

REMARQUES SUR LE RÔLE STRATÉGIQUE DU PARATEXTE DANS LES DICTIONNAIRES DU CINÉMA¹

Abstract: This paper aims to examine the strategic role of paratextual elements (in particular, covers, illustrations and prefaces) in dictionaries of film and cinema. From the difference between lexicography and dictionary work, we created the compound word “*cine-dictionnaire*” in order to propose a kind of scientific analysis of a large and composite area, such as the dictionaries of cinema’s field. In particular, our goal will be to reflect on the paratext, as a key component of these books, to reveal their structural characteristics, their functional nature and their intrinsic purposes.

Keywords: paratext, *dictionnaire*, cinema.

Liminaire

Cet article vise à analyser le rôle du paratexte dans les dictionnaires du cinéma. Il s’agit d’un sujet, auquel peu d’études ont été consacrées et il traite d’une science qu’on a appelée *ciné-dictionnaire*, ou bien l’art d’aménager les dictionnaires du cinéma.

Le point de départ est une étude de 2005 de Jean Pruvost, qui éclaircit en quelques mots la différence entre la *lexicographie* et la *dictionnaire* :

Avec la *lexicographie*, on se situe en fait dans le domaine de la recherche, sans préoccupation d’une mise en valeur pour un public non initié, sans avoir le souci d’adapter le contenu à des lecteurs acheteurs d’un produit. On est en quelque sorte bien en amont du dictionnaire mis en forme pour être vendu, on se situe dans la pure recherche. [...] La *dictionnaire* [...] définit de son côté le fait d’élaborer un dictionnaire en tant que produit, offert à la vente, avec toutes les contraintes et les problématiques dont relève chaque réalisation, en tant qu’instrument de consultation, média culturel conçu à dessein pour un public déterminé d’acheteurs potentiels. (Pruvost, 2005 : 10-11)

On a ensuite appliqué ces données au domaine spécifique du cinéma, qui, dans les derniers cinquante ans, s’est doté d’un nombre de plus en plus élevé de dictionnaires, vocabulaires et encyclopédies dans le but d’en aborder tous les aspects, y compris le langage² et la grammaire (d’après la « grande syntagmatique » de Christian Metz). Pour ne s’en tenir qu’aux ouvrages rédigés en français, on peut remarquer la présence d’un vaste ensemble de dictionnaires de type général, comme ceux du cinéma tout court, du cinéma mondial ou des cinémas nationaux, et d’autres spécialisés qui portent sur une perspective particulière du cinéma, sur son organisation structurelle (en tant qu’« usine aux images », selon la définition de Ricciotto Canudo) et sur ses déclinaisons ou facettes multiples. Le tableau ci-dessous offre une idée de la complexité et de l’ampleur de ces publications, dont

¹ Loredana Trovato, Université d’Enna « Kore », Italie, loredana.trovato@unikore.it.

² On utilise le terme *langage* – à la place de *langue* – dans la conceptualisation et la distinction significative opérées par Christian Metz : « Il me semblait que le cinéma pouvait être comparé au langage et non à la langue : on n’y trouve pas cet ensemble fortement intégré de structures fixes, qui définit une langue, mais on y trouve des agencements récurrents, des schémas plus ou moins codifiés, des ‘patterns’ de divers ordres, qui évoquent les phénomènes de codification partielle propres à la ‘parole’, ou plutôt à ce qu’on appelle aujourd’hui le DISCOURS, au sens où l’entend par exemple Benveniste [...]. » (Metz, 1971 : 3)

on présente un échantillon des différentes typologies, le lecteur averti sachant qu'il existe des centaines de titres parus depuis la naissance du cinématographe¹.

