



HAL
open science

Le pouvoir de la fiction télévisée d'un point de vue temporel

Jean-Bernard Cheymol

► **To cite this version:**

Jean-Bernard Cheymol. Le pouvoir de la fiction télévisée d'un point de vue temporel. Communication - Information, médias, théories, pratiques, 2013, Vol. 32/1, 10.4000/communication.4945 . hal-03953727

HAL Id: hal-03953727

<https://hal.science/hal-03953727>

Submitted on 24 Jan 2023

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Le pouvoir de la fiction télévisée d'un point de vue temporel : densification et condensation à l'œuvre dans la minisérie *Bref*.

Résumé

Le temps, parce qu'il nous échappe, est un enjeu de pouvoir. Sa fragmentation contemporaine en expériences éclectiques le rend plus difficile encore à contrôler. Or la fiction télévisuelle *Bref*, au-delà de sa dimension comique, contribue à modifier, dans les expériences brèves les plus banales, la représentation d'un temps qui fuit, grâce à une activité narrative marquée par la recherche de la densité.

Abstract

Time escapes us and its contemporary fragmentation in eclectic experiences makes it more difficult to control. But the short fiction television *Bref*, beyond its comic dimension, changes this representation of time thanks to a narrative activity characterized by the search for density.

Mots clés :

Pouvoir, série télévisée, temps, brièveté, densité.

Keywords

Television serie, time, brevity, density.

Le temps est un enjeu de pouvoir : c'est parce qu'il nous échappe qu'on a pu y voir la « marque de notre impuissance » (Lagneau : 1950, 175)¹. Les analyses sur la postmodernité (parmi lesquelles Aubert : 2003 et Lipovetsky : 2006) ont montré que sa fragmentation en expériences éclectiques le rend plus difficile encore à contrôler. A la télévision, il donne sans doute encore davantage l'impression de fuir, puisque la succession des images apparaît comme une matérialisation de celle du temps qui la rend directement sensible. Or la fiction télévisuelle brève *Bref* diffusée sur Canal Plus pendant le *Grand Journal*, au-delà de sa dimension comique, offre l'image d'un individu aux prises avec le temps dans les expériences brèves les plus banales, comme dans d'autres miniséries, telles *Un gars, une fille* ou plus récemment *Scènes de ménage* et il semble que *Bref* soit en cela un bon exemple de l'appréhension contemporaine de la question du temps. L'objectif de cet article est de montrer en quoi le pouvoir de la minisérie *Bref* est lié à l'expérience temporelle spécifique qu'elle offre au téléspectateur : le personnage de la minisérie, qui en est aussi le narrateur, apparaît comme un héros qui à la fois souffre de son expérience du temps, mais qui, corrélativement, exerce un pouvoir sur elle, en la reconfigurant par une narration brève et dense. En effet, la minisérie tente de modifier les représentations que le téléspectateur peut avoir du temps et de sa fuite inexorable, en l'occurrence des moments brefs de vie les plus insignifiants, symptomatiques de la fuite du temps, qui prend aujourd'hui la forme de la fragmentation de l'existence en expériences éphémères. Sans doute une telle modification renvoie-t-elle à l'enseignement des Stoïciens, qui montraient que modifier la représentation que l'on se fait du temps permet d'agir sur la crainte que provoque l'anticipation de sa fin pour chacun, la mort. Le pouvoir de la série peut être ainsi défini comme une telle capacité de modification de la conscience du temps.

¹ Le philosophe du 19e siècle Jules Lagneau oppose le pouvoir acquis sur l'espace à celui dont nous prive le temps.

Si la répétition, à laquelle les études sur le phénomène de sérialité (depuis Eco : 1994) se sont intéressées (notamment Kokoreff : 1989, Soulez : 2005, Maignet et Soulez : 2007 et Soulez (dir.) : 2011), contribue à ancrer un discours dans le temps en créant des habitudes de réception, l'hypothèse de lecture défendue dans cet article est donc que cette série courte offre l'image d'un pouvoir sur le temps qui réside dans une autre caractéristique, en l'occurrence en une capacité à donner de la densité à l'éphémère dans une pratique discursive de densification ou de condensation. La méthodologie adoptée, d'inspiration sémiologique, conduira à analyser les procédés stylistiques à l'œuvre dans certains épisodes indépendamment de la réception du programme. Elle ne préjuge pas de l'efficacité sur le téléspectateur réel du programme ni du caractère effectif du changement qu'elle appelle dans ses représentations, mais vise à révéler les occasions qui, dans le traitement du temps à l'œuvre dans la minisérie, lui sont fournies de transformer son expérience temporelle.

Après une description de la série centrée sur l'expérience temporelle du personnage principal-narrateur et destinée à montrer en quoi le temps est pour lui un enjeu de pouvoir, comme il l'est pour l'individu contemporain selon plusieurs sociologues, nous verrons ainsi comment la minisérie, au-delà de son évocation, traite cet enjeu en offrant l'image d'une prise sur le temps, via différentes stratégies de densification. Seront alors distinguées condensation et densification, deux procédés omniprésents dans la série, et sera enfin approfondie la nature dynamique de la densification opérée par la narration, qui passe par la maîtrise d'un débordement réglé.

I. Description de la série et enjeux temporels

La minisérie *Bref* est une série télévisée française de format *shortcom* créée par Kyan Khojandi également auteur, réalisateur et acteur principal avec Bruno Muschio, produite par Harry Tordjman pour *My Box Productions*. Elle a été diffusée depuis le 29 août 2011 au 2 juillet 2012 dans l'émission *Le Grand Journal* sur Canal+. *Bref*, avec une durée d'une minute et quarante secondes environ pour chaque épisode, appartient à la catégorie, si ce n'est au genre, des formes brèves télévisuelles, parmi lesquelles, les émissions artistiques qui se caractérisent par une durée relativement similaire.

Le personnage principal de la série en est aussi le narrateur : il parle à la première personne et est donc désigné uniquement par le pronom personnel « Je ». Chaque épisode, centré autour du personnage-narrateur, raconte une anecdote qu'il a vécue ou évoque un trait de sa personnalité. Le personnage, que l'on appellera « héros » bien qu'il le soit surtout au sens du anti-héros de certains romans, est un trentenaire anonyme – il fête ses 30 ans dans le 46^e épisode –, chômeur et célibataire, affecté d'une calvitie précoce, sans travail ni relation amoureuse stable (du moins au début de la série), sans perspective de long terme donc, vit une succession d'expériences banales et sans lien les unes avec les autres qui, chacune, font l'objet d'un épisode de *Bref*. Une intrigue principale peut cependant être reconstituée au sein de l'ensemble des épisodes qui constituent en cela une série. Comme sa vie banale manque quelque peu d'intérêt, il cherche à rencontrer l'amour, maladroitement, jusqu'à ce qu'il fasse la connaissance d'une fille au cours d'une soirée, charmé entre autres par son regard. Dès lors, il ne cesse de penser à la revoir. Dans les différents épisodes, apparaissent d'autres intrigues, comme sa relation avec son colocataire, son ami ou son « plan cul régulier ». Mais nombreux sont les événements sans lien entre eux, limités à un épisode, dont ils constituent le sujet, apparaissent comme autant d'anecdotes singulières au contenu souvent insignifiant, comme dans ces épisodes, dont les titres parlent d'eux-mêmes : « Bref, j'ai traîné sur Internet », « Bref, il y a des gens qui m'énervent », « Bref, j'ai fêté le nouvel an », « Bref, j'ai pris le métro », « Bref, j'ai monté un meuble », « Bref, j'ai pas réussi à dormir ».

