organisation innovatrice panoptique du public avec l'ère de l'usage croissant de la caméra à des versions variées du spectacle et du quotidien, il est possible de déduire à des interprétations erronées importantes de la télévision de téléralité. On peut avoir ce résultat parce qu'il est possible d'identifier faussement la surveillance avec le spectacle passif même si on a des connotations de contrainte par rapport à la participation des intéressés à ce nouveau produit culturel. Foucault lui-même (Foucault, 1976) fait clairement la distinction entre la société de surveillance et celle du spectacle 16. La transition historique qu'il décrit, se réfère au passage du déshonneur spectaculaire, grossier et exemplaire ( époque avant-moderne) dans des conditions auto-disciplinaires, à un public invisible, à savoir un monde où les individus surveillent et sont surveillés, soit parce qu'ils ont échoué soit parce qu' ils se sentent incapables d'intérioriser les règles de l'époque humaniste (McGrath, 2044 :7). Le panoptique remplace l'organisation sociale et le système de pouvoir qui se base sur une discipline brutale et une exclusion mais il impose un mécanisme de surveillance moderne qui contribue à l'efficacité, la vitesse, l'auto-règlement et la transparence.

Le cadre publicitaire de la téléralité, où elle est représentée comme un moyen de démocratisation du spectacle contemporain, doit être examiné attentivement. La promotion des images du quotidien et des valeurs d'interaction dans la communication de masse ne peut être considérée ni comme un mensonge ni comme un appât de manipulation. La nécessité d'étudier les téléralités et plus précisément celles qui contiennent des participants, comme certain genre de surveillance ayant comme but l'exposition et la culture de leurs qualifications (artistiques, culinaires, physiques) comme base narrative de l'époque panoptique, présuppose de comprendre le pouvoir des médias à part les interprétations de la domination absolue ou celles de la tyrannie du divertissement (Doxiadis, 1988). Le spectacle qui focalise sur le triomphe de la surveillance montre qu'il fait partie parmi les plus libéraux et généreux de l'histoire télévisuelle surtout vers le public. Cela n'implique ni qu'il ne forme pas de modèles et de stéréotypes ni qu'il crée un espace neutre et innocent qui conduit les participants à un type de libération. Le contrôle exercé peut même se prouver beaucoup plus efficace que l'autoritaire puisqu'il ne contient pas de procédés obligatoires.

Cependant, le premier show de ce genre, le Big Brother, qui a introduit la caméra panoptique, a utilisé les connotations d'Orwel dans son œuvre 1984 juste pour renverser le point de vue que le regard de surveillance fait partie d'un pôle mono- dimensionnel d'influence. Ce n'est pas un seul qui surveille les nombreux, changeant le Panoptique à ce que plusieurs ont appelé Synoptique (Thompson, 1999 : 201-224, Bauman, 1998 : 199, Lyon, 2006). Les téléralités de ce genre constituent le prolongement tangible du Panoptique de Bentham de ses dimensions rigoureusement disciplinaires à celles

divertissantes qui exigent de faire attention à ce que Foucault souligne : « que ce mécanisme de pouvoir et d'individualisation est centré sur le visuel et il ne dissuade pas mais plutôt il favorise le cas de la réversibilité démocratique » (Foucault, 1976 : 273).

### **A la recherche du soi- même authentique**

Il y a encore un autre malentendu en ce qui concerne les commentaires de ces émissions : c'est leur identification avec la forme de communication de masse qui va de pair avec l'évolution industrielle capitaliste. Cependant ce genre de télévision fait son apparition en même temps que l'évolution technologique incontrôlable qui a lieu à l'époque de la postmodernité dans les sociétés ayant des enjeux croissants (Beck, Beck-Gernsheim, 2002 : 3-8) où règnent les demandes de l'invention des moyens d'intimité à distance ainsi que la démocratisation de la pratique autobiographique qui a déjà fait son apparition à l'illustration depuis l'invention et la propagation de la photographie (Paschalidis, 2012). Sous ces conditions les medias essaient de trouver des moyens afin de reproduire ou vivre un mode de vie et de communication plus authentique, personnelle ou naturelle même si l'orientation centrale de toute la sphère commerciale publique consiste dans la reproduction et la dispersion des symboles de consommation multiformes ainsi qu'aux comportements affectés. La télé-réalité facilite le va-et-vient des medias contemporains entre la création des modèles authentiques et des identités maniables ou morcelées/anéanties (Thompson, 1999 : 297-332). En un mot, la télé-réalité a annoncé l'évolution rapide des moyens du réseau social (Facebook, Myspace, blogs) et elle nous a préparé pour le triomphe de l'individualisation à travers les moyens variés qui nous facilitent et organisent à un degré plus développé (Papacharisi, 2002, 2011). Les télé-réalités avec les moyens de réseaux sociaux composent les plateformes importantes où les individus agissent lors de la période de postmodernité où jouent le rôle des managers tant de leurs cv-identités que de leurs liens sociaux et de leurs réseaux.