<i>Dictionnaires 'généraux'</i>	Cinéma mondial (ex. Rapp et Lamy, 1995)	
	France	Cinéma français (ex. Passek, 1988)
		Cinéma régional français (ex. Bastide et Durand, 1999)
	Francophonie	Cinéma francophone (ex. Le Diberder, <i>et al.</i> , 1999)
		Cinéma des pays francophones (ex. Houle et Julien, 1978)
<i>Dictionnaires 'spécialisés'</i>	Cinéma et autres médias culturels	Cinéma et télévision (ex. Bessy et Chardans, 1965)
		Photo (ex. Prédal, 1985)
		Audio-visuel (ex. Pessis-Pasternak, 1976)
		Arts du spectacle (ex. Giteau, 1970)
		Cinéma et littérature (ex. Daisne, 1971.)
		Musique et cinéma (ex. Deluxe, 2010)
	Théorie et critique du cinéma (ex. Ciment et Zimmer, 1997 ; Aumont et Marie, 2001)	
	Figures du cinéma	Acteurs (ex. Dureau, 2001)
		Acteurs du cinéma muet (ex. Richard, 2011)
		Scénaristes (ex. Prédal et Villeglé, 1991)
		Personnages (ex. Horvilleur, 1988)
		Héros (ex. Cauvin, 2005)
		Cinéastes (ex. Sadoul, 1965 ; Roux, 2002)
		Jeunes réalisateurs (ex. Chauville, 1998)
	Dictionnaires bibliographiques (ex. Houben, 2001)	
	Techniques du cinéma (ex. Pinel, 2008)	
	Thèmes et motifs	Censure (ex. Douin, 1998)
		Cinéma populaire (ex. Dehée et Bosséno, 2009)
		Films cultes et maudits (ex.

¹ Le cinéma a donné une grande impulsion à l'enrichissement du vocabulaire : Jean Giraud (1962 : 562) estime que, de 1895 à 1960, on a introduit près de 2000 nouveaux termes, ce qui justifie la nécessité de confectionner des dictionnaires ayant pour but de rendre intelligible et familière une terminologie technique, mais d'emploi courant, et de toucher donc un double public, les « curieux » et les linguistes. (Pruvost, 2006 : 141)

		Acot-Mirande et Pozzuoli, 2007)
		Fantastique et merveilleux (ex. Pozzuoli et Krémer, 1992)
		Cinéma 'ringard' (ex. Kahn, 2004)
		Cinéma d'épouvante (ex. de Laroche, 2007)
		Enfants et cinéma (ex. Boulin, 2004 ; Billioud, 2011)
		Cinéma porno et érotique (ex. Sitbon, 2008-2009)

Pour ce qui en est de leur structuration, ces ouvrages fonctionnent comme n'importe quel dictionnaire général de la langue : le choix de la nomenclature procède en effet selon la progression classique établie sur la fréquence d'emploi, tandis que l'ordre est principalement alphabétique et sémasiologique¹. Quant aux contenus, on trouve tout ce qui peut être rapporté à une sorte de vocabulaire de base du cinéma, mais aussi toutes les informations techniques et spécifiques qui peuvent toucher à un public de spécialistes, d'étudiants ou de cinéphiles².

Les encyclopédies occupent par contre une place moins déterminante, car elles sont moins nombreuses et tendent à se confondre avec les dictionnaires. La différence entre les deux est souvent minimale, d'où le souci des auteurs de préciser, dans la préface, le genre auquel appartient leur ouvrage :

Ce livre est un dictionnaire et non une encyclopédie. Nous avons recensé plus de 500 mots ou noms propres, et consignons les sens qui leur ont été donnés chez différents auteurs et selon diverses approches disciplinaires. Ces entrées sont relativement courtes (certaines se réduisent à quelques lignes), et il est bien évident que nous n'avons eu aucune ambition à l'exhaustivité. Le lecteur désireux de poursuivre et d'approfondir ses connaissances devra puiser dans les nombreuses références bibliographiques indiquées après chaque article et recensées à la fin de l'ouvrage. (Aumont et Marie, 2001 : 5)

Ce souci s'explique par le fait que le dictionnaire est un objet dont la matière est assez difficile à saisir et à contenir sous une forme plus ou moins préétablie et mesurée. Il relève d'une logique quelque peu cartésienne qui implique un effort de catégorisation rationnelle dont l'effet est souvent le contraste entre la passion lexicographique et les impératifs dictionnaires. Voilà pourquoi étudier le paratexte peut nous aider à

¹ Alain Rey écrit, à ce propos, que « le classement des éléments d'une langue naturelle devra toujours se faire suivant un ordre généralement accepté, et l'alphabet ne paraît pas devoir être de sitôt remplacé dans cette fonction » (Rey, 2008 : 33). Il continue en soulignant les contraintes et les problèmes posés par l'approche onomasiologique : « Qu'il suffise de rappeler l'incapacité du linguistique à définir le concept, l'impossibilité à délimiter des unités conceptuelles et des traits pertinents à ce niveau ; et enfin l'arbitraire des classements par concepts [...] » (Ivi : 33-34). Cela justifie donc le succès de l'approche sémasiologique dans la pratique lexicographique.