Le temps, enjeu de la série

Au-delà de sa dimension comique, la minisérie traite quasi explicitement du temps, qui apparaît comme un enjeu de pouvoir, et de la façon dont le personnage le vit, dans l'expérience de la brièveté : le titre de la série le suggère, dans la mesure où il désigne non le contenu d'une histoire mais la caractéristique formelle principale de la série, la brièveté elle-même. La brièveté, devenant objet de discours, se trouve ainsi explicitement thématisée et érigée au rang d'enjeu dans la narration. Nombreux sont en outre les épisodes qui évoquent explicitement le rapport entretenu par l'homme avec le temps : dans l'épisode « Bref. J'ai aucune mémoire » comme dans « Bref. Je suis vieille », la thématique de la brièveté est associée à celle de la vieillesse ; « Bref. J'ai eu trente ans » raconte l'expérience du passage au statut de trentenaire. Autant d'exemples parmi bien d'autres de la tendance de la série à faire de son format même une thématique et à l'associer à un problème rencontré au quotidien par son héros. En cela, la minisérie fait écho aux préoccupations de ses contemporains pour qui le temps est devenu une source de préoccupation, puisque, selon Gilles Lipovetsky, « la société hypermoderne apparaît comme celle où le temps est de plus en plus vécu comme une préoccupation majeure, celle où s'exerce et se généralise une pression temporelle croissante » (Lipovetsky : 2006, 73).

En effet, le temps est un enjeu de pouvoir, parce que, d'une façon générale, il est particulièrement difficile, si ce n'est impossible, à contrôler, à ralentir et *a fortiori* à arrêter. Mais la fragmentation du temps postmoderne en expériences éclectiques le rend plus difficile encore à contrôler. Nombreux sont les auteurs qui perçoivent une tendance à l'accélération des rythmes de vie (Rosa : 2010), à l'éphémère (Lipovetsky : 1991) et à la difficulté du contrôle ou de la gestion de « son » temps. Dans la série, le temps échappe et empêche le personnage de se réaliser, livré qu'il se trouve à des expériences ponctuelles et brèves, d'où un phénomène de repli sur le présent. Car il manque de perspectives, susceptibles de lui fournir les pistes d'un accomplissement. C'est un trentenaire immature, enfant désorganisé, qui passe beaucoup de temps à perdre son temps. Les différentes manières de le perdre sont détaillées, par exemple dans « Bref. J'ai traîné sur Internet », où il est montré passant son temps aux activités les plus diverses tout en errant sur le Web. En guise de recherche d'emploi, il envoie des mails copiés-collés à 257 entreprises proches de chez lui, sans distinction, invente comme loisir le kayak seulement parce que le mot se lit dans les deux sens, rate son entretien d'embauche, mais est finalement rappelé, malgré tout, parce que l'entreprise n'a trouvé personne d'autre ; il la quittera peu après. Sa tendance à la procrastination fait l'objet d'un épisode spécifique, « Bref, je remets tout à demain », dans lequel « demain » est personnifié, ainsi que « jamais », sous la forme de deux personnages muets : le héros remet à « demain » une série d'objets symbolisant des tâches à accomplir, que celui-ci donne à « jamais », lequel les jette finalement dans une poubelle. Elle est explicitement associée à un manque de volonté, qui se manifeste fréquemment, par exemple lorsque le personnage se laisse embarquer dans un « plan » sexuel à trois alors qu'il est ivre, ou lorsqu'il évoque tout ce qu'il rêve de faire sans en avoir le courage, comme frapper le serveur qui l'énerve, se rebeller contre celui qui l'agresse dans la rue, le retrouver pour le frapper, au lieu de le quitter en lui disant machinalement « bonne journée ».

Le héros est aussi foncièrement en retard. Dans « Bref. J'ai 47 minutes de retard », il se prépare, s'endort et se réveille trop tard : il est en retard pour un rendez-vous galant parce qu'il a trop dormi, alors même qu'il s'est réveillé assez tôt pour juger bon de se rendormir un peu. Ensuite, les minutes de retard sont matérialisées par un chronomètre au-dessus de l'épaule du personnage, qui ne le quitte pas et dont la taille rend la présence particulièrement

insistante. Dans un autre épisode, coincé dans l'ascenseur, le personnage principal passe là plusieurs heures, ce qui l'empêche d'aller au cinéma avec la fille dont il est amoureux. Le retard prend des proportions démesurées : trois heures qui auraient pu être cinq s'il ne s'était pas excusé auprès du réparateur de l'avoir insulté involontairement à l'interphone. De péripétie initiale, le retard devient la situation qui se prolonge tout au long de l'épisode.

Ne pas s'accomplir, c'est pour le personnage vivre dans la répétition : même quand il va voir un « psy » pour tenter de se sortir de ce cercle, c'est pour répéter la même histoire, trois fois à l'identique, d'une rencontre féminine où il passe de la joie à la haine, traitant successivement chacune de ses compagnes d'amour de sa vie et de « salope ». La figure paternelle est symbolique d'un temps qui piétine, foncièrement répétitif. Son père apparaît comme son double, seul, jouant à la *playstation*, revenant lui-même à l'adolescence, régressant après une velléité de nouveau départ immédiatement avortée : après une aventure avec une jeune femme de 20 ans sa cadette, il quitte sa femme pour être quitté à son tour par sa nouvelle conquête. Les régressions en enfance du personnage sont fréquemment évoquées, lorsqu'il joue avec ses figurines de collection, qu'il fait se battre entre elles.

L'absence d'accomplissement est également sensible à l'emploi que le narrateur fait de l'adverbe « bref ». La répétition de « bref », qui commence et clôt chaque épisode, donne le sentiment d'un piétinement comme si le héros n'avait rien fait à la fin de l'épisode alors qu'il s'est généralement passé beaucoup, dans l'agitation. Le retour de l'expression à l'identique en fin d'épisode suggère l'absence d'évolution au sein de l'histoire. L'usage conclusif est nuancé de regret, signe d'un inaccomplissement, mais surtout, l'emploi de « bref » pour commencer l'épisode est paradoxal puisque cet adverbe signifie « en résumé », « pour conclure ». *Bref* constitue donc dès le départ une conclusion, déniait à l'histoire racontée dans l'épisode son originalité et bien que cette dernière en possède malgré tout une. La présence liminaire de l'expression adverbiale « bref » donne le sentiment d'un toujours déjà accompli, renforcée par l'usage massif du passé composé dans le récit. Le commencement s'affirme comme une fin, comme si toute perspective d'avenir, toute forme de projet étaient exclus de l'existence répétitive du héros incapable d'évolution.