Après la distinction de productions télévisuelles en zones de spectateurs selon leurs intérêts personnels et classe d'âge, la télé-réalité nous ramène à la qualité initiale de la télévision qui est de rassembler les différentes tranches d'âge en même temps que les différents groupes sociaux devant un émetteur commun, c'est-à-dire devant l'écran (Wolton, 2005, Williams, 2003). Suivre les éléments peu élaborés et insignifiants de la vie quotidienne, les sentiments et les stratégies de personnes donne provisoirement un nouveau souffle à la réunion du public massif devant le petit écran, au niveau à la fois individuel, familial et amical (Couldry, 2003 :105). En visualisant les espaces qui permettent le succès social à travers le caractère dramaturgique de l'inattendu (Haralovich, Trosset, 2004 : 76-77) les spectacles de télé-réalité, qui exigent

la démonstration de l'identité, ont attiré un grand nombre de spectateurs dans des milieux différents. Cette nouvelle réunion élargie se base sur la conviction que ni le scénario ni le résultat sont prescrits pour les participants mais qu'ils dépendent de la façon dont les personnes exhiberont leurs capacités personnelles, voire la façon la plus naturelle. Voilà comment la remarque de Lasch (2002 : 87-89), que la vie actuelle devient souvent une œuvre d'art, que des acteurs et spectateurs vivent entourés des miroirs et essaient d'impressionner les autres en éliminant les taches qui ne veulent pas d'eux-mêmes est confirmée.

La surveillance panoptique à travers les télé réalités constitue en espace de transmission du pouvoir où la démonstration de l'intérieur du soi-même devient vite une source de gain mais de nouveaux moyens de narration aussi pour la production télévisuelle. En même temps elle incorpore spectateurs et protagonistes sur les normes fondamentales de la communication publique afin de réussir la plus grande possible visibilité et reconnaissance sociale (Coudry, 2003 :105). La télé réalité scelle la nécessité de développer des règles d'intériorisation et d'auto-formation de soi-même devant le regard public ainsi que des techniques narcissiques comme elles étaient déjà traitées comme objet d'élaboration par les célébrités anciennes et les médias à scandales.

En même temps le triomphe de « faux événements » que les spectacles de télé réalité promeuvent (Kellner, 2003 : 20, Roth, 2003 : 8) réalise d'une façon exemplaire une super-réalité (Baudrillard, 1991) une sphère autoréférentielle de médiation où le soi-même et son image peuvent être distingués très difficilement. Le slogan de la télé réalité « la vie réelle est le spectacle le plus important » a conduit à la confirmation du fait qu'il n'y a rien à transmettre « en direct/live » sans une codification-narration préexistante, qu'il n'y a pas de « réalité » sans télé (Chvasta, Fasset, 2003 : 218) rendant l'argumentation de la postmodernité particulièrement convaincante.

### **Démocratisation de la célébrité et dramatisation du quotidien**

La carte sociale et culturelle de la télé réalité présentée ci-dessus est approvisionnée par elle. Son but n'est pas la manipulation massive. Au contraire, il entraîne avec lui le modèle récréatif du spectacle télévisuel centrée sur la réalité dans la demande intense de civiliser la sphère publique lors d'une recherche continue concernant la richesse des sentiments humains et l'immédiateté que les possibilités de la démocratie technologique peuvent leur offrir. L'époque où les télé réalités régnaient n'a pas favorisé le public passif mais elle a favorisé un regard actif basé sur des capacités interactives variées de nouveaux moyens (web site, email, sms). Le spectateur est invité à participer à l'émission ayant l'impression que dans nombre de cas il pourrait influencer l'évolution du spectacle soit à travers son vote soit à travers le commentaire des héros. Même si on

peut facilement considérer que la dimension participante des télérealités constitue un élément faux dû à leur promotion publicitaire, il est important d'étudier attentivement ce nouveau type de réclusion du spectateur. Avoir l'accès à un spectacle où les protagonistes sont des gens ordinaires a des rapports communs avec la légalisation d'un espace inter-surveillance (Pouldry, 2003 : 114), il prime des méthodes actives d'acquisition (comméragage, critique concernant les personnalités, vote positif au négatif) et il conduit le rôle du spectateur vers un rôle très différent que celui qu'il avait jusqu'à présent grâce au cinéma commercial et la télévision (Fiske, 2000 : 128-148). Il essaie également de créer une nouvelle expérience publique qui n'encourage pas le sujet-narrateur qui sait tout et qui se rend compte de ce qui se passe ou qui va se passer dans le cadre de la représentation transmise (Doxiadis, 1993 : 109-114, Todorov : 1991 : 40). Par contre il essaie d'encourager le sujet dont le rôle est d'impliquer et d'influencer ce cadre à travers un mode de surveillance interactif (Murray, Ouellette, 2004 : 6) Le panoptisme postmoderne penche sur une subjectivité effrénée et finalement il la récompense.

Dans nombre de cas, les jeux de télérealité applaudissent les spectateurs et non pas les participants/joueurs. A des émissions telles que *Big Brother*, *Fame Story*, le scénario est presque partagé avec les spectateurs (Hartley, 2004 : 318-320). S'il y a un drame à l'écran il est censé comme un type d'action collective puisque les spectateurs peuvent non seulement regarder les moments personnels des joueurs, soit chez eux soit à un milieu exotique, mais ils peuvent se mêler avec les héros et dans les rapports entre eux-mêmes, par votant soit pour les éliminer soit pour approuver. Le spectacle interactif et la surveillance durable du regard public tant pour les participants que pour les spectateurs font partie de la recherche de la manifestation privée authentique et constituent un outil d'introspection de connaissance de soi-même. Les spectateurs sont appelés d'approuver ou de rejeter des traits stylistiques, des capacités ainsi que des comportements. En même temps, les joueurs soit comme « naufragés » à nulle part soit comme « cohabitants » dans la même maison n'entrent pas en concurrence entre eux juste pour la réussite ou la survie mais aussi et surtout pour la création de l'image idéale d'eux-mêmes. Voilà donc le consentement principal que les émissions ont arraché de la part des participants : « jouer » leurs-mêmes restant apathiques devant la caméra mais tout en exhibant leur sentimentalisme (Vamvakas, 2003).