² Jean Tulard a consacré son *Dictionnaire amoureux du cinéma* (2009) au cinéphile, dont il peint un tableau haut en couleur dans la préface : « Qu'est-ce qu'un cinéphile ? C'est un passionné de cinéma qui veut tout voir – on l'appelle alors cinéphage – ou qui veut choisir un type de film, un genre ou un auteur. » (Tulard, 2009 : 10)

comprendre cet univers protéiforme et à en dévoiler les caractéristiques les plus saillantes afin d'en tenter une systématisation scientifique et de reconduire à l'unité la multiplicité, à l'unicité la variété.

Paratextualité et dictionnairique

La notion de paratextualité a été imposée sur la scène narratologique et linguistique par Gérard Genette dans *Palimpsestes* (1982), là où il distingue et énumère « dans un ordre approximativement croissant d'abstraction, d'implication et de globalité » (Genette, 1982 : 8) cinq types de relations transtextuelles¹. En particulier :

Le second type est constitué par la relation, généralement moins explicité et plus distante, que, dans l'ensemble formé par une œuvre littéraire, le texte proprement dit entretient avec ce que l'on ne peut guère nommer que son *paratexte* : titre, sous-titre, intertitres ; préfaces, postfaces, avertissements, avant-propos, etc. ; notes marginales, infrapaginales, terminales ; épigraphes ; illustrations ; prière d'insérer, bande, jaquette, et bien d'autres types de signaux accessoires, autographes ou allographes, qui procurent au texte un entourage (variable) et parfois un commentaire, officiel ou officieux, dont le lecteur le plus puriste et le moins porté à l'érudition externe ne peut pas toujours disposer aussi facilement qu'il le voudrait et le prétend. (*Ivi* : 10)

Quelques années plus tard, l'auteur approfondit cette thématique dans *Seuils* (1987). Il précise qu'il existe deux sortes de paratexte : *a*) le paratexte situé à l'intérieur du livre ou *péritexte*, qui comprend le titre, les sous-titres, les intertitres, les nom de l'auteur et de l'éditeur, la date d'édition, la préface, les notes, les illustrations, la table des matières, la postface, la quatrième de couverture ; *b*) le paratexte situé à l'extérieur du livre ou *épitexte*, qui concerne les entretiens et les interviews donnés par l'auteur, sa correspondance, ses journaux intimes. Le *péritexte* n'est jamais séparé du texte, tandis que l'*épitexte* le rejoint souvent *a posteriori*.

Étudier le paratexte et, surtout, le *péritexte* est l'une des actions principales pour comprendre les stratégies sous-jacentes à la dictionnairique, c'est-à-dire à la science qui envisage le dictionnaire en tant que « produit technico-commercial dont le contenu est défini en fonction des moyens qui lui sont consentis pour une clientèle délimitée, dans le cadre d'une étude de marché précise » (Pruvost, 2005 : 11). Il est évident que la dictionnairique concerne, en premier lieu, l'éditeur, dont l'impératif catégorique est représenté par l'exigence de vendre un produit d'une taille choisie à un prix séduisant un public-cible prédéterminé, à une époque donnée. Ainsi précise Jean Pruvost :

si le produit est inadapté, démesuré, non homogène dans la densité d'information apportée, le dictionnaire en tant que produit n'aura pas de succès, il ne se vendra pas, et la maison d'édition sera en péril. (*Ibidem*)

¹ En plus de la paratextualité, les autres relations sont l'intertextualité, la métatextualité, l'hypertextualité et l'architextualité. Après Genette, d'autres auteurs se sont penchés sur ce sujet. Notamment : Böhnke (2007), Calle-Gruber et Zawisza (2000), Dionne (2008), Kreimeier et Stanitzek (2004), Lane (1992), Lavergne (1998), Marot (2010), Nyssen (1993), Quetin et Tatin-Gourier (2008), Santoro et Tavoni (2005), Vögel et von Ammon (2008).

Nous nous proposons donc d'examiner les éléments paratextuels, comme la couverture, les illustrations, les polices de caractère et les préfaces, qui donnent forme au dictionnaire et en déterminent parfois le succès ou l'insuccès éditorial. Nous voulons notamment relever les caractéristiques structurales et fonctionnelles, les stratégies de communication sémio-linguistique, les finalités qui sont à la base de la construction d'un dictionnaire et qui en déterminent la qualité et l'unicité par rapport à un autre produit de la même catégorie.