Le présent anxieux des temps hypermodernes

Une telle évacuation de l'avenir n'est pas sans rappeler la façon dont, au sein de cette société qui valorise l'immédiateté au détriment des médiations (Laïdi : 1997, 160), le présent tend à s'autonomiser à l'égard du passé et de l'avenir. Il tend à devenir « autarcique », selon l'expression de Zaki Laïdi, dans *Le sacre du présent*, en rompant avec le passé et en comblant l'écart qui peut exister entre l'attente et sa réalisation, au point que l'attente se mue en exigence de satisfaction immédiate. Déjà, la pensée stoïcienne s'opposait sur ce point à l'aristotélisme, le temps n'étant pas pour les Stoïciens une réalité dérivée du mouvement, tandis qu'Aristote subordonnait le temps, « nombre du mouvement » à une finalité, celle du passage de la puissance ou de l'intention à l'acte, et voyait en lui un processus venant combler l'écart entre un modèle d'action, qu'il a en vue, et sa copie dans la réalité (Ibid., 112). L'autarcie du présent se traduit dans la série par la fragmentation de l'existence en expériences multiples qui rend difficile la construction, dans le temps, d'une personnalité censée demeurer par-delà les circonstances. Le temps est fragmenté d'un épisode à l'autre du fait du manque de lien entre eux et au sein d'un même épisode, où règne également la fragmentation des événements. Le présent est fragmenté en expériences autonomes dont le héros ne tire aucun enseignement susceptible de modifier son comportement par la suite. Les différents épisodes constituent une succession de constats sans que le temps du narrateur soit porté par une quelconque attente ou par un désir, qui viendrait donner à la série une tension narrative forte, régnant d'un épisode à l'autre.

Cependant, ce repli sur le présent s'effectue sans hédonisme, car même si le personnage semble passer beaucoup de temps à en perdre, il est aussi anxieux, foncièrement inquiet sans pour autant avoir de projet. Les objets de son inquiétude sont variés, au point de faire de cette inquiétude un leitmotiv. Inquiet de la réaction des autres, il est incapable de s'affirmer et de dire non, jusqu'à la caricature, mais il se montre surtout soucieux de soi au point d'être hypocondriaque : un épisode est consacré intégralement à cette tendance de sa personnalité, qui le pousse à consulter un médecin aux urgences au moindre signe, par exemple lorsqu'il a une arête coincée dans la gorge. Mais il est aussi soucieux de sa solitude, qui lui évoque celle de son père – c'est d'ailleurs un des motifs de la consultation du « psy » – c'est-à-dire sans doute de son indépendance même, liée à sa vie au présent, dénuée d'objectif directeur. Selon Gilles Lipovetsky, dans *Les temps hypermodernes*, la libération de l'individu de ses socles d'appartenance, de ses liens de filiation (symboliques, réels ou imaginaires) conduit moins à une maîtrise du Moi et au triomphe du sujet libéré qu'à la désorientation et l'absence de ;du réparateur, il se livre à plusieurs activités, stériles certes, mais rendues palpitantes par la circonstance et par la narration en accéléré. Sa nonchalance et sa décontraction se développent finalement sur fond d'anxiété, créant ce que G. Lipovetsky appelle « un composé paradoxal de frivolité et d'anxiété » (Lipovetsky : 2006, 63). Selon lui (Ibid., 21), dans l'individualisme contemporain, qui remet en cause le contrôle social, le laisser-aller accompagne l'autocontrôle, ce dont témoignent notamment les alternances de boulimie et de restriction dans le comportement alimentaire. Deux phénomènes expliquent cette contradiction : non seulement la performance se paie du prix du *burn out* (Ibid., 27) ou de la dépression, mais les moments de laisser-aller s'avèrent pesants : « l'allègement se fait fardeau » (Ibid., 62). C'est semble-t-il une telle pesanteur inhérente au temps libéré qui oppresse le héros dans la série, au point que son laisser-aller lui-même l'angoisse.

G. Lipovetsky considère que l'avenir n'est pas évacué du présent, mais trouve encore sa place en lui, non plus certes sous la forme positive du projet, mais sous celle, négative, de la crainte. Cela se manifeste par la mort des utopies collectives, tandis que « les attitudes pragmatiques de prévision et de prévention technico-scientifiques s'intensifient. » (Ibid., 61) Si l'individu vit au présent, il s'agit là d'un « présent divisé, anxieux, hanté par les virus et les ravages du temps » (Ibid., 72), notre temps étant obsédé par la crainte de l'avenir. Le rapport au temps du personnage principal est donc emblématique d'un tel repli sur un présent autarcique mais anxieux. Cette anxiété renvoie à une angoisse de perte, particulièrement sensible dans les différents épisodes.

Le temps comme objet de perte et de pouvoir

Dans la miniserie, le personnage principal manque certes de volonté pour maîtriser un temps qu'il n'arrive pas à maîtriser et qui court, fuit de façon incessante et lui échappe, où il ne parvient pas à s'ancrer ni à se réaliser. Mais il a tout de même peur de la perte et de l'impuissance qui lui est associée. Le héros présente un rapport au temps foncièrement problématique voire contradictoire, dans la mesure où il connaît l'angoisse de la perte de temps tandis qu'il passe pourtant beaucoup de temps à ne rien faire ou à s'adonner à des activités non productives. Alors même qu'il n'a pas de désir fort et qu'il est souvent peu actif, il apparaît sans cesse pressé et manifeste une difficulté à lâcher prise et à se laisser aller. Dans « Bref. J'ai pas réussi à dormir », le personnage-narrateur ne peut se laisser aller au sommeil et raconte ses tentatives pour le faire venir, tant il est difficile de se déconnecter de l'ordinateur, de la télévision, du téléphone portable pour être dans la tranquillité qui permet le sommeil, avant de s'endormir juste au moment où le réveil se met à sonner.

L'angoisse de perte du héros, par ailleurs affecté d'une calvitie précoce, symbolique de la fuite du temps, est sensible de plusieurs manières, dans cette émission courte dont la

brièveté renvoie à la conscience de la fin. L'expression « Bref, ... », employée systématiquement en début et en fin d'épisode, comporte une nuance de constat désabusé, dans la bouche d'un individu résigné à devoir accepter une situation. « Bref. J'ai eu trente ans » raconte l'expérience du passage au statut de trentenaire en employant le passé composé. Au lieu de dire « j'ai trente ans », le narrateur choisit de présenter le passage, déjà difficile, comme déjà accompli, c'est-à-dire dépassé vers un âge plus avancé encore, avant de passer en revue une série de signes de ce nouvel état. Dans l'épisode « Bref. J'ai aucune mémoire », la recherche de l'ancrage dans le temps est manifeste, puisque le personnage se plaint de ne pas avoir de mémoire malgré la répétition des situations ou encore juste après avoir vu un film. Il s'agit alors de trouver des astuces pour ne pas se laisser emporter par la fuite du temps, comme demander à quelqu'un dont on a oublié le prénom le nom pour qu'il donne son prénom, avant de lui demander enfin son nom de famille dont on prétend que c'est seulement lui qu'on avait oublié, pour ne pas le vexer. De même, dans « Bref. Je suis vieille », la thématique de la brièveté est explicitement associée à celle de la perte de mémoire dans la vieillesse.