La transformation des gens ordinaires en célébrités médiatiques (Couldry, 2004 : 60) que la caméra de surveillance offre aux participants dans ce genre d'émissions détermine à nouveaux les stéréotypes du naturel et de l'originel. A travers la révélation du quotidien, les télérealités déplacent le public vers la banalité ou vers les capacités des gens qui vivent à côté de nous, en faisant disparaître encore plus l'air fabuleux des stars anciennes. La télérealité donne une promesse : une fuite pas loin de la réalité mais dans la réalité (Andrejevic, 2004 : 121). Le spectateur assis dans son endroit privé



suit les stratagèmes des participants et comment chaque réalisateur y investit. C'est comme cela qu'il peut pénétrer aux mécanismes du spectacle qui se révèlent devant lui en lui donnant l'impression qu'il ait un accès clandestin. A travers des publicités multiples le « quotidien » devient une « représentation », un rôle qui doit être joué afin d'avoir une reconnaissance publique et une récompense. La dramatisation du quotidien n'élargit pas seulement l'espace des spectacles contemporains mais elle confirme que tout est une représentation, même les comportements les plus insignifiants. La distinction simpliste du romantisme (Sennett, 1999) qui concerne le faux comportement social et le comportement sincère privé disparaît définitivement comme si tout peut être géré par l'image - ce que Goffman (2006:311) avait prévu et décrit en utilisant les termes « avant- scène » et « coulisse » en repérant plutôt les éléments de continuité que ceux de la distinction entre eux. Par conséquent, on assiste à la formation d'un public télévisuel beaucoup plus méfiant et cynique par rapport à l'originalité des images, prêt souvent d'accepter comme justifications les théories de conspiration concernant les événements qui ont lieu devant ainsi que derrière les caméras.

L'importance banale ou cachée concernant les capacités des gens ordinaires révélée à la télé réalité à travers des répertoires théâtraux, télévisuels ou cinématographiques constitue une évolution qui conteste radicalement la distinction entre la simulation irréaliste dans le comportement quotidien et celle de l'art du comédien- metteur en scène dans tous les genres du spectacle alternatif ou impressionniste. Le fait que les gens ordinaires deviennent des héros, rend la télé réalité assez adaptative aux règles narratives du soap-opera qui tout d'abord elles ont tenté d'examiner et d'exploiter avec un ton mélodramatique le sensationnel indépendamment des couches sociales, des sexes, des nations, des tribus (Michailidou, 2012). Tout ce qu'on a mentionné ci-dessus contribue à la démocratisation de la présentation publique de soi-même qui, d'une part déstabilise le talent des célébrités et d'autre part, elle rend chaque personne une star potentielle ou même provisoire en couvrant de cette façon l'écart qui existait entre le spectateur passif insatisfait et la perfection cinématographique, télévisuelle, musicale et publicitaire, largement inaccessible (Morin, 2011). De ce point de vue on nuit non seulement le culte de le héros comme cela se passe avec des façons différentes à l'époque numérique mais on nuit aussi le même culte de la célébrité puisque l'admiration vers des héros précis des télé réalités (Jenkins, 2006) est passagère et recyclable juste parce que la distance entre eux n'est plus vécu sous le sentiment de supériorité/ infériorité (Lipovetsky, 2009 : 13).

### **Les contrats narratifs de non-médias**

Les émissions de télé réalité, et plus précisément celles qui ont une mise en scène panoptique, suivent quelque stratagèmes narratifs qui composent un discours particulier aux médias qu'on pourrait appeler « réalisme sensationnel » (Vovou, 2010) ou

« néoréalisme télévisuel ». Il y a trois cadres narratifs qui se croisent et se trouvent adaptés dans le cas grec. Ce sont les suivants :

### **Le moral confidentiel**

Parmi les traits caractéristiques que les télérealités ont apportés au petit écran on remarque la nécessité symbolique de la confession. Le monologue que les participants sont appelés à tenir devant la caméra, les oblige à suivre un mode constant de révélation oratoire d'eux-mêmes (Constantopoulou, 2010 : 221-229). Etre le héros de telles émissions correspondait à rester surtout transparent au niveau sentimental vers le public télévisuel (et pas obligatoirement vers les autres participants). La confession publique garantit la visibilité intérieure de chaque joueur et à travers elle sa singularité (Andrejevic, 2004). Ayant comme but de réussir/rapprocher absolument les principes d'authenticité et de sincérité on appelle souvent le pénitent à mettre en scène d'une façon dramatique soi-même à la vue publique et grâce à cette révélation le public, qui aimait ce spectacle, le jugeait. Le rituel de la confession (Couldry : 116) contribuait au développement dramaturgique et cela concernait même les émissions où régnait la surveillance ennuyeuse des habitudes quotidiennes. Les émissions télévisuelles dont le but est le vécu individuel banal (Dovey, 2000), utilisent les excès sentimentaux de leurs héros pour réussir non seulement une visualisation facile de l' « âme » humaine avec les stéréotypes idéalistes qui la suivent mais aussi pour rechercher leurs réactions « rebelles ». Cependant, dans le cas des jeux de télérealité la confession des joueurs comme rituel rend possible l'expression d'une attitude agressive pas seulement vers leurs concurrents mais vers la production du spectacle lui-même et ses composants (présentateurs, commentateurs, professeurs, juges etc.). Il y a souvent des moments d'indignation de la part des joueurs par rapport à leur « image » ainsi que par rapport à la façon dont ils sont traités et représentés par les membres des émissions (Vovou, 2003).

