

Pierre BEYLOT, *le récit audiovisuel*

Paris, A. Colin, coll. Armand Colin Cinéma, 2005, 242 p.

Nolwenn Le Minez

---



**Édition électronique**

URL : <http://journals.openedition.org/questionsdecommunication/7950>

DOI : [10.4000/questionsdecommunication.7950](https://doi.org/10.4000/questionsdecommunication.7950)

ISSN : 2259-8901

**Éditeur**

Presses universitaires de Lorraine

**Édition imprimée**

Date de publication : 30 juin 2006

ISBN : 978-2-86480-869-5

ISSN : 1633-5961

**Référence électronique**

Nolwenn Le Minez, « Pierre BEYLOT, *le récit audiovisuel* », *Questions de communication* [En ligne], 9 | 2006, mis en ligne le 30 juin 2006, consulté le 22 septembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/questionsdecommunication/7950> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/questionsdecommunication.7950>

---

## Esthétique

**Pierre BEYLOT, *Le récit audiovisuel*.**

Paris, A. Colin, coll. Armand Colin Cinéma, 2005, 242 p.

C'est en tant que professeur et chercheur en cinéma et audiovisuel que Pierre Beylot propose une étude sur les mutations contemporaines du récit. Un sujet régulièrement remanié, complété et actualisé depuis la fin des années 70, afin de mieux comprendre comment les films « racontent » et comment nous sommes amenés à les « lire ». La question de la narratologie cinématographique s'est imposée à travers des ouvrages comme ceux de Francis Vanoye, *Récit écrit, récit filmique* (Paris, Éd. CEDIC, 1979), Gérard Genette, *Nouveau discours du récit* (Paris, Éd. Le Seuil, 1983), André Gaudreault et François Jost, *Cinéma et récit, tome II. Le récit cinématographique* (Paris, Nathan, 1990), André Gardies, *Le récit filmique* (Paris, Hachette, 1993), Alain Masson, *Le récit au cinéma* (Paris, Éd. Cahiers du Cinéma, 1994) et, récemment, celui de Marie Anne Guérin, *Le récit de cinéma* (Paris, Éd. Cahiers du Cinéma, 2003). Des études consacrées exclusivement au cinéma car, jusqu'à présent, le récit n'était qu'une histoire cinématographique ou littéraire.

Pierre Beylot est le premier à élargir ce champ de la narratologie au monde de l'audiovisuel. L'auteur qui a déjà à son actif de nombreux ouvrages et articles sur le petit écran, notamment *Littérature et télévision* (CinémAction, 79, mars 1996) et *Quand la télévision parle d'elle-même 1958-1999* (Paris, Éd. L'Harmattan, 2000), réussit à renouveler la question du récit en diversifiant l'approche. Il n'est plus question de faire une simple analyse textuelle du récit, d'avoir un point de vue auteuriste ou cinéphilique, de se référer uniquement aux grands classiques du cinéma ou aux films des premiers temps, ou bien encore de séparer ou de comparer les modèles du cinéma et de la télévision... Pierre Beylot tient à prendre en compte la diversité de configurations narratives présentes dans les différents supports et genres audiovisuels actifs à notre époque. Il ambitionne de livrer une approche trans-