L'angoisse de perte pousse à vouloir maîtriser le temps ou conjurer cette perte par la vitesse de l'action, dont l'histoire de Baptiste, surnommé « super flippant », est emblématique, en ce que ce dernier est présenté comme voulant aller toujours trop vite dans ses relations amoureuses au point d'effrayer ses conquêtes. Le désir d'aller vite est implicitement rapproché du désir de s'emparer d'une femme, la vitesse étant associée dans l'épisode à la captation du temps, la rapidité évoquant le rapt, dont elle tire d'ailleurs étymologiquement son origine. Il s'agit d'un désir du temps, qui porte sur le temps lui-même et en vise l'impossible appropriation. La sociologue Nicole Aubert évoque, dans *Le culte de l'urgence*, les malades du temps, ceux qui ne peuvent s'empêcher de vouloir maîtriser le temps. Le temps lui-même devient alors un objet de désir, à contrôler : « Dans ce contexte, le temps devient l'objet premier du désir, quelque chose que l'on veut posséder et qui échappe sans cesse. Un objet qui apparaît aussi comme un manque à être, un peu comme l'objet "petit a" dont parlait Lacan. » (Aubert : 2003, 154) L'angoisse porte alors sur le temps lui-même, qui devient ainsi pleinement enjeu de pouvoir.

Un tel désir, qui porte sur un temps qui nous échappe, est lié à une conception linéaire et quantitative du temps : « dans la conception linéaire et quantitative, le temps qui passe est perdu pour toujours. Cette implacable logique de fuite entraîne l'homme occidental – le plus concerné par cette conception du temps – dans un scénario permanent de frustration par sentiment de perte de temps et défaillance du sens. » (Ibid., 189) Cette analyse a des sources dans le scepticisme, aux accents nihilistes, dont on connaît l'argumentation au sujet du non être du temps : le passé n'est plus, le présent ne cesse de cesser d'être et le futur n'est pas encore. Elle trouve un écho dans la mythologie grecque, le temps est un monstre, comme le Chronos – généralement confondu avec le Titan Cronos, bien que cette confusion date au moins du Ve siècle après J.-C., selon Jacqueline de Romilly (Romilly : 1995, 36) – ou le Saturne de la mythologie, qui mange ses enfants, c'est-à-dire, symboliquement, lutte à sa manière contre la fuite du temps. Comme l'écrit Nicole Aubert, « c'est le Temps qui figure le monstre dont les héros contemporains de l'urgence se sont donné pour mission de venir à bout » (Aubert : 2003, 122). Toutefois, ce sentiment de perte ne tient pas seulement à la succession réelle des instants, mais à la perception individuelle du temps : c'est la leçon d'Augustin, pour qui le sentiment que le temps nous échappe tient à une « *distentio animi* » c'est-à-dire, selon Paul Ricœur, qui le commente, à un « déchirement de l'âme et de sa dispersion dans la multiplicité, qui contraste avec son effort pour se rassembler dans un acte d'*intentio* », dans lequel « plus on est dans l'anticipation, plus on sent le poids du passé » (Ricœur : 1991a, 10).

Ainsi, la minisérie *Bref* met en scène un rapport tendu avec le temps, enjeu de pouvoir en ce que sa fuite affaiblit l'individu. Dans une telle conception du temps, il faut résister, opposer une défense à cet affaiblissement. *Bref* met en scène un individu et sa psychologie, sa façon de subir la pression temporelle mais aussi d'y réagir aux prises avec le temps, dans ses tentatives et ses échecs pour le maîtriser ou pour redonner du sens, par le récit aux plus petits événements de sa vie. Certes, les symptômes d'un rapport difficile avec le temps sont lisibles dans la minisérie, mais le sont aussi les manières de réagir aux difficultés temporelles, et notamment, une façon de raconter qui exerce un pouvoir contraire, en donnant de la densité à l'existence. Le contexte de fuite du temps et de fragmentation est certes évoqué à travers les difficultés du personnage, mais aussi dépassé en ce que le héros est conscient et narrateur de son histoire. On attribue traditionnellement au récit un pouvoir temporel, théorisé notamment par P. Ricœur : en proposant une expérience fictive du temps, il témoigne d'une capacité à la recollection du temps, dépassant la *distentio animi*. Le récit, qui crée une synthèse de l'hétérogène, permet d'unifier une expérience menacée d'incohérence, de restaurer grâce à la représentation de l'action une concordance par-delà la crise, la discordance. Un tel pouvoir du récit en général prend une forme spécifique dans la brièveté, où le récit, en l'occurrence, affronte le problème de l'inconsistance de l'éphémère en lui donnant une densité particulière, par-delà la négativité de l'écoulement temporel. Cette densification s'effectue au moyen de procédés qui méritent analyse, tant leur présence se fait sentir dans chacun des épisodes de *Bref*.

II. Condensation et densification

Deux procédés complémentaires de densification de la narration et, partant, de l'expérience du héros, sont à distinguer dans la série *Bref* : la condensation, qui consiste à réunir, par un acte, le divers, en un espace ou une durée réduits, ou à faire entrer en un espace réduit ce qui en occupe un plus grand au départ, et la densification par enrichissement, qui consiste à donner de la densité à ce qui en est à l'origine dépourvu ou en manque.

Condensation

La concentration sur soi est source de condensation, dans la mesure où elle crée un mouvement centripète associé à une compression du récit, où est mis en valeur une sorte de noyau d'identité censé receler les pensées les plus profondes du personnage-narrateur. Dans la série, le récit d'une vie quotidienne dans ce qu'elle a de plus intime produit un repli sur la sphère privée, sur ce qui environne immédiatement l'individu. La densité tient alors au degré d'intimité qui empêche tout mouvement centrifuge en ramenant l'action à ce qui concerne exclusivement l'individu. La série offre une plongée dans le flux de conscience intime, dans l'univers des pensées d'un individu, qui est réputé dense tant il est secret et impossible à percer et souvent difficile à exprimer. C'est en effet une *voix off* qui, attribuable au personnage principal, commente ses faits et gestes, donnant l'impression d'épouser son univers mental, à grande vitesse, dans une fluidité qui évoque le flux de conscience, fait de pensées parfois contradictoires, surgissant souvent de façon déroutante. L'intimité, ce sont notamment les commentaires qui portent sur la sexualité, la vie sensorielle, avec une insistance sur les affects, sur les fonctions primaires, l'alimentation, tout ce qui suscite le dégoût, les émotions. En outre, la concentration sur l'intime du discours sur soi peut aller jusqu'à l'infra individuel, lorsque le mouvement centripète en direction de l'intimité va au-delà des limites de l'individualité consciente. C'est le cas notamment des moments où le flux des pensées donne le sentiment d'aller trop vite pour renvoyer à une pensée pleinement

consciente. Sans que nous soit offert pour autant une plongée dans l'inconscient du personnage, dans plusieurs épisodes, le héros semble à la recherche d'associations d'idées ou de situations qui se révèlent certes à la conscience, mais apparaissent sur fond d'inconscient.