L'élément le plus intéressant de ces conflits qui commencent d'habitude par une confession est la discussion générale concernant le sujet du talent et ses critères sociaux de son évaluation. Surtout dans le cas de spectacles de l'émergence des talents artistiques (*Fame Story, So You Think You Can Dance, Dream Show*) on rencontre les conflits les plus importants concernant l'identité du talent puisqu'ils montrent quel genre de capacités ces émissions favorisent quelles capacités elles rejettent. Non seulement les moments d'indignation des participants ne sont pas cachés mais au contraire ils sont dramatisés et présentés avec persistance.

### **La perversion romantique**

L'argument principal qui mentionne que les télé réalités renforcent le désir du voyeur ne semble pas être valable pour les raisons suivantes. Tout d'abord le regard caché de la surveillance n'existe pas puisque dans les cas précis de ces émissions ce regard est évident et identifié à celui de la caméra. Ensuite les images avec un contenu sexuel ne sont plus provocatrices que celles montrées dans d'autres programmes télévisuels, films ou magazines (Creed, 2003 : 37). Puis, dans les télé réalités, grecques au moins, le désir de voyeurisme qu'éprouvent les spectateurs est rarement lié à des connotations pornographiques puisque la promotion à plusieurs côtés des relations amoureuses-romantiques entre les joueurs est souvent choisie. Mais les participants qui ont essayé de rencontrer l'amour parfait, pur et innocent finissent par se baigner en larmes et éviter les scènes sexuelles choquantes. Un rôle important à ce niveau a joué ERS qui a presque préventivement interdit une telle possibilité à partir des premières émissions de ce genre. Ces émissions ne constituent le triomphe de la pornographie ni du puritanisme. Comme le remarque Lipovetsky (2009 : 13) la culture postmoderne est en même temps matérialiste et psy, porno et discrète. L'absence des images hard core ainsi que leur limitation à une sensualité sexuelle (Mc Nair, 2002: 61-87) ne correspondent pas à des limitations romantiques du désir amoureux mais elles traitent plutôt la satisfaction remise a plus tard avec des termes virtuels et réels (Andrejevic, 2004 : 177). S'il y a une perversion du spectacle panoptique, celle-ci consiste en l'enregistrement des histoires amoureuses sans résultat qui démontrent que les identités narcissiques créées selon la surveillance constante et l'introspection ne peuvent jamais être accomplies avec une autre personne (Gazi, 2012).

### **L'utopie de la distinction sociale**

L'espace de la célébrité démocratisée renforce l'idée d'une communauté basée sur l'inter-surveillance, capable de surmonter les hiérarchies habituelles de la société de masse (Andrejevic, 2004 : 97). A un certain degré, la télé réalité joue le rôle d'un lieu potentiel à savoir une utopie où la mobilité sociale et la distinction sont possibles sur la base du principe libéral des opportunités égales. La réussite est synonyme du talent naturel, de l'essai individuel et de l'enseignement guidé. A l'opposé du cauchemar d'Orwell d'une société totalitaire, la télé réalité entraîne la création d'un lieu imaginaire où des règles d'égalité naturelle règnent et les perspectives distinctives existent pour chacun selon ses capacités.

L'exposition, l'entraînement, la surveillance, le commentaire et le vote font partie des exigences pour la participation à cet univers virtuel où le meilleur caractère prouve sa supériorité envers les autres sur l'écran de la télé. Dans le cas grec ce cadre narratif

avait un intérêt encore plus grand comme les attentes et les méthodes de distinction sociale sont condamnées de manière oratoire pendant toute la période depuis 1974 à cause d'une hégémonie idéologique d'un discours égalisateur avec des nuances populistes et communistes.

Ces valeurs libérales ont trouvé une expression indirecte et une légalisation virtuelle dans la popularité des télérealités. En un mot, le rêve grec (par rapport au rêve américain) n'a jamais trouvé un moyen de déclaration idéologique plus clair que dans la façon narrative des télérealités qui prônaient la distinction sociale- professionnelle à travers un émotionnalisme ouvert.

### Chronique de la télérealité grecque

Si quelqu'un veut voir les premières formes des télérealités en Grèce et suivre non seulement les préparations parallèles qui ont lieu dans le milieu des médias mais aussi dans le cadre sociopolitique plus élargi il devra se pencher sur les années 1990 (Vovou, 2010, 488-490). Dans cette phase d'entrée de la télévision grecque à l'ère de l'évolution privée (Comninou, 2010, Smirnaios, 2010, Pleios, 2002) et de la multiplication des chaînes, on rencontre des émissions de télérealité non élaborées qui ont essayé de montrer avec des intentions pas imprécises des représentants des couches sociales « non privilégiés » selon des termes économiques, culturels ou intellectuels. C'est alors pendant cette décennie que le sens du « peuple » perd l'air légendaire entretenu après la période du retour à la démocratie en 1974 au degré que l'art rhétorique dominant/populaire des années 1980 avait subi des dégâts importants à cause des scandales morales qui ont stigmatisé ses représentants principaux (PASOK, Papandreou). A cette démythification politique du « peuple » a contribué aussi la personnification multi-forme, qui a eu lieu à l'univers pluraliste depuis 1989 et après.

