

Abolir la croyance pour faire place au savoir... Les chaînes à l'heure de la télé-réalité

*François Jost**

L'auteur propose un nouveau regard sur la question de l'expérience de la fiction (conçue comme une «suspension partagée des «disbeliefs»»), en partant de certaines cases, spécialement celui des *reality shows*: en prenant un point de vue critique sur la notion du «contrat», l'auteur nous avance, en contrepartie, l'idée selon laquelle la question des régimes fictionnels soit prise en cause comme une question liée aux formes de la connaissance associées aux productions textuelles. L'auteur fait recours à l'idée d'une «promesse de genre», comme un élément motrice des formes d'adhésion, de la partie de la réception: il considère que la constitution des genres implique la considération des mondes avec lesquels ces genres sont relatifs, de telle façon que chaque genre repose sur la promesse d'un monde (soit réel, soit fictionnel ou encore ludique) qui sera capable de conditionner la croyance du spectateur. En examinant le cas des *reality shows*, l'auteur identifie un phénomène d'effacement des frontières entre des espèces de genres textuels, aussi comme entre des espèces de mondes que leur correspondent.

Contrat - reality shows - genres textuels

* Sorbonne Nouvelle (François.jost@univ-paris3.fr)

the author re-examines the question of fictional experience (construed as a «shared suspension of disbeliefs»), departing from the observation of particular cases, such as the *reality shows*'one: assuming a critical position towards the notion of «contract», the author proposes, as a counterpart, that the question of the fictional regimes be taken as a problem connected with the forms of knowledge associated to the production of texts. The author recurs to the notion of «genre promise», as a matrix of the phenomena of existential adhesion, from the part of the beholder of fictions: the constitution of genres implies the consideration of the worlds to which the very genres are related, in such a way that the validity of each genre would be taken as laying upon the promise of a world (either real, fictional or playful) which is capable of conditioning the beliefs of the beholder. In examining the case of the *reality shows*, the author identifies the phenomenon of the blurring of boundaries between types of worlds, as of types of corresponding genres.

Contract - Reality shows - genres

À l'heure de la globalisation culturelle, où toutes les chaînes de télévision du monde recourent aux mêmes formats d'émission (*Who wants to be a millionaire?*, *Big Brother*, *Star Maker*, etc.), beaucoup de chercheurs ont redonné vie au paradigme structuraliste en assignant à l'analyse l'objectif d'articuler le modèle local que représente une émission de télévision, au *format* inventé par un producteur et vendu au monde entier. Deux méthodes sont couramment mobilisées: la méthode *temporelle*, qui consiste à partir d'une version nationale considérée comme *princeps* et à étudier ses modifications dans la continuité, d'une semaine à l'autre, ou dans sa discontinuité (de saison à saison); la méthode *spatiale*, qui, partant du format vendu par le producteur, compare les adaptations locales. Plus rarement on combine les deux, ce qui revient à comparer non pas des versions *stables*, que postulent généralement les analystes, mais des versions *dynamiques*, c'est-à-dire en constantes reformulations: l'histoire des diverses évolutions au cours d'une même saison dans différents pays permettrait, en effet, mieux que toute autre méthode d'isoler comment le facteur culturel agit sur un format international.

Plus j'avance dans ma connaissance des télévisions nationales, plus je me convaincs que ces méthodes, bien qu'elles apportent des résultats tangibles, ne rendent pas compte du processus qui transforme en profondeur les formats globaux au cours de leur adaptation locale, tout simplement parce que les véritables changements apportés aux émissions viennent moins des variations de dispositifs que de la diversité des publics. Tout le monde connaît le paradoxe borgésien de Pierre Ménard: même réécrit littéralement aujourd'hui, le *Quichotte* serait différent par le seul fait de changer de contexte culturel. Ce paradoxe est bien celui de la migration des formats au travers du monde: on s'exténue à objectiver leurs différences et leurs variations, alors qu'ils sont différents du seul fait de la diversité des croyances qu'ils engagent. Toute la question est alors de comprendre comment le Même devient Autre par le seul regard du récepteur.