Le comique en général, omniprésent dans la série, entretient d'ailleurs un lien avec l'inconscient, tout en participant d'un même désir de condensation : il cherche l'effet rapide, le trait d'esprit a un caractère condensateur, selon Freud. Une forme de jeu sur le sens des mots est à l'œuvre dans le trait d'esprit, objet de l'étude de Freud dans *Le mot d'esprit et ses rapports avec l'inconscient* et que ce dernier a précisément envisagé sous l'angle de la condensation. Selon Freud, un principe d'économie de la signification opère dans cette figure, où l'on peut noter un « débordement du signifiant par le signifié » (Montandon : 1993, 127). La surdétermination du signifiant rend ce dernier plus dense, y condense un sens qui le dépasse et le téléspectateur pourrait être sensible à l'économie dans le travail psychique qui lui est offerte. Alain Montandon, spécialiste des formes brèves en littérature, commentant Freud écrit ainsi : « Ce qui caractérise tous ces mots d'esprit, c'est le concept d'épargne. La concision, la condensation sont appréciées en raison de l'économie du travail psychique déployée. » (*Ibid.*)

Cependant, parler de condensation pourrait faire croire que le pouvoir de la miniserie Bref consiste à proposer un équivalent en condensé d'une histoire plus longue, une sorte de résumé, fruit du pouvoir quasi magique de transformer à loisir, du point de vue de la taille, un contenu de pensée. Or ce serait méconnaître la nature de la condensation en général et telle qu'elle est à l'œuvre dans la série. En effet, une telle transformation est impossible. En cela nous rejoignons le questionnement de Wittgenstein, qui a montré les difficultés de toute opération de pensée visant à dégager l'essentiel de l'inessentiel, supposée être à la racine des tentatives de condensation sémantique (Wittgenstein : 2005, § 58-63). Selon lui, il est difficile de supposer l'existence de l'« esprit » d'un ordre, en l'occurrence, dans l'exemple qu'il prend, par-delà les différentes manières qu'il a de s'exprimer. De même, d'après Roland Barthes, dans « Le message publicitaire » (Barthes : 1991, 247), la condensation sémantique n'est pas de l'ordre du résumé : il s'agit, en l'occurrence dans la connotation, où il voit une forme de condensation, d'un « élargissement » du langage vers des signifiés latents grâce à des « signes doubles », tels les figures rhétoriques, les métaphores qui « donnent à l'homme qui les reçoit la puissance même d'une expérience de la totalité ». L'effet consiste alors à « relier le destinataire à la plus grande quantité de « monde » possible ». De même, selon Daniel Bougnoux, la condensation produit du mélange et de l'indistinction (Bougnoux : 1998, 52). Si l'on évoque la condensation, c'est donc en relation avec une densification du discours, qui procéderait par expansion ou extension plus que par réduction ou selon un mouvement centripète. Dès lors que la condensation elle-même, selon Barthes, suppose l'expansion, on peut la considérer comme s'accomplissant dans la miniserie grâce à d'autres techniques que celles de la réduction à un noyau de sens pour produire un effet d'enrichissement du contenu narratif.

Densification

La densification ne se réduit pas à la condensation et emploie également d'autres voies. Notamment, la rapidité du discours permet de dire beaucoup en peu de temps et une redondance marquée donne un effet d'accumulation créateur de densité.

La rapidité du discours est un instrument de densification. De prime abord, il est vrai qu'elle apparaît comme un signe de la perte, d'un temps qui échappe à celui – en l'occurrence le personnage principal – qui est plongé dans une histoire qui va vite. Mais la telle rapidité dans le récit témoigne aussi du désir de la conjurer de la part du narrateur, dans la mesure où

la rapidité de l'histoire renvoie à une vitesse de la narration, signe d'une maîtrise du temps, rapt en retour de ce qui a été originellement volé. Le rythme de chaque épisode rappelle celui du clip vidéo ou du cinéma d'action américain, qui serait comme plaqué sur une action banale et comique. Les auteurs reconnaissent d'ailleurs avoir été influencés par *Fight Club*, mais aussi par le film britannique *Trainspotting*. La série se caractérise par un rythme très vif : le débit vocal est particulièrement rapide, soutenu par la bande son qui ponctue le récit d'un fond musical extrêmement rythmé ; les images se succèdent jusqu'à la vitesse approximative de 130 plans par minute, avec des accélérations brutales où elles s'enchaînent à une vitesse telle qu'il est impossible de les distinguer ; le récit haletant fait s'enchaîner une succession de phrases et de répliques lapidaires en accéléré. La rapidité témoigne d'un désir de densifier le récit par compensation de la perte que la vitesse de l'existence inflige au narrateur.

Quant à la redondance, elle se traduit par un triple phénomène : un redoublement de l'action par le commentaire, un redoublement du « je » et un phénomène de répétition. Il se produit tout d'abord un redoublement de l'action en une action racontée (et montrée à l'écran) et commentée par la *voix off* d'un narrateur qui revient sans cesse immédiatement sur ses moindres gestes ou pensées. Du point de vue des temps verbaux, on peut observer une alternance très rapide entre le présent correspondant à l'action et le passé composé, qui correspond au commentaire. Le commentaire, omniprésent, colle ainsi à l'action filmée et lui donne une densité parfois excessive, comme pour mimer la prison mentale du narrateur, dans la mesure où il semble souvent de trop, comme surajouté de façon artificielle parce que trop évident et redondant. Fréquemment, le narrateur se cite lui-même, sur le modèle suivant : « je lui ai dit (autocitation) ». Au moment où la citation commence, la *voix off* cède la place à celle du personnage, qui apparaît également à l'écran. Dans cette autocitation, la voix du héros apparaît à la suite de celle du narrateur pour la concurrencer ou la compléter. La densité tient ici au dédoublement des instances narratives, en l'occurrence à la complexité du « je ». Quant à ses caractéristiques narratives générales, la série se présente d'ailleurs comme une autofiction, c'est-à-dire selon Gérard Genette comme un récit fondé sur le principe ou « protocole nominal » des trois identités (l'auteur est aussi le narrateur et le personnage principal), qui en outre a un contenu authentiquement fictionnel, ce qui la distingue des fausses autofictions qu'il qualifie d'autobiographies honteuses (Genette : 1991).