La présentation constante des personnalités provenant du milieu populaire grec s'est déroulée soit aux journaux télévisés sous forme des questions de l'opinion publique soit dans des émissions spéciales où sont traités des problèmes personnels et sociaux (p.ex. *Sygnomi*, *Kataggelo*, *En Thermo*) ou même encore dans des émissions particulières des chaînes principales où secondaires (p.ex. *Erotodikio*, *Chryso koyfeto*, *Aytoforo*) qui ont immédiatement rendu protagonistes les gens marginaux. Toutes ces images de personnification et en même temps de démythification du « peuple » post-dictatorial n'étaient pas basées sur des méthodes de surveillance (clandestine ou évidente) de la caméra télévisuelle. Les seules émissions de télé qui ont cultivé premièrement une sensation potentielle du panoptisme ont été les spectacles de « disparition » (Reportage *stin omichli*) dans lesquels le présentateur à l'aide de familles désespérées était à la recherche des personnes portées disparues sous des conditions mystérieuses. Ces

spectacles ont fait indirectement de la propagande aux technologies de surveillance de la même façon que les séries policières dans d'autres pays (Palmer, 2002, Cavender, Fishman, 1998). Cela n'a pas eu lieu en Grèce avec succès probablement parce que les mécanismes de réprime de l'Etat après la dictature n'ont pas réussi à acquérir un signifié positif spectaculaire.

Pendant les années 90, la caméra clandestine a été utilisée systématiquement dans des émissions spéciales ayant un contenu journalistique (*Jungle*, *Kitrinos Typos*, *Made in Greece*), dont le but était la révélation des comportements illégaux au immoral de la part des membres de l'élite politique, artistique et ecclésiastique et la corruption du domaine public ou les comportements déviant du cadre marginal social (travesti, immigrés, clandestins). Dans tous ces cas et malgré l'audience impressionnante, le journalisme révélateur avec l'aide de la caméra clandestine a été envisagé avec précaution par rapport à ses dimensions commerciales et parfois il a été condamné sur la base d'arguments juridiques concernant la violation de la vie privée (Paschalidis, 2005 : 190).

La plus grande innovation de la production grecque des télé-réalités avec des connotations panoptiques mais aussi avec la conscience totale de leur rôle représentatif, se passe aux années 2000 avec l'émergence de tous ces jeux de télé-réalité dont le scénario est basé sur l'élimination des gens ordinaires à un lieu précis et leur surveillance constante. Le but principal des ces émissions était de recenser : a) les comportements lors de leur cohabitation quotidienne (*Big Brother*) b) les efforts de montrer leurs talents artistiques (*Fame story*, *Dream show*) les capacités naturelles et la réaction morale sous des conditions de survie «primitives» (*Survivor*). L'adoption du genre hybride du jeu télévisuel et du documentaire en Grèce (gamedocs) n'a pas eu lieu sans réaction publique par rapport à sa nécessité sociale et sa valeur morale. Quelques mois après le début des premières émissions de ce genre (*Big Brother* et *Bar*), le Conseil National de la Télévision et de la Radio a interdit par anticipation leur projection afin de défendre la dignité humaine et les enfants à cause des scènes sexuelles présentées, caractérisées comme non censurées. Le résultat essentiel de cette interdiction politique était le changement des heures de présentation des heures de pointe à celles nocturnes. En même temps un espace de discussion publique a été créé. Malgré tout, l'audience de ces émissions lors des premières années était élevée. Leur public le plus fidèle se trouvait dans la couche sociale moyenne, plutôt des femmes, d'une éducation moyenne et d'une âge de 15 à 45 (Sorogas, 2004: 45-47, 89-96).

Après quelques ans, la formule des émissions de télé-réalité la plus réussie en Grèce était celle qui concernait la découverte des talents. La première version du *Big Brother* qui était centrée sur la surveillance des conditions quotidiennes de cohabitation des personnalités différentes a gardé son succès juste pour deux années (2001-2003) et

petit à petit elle a été abandonnée malgré les efforts de revivification (*Big Brother, The Wall*). Depuis lors, le plus grand succès a été constaté dans des émissions des talents qui gardent certains éléments développés à l'archétype du genre *Fame Story*. Mais ces spectacles ont commencé peu à peu à se centrer sur la performance des héros et sur leur critique et moins sur la surveillance de leur cohabitation. Jusqu'à l'émergence de la crise économique la mise en scène des productions de compétition a été divisée en deux sous-périodes pendant lesquelles on remarque des changements symboliques qui malgré leurs ressemblances ont également des différences intéressantes :

1. La période 2001-2003, où on constate la concordance avec un intérêt général pour la mise en scène de la surveillance panoptique qui a été développée dans d'autres pays aussi à travers la formule du *Big Brother*. Durant cette phase ont dominé les conventions narratives du moral confessionnel et de l'idylle romantique irréalisable. C'est l'époque où l'adoption des modèles et méthodes occidentaux élargis se déroule en parallèle avec 1er exposition des stéréotypes traditionnels et des valeurs. Il est remarquable que le dernier épisode de la première année de *Big Brother* a coïncidé avec la veille du Jour de l'An 2002 et la vaste majorité des spectateurs (plus de 70% des spectateurs selon AGB) a choisi de voir le résultat du vote et la désignation du vainqueur (homme traditionnel grec) Tsakas et non par le Premier Ministre de l'époque K. Simitis qui a retiré les premiers euros de la banque, événement qui marquait l'insertion de la Grèce dans l'UEE.