Un concept simplificateur: le contrat

Plusieurs obstacles épistémologiques s'opposent à cette hypothèse au premier rang desquels figure la notion à géométrie variable de «contrat». À «géométrie variable», dans la mesure où se rencontrent dans la littérature scientifique de multiples définitions de cette notion, fort différentes les unes des autres. Pour les besoins de ma démonstration, je m'arrêterai sur l'un de ses avatars les plus universellement admis, le «contrat de fiction». Tous les spécialistes du récit, quelle que soit leur obédience, y ont recours pour poser comme un présupposé indiscutable que la fiction repose sur cette fameuse «suspension of disbelief» dont parlait Coleridge. Pourtant, dès que l'on abandonne le paradigme de l'immanence textuelle pour se placer dans une optique plus pragmatique, le postulat perd de sa force, se craquelle et se fissure. Comment expliquer, sinon, ce constat étonnant d'Eco, d'autant plus étonnant que chez lui l'idée de contrat a joué un rôle majeur dans sa théorie: «Ayant fait moi-même l'expérience d'avoir écrit deux romans qui ont touché des millions de lecteurs, je me suis rendu compte d'un phénomène extraordinaire. Jusqu'à quelques dizaines de milliers d'exemplaires (estimation variable d'un pays à l'autre), on touche en général un public connaissant parfaitement le pacte fictionnel. Après, et surtout au-delà du million d'exemplaires, on entre dans un *no man's land* où il n'est pas sûr que les lecteurs soient au courant de ce pacte» (Eco, 1996: 102). Le romancier Eco, non plus le sémiologue, se trouve confronté à des lecteurs qui lui objectent qu'il a fait des fautes quant à la topographie parisienne, quant aux noms de rues ou à tel détail visuel. Plutôt que de recourir à des formulations contournées qui tendent à accuser le lecteur de ne pas «être au courant» du contrat dont il est co-signataire, il vaut mieux s'interroger sur l'idée même de contrat. Tout se passe comme si sa définition du côté de la croyance - «suspension of disbelief» - masquait le fait qu'il décrit plutôt un savoir.

Jean-Marie Schaeffer, dans *Pourquoi la fiction*, découvre, à propos d'une biographie imaginaire, *Marbot*, présentée par son

auteur, Hildesheimer, comme la biographie d'un homme ayant existé, que la fiction repose sur l'acceptation d'une *feintise partagée* (Schaeffer, 1999) et il en tire la conclusion que le péri-texte a un rôle fondamentale dans la détermination du «contrat de feintise partagée». Si ce déplacement est certes nécessaire, il n'en met pas moins entre parenthèses, comme Eco, l'interrogation sur les relations qu'entretiennent dans ce modèle savoirs et croyances. Une des simplifications optimistes des approches pragmatiques de la fiction ou du récit est en effet de faire comme s'il suffisait de donner des «consignes» au récepteur pour que tout le processus communicationnel fonctionne sans problème. Il suffirait d'étiqueter un objet fiction pour qu'il soit reçu comme le souhaitent les théoriciens, c'est-à-dire en sachant ce que fiction veut dire. Or, si cette approche pêche pour moi par optimisme s'agissant des textes, elle est carrément fautive pour les documents audiovisuels, et ce pour plusieurs raisons.

La première vient des chercheurs eux-mêmes. Si le dictionnaire nous donne une définition acceptable par tous de la fiction littéraire («création, invention de choses imaginaires, irréelles», Larousse), les théoriciens de l'image sont loin d'être d'accord sur la question de savoir d'où vient la fiction. De l'invention d'une histoire? De la présence d'acteurs? Du récit? De l'image? En d'autres termes, l'idée même de fiction cinématographique ou télévisuelle ne fait pas l'objet d'un savoir indiscutable. On a tous lu des anecdotes concernant des spectateurs qui, au XIX^e, attendaient à la sortie du théâtre l'acteur jouant le méchant pour l'insulter. Il serait naïf de croire que cette confusion entre acteur et personnage a disparu: je me souviens de mon étonnement à mon arrivée à Santiago du Chili, il y a deux ans, en découvrant en Une du quotidien local une photo d'un homme sur son lit de mort, entouré de sa famille. Je n'appris que le lendemain que c'était une photo d'une scène de *Machos*, la série à succès de l'époque. De même, un séjour au Brésil m'a convaincu que les *telenovelas*, qui attirent bien au-delà de ce seuil critique défini par Eco, du million d'individus, ne sont pas toujours accompa-

gnés d'une suspension de l'incrédulité, d'autant moins qu'on y retrouve bien souvent des personnalités du monde réel (des hommes politiques par exemple). Cet usage de la fiction comme témoignage de la réalité et, parfois, comme preuve de la réalité n'est d'ailleurs pas limité aux couches populaires ou au public de masse. Il suffit, pour le constater de voir comment certaines émissions de radio consacrées à des événements historiques empruntent des séquences de film de fiction pour illustrer ou prouver tel fait (*2000 ans d'histoire* sur France-Inter) ou comment certains interviewers interviewant un romancier refuse de croire qu'il ne coïncide pas avec le narrateur. Tous ces exemples attestent que le contrat de fiction définit le seul savoir du théoricien, qui aimerait faire le monde à son image et qui définit la compréhension en fonction de son propre savoir.