Les répétitions, particulièrement fréquentes dans le discours de la *voix off* ont un effet comique qui se double en l'occurrence d'un rôle dans la densification temporelle. Il s'agit de la répétition à distance, dans des épisodes différents, de certaines actions mais aussi de la même action dans un seul épisode, parfois un nombre important de fois. Dans « Bref. J'ai voulu partir en vacances », la répétition de la séquence « Baptiste a frappé, j'ai dit « Ouais », jusqu'à quatre fois, a moins pour fonction d'insister sur une impossibilité que de suspendre l'action à un moment crucial voire prégnant, au sens de Lessing², l'arrivée d'une lettre informant d'un découvert bancaire qui va compromettre le projet de vacances du héros. Bien souvent, la densité qui naît de telles répétitions est lourde d'un poids qui ralentit l'action, l'entrave ou l'empêche, comme dans le cas du départ en vacances.

² La définition établie par Lessing est celle d'un instant « fécond », porteur du passé immédiat et de l'avenir proche. A la télévision, l'instant prégnant est aussi recherché, par exemple dans le direct, selon François Jost reprenant Lessing : « Lessing considérait que, pour créer une intensité émotionnelle maximale, une statue devait être figée dans cet *instant prégnant*, qui laissait encore au spectateur la liberté d'imaginer le moment paroxystique, et non dans le « degré suprême d'intensité ». Sinon, l'œuvre étant faite pour être revue, elle perdrait progressivement sa force. Le direct est à la recherche de ce moment ultime de l'émotion, qui méritera, lui aussi, d'être revu plus tard comme « image du jour » (JOST : 2004, 68).

Souvent les répétitions suggèrent un piétinement ou une pesanteur qui entrave certes l'action, mais par là-même densifie le récit. Ainsi, dans « Bref, j'ai couché avec Emilie », il croise la fille dont il était amoureux à quinze ans qui à trois reprises ne le reconnaît pas (« je lui ai dit « hei ! », elle ne m'a pas reconnu, j'ai dit « c'est moi », elle ne m'a pas reconnu, je lui ai dit mon nom, elle ne m'a pas reconnu. Une telle répétition à l'excès témoigne d'un « arrêt sur image » qui donne à un instant une valeur particulière. En l'occurrence, cette non reconnaissance initiale est l'événement qui va décider le personnage principal à vouloir à tout prix mettre dans son lit la jeune femme qui non seulement ne le reconnaît pas aujourd'hui, mais qui s'est refusée à lui de façon brutale et vexante à l'adolescence : la répétition jusqu'à l'insupportable fait réagir le héros. C'est dans le ressassement d'une impossibilité que se crée la détermination, toute négative et réactionnelle, du personnage principal, qui, confronté à un trop plein, un ras le bol, se décide à sortir de sa tendance à l'inaction. Son emménagement avec « cette fille », bien que présenté comme un accomplissement dans sa vie, se fait d'ailleurs comme malgré lui, dans une certaine réticence. Le baiser échangé avec « cette fille » intervient seulement lors du dernier épisode, paradoxalement différé par la narration. Le piétinement est caractéristique de l'avancée de l'action dans la série, qui se fait de façon laborieuse et hésitante, mais qui retire de ce mode de progression une densité particulière, qui réside dans la pesanteur dont est chargée l'action répétitive.

Toutefois, densifier le récit ne consiste pas seulement en un jeu sur la quantité, visant en particulier à accroître la quantité d'informations transmises, ou à donner de la pesanteur à l'action, c'est aussi donner de l'importance, de la valeur au vécu. Cela s'effectue par un travail sur l'événement banal grâce auquel ce dernier se trouve mis en valeur. Selon les épisodes, on retrouve le héros devant son ordinateur ou sa télévision, au supermarché ou encore sous sa douche : chacun des moments de vie du personnage-narrateur est traité au microscope comme recelant une densité et une richesse de relations causales, d'implications, d'actions répétitives parfois surabondante jusqu'au comique. En outre, à plusieurs reprises, le merveilleux surgit dans la banalité. Défini notamment par Tzvetan Todorov (Todorov : 1976), il plonge le lecteur dans un monde organisé par des lois qui ne sont pas celles de notre monde, sans que le héros en soit lui-même surpris, l'auteur ayant bien ménagé l'arrivée du merveilleux pour qu'il passe inaperçu. Cette rencontre est en soi source de densité, dans la mesure où le réel est enrichi d'une dimension supplémentaire. Les exemples sont multiples ; parmi les plus parlants, dans l'épisode « Baptiste est super flippant », le colocataire du personnage principal revêtu d'une cape évoquant celle de superman, armé d'une masse démesurée et frappant sur deux œufs censés représenter les « couilles » du personnage principal qu'il casse sur une table basse. Le merveilleux, c'est aussi sans doute la magnifique petite amie que le héros parvient à séduire et qui transfigure la banalité de l'existence d'un jeune homme qui ne cherche pas à susciter l'intérêt. Dans plusieurs épisodes, l'univers du jeu vidéo fait irruption, par exemple lorsque le héros « drague » une jeune femme qui vaut un certain nombre de points comme dans un jeu vidéo. Nombreux sont aussi les épisodes faisant appel aux effets spéciaux numériques créés au moyen du graphisme VFX. La rencontre du banal et de l'exceptionnel, fréquente dans les séries télévisées, est rendue particulièrement fulgurante dans la minisérie, qui joue sur la disproportion entre les deux univers pour en accentuer la densité.

Ainsi, dans sa tentative de donner de la densité à l'instant d'une vie banale, la minisérie *Bref* obéit à une tendance double, faite de réduction et d'expansion, et source de tension. Toutefois, la tension entre ces deux tendances n'engendre pas la contradiction, au contraire, elle témoigne en réalité de la nature profondément dynamique du jeu avec le temps que représente l'accroissement de la densité narrative, par condensation ou densification.

III. Une dynamique de la densification

L'opération de densification se révèle en effet complexe et riche d'une ambivalence qui fait aussi le comique de la série : la « compression » des pensées et événements s'associe à une « décompression » (selon les termes mêmes de l'auteur-acteur dans une interview), le contenu de chaque épisode gagnant paradoxalement en densité grâce à une fragmentation de la narration. Cela se traduit, entre autres, par l'accumulation de détails disparates dont le rapprochement est parfois improbable, comme dans l'épisode intitulé « Je suis comme tout le monde », où la normalité se traduit par l'éclectisme d'expériences quotidiennes banales. Il existe ainsi une ambiguïté possible de la densification : plus on condense en accélérant le rythme du récit, plus on rapproche des éléments distincts qui peuvent du fait de leur rapprochement paraître hétéroclites, ce qui accentue l'impression d'hétérogénéité, au point qu'il semble que l'on ne puisse au fond densifier ou condenser sans surajouter du sens à l'excès, au risque de la digression.

Retour sur la densité

En réalité, le paradoxe s'éteint si l'on envisage de façon plus précise la nature de ce que l'on appelle « densité ». Il existe en effet un préjugé à croire que la densité caractérise seulement une réalité close et repliée sur elle-même, par exemple un objet montré à l'écran, un événement circonscrit ou un atome de discours, comme une petite phrase ou une idée. Or la densité n'est pas une marque de la richesse intrinsèque d'un discours, elle n'implique pas la fixité d'une substance immuable, elle peut aussi caractériser une relation en mouvement : en conduisant à la digression et à un jeu avec elle, en un mouvement combiné d'expansion et de condensation plus qu'une fixation définitive du discours, comme si le récit pouvait être conçu indépendamment de l'acte narratif qui lui donne naissance.