2. La période 2003-2007, où les versions des émissions de télé-réalité se développent centrées sur la culture du rêve grec pour un succès rapide (*Dream Show, So You Think You Can Dance, Baby Dance, Grèce tu as du talent, Greek Idol, The X-Factor*). Le point intéressant est que ces télé-réalités lors des premières années gagnent finalement des protagonistes ayant des traits sociaux traditionnels, qui n'ont pas les meilleures performances parmi les concurrents mais ils symbolisent la liaison des congénères grecs avec la patrie et rappellent des images d'innocence et de pureté à cette société complexe aux années 2000 (p.ex. Kalomoira Saranti, Periklis Stergianoudis). La question principale à cette sous-catégorie de la télé-réalité panoptique - à l'exception des émissions *Farma* et *Survivor* qui ont illustré le retour à la nature comme condition du rapprochement des capacités humaines principales (force-intelligence, collectivité-individualité, etc.)- s'est avérée la découverte des protagonistes talentueux de la vie quotidienne et leur essai concurrentiel de former l'esprit idéal qui va convenir et élargir l'industrie du spectacle du pays. A une époque où la dimension communicative s'identifie de plus en plus avec les aspects de la sphère politique et sociale, les spectacles à talents ont élaboré le rapport du spectacle artistique avec le management de l'image publique. Pour cette raison alors le jury de ces émissions devient petit à petit plus important que les protagonistes (qui sont regardés de moins en moins lors de leurs moments

privés) : les membres des jurys sont d'habitude des « spécialistes » et de managers qui s'occupent de la promotion des célébrités artistiques (Psinakis).

La troisième période des télé-réalités grecques s'identifie plus ou moins à celle de la crise économique (depuis 2008). La surveillance des moments privés du quotidien est absente (malgré l'effort de réapparition du *Big Brother* en 2010). Le concours réussi *Master Chef* constitue l'exemple indicatif qui fait les concurrents cohabiter durant le concours mais n'enregistre pas les scènes en dehors du cadre de leur cuisine. Lors des trois dernières années l'intérêt des télé-réalités pour le rassemblement du fonctionnement du star système du pays recule et il est remplacé soit par des images de crise réelle ou fictives (p.ex. *A votre compte*, *Histoires de famille*) soit par l'éloge indirect d'un art manuel et de capacités culinaires (p.ex. *Master Chef*, *Top Chef*). Il s'agit de deux choix différents concernant leur genre qui sont proches dans le contenu : d'une part les conflits familiaux, la mauvaise gestion des finances du foyer, le gaspillage, le surendettement, l'esprit d'une fausse entreprise, l'aventurisme et d'autre part les possibilités de réussite sociale que la spécialisation d'un travail manuel peut apporter ainsi que la distinction culturelle que l'apprentissage d'une cuisine multinationale, gourmet, traditionnelle peut contenir. Ces deux méthodes différentes de la création fictionnelle du réel, se sont rencontrés probablement avec la façon la plus claire et dure dans l'émission *Cauchemar dans la cuisine* où le chef grec Ectoras Botrini « jouant » presque le rôle des surveillants de la troïka, critique sévèrement les mauvaises habitudes d'une entreprise dans le monde du restaurant grec et cherche à imposer un modèle international loin de comportements amateurs et peu professionnels qui règnent en famille.

## Conclusion

L'évolution de l'interaction publique quant à l'observation et la surveillance à distance que Sennett (1999 : 337-340) appelle une procédure principale depuis le 19<sup>e</sup> siècle, semble arriver à son apogée au 21<sup>e</sup> siècle. Le cas de la télé-réalité constitue un genre de médiation technologique parmi ceux qui rend clair que la sensation du soi-même contemporain dépend de plus en plus de la reproduction et consommation de ses images et de moins en moins d'un milieu extérieur indépendant de lui. Le type narcissique d'organisation de la personnalité à travers la multiplication de ses empreintes visuelles et auditives (Lasch, 2002 : 76-78) se renforce vraiment à un maximum pendant la période de l'info-distraktion. La pénétration de l'œil panoptique dans la vie quotidienne ne surprend personne. Tout au contraire, il est désirable comme un moyen de réussite sociale et de reconnaissance. Il constitue aussi un outil de reconnaissance (et de méconnaissance) des mécanismes de pouvoir qui produisent des idoles, des modèles, des stéréotypes.

Les télé-réalités constituent l'exemple idéal de la personification effrénée et

excessive, qui provoque une société qui siège sur l'information et la stimulation des besoins, la sexualité, le culte du naturel, la cordialité et l'humour. Il s'agit d'une étape très intéressante des moyens d'individuation qui promeuvent le choix personnel (jeux vidéo, vidéo, câble, internet) et qui ont succédé les moyens les plus traditionnels de massification (voiture, ciné, appareils ménagers). Le genre précis des medias permet à chacun à s'auto-surveiller, à s'autocontrôler, à tourner vers soi même à la recherchant de la vérité et du bien être, à devenir responsable d'un capital culturel (Lipovetsky, 2009: 21).

La crise économique en Grèce coïncide avec un recul progressif de la télé réalité dramaturgique et plus précisément avec celle qui a dominé pendant toute la décennie 2000 et qui consiste en la présentation du quotidien comme spectacle, la désignation de nouveaux protagonistes du star system national à travers des conditions virtuelles concernant la méritocratie et l'apprentissage.

A partir de 2008 l'intérêt pour ces types de reconstitution recule et la camera zoome sur d'endroits et de visages qui se réfèrent à des identités précises et qui ont une qualité des vécu. La micro-société ou la micro-économie en crise fait son réapparition au premier plan et impose l'abandon du scénario des rassemblements utopiques et hyper-narcissiques du passé récent. Il semble que l'intérêt pour les émissions de ce type de télé réalité recule considérablement même si les chaînes de télévision les choisissent pour leur coût faible (p.ex. Alpha). Cependant, pendant la même période le spectacle fictif se montre considérablement élargi soit à travers une télévision populaire sur le style des shows-opéra turcs et la satire grecque (Lazopoulos) soit à travers une grande variété des séries américaines disponibles sur la télé, en DVD ainsi que sur Internet.