Le Genre comme objet de croyance et de savoir

Si les croyances aux documents télévisuels, pour revenir à mon point de départ, dépendent d'un savoir bien mal assuré et fort peu universel, la pluralité des croyances attachées aux formats provient aussi de la prolifération d'objets ambigus lancés par des producteurs et des diffuseurs qui jouent sur cette ambiguïté pour fédérer les publics. J'ai montré ces dernières années que les stratégies des chaînes comme les croyances et les savoirs des téléspectateurs ne fonctionnaient nullement de concert, comme le laisse entendre l'idée de contrat, mais que les chaînes faisaient des *promesses* quant à la nature générique d'une émission, en la labellisant, promesse que le téléspectateur exigeant doit vérifier (Jost, 1997; 2004). Mais cet acte performatif autour duquel se noue la communication télévisuelle ne procède pas d'un processus de nouveauté indéfini, comme veulent le faire croire les chaînes, toujours prompte à annoncer des ruptures radicales avec ce qui a précédé.

Tout genre est élaboré ou compris en fonction d'un *interprétant*, au sens peircien, que j'appelle un *monde*. Trois mondes regroupent

de nombreux genres et forment à ce titre des «archigenres»¹. Sans entrer dans le détail de cette théorie que j'ai développée ailleurs (Jost,2001)², je me contenterai de la rappeler ici les éléments nécessaires au sujet qui nous préoccupe.

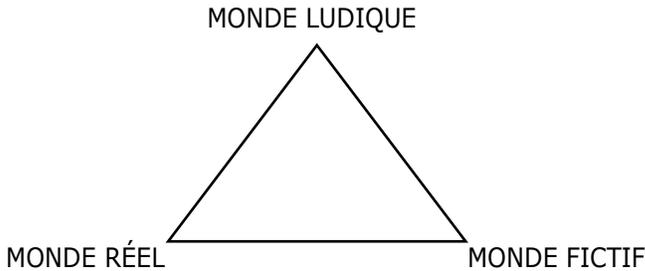
Tout genre repose sur la promesse d'une relation à un monde dont le degré d'existence conditionne la croyance du téléspectateur. Ces mondes sont:

- le *monde réel*: devant un format inconnu, au hasard d'un zapping le 11 septembre 2001 ou d'un regard à la télévision, de retour chez soi, un peu tard dans la nuit, il apparaît que le premier réflexe du téléspectateur est de déterminer si, oui ou non, les images parlent de notre monde, quelle que soit l'idée qu'il se fait de ce monde: cette «vision» du monde varie selon les âges (le monde réel de l'enfant n'est pas celui de l'adulte) et les cultures (la représentation du monde réel du Français n'est pas le même que celui du Brésilien). Je n'affirme donc pas que certaines images sont assimilables au réel, mais seulement que certains documents y *réfèrent*.
- le *monde fictif*: la fiction est le terme et la catégorie que nous opposons le plus volontiers à la réalité, comme en témoigne une expression aussi convenue que «la réalité a dépassé la fiction». Dès lors que nous pensons qu'un récit ressortit d'un monde fictif, nous sommes prêts à accepter des événements auxquels nous ne croirions pas forcément dans notre monde: ainsi, le même téléspectateur, qui refuse de croire à une image, tirée d'un magazine sur le paranormal, montrant un enfant déplaçant un verre par le seul pouvoir de sa pensée, pourra prendre beaucoup de plaisir à suivre une série ou un film fondé sur la télékinésie.
- le *monde ludique*: il est un troisième monde qui suppose le respect de règles et qui, néanmoins, trouve parfois sa vérité dans le monde réel: le jeu. Soit les jeux télévisuels suivants: un homme, qui se fait passer pour un boulanger, doit confectionner en quelques minutes une pâte à pizza