Cette densité dynamique se construit dans l'action même de raconter. Selon P. Ricœur, en effet, l'acte narratif n'efface pas la *distentio animi* analysée par Augustin, ne fournit pas une solution définitive au problème de la distension ou de la discordance temporelle, qui représente une tension constitutive du rapport au temps. Il ne crée pas une structure figée, un agencement des faits intemporel qui gommerait le problème du vécu temporel, fait d'attente et de rétention, où la succession des moments renvoie à une angoisse du néant. « L'acte configurant transforme la succession des événements en une totalité signifiante qui est le corrélat de l'acte d'assembler les événements », le paradoxe augustinien n'est pas effacé, mais rendu « productif » (Ricœur : 1991a, 130-131). Il s'agit d'une activité de « refiguration » portant sur une expérience temporelle préexistante, qui lui donne sens en la présentant différemment. C'est donc l'activité productrice d'intrigues (Ricœur : 1991a, 70) qui, plus que toute structure statique, permet de dépasser la distension temporelle. La densité caractérise alors non un composé statique mais une tension active, dynamique, qui se construit plus qu'elle n'est donnée, elle a la densité de l'action qui, dans la philosophie de Bergson, a la propriété de contracter le souvenir.

Structure narrative

En l'occurrence, l'activité narrative est rendue sensible par la complexité de la structure narrative qui signifie implicitement l'existence d'une instance organisatrice efficace, ainsi que par l'omniprésence de la voix d'un narrateur qui se détache nettement du personnage et qui module sans cesse son récit, en modifie la vitesse, manifeste son désir de revenir en arrière ou d'accélérer, c'est-à-dire d'agir sur lui. Plus précisément, c'est l'activité de réunion de l'hétérogène, de liaison du divers qui, tout particulièrement, se donne à voir, de plusieurs manières : la densification dans le récit consiste dans l'articulation, qui est l'œuvre du

narrateur, de mouvements opposés, en l'occurrence, fragmentation et réunion, accélération et ralentissement, clôture et ouverture.

On assiste à la fois à une fragmentation ou à un morcellement des moments de vie, et à un rapprochement par un collage qui unit étroitement, en faisant se succéder en accéléré ces moments. La fragmentation se traduit par la façon dont sont intégrés à l'action les épisodes les plus banals de la vie, tels le fait d'aller aux toilettes ou même la masturbation, et y compris les pertes de temps, comme dans « Bref. J'ai eu 47 minutes de retard. » De nombreux détails de l'existence de ce personnage se voient érigés au rang de circonstances essentielles. Dans le premier épisode, intitulé « Bref. J'ai dragué cette fille », le personnage-narrateur se focalise ainsi sur le *pop corn* sucré, collé par hasard sur l'épaule de la jeune femme qu'il cherche à séduire. L'effet collection tient alors à la juxtaposition, parfois sans lien, de ces détails. Par exemple, dans l'épisode intitulé « Bref. Je suis comme tout le monde », sont présentés à la suite les uns des autres une série d'actes insignifiants censés témoigner de la banalité de l'existence du héros : il a soufflé sur une chips tombée par terre pour la manger, il a chez lui un nombre impressionnant de chargeurs de portables inutiles, il a déjà senti ses chaussettes pour savoir s'il pouvait les remettre, il s'est déjà demandé s'il y avait une caméra dans les toilettes, chez les autres. En outre, souvent, l'action est constituée d'un réseau au maillage complexe de causes enchevêtrées, selon des liens extravagants et improbables. Nombreux sont aussi les hasards, parfois heureux, et les retournements de situations. On assiste dans les épisodes de la miniserie à une multiplication des événements, à une complexification de l'intrigue à l'excès. Pourtant, à ces phases d'expansion du schéma narratif succèdent des rétrécissements brutaux, en particulier lorsque tombe la sentence finale « Bref, ... », qui constitue une forme de recentrage de l'action après les digressions qui ont pu la conduire loin de sa conclusion. Il existe donc une réelle dynamique entre péripéties et action principale, entre centre et périphérie qui témoigne de l'activité configurante du narrateur.

La variation du rythme du récit est elle aussi un signe de maîtrise dans l'activité narrative, en ce qu'elle témoigne d'une résistance à l'accélération pure et simple : le rythme intègre la vitesse de l'existence qui est celle des faits qui se succèdent et des relations causales, mais il la fait varier, la combinant à d'autres effets de vitesse. Ainsi, dans chacun des épisodes, se trouvent combinés ralentissements et accélérations, le montage opérant à la fois une décomposition des mouvements et une accélération. Dans « Bref. J'ai vu un psy », une action rapide, la rencontre des regards entre le personnage et son thérapeute, est décomposée en micro actions filmées au ralenti, mais scandées par la répétition rapide des phrases « je l'ai regardé, il m'a regardé ». Le tout forme un mixte de ralentissement – à l'image – et d'accélération – dans le débit vocal. Il pourrait s'agir seulement là d'un effet de contraste, tout simplement destiné à mettre en valeur les moments où le rythme est le plus vif, effet rythmique accentué par la présence, dans certains épisodes, d'une dame âgée un peu perdue dans la vitesse du monde qui l'entoure. Or l'accélération et le *flash back* ne se contentent pas de se côtoyer, puisqu'on observe également une accélération dans le retour en arrière lui-même : l'accélération porte sur la succession d'événements peu originaux qui appartiennent au passé du personnage et s'effectue donc dans le retour en arrière, dans la régression causale. Le paradoxe est d'ailleurs que, dans la série, la vivacité de la narration est marquée alors que la vie du personnage n'est pas tournée vers l'avenir : la rapidité anime un mouvement orienté vers le passé, ce dont témoigne l'emploi récurrent, si ce n'est proliférant, du passé composé. Inversement, à côté de cette accélération rétrograde, trouve place à plusieurs reprises un ralentissement au moment où, pourtant, la vie du héros s'accélère. La scène du baiser dans « Bref. J'étais à côté de cette fille », est emblématique de ce phénomène, puisque l'accélération décisive dans la vie du personnage que représente le baiser échangé avec « cette fille » est filmée au ralenti, sur fond de silence et d'une musique elle-même ralentie. Ce double phénomène, qui associe des variations contraires dans la vitesse du récit,

traduit la nature profonde de la densité recherchée par le narrateur comme solution au problème de la perte de temps : elle réside dans le mouvement conjoint d'expansion, d'accélération et de réduction ou de ralentissement, omniprésent dans la minisérie.