Ce qui reste à vérifier est si la forme de production de télé réalité a été favorisée dans les conditions de la période du narcissisme et de l'individualisme avant la crise économique. Et puis aussi étudier à quel degré l'innovation communicationnelle et divertissante de la télé réalité a pu se transférer sur Internet, comme pratique symbolique, et surtout dans les pages des médias sociaux.

## Bibliographie

- Andrejevic, M. 2004, *Reality TV: The work of being watched*, New York: Rowman & Littlefield Publishers.
- Baudrillard, J. 1991, «La culture des média». Au T.Livieratos, T.Fragoulis (eds.) *La culture des médias*, Athènes: Alexandria, pp.263-296.
- Bauman, Z. 1998, *Globalization: the human consequences*, Oxford: Blackwell
- Beck, U, Beck-Gernsheim, E. 2002, *Individualization: Institutionalized Individualism and its Social and Political Consequences*, London: Sage
- Berenstein, R. 2002, «Acting Live: TV performance, intimacy, and immediacy (1945-1955)». Au J. Friedman (ed.) *Reality squared, televisual discourse on the real*, New Jersey and London: Rutgers University Press, pp. 31-33,



- Bourdon, J. 2004, «Live television is still alive». Au R. C. Allen, A. Hill (ed.), *The television studies reader*, London: Routledge, pp. 182-195.
- Brantlinger, P. 1999, *Bread and Circuses. Theories of mass culture as social decay* (en grec), Skopelos: Nisides
- Cavender, G, Fishman, M. (επιμ.) 1998, *Entertaining Crime: Television Reality Programs*, New York: Aldine De Gruyter
- Chvasta, M, Fasset, D. 2003, «Traveling the terrain of screened realities: our reality, our television». Au M. J. Smith, A. F. Wood (eds.) *Survivor Lessons. Essays On Communication And Reality Television*, North Carolina: McFarland & Company, pp. 213-224
- Couldry, N. 2004, «Teaching us to fake it: the ritualized norms of television's "reality" games». Au S. Murray, L.Ouellette (eds.) *Reality TV: Remaking Television Culture*. New York and London: New York University Press, pp. 57-74.
- Couldry, N. 2003, *Media rituals: a critical approach*, New York: Routledge
- Creed, B. 2003, *Media matrix: sexing the new reality*, Crows Nest: Allen & Unwin
- Dovey, J. 2000, *Freakshow: First Person Media and Factual Television*, London: Pluto Press
- Fiske, J. 2000, *TV: Television Culture (en grec)* Athènes: Dromeas
- Foucault, M. 1976, *Surveiller et punir : Naissance de la prison*, Athènes: Rapas
- Giddens, A. 2005, *The transformation of intimacy. Sexuality, love and eroticism in modern societies*, Athènes: Polytron.
- Goffman, E. 2006, *The presentation of self in everyday life*, Athènes: Alexandria.
- Habermas, J. 1997, *The structural transformation of the public sphere*, Athènes: Nisos
- Haralovich, M, Trosset, M. 2004, «"Expect the unexpected": Narrative pleasure and uncertainty, due to chance in survivor», in S. Murray, L. Ouellette (eds.), *Reality TV: remaking television culture*, New York: New York University Press, pp.75-96.
- Hartley, J. 2004, ««Kiss Me Kat» Shakespeare, big brother, and the taming of the self». Au S. Murray, L.Ouellette, (eds.) *Reality TV : remaking television culture*, New York: New York University Press, pp. 303-322
- Jenkins, H. 2006, *Fans, bloggers and gamers. Exploring participatory culture*, New York: New York University Press.
- Kellner, D. 2003 *Media Spectacle*, New York: Routledge
- Lasch, C. 2002, *The culture of Narcissism (en grec)*, Skopelos: Nisides
- Lipovetsky, G. 2009, *L'Ève du vide (en grec)*, Skopelos: Nisides
- Lyon, D. 2006, «911, Synopticon, Scopophilia». Στο K. Haggerty and R. Ericson (eds.) *The New Politics of Surveillance and Visibility*, Toronto: University of Toronto Press, pp. 199-224.
- Mc Nair, B. 2006, *Striptease culture. Sex media and the democratization o desire* (en grec), Athènes: Savalas
- McGrath, J. 2004, *Loving Big Brother: Performance, privacy and surveillance space*, New York and London: Routledge
- Morin, E. 2011, *Les stars (en grec)*, Héracleion: Kihli
- Murray, S., Ouellette L. 2004, «Introduction». Au S. Murray, L.Ouellette (ed.), *Reality TV, remaking television culture*, New York and London: New York University Press, pp.1-22
- Palmer, G. 2002, «Neighbors From Hell. Producing Incivilities». Au J. Friedman (ed.) *Reality squared, televisual discourse on the real*, New Jersey and London: Rutgers University Press, pp. 221-236
- Papacharissi, Z. (ed.) 2011, *A networked self identity, community and culture on social network sites*, New York and London: Routledge
- Papacharissi, Z. 2002, «The virtual sphere. The internet as a public sphere», *New Media and Society*, τ.4(1): 9-27.
- Roscoe, J. 2004, «Big Brother Australia, Performing the «Real» Twenty-Four -Seven». Στο R. C. Allen, A. Hill (eds.), *The Television Studies Reader*, New York and London: Routledge, pp. 311-321
- Roth, A. 2003, «Contrived television reality: survivor as a pseudo-event». Au M. J. Smith, A. F. Wood (ed.), *Survivor lessons. Essays on communication and reality television*, North Carolina: McFarland & Company, pp.27-36