(*Qui est qui?*); une femme marche sur une poutre, à dix mètres du sol, un bandeau sur les yeux (*Fear factor*); un mari doit trouver quel est le plat préféré de sa femme (*Les Zamours*). Le premier impose au candidat de jouer un rôle, comme la fiction, mais à la différence de celle-ci le geste est jugé vrai ou faux, non en fonction de sa seule apparence (comme c'est le cas pour l'acteur), mais en référence à sa situation professionnelle *réelle*. Le second procure du plaisir au téléspectateur parce qu'il n'est pas accompli par un cascadeur, comme dans un film, mais par un amateur, qui néanmoins ne prend guère plus de risque qu'un comédien, étant donnés les multiples précautions prises par la production. Le troisième, enfin, repose sur une série de réponses tout aussi arbitraires que les questions, mais dont la vérité se juge en fonction de ce que chacun dit de sa vie.

Le monde ludique est donc intermédiaire entre le monde de la fiction, auquel il emprunte ses règles, et le monde réel, qui lie de façon diverse le joueur au monde du jeu. Si les joueurs peuvent jouer des rôles, ils entrent rarement dans un monde structuré par un récit complet et cohérent. En termes sémiotiques, on peut aussi caractériser le monde ludique par le fait que le jeu fait toujours plus ou moins référence à lui-même: j'ai distingué, pour le moment, deux façons de «faire des mondes», pour parodier Goodman: soit faire référence à notre monde - ce qu'il est convenu d'appeler la réalité -, soit faire référence à un monde mental. Dans les deux cas, les signes visent une certaine transparence, surtout s'agissant d'images et de sons: ils prennent moins d'importance que ce qu'ils montrent. Dans le monde ludique, les actes, les gestes ou les images font toujours aussi référence au jeu lui-même et aux règles qui l'organisent. Dans cette mesure, on peut dire que ce monde est *sui-réflexif* tout en renvoyant à un objet. Il comprend donc aussi beaucoup d'émissions au «second degré», qui jouent explicitement avec l'énonciation ou les codes d'un genre.

Tout genre peut donc être situé sur un mapping de ce type:



Depuis *Loft Story*, adaptation française de *Big Brother*, tous les «nouveaux» genres se situe ouvertement par rapport à ces trois mondes. L’habileté du diffuseur de *Loft Story* fut d’ancrer explicitement le programme dans la réalité, ce que ne faisait pas vraiment l’étiquette donnée par Endemol, qui se contentait de parler de «real life docusoap». Alors que mélange du *docu* et du *soap* rappelait à qui voulait l’entendre que le programme se basait sur un schéma fictionnel; l’expression «télé-réalité» incita les téléspectateurs à interpréter *Loft Story* comme un témoignage de la réalité, ce qui marcha au-delà de toute espérance, puisque l’on vit le critique télé du *Monde* juger que c’était le plus beau documentaire que l’on ait vu depuis longtemps sur la jeunesse française.

Confusion des genres, confusion des esprits

Si la télé-réalité a eu une incidence très forte sur la télévision, c’est donc moins par ce qu’elle a fait que par la façon dont elle a profondément changé nos façons de penser et de parler de la télévision. De ce point de vue, je dirais que le succès de la télé-réalité se mesure moins à la place objective qu’elle a prise dans la programmation qu’au fait qu’elle a donné l’illusion d’être un genre nouveau et homogène. Car, si on y réfléchit un peu, on se souvient que la télévision américaine, par exemple, a toujours créé des genres avec beaucoup de circonspection, préférant les aménagements et les filiations génériques. L’espace francophone est le seul qui a

d'ailleurs marqué une rupture réelle entre *reality show* et télé-réalité, la plupart des pays du monde préférant garder l'ancien terme et du même coup minorer la rupture que nous connaissons.

Après la télé-réalité sont apparus le docu-fiction et aujourd'hui le docu-réalité! Ces noms de genres qui situent les émissions sur l'axe réalité-fiction, sans que l'on sache où exactement, ont pour première fonction de masquer le lieu véritable où elle devraient se situer, à savoir le monde ludique, depuis fort longtemps – peut-être depuis le «divertissement pascalien» – considéré avec mépris. Mais leur effet est plus insidieux: ils remettent en cause les savoirs sur les genres, introduisant des ruptures radicales entre ceux qui croient et ceux qui ne croient pas, entre les crédules et les incroyables. Prenons l'exemple, pour nous en convaincre, de *Pop Stars*, version française de *Pop Idol*.