Enfin, clôture et ouverture se combinent, en particulier à la fin de chaque épisode, puisque c'est précisément au moment où l'épisode se clôt que l'action est relancée : immédiatement après la chute finale du « bref. J'ai ... », qui même s'il n'est pas employé sur le même ton répète le « bref » initial, le récit reprend brièvement – c'est ce qu'on appelle le *play off* – pour s'achever vraiment quelques instants après le générique. Il y a là une relance finale *in extremis*, qui, contrairement aux *cuts* que l'on place parfois à la fin des films, constitue une authentique reprise de l'action. La fin est (re)commencement, la narration apparaît bel et bien comme une dynamique, une activité tendue qui se nourrit du risque de sa fin, en une relance ultime. L'activité narrative est de ce point de vue à mettre en parallèle de la façon dont le personnage aime à perdre son temps tout en courant après. Cela suggère que la perte ou plutôt le risque surmonté de la perte temporelle est source de création, en l'occurrence de l'histoire et, dès lors, que la densité véritable, dans son caractère dynamique, peut naître de l'absence – au lieu de la plénitude – et du risque assumé du néant.

Ainsi, la minisérie *Bref* met en relief la dimension temporelle de l'existence de l'individu contemporain et montre ce dernier aux prises avec un temps qu'il peine à contrôler, parce qu'il échappe à toute prise, dans son écoulement et dans son morcellement. Elle exerce alors sur le téléspectateur un pouvoir spécifique précisément en ce qu'elle offre elle-même, dans l'activité narrative qu'elle met en œuvre, l'image d'un pouvoir sur la représentation du temps : même dans une existence fragmentée en expériences banales et fugaces et repliée sur le présent, il est possible, grâce à la narration qu'on en fait, de trouver une certaine densité d'existence. Celle-ci passe par la tension d'une conscience, qui trouve à s'exprimer dans la tension de l'acte narratif. Dans les exemples étudiés par P. Ricœur pour explorer les paradoxes du temps (Ricœur : 1991b, 244), la longueur joue un rôle : c'est dans des narrations longues que la perte du temps dans la succession des instants et la *distentio animi* qui l'accompagne se trouvent conjurés. Pourtant, la brièveté, à l'inverse, bien qu'elle soit peu propice à la maturation de l'expérience, peut également offrir une forme spécifique de cohésion narrative. Elle accentue la présence d'une densité spécifique, qui ne suppose pas une subsistance ancrée dans la durée longue, mais présente une dimension foncièrement dynamique, que la narration de *Bref* met particulièrement en évidence.

En cela, la minisérie approfondit et nuance la vision postmoderne du temps en tempérant son pessimisme : si l'individu postmoderne voit son expérience fragmentée et ne parvient plus à « se réaliser », vivant dans une nonchalance angoissée, son instabilité ne le voue pas nécessairement à la déréalisation. En effet, *Bref* montre que le changement ne condamne pas à la perte : passer sans cesse d'une activité à l'autre, dans la réactivité, donne au héros une densité d'existence qui réside dans le mouvement lui-même, dont Bergson soulignait d'ailleurs le caractère « substantiel » (Bergson : 1934). La vitesse n'est alors pas nécessairement source de déréalisation, comme l'affirme par exemple Paul Virilio au sujet de l'individu nomade d'aujourd'hui et de son ubiquité (Virilio : 2010), elle peut aussi témoigner d'une vivacité d'esprit, attribuable en l'occurrence à la conscience présente dans la narration, lorsqu'elle se livre à des mises en relation audacieuses. En marge du discours sociologique sur l'homme contemporain, qui est certes présent en filigrane de la fiction, s'affirme l'existence en devenir d'un individu échappant aux idées construites à son sujet et qui tendent à la figer. Elle ne se juge pas de l'extérieur selon ce qu'elle capitalise, ou plutôt selon ce qu'elle ne parvient pas à capitaliser, comme ont tendance à le faire les sociologues, qui en dressent un

bilan, mais se vit dans ses potentialités et son dynamisme, représentée dans la série par l'activité narrative et sa richesse.

Références bibliographiques

AUBERT, Nicole (2003), *Le culte de l'urgence, La société malade du temps*, Paris, Flammarion, (« Champs »).

BARTHES, Roland (1991). *L'aventure sémiologique*, Paris, Seuil.

BERGSON, Henri, *La Pensée et le mouvant. Essais et conférence* (1934), Paris, P.U.F.

BOUGNOUX, Daniel (1998) *La Communication par la bande. Introduction aux sciences de l'information et de la communication*, Paris, La Découverte.

ECO Umberto (1994), « Innovation et répétition entre esthétique moderne et post-moderne », in *Réseaux* n° 68.

GENETTE, Gérard (1991), *Fiction et diction*, Paris, Seuil.

JOST, François (2004), *Introduction à l'étude de la télévision*, Paris, Ellipses.

MAIGRET, Eric, SOULEZ, Guillaume (2007), *Médiamorphoses*, Hors-Série n.3, « Les raisons d'aimer les séries télé ».

RICOEUR, Paul (1991a), *Temps et récit, tome 1*, Paris, Seuil.

RICOEUR, Paul (1991b), *Temps et récit, tome 2*, Paris, Seuil.

KOKOREFF, Michel (1989), « Sérialité et répétition : l'esthétique télévisuelle en question », *Quaderni*. N. 9, Hiver 89/90, *Série et télévision*, pp. 19-39.

LAGNEAU, Jules (1950), « Cours sur la perception », in *Célèbres Leçons*, P.U.F.

LAIDI, Zaki (1997), *Le Sacre du présent*, Paris, Flammarion.

LIPOVETSKY, Gilles (1989), *L'Ere du vide : Essais sur l'individualisme contemporain*, Paris, Gallimard.

LIPOVETSKY, Gilles (1991), *L'Empire de l'éphémère*, Paris, Gallimard.

LIPOVETSKY, Gilles (2006), *Les Temps hypermodernes*, Paris, Le Livre de Poche.

MONTANDON, Alain (1993) *Les formes brèves*, Paris, Hachette.

ROMILLY (de), Jacqueline (1995), *Le Temps dans la tragédie grecque : Eschyle, Sophocle, Euripide*, Seconde éd., J. Vrin.

ROSA, Hartmut (2010), *Accélération : Une critique sociale du temps*, Paris, La Découverte.

SOULEZ, Guillaume (2005), « L'esthétique sérielle est-elle un art de la différence ? », in Pierre Beylot et Sellier Geneviève (dir.), *Les séries policières*, Paris, Ina-L'Harmattan.

SOULEZ, Guillaume (dir.) (2011), Cahiers de l'AFECCA, n° 3, *Sérialités : densités et singularité*.

TODOROV, Tzvetan (1976), *Introduction à la littérature fantastique*. Seuil.

VIRILIO, Paul (2010), *Le grand accélérateur*. Paris: Galilée.

WITTGENSTEIN, Ludwig, et Collectif (2005) *Recherches philosophiques*, Paris, Editions Gallimard.

Document électronique :

« Ce que Bref doit au cinéma (une brève histoire de la voix-off) », article en ligne, consulté le 22 mai 2012, <http://fluctuat.premiere.fr/Cinema/News-Videos/Ce-que-Bref-doit-au-cinema-une-breve-histoire-de-la-voix-off-3244822>