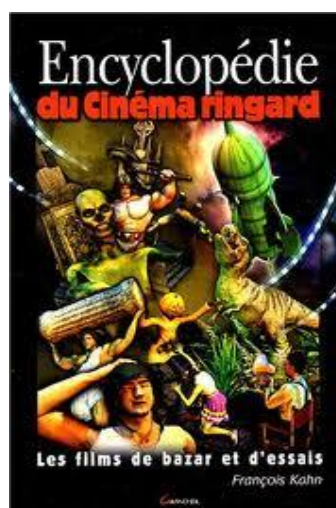
Suivant les considérations de Roland Barthes dans ses *Variations sur l'écriture* (2000, posth.), nous insistons sur l'outil pour nous interroger sur le langage, les deux étant liés de façon symbiotique dès leur origine.

Paratexte (1) : couvertures, illustrations, polices de caractère des dictionnaires du cinéma

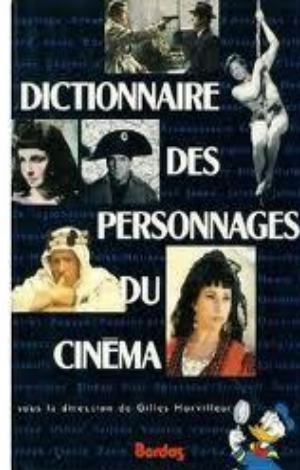
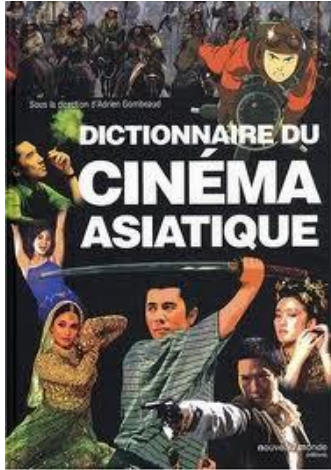
Tout comme les dictionnaires pour les enfants, les dictionnaires du cinéma bouleversent l'imaginaire classique d'un objet sérieux et peu vivant. Car ils ont le but d'attirer le public, de le séduire par un format agile et de consultation facile, par des éléments graphiques agréables et riches en dessins, couleurs, photos et illustrations. Ils témoignent de ce passage « incongru » et « dissocié » d'un autre langage, pour devenir un objet fétiche qui choisit son lecteur, comme l'écrit Roland Barthes :

Le texte est un objet fétiche et *ce fétiche me désire*. Le texte me choisit, par toute une disposition d'écrans invisibles, de chicanes sélectives : le vocabulaire, les références, la lisibilité, etc. ; et, perdu au milieu du texte (non pas *derrière*¹ lui à la façon d'un dieu de machinerie), il y a toujours l'autre, l'auteur. (Barthes, 2000 : 101)

Le plaisir du texte est atteint par tous les sens et, premièrement, par la vue : d'où le besoin de concevoir des couvertures colorisées et captivantes avec des images tirées de quelques films célèbres ou inspirées des bandes dessinées (voir exemples ci-dessous).



¹ Les mots en italique sont à l'auteur de la citation.



Images 1-4 – Exemples de couvertures de dictionnaires du cinéma

Les couvertures fonctionnent comme des seuils d'accès au contenu du dictionnaire : elles étalent personnages, mythes et symboles afin d'informer et instruire le public-cible sur la nature de l'ouvrage et de le convaincre à l'acheter.

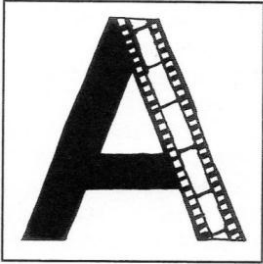

Autre élément essentiel est la couleur des couvertures, de l'écriture de titres et sous-titres, de par le fait qu'elle implique une forte composante émotionnelle. Une couleur vive peut attirer l'attention du lecteur potentiel, susciter sa curiosité ou son désir de posséder le livre, de le parcourir par le toucher et la vue, en tant qu'aspiration absolue à une forme de jouissance pure. Ce n'est pas un hasard si Roland Barthes s'interroge sur l'influence de la couleur sur le sens des mots :