Comme on sait, cette émission montre à l'origine, pendant plusieurs semaines, les coulisses d'un casting national destiné à créer un groupe musical féminin. Son producteur (Adventure Line, du groupe Expand) la baptise «feuilleton documentaire» arguant qu'elle raconte en plusieurs semaines, dans le style du reportage, des faits et gestes survenus à des personnes réelles. Si ces émissions se suivent, comme les épisodes d'un feuilleton, il semble plus difficile de lui reconnaître le statut de documentaire, qui suppose généralement que l'on filme un état du monde *préexistant* au tournage, contrairement à *Popstars* qui organise un monde dans le seul but de le filmer. Quoi qu'il en soit de cette différence essentielle, le CNC et le CSA ont admis *Popstars* dans la catégorie «Documentaire», ce qui a ouvert à la production l'accès au Compte de soutien à l'industrie des programmes et lui a permis de bénéficier 126 500 euros du CNC pour chacune des trois saisons.

Fin décembre 2001, la Société des auteurs et compositeurs dramatiques (SACD) et plusieurs institutions défendant des intérêts artistiques et culturels ont engagé devant le Conseil d'État un recours contentieux face à cette «tentation d'élargir la qualification d'œuvre audiovisuelle à des programmes de télé-réalité qui ne correspondraient pas aux critères qu'une œuvre exige». La SACD considérait

que l'émission relevait du jeu télévisé, des variétés et de l'autopromotion. Le Conseil d'État a rejeté la requête, considérant qu'elle n'était pas fondée. Il a jugé que *Popstars* «a pour principal objet de présenter au public l'entraînement, la formation et la progression, dans le domaine de la chanson, des personnes sélectionnées et de décrire un début de carrière effective, au sein des métiers du spectacle», ajoutant que l'émission «comporte des éléments de scénario, une mise en scène et un montage», qui sont des éléments propres à «l'œuvre télévisuelle». «Le Conseil d'État a relevé que l'émission comportait certes des éléments de jeu et de variétés, mais que ceux-ci ne présentaient qu'un caractère accessoire et n'étaient pas de nature à faire regarder *Popstars* comme relevant principalement du jeu et des variétés» (Rapport d'activité 2003 du CSA).

Comme on le voit, toute la discussion porte sur la place qui revient à l'émission dans mon mapping des genres et sur le type de croyances qu'on doit lui accorder. Si les auteurs la situe, à juste titre selon moi, du côté du monde ludique, l'activité de régulation de la télévision et le Conseil d'état lui donne une légitimité qui vient du réel, incitant finalement le téléspectateur à prendre le programme au sérieux et à y croire *au premier* degré, sans remettre en cause quoi que ce soit de son organisation. Si une instance juridique admet que le documentaire peut organiser a priori la réalité, ce type d'objet risque de devenir un objet de croyance très ambigu: tandis que les uns deviendront sceptiques quant aux objets labellisés avec cette étiquette, les plus crédules finiront par ne plus savoir ce que documentaire veut dire.

Ceci m'amène à ma dernière interrogation: et si la véritable influence de la télé-réalité n'était pas sur les programmes eux-mêmes, mais sur les esprits, en l'occurrence sur la difficulté à se situer en termes de croyances? Pour étayer cette hypothèse, j'étudierai deux cas d'émission qui dictent aux téléspectateurs de situer dans la sphère de la connaissance du réel des données qui ressortiraient plutôt à la «suspension of disbelief».

Le premier est français (mais co-produit avec la chaîne Discovery) et utilise pour parvenir à cette fin la publicité autour du nom

de genre: c'est *L'Odyssee de l'espèce*, présenté au public comme un «docu-fiction». Cette émission retrace, en mettant en scène des acteurs habilement grimés et grâce à de nombreux trucages numériques, l'histoire de l'évolution qui mène à *l'homo sapiens*. Bien que le terme de «fiction» figure dans l'étiquette générique, les producteurs n'hésitent pas à répondre affirmativement à ceux qui leur demandent si leurs enfants peuvent utiliser ce film comme une source de savoir: tout est estampillé «vrai». Il n'est donc pas demandé au téléspectateur de croire, mais d'apprendre.