- Sennett, R. 1999, *The fall of public man* (en grec), Athènes: Νεφέλη
- Thompson, J. 1999, *The Media and Modernity: A Social Theory of the Media* (en grec), Athènes: Papazisis
- Todorov, T. 1991, *Introduction à la littérature fantastique* (en grec), Athènes: Odysseus
- Vovou, I. 2003, «Le méta-moderne au service de la tradition: Big Brother à la télévision grecque». Στο G. Lochard, G. Soulez (eds.), *La télé-réalité, un débat mondial*, revue Médiamorphoses hors série, INA (juin 2003), pp. 65-69.
- Williams, R. 2003, *Television*, London: Routledge
- Wolton, D. 2005, *Penser la communication* (en grec), Athènes: Savalas
- Comninou, M. 2010, «Ιδιωτική τηλεόραση» στο V.Vamvakas, P.Panayiotopoulos (eds), *Η Ελλάδα στη δεκαετία του '80. Κοινωνικό, πολιτικό και πολιτισμικό λεξικό*, Athènes: To Perasma, 2010, pp. 235-238 (« La télévision privée », *La Grèce durant les années 80. Dictionnaire sociale, politique et culturel*)
- Constantopoulou, C. 2010, *Τηλεόραση: ένα σύγχρονο εικονικό καφενείο*, Athènes: Papazisis. (*La télévision: un café virtuel contemporain*)
- Demertzis, N. 2002, *Πολιτική επικοινωνία. Διακινδύνευση, δημοσιότητα, διαδίκτυο*, Athènes: Papazisis. (*Communication politique. risque, espace public, internet*)
- Doxiadis, K. 1988, «Foucault, ιδεολογία, επικοινωνία», *Epitheorisi Koinonikon Epistimon*, τ.71, σσ.39-43 (« Foucault idéologie communication »)
- Doxiadis, K. 1993, *Ιδεολογία και Τηλεόραση*, Athènes: Plethron (*Idéologie et télévision*)
- Gazi, A. 2012, «Ρομαντική αγάπη, ναρκισσιστική κουλτούρα και έμφυλος εαυτός: η εξιδανικευμένη ουτοπία της Carrie Bradshaw για τον Big». Στο A.Gazi (ed.), *Sex and the city. Ταυτότητα και αναζήτηση νοήματος στη μετανεωτερική αφήγηση*, Athènes: Metamesonihities ekdoseis, pp.63-88. (« Amour romantique, culture narcissique et le soi sexué: l utopie de Carrie Bradshaw », *Sex and the city. Identité et recherché du sens dans un recit post modern*)
- Michailidou, M. 2012, «Εισαγωγή». Στο A.Gazi (ed.), *Sex and the city. Ταυτότητα και αναζήτηση νοήματος στη μετανεωτερική αφήγηση*, Αθήνα: Metamesonihities ekdoseis, pp.19-39 («Introduction», *Sex and the city. Identité et recherché du sens dans un recit post modern*)
- Papathanassopoulos, S. 1997, *Η δύναμη της τηλεόρασης. Η λογική του μέσου και η αγορά*, Athènes: Kastaniotis. (*La force de la television. La logique du medium et le marché*)
- Paschalidis, G. 2005, « Η Ελληνική Τηλεόραση ». Au N.Vernikos, S.Daskalopouloulou et al (eds.), *Πολιτιστικές Βιομηχανίες. Διαδικασίες, υπηρεσίες αγαθά*, Athènes: Kritiki, pp. 173-200 (*Les industries culturelles industries culturelles, procédures, services, biens*)
- Paschalidis, G. 2012, *Τα νοήματα της φωτογραφίας*, Thessaloniki: University Studio Press (*Le sens de la photographie*)
- Pleios, G. 2002, «Η ιδιωτικοποίηση των ΜΜΕ και η διαμόρφωση του (τηλεοπτικού) πολιτικού λόγου », στο N.Demertzis (επιμ.), *Η πολιτική επικοινωνία στην Ελλάδα*, Athènes: Παπαζήσης, pp. 235-280. («La privatisation de la télévision et la formation du discours politique télévisuel», *Communication politique en Grèce*),
- Smirnaïos, N. 2010, «Οικονομική συγκέντρωση και θεσμικό πλαίσιο της ιδιωτικής τηλεόρασης». Στο I.Νovou (επιμ.) *Ο κόσμος της τηλεόρασης. Θεωρητικές προσεγγίσεις, ανάλυση προγραμμάτων και ελληνική πραγματικότητα*, Athènes: Ηρόδοτος σσ.141-174. («Concentration économique et cadre institutionnel de la télévision privée», *Le monde de la télévision. Approches théoriques, analyses des programmes et réalité grecque*)
- Sorogas, E. 2004, *Το φαινόμενο των «ριάλιτι»*, Athènes: Kastaniotis. (*Le phénomène des émissions de télé-réalité*)
- Vamvakas, V. 2003, «Μέσα Μαζικής Επιτήρησης: Ασφαλής πραγματικότητα και οπτικοποιημένες ουτοπίες», *Synchona Themata*, τ.83, pp.13-15. (« Médias de Surveillance de masse : une réalité sécurisée et des utopies en image, Revue Sujets contemporains »)
- Νovou, I. 2010, «Εις το όνομα της αλήθειας: η ζωή είναι ένα (τηλε)παιχνίδι». Στο I.Νovou (ed.), *Ο κόσμος της τηλεόρασης. Θεωρητικές προσεγγίσεις, ανάλυση προγραμμάτων και ελληνική πραγματικότητα*, Athènes: Irodotos pp.483-516 («Au nom den la vérité. La vie est un jeu (télévisuel) », *Le monde de la télévision. Approches théoriques, analyses des programmes et réalité grecque*).