Et pourtant : qui sait si le sens des mots n'en serait pas changé ? Non point, bien sûr, le sens lexicographique, qui, au fond, est peu de chose, mais le sens modal ; car les noms ont des modes, comme les verbes, une manière de porter, d'épanouir ou de contraindre le sujet qui les énonce. La couleur devrait faire partie de cette grammaire sublime de l'écriture, qui n'existe pas : grammaire utopique, et non point normative. (Barthes, 2000 : 66)

De même, certains polices de caractère utilisés ont pour but d'imiter l'écriture manuelle et présentent des traits gras, pleins et ronds pour attirer l'attention à travers le jeu, la familiarité et le sentiment de camaraderie intellectuelle et culturelle¹. Un exemple peut être retracé dans le *Dictionnaire amoureux du cinéma* de Jean Tulard, dont la structuration ne suit véritablement pas les contraintes lexicographiques et dictionnaires. Il semble

¹ *A latere*, il nous semble intéressant de citer ce que Roland Barthes affirme à propos de l'emploi des lettres majuscules et qui explique bien leur fonction dans les titres qui apparaissent sur les couvertures : « [...] dès lors qu'elle a pu s'opposer à un autre type de lettre, entrer dans un paradigme, la majuscule a pris "du sens" (comme on prend de l'âge). Ce sens a été celui de l'emphase, de la majesté, de l'essence (toute une métaphysique s'engage dans l'imposition d'une majuscule à l'initiale d'un nom). » (Barthes, 2000 : 47)

plutôt un bouquin contenant des articles d'opinion en ordre alphabétique et embelli de dessins en noir et blanc.

	<p>Godard (Jean-Luc)</p> <p><i>Réalisateur suisse né en 1930.</i></p> <p>Il révéla sa vraie nature de plaisantin sur le plateau de Bernard Pivot en se lançant dans une histoire de bouteille à moitié pleine et à moitié vide à laquelle personne ne comprit goutte.</p> <p>On l'aime pour avoir cité les Pieds Nickelés (les vrais, ceux de Forton) dans <i>Pierrot le fou</i>. On l'aime pour avoir vanté, sous le pseudonyme de Hans Lucas, <i>Quatre Tueurs et une Fille</i> (<i>Four Guns to the Border</i>), petit western qui serait, sans lui, passé inaperçu. On l'aime pour avoir prévu Mai 68 avec, un an plus tôt, sa <i>Chinoise</i> dont les slogans préfiguraient ceux qui allaient retentir dans les amphithéâtres de la Sorbonne.</p> <p>Pour le reste...</p> 
--	--

Images 5-6 – Exemples d'illustrations tirées du Dictionnaire amoureux du cinéma

Les illustrations ont un rôle important dans ce type de dictionnaires, du fait que le cinéma peut être considéré comme une gigantesque boîte à images, dont il se nourrit pour les offrir ensuite à ses spectateurs. Elles ont la fonction de rendre le dictionnaire un objet agréable et intelligible, de servir en tant que représentation visuelle d'un lexème souvent obscur et difficile à comprendre. Elles joignent donc « l'utile à l'agréable », cet adage populaire condensant de manière suggestive leur poids dans l'économie textuelle. Le *Dictionnaire technique du cinéma* (2008) de Vincent Pinel est à ce propos un exemple parfait d'emploi systématique de l'illustration (photo ou dessin) qui acquiert une valeur gnoséologique, lorsqu'elle se présente comme un élément indispensable au décodage culturel de l'information.

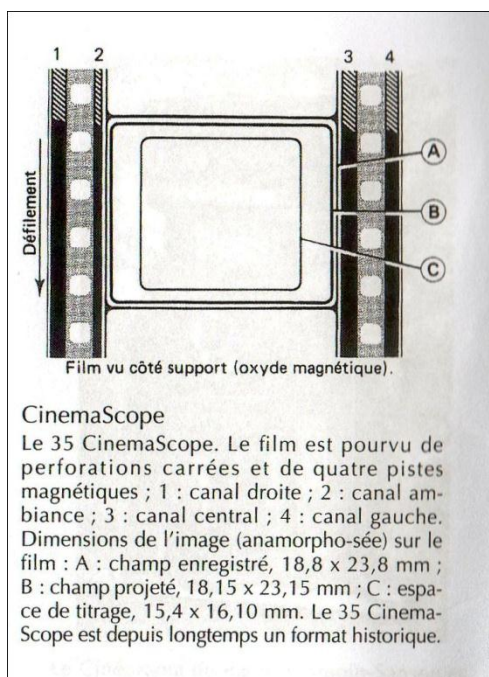


Image 7 – Exemple d'illustration tirée du Dictionnaire technique du cinéma

Enfin, dans *Les techniques narratives du cinéma : les 100 plus grands procédés que tout réalisateur doit connaître* (2006) de Jennifer Van Sijll, l'illustration l'emporte sur le texte. Le livre ne suit pas l'ordre alphabétique traditionnel, mais la simple numérotation progressive des procédés techniques du cinéma qui sont brièvement expliqués et illustrés par des séquences filmiques célèbres.