versale des formes de récit audiovisuelles pour une compréhension approfondie et une vision plus globale de l'activité narratologique. Pour cela, il définit le processus d'élaboration et de réception du monde fictionnel, en tenant compte à la fois des spécificités et des phénomènes de corrélations narratives entre ces deux médias que sont le cinéma et la télévision. Cette étude ne se limite donc pas à un style ou un genre de récit : elle rassemble toutes les formes du récit rencontrées dans différents pays et à des époques diverses. Les productions audiovisuelles citées vont de *L'arroseur arrosé* des Frères Lumière, au *Goût du saké* d'Yasujiro Ozu, à *La guerre des étoiles* de George Lucas, en passant par des séries comme *Dallas*, *Hélène et les garçons*, par des magazines comme *Ça se discute*, des téléfilms comme *Julie Lescaut*, et même des émissions de télé-réalité du style de *Loft Story*. Toutefois, on peut regretter que l'internationalisation du récit ait tendance à se limiter à des œuvres françaises et américaines. Même si l'auteur fait l'effort d'inclure quelques films asiatiques, ces derniers restent trop rares et souvent cantonnés au sentiment de la durée, exprimé par le biais des « plans vides » du cinéaste japonais Yasujiro Ozu. Une impression partagée par Pierre Beylot qui, à la fin de l'ouvrage, suggère l'intérêt d'explorer les autres formes du récit dans les différentes aires culturelles où elles se manifestent. En attendant, c'est à travers huit chapitres, représentant chacun une approche différente, que l'auteur tente de cerner le récit audiovisuel en décrivant toutes les phases de sa construction selon deux points de vue. D'une part, une construction de l'intérieur qui concerne tout ce qui touche à l'énonciation (mise en intrigue, narration, auteur...) et qui fait la cohérence et l'intelligibilité du récit ; de l'autre, une construction de l'extérieur qui englobe le domaine de la réception. Le rôle du spectateur tient une place importante dans la construction du récit, car Pierre Beylot ne cherche pas à savoir « Qu'est ce qu'une œuvre ? », mais « Quand y a-t-il œuvre ? » (p. 99). En effet, ce sont les conditions qui permettent de reconnaître une fiction audiovisuelle comme une œuvre, et non ses propriétés ou le contexte dans lequel on l'observe. C'est pourquoi il envisage une réflexivité interne et

externe à l'œuvre, chacune soumise à des pratiques interprétatives. La première étudie le rôle joué par le spectateur dans la reconnaissance d'une œuvre ; la seconde tient compte des réseaux d'interprétations qui se tissent au travers des lectures spectatorielles. Pierre Beylot, ne souhaitant pas se limiter à une communauté interprétative, entend recueillir l'ensemble des points de vue susceptibles de construire le récit, dont celui des internautes. Ainsi l'auteur mène-t-il une réflexion sur les usages interprétatifs auxquels un récit est susceptible de donner lieu, selon les différents contextes historiques et socioculturels de production et de réception. C'est dans cette diversité des configurations narratives que le spectateur va forger sa propre identité sociale. En effet, comme chaque phase de construction spectatorielle comporte une dimension cognitive, il n'y a pas seulement une interprétation des données visuelles et sonores, mais un « parcours interprétatif » (p. 180) où le spectateur adopte librement une attitude pragmatique d'adhésion ou de distance face aux configurations proposées. Parmi celles-ci, on trouve la construction de l'univers fictionnel qui est un répertoire de données spatiales et temporelles agencées par le film que le spectateur active selon trois clés interprétatives qui sont celles du régime de croyance, de vraisemblance et de visibilité. Quant aux constructions du point de vue et du personnage, elles ne sont pas de pures expériences perceptives, mais également des activités interprétatives qui conduisent le spectateur à une alternative : soit il partage, interprète, apprécie et communique avec le monde fictionnel à travers le regard et l'écoute du personnage, soit il reste en position de témoin.

Ce cheminement de pensées et d'analyses a l'avantage d'être illustré par des tableaux et des schémas, grâce auxquels l'auteur réussit à synthétiser ses propos, les rendant ainsi plus explicites et pédagogiques. En conclusion, conscient que cette question « narratologique » reste loin d'être épuisée, Pierre Beylot suggère deux pistes pour compléter sa propre approche : la première déjà mentionnée, concernerait les formes de récits définies selon leurs appartenances culturelles ; la seconde s'intéresserait aux

formes non fictionnelles, comme le reportage et le documentaire. Ainsi l'auteur passe-t-il le « témoin » à d'autres chercheurs qui, dorénavant, doivent diversifier et « interculturaliser » ce champ d'étude de la narratologie pour le compléter.

**Nolwenn Le Minez**

CREM, université Paul Verlaine-Metz  
nolwennleminez@yahoo.fr