Or, comme dans *Pop Stars*, il s'agit d'une réalité préparée, joué, avec des raccourcis imaginés par un scénario que Coppens lui-même avoue avoir parfois biffé par de gros traits rouges. Un exemple de raccourci, qui fait pencher le film du côté de la fiction, le fait que l'individu incarne une loi générale. Ici des évolutions qui se sont faites dans une durée très, très longues sont exemplifiés par un geste simple, sans qu'on comprenne comment ce qui relève de l'individu devient la loi de l'espèce: je pense au moment où, pour devenir *erectus*, *l'homo habilis* se met sur deux pattes et où toute l'espèce se redresse... Le plus étonnant étant, bien entendu, le fait que nous sommes admis, sans cesse, à pénétrer les pensées de nos ancêtres... Cette pénétration des consciences étant un trait définitoire de la fiction. Le téléspectateur est donc mis dans une position schizoïde où on lui demande de s'identifier aux personnages sur le mode de la fiction, de suspendre son incrédulité, et, par ailleurs, de croire tout ce qui est dit sur paroles.

Le second «cas» est brésilien et utilise le titre de l'émission pour peser sur la réception: il s'agit de *Casos reais*, dont le titre signifie justement «Cas réels». Que voit-on dans cette émission diffusée à 10h30 le matin? Des petits clips montrant des personnes qui vont mal, qui ont mal à la tête, au ventre ou qui sont nerveux sans explication; ce sont des «simulações basada em fatos reais», comme l'indique une mention écrite. Et, pourtant, le téléspectateur aurait tort de prendre à la légère ces histoires jouées par des acteurs qui prennent l'apparence de la réalité: ils sont la preuve, pour les producteurs de l'émission, que ces gens sont possédés

par le démon. Et le téléspectateur qui se trouve dans des cas semblables, c'est-à-dire à peu près tout le monde (qui n'a jamais mal à la tête, au ventre ou n'est jamais nerveux?), est invité à se libérer des ces maux en téléphonant à l'Église du règne de Dieu. D'autant plus que des personnes viennent témoigner qu'elles ont été sauvées par Jésus. Si *L'Odyssee de l'espèce* présentait ce qui est de l'ordre de la connaissance sur le mode de la fiction, *Casos reais* fait *comme si* les scènes jouées par des acteurs étaient la vérité. Il ne s'agit plus de l'imitation fictionnelle, mais de ce que j'ai appelé la *feintise* (Jost, 2001), qui fait passer des reconstitutions pour la réalité. Si Kant pouvait affirmer «Je dus abolir le savoir, afin d'obtenir une place pour la croyance» (Kant, 1986:24), ces émissions font tout le contraire: elles versent ce qui ressortit à la croyance (ou à son envers, la «suspension of disbelief») dans le champ de la connaissance.

Au terme de mon exposé, on comprendra peut-être un peu mieux pourquoi l'idée de contrat me paraît aujourd'hui un obstacle épistémologique en matière d'analyse des médias. La communication télévisuelle n'est pas – et j'ajouterai: ne doit pas être – un processus dans lequel le spectateur s'aligne sur les propositions de sens de l'émetteur, des chaînes en matière de télévision. À suivre les «consignes» schizoïde de celles-ci, le spectateur finit par mélanger non seulement les croyance, mais aussi ce qui relève du champ de la croyance et du savoir. Si, comme le dit l'historien Paul Veyne «les modalités de croyance hésitantes» c'est-à-dire la «capacité de croire en même temps à des vérités incompatibles», caractérisent les périodes de confusionnisme intellectuel" (1983: 67), alors la communication des genres par les médias en est un symptôme majeur.

Notes

¹ Je forge ce nom en référence au concept d'architexte, qui désigne, pour Genette, la détermination des textes par la catégorie du genre (Gérard Genette, 1979:88).

² Le concept de «monde» est développé dans la seconde édition, de 2004.

Bibliographie

GENETTE, Gérard. *Introduction à l'architexte*, 1979.

JOST, F. «La Promesse des genres». *Réseaux* n° 81, *Le Genre télévisuel*, F. Jost ed., fév. 1997.

_____ *Introduction à la télévision*. Paris : Ellipses, 1e ed. 1999; 2e ed. 2004.

_____ *La Télévision du quotidien. Entre fiction et réalité*. Bruxelles: De Boeck-INA, 1e ed. 2001.

KANT, Immanuel. *Critique de la Raison Pure*. Préface à la seconde édition. PUF: Coll. Quadrige, 1986.

SCHAEFFER, Jean-Marie. *Pourquoi la fiction*. Paris: Seuil, 1999.