Procédé technique 50 : raccord en fondu – long fondu enchaîné

Un raccord peut se faire au moyen d'une coupe franche ou d'un fondu. Le fondu enchaîné fait disparaître peu à peu une image, tandis qu'une autre apparaît progressivement. Ce procédé donne une certaine douceur à la transition.

Exemple cinématographique : Titanic

Au moyen d'un « double raccord en fondu » fascinant, le réalisateur James Cameron nous fait passer du portrait au fusain de Rose, l'héroïne (Kate Winslet), à un gros plan d'elle en chair et en os.

Puis, en partant d'un gros plan sur ses yeux, Cameron commence une autre succession de raccords en fondu. À travers ce nouvel enchaînement de fondus, la jeune femme de 20 ans qu'elle était devient une vieille femme.

Valeur dramaturgique

Les longs fondus enchaînés adoucissent les coupes entre les plans, masquant les trucages du vieillissement et de la transition temporelle.

Remarque sur le scénario

Dans le scénario, les deux fondus sont séparés, alors que dans le film ils sont collés bout à bout.

Titanic (1997)

Scénario : James Cameron, 7 mai 1996. Version révisée.

Cal vient juste de donner à Rose le diamant « Le cœur de mer » ; nous sommes au milieu de la scène.

67. INT. CHAMBRE DE ROSE - NUIT

Il contemple leur reflet dans le miroir.

CAL
C'est pour les rois. Et nous sommes des rois.

Ses doigts caressent son cou et sa gorge. Il semble être désarmé par la beauté et l'élégance de Rose. Pour la première fois, il laisse transparaître son émotion.

CAL
Il n'y a rien que je ne pourrais te donner.
Il n'y a rien que je pourrais te refuser si tu te refusais à moi. Ouvre-moi ton cœur, Rose.

LA CAMÉRA commence un TRAVELLING AVANT SUR ROSE. Elle s'avance de plus en plus près pendant le dialogue qui suit :

ROSE VIEILLIE (voix off)
Son cadeau, bien sûr, ne servait qu'à le mettre en valeur, à mettre en lumière Caledon Hockley, la générosité incarnée. C'était une pierre froide... Un cœur de glace.

Quand les yeux de Rose EMPLISSENT finalement tout l'écran, par MORPHING, NOUS PASSONS LENTEMENT aux yeux qu'elle a aujourd'hui... après quatre-vingt-quatre années.

TRANSITION

68. SALLE DE RÉGIE VIDÉO DU KELDYSH

Sans une coupe, le travail du temps et les rides sont apparus autour de ses yeux. Mais son regard est resté le même.

ROSE VIEILLIE
Après toutes ces années, je le sens aussi près de mon cou qu'un collier de chien.

LA CAMÉRA FAIT UN TRAVELLING ARRIÈRE pour découvrir son visage entier.



1.



2.



3.



4.



5.



6.

Images 8-9 – Exemple d'explication/illustration de procédé technique dans le livre de Van Sijll

Paratexte (2) : la dimension stratégique de la préface

L'art de la préface est une pratique très ancienne et, en France, il a atteint ses sommets à partir du XVII^e siècle¹. Placée en tête du dictionnaire, la préface a la fonction principale de faire connaître le plan, de prévenir des objections éventuelles, de répondre à des critiques ou encore de donner une idée sur le contenu de l'ouvrage.

Bien que Jean Pruvost soutienne que « le lecteur ne lit statistiquement jamais les préfaces et souhaite une réponse directe à ses questions » (Pruvost, 2005 : 14), ces éléments péritextuels permettent d'évaluer la valeur intrinsèque et les caractéristiques d'un produit. Ils servent à mieux souligner le souffle nouveau apporté par chaque dictionnaire et explicitent les critères utilisés afin de confectionner un ouvrage commercialement impeccable et apte à capturer l'attention du plus vaste lectorat possible. En général, ils ont surtout une fonction conative et présentent les mêmes finalités et objectifs, ainsi que les mêmes stratégies communicatives (linguistiques et de mercatique).

Les caractéristiques communes qu'on a relevées peuvent être résumées en six points : *a*) la mise en relief de la nouveauté du produit lancé sur le marché ; *b*) la qualité de l'information ; *c*) l'explication minutieuse de la structure du volume ; *d*) le but à la fois didactique et ludique ; *e*) le souci d'exhaustivité et, en même temps, la sélection mesurée des contenus ; *f*) l'utilité de l'ouvrage en question par rapport au public-cible auquel il s'adresse.

a) Mise en relief de la nouveauté du produit lancé sur le marché

Il s'agit bien évidemment de la caractéristique fondamentale, car le but de chaque auteur et, en particulier, de chaque éditeur est de souligner l'unicité et la nouveauté de l'ouvrage par rapport aux autres qui sont en commerce depuis longtemps. Les stratégies communicatives utilisées se basent pour la plupart sur l'hyperbole et l'excès, mais aussi sur la comparaison temporelle (autrefois / aujourd'hui sur le marché), comme le témoignent les exemples ci-dessous :

Voici un objet étrange. Le dictionnaire est un genre littéraire où, d'ordinaire, on traite sérieusement d'objets sérieux. Or, celui-ci se donne pour objet un cinéma dit *populaire* que d'autres ouvrages de référence négligent ou traitent avec condescendance [...]. Mais qu'il s'agit ici de traiter sérieusement. (Dehée et Bosséno, 2009 : 7)

Curieusement, un tel ouvrage, tout à la fois systématique et détaillé, n'existait pas jusqu'à ce jour, sans doute parce que le travail de mise au point est immense. (Rapp et Lamy, 2002 : 3)

Cet ouvrage sera sans doute le premier du genre publié dans le monde depuis *Filmen*, il y a 25 ans, en danois, par l'historien Ove Brusendorff. (Sadoul, 1990 : 4)

Bizarrement, il n'existait encore sur le marché – du moins en France – aucun dictionnaire du type de celui que nous proposons ici. (Virmaux, 1994 : 7)

Des verbes comme *exister* et *négliger* reviennent partout dans les différentes préfaces analysées et fonctionnent à la manière d'actes perlocutoires dans le but de persuader, éclairer et édifier le lecteur². Nous pouvons constater en outre la présence de

¹ Pour approfondir ce sujet, cf. Forest (2006), Galleron (2007), Genette (1987), Kohn-Pireaux (2000).

² Sur la théorie des actes de langage, cf. Kerbrat-Orecchioni (2008).

beaucoup de déictiques à valeur spatiale (comme l'adverbe de lieu *ici* et les adjectifs/pronoms démonstratifs) et à valeur temporelle (« encore », « jusqu'à ce jour »), qui « réfèrent à leur propre instance de discours », déterminant ainsi la nature des objets « à l'intérieur de l'instance particulière de discours qui les contient » (Kerbrat-Orecchioni, 2002 : 50).

b) Qualité de l'information

Nous entendons par là, d'après les catégories de qualité ou de véridicité, de relation et de modalité d'Herbert Paul Grice (1979), la volonté d'offrir au lecteur un ensemble d'informations précises mais pas étouffantes, claires mais aussi lisibles et agréables.

La neutralité de l'ordre alphabétique permet de ne privilégier *a priori* aucune approche : chaque entrée permettra à sa façon d'explorer et de comprendre les thèmes et personnages qui ont rencontré le succès public à une époque donnée et les facteurs qui les ont conditionnés. L'ouvrage se veut un *dictionnaire raisonné* (c'est-à-dire sans prétention à l'exhaustivité encyclopédique et assumant ces choix éditoriaux). (Dehée et Bosséno, 2009 : 10)

Le propos de cet ouvrage est de recenser les principaux mots utilisés par la technique du cinéma, de les définir brièvement, de les replacer dans leur contexte, de les mettre en relation avec d'autres mots. Cependant, à côté de ceux encore en usage, nous avons tenu à faire figurer des mots anciens, voire archaïques, et des acceptions obsolètes témoignant ainsi du dynamisme linguistique dans ce domaine. (Pinel, 2008 : 5)

Dans la plupart des avant-propos, il est question de parler de l'ordre suivi (généralement alphabétique), des contenus sélectionnés et de la nécessité de condenser les articles dans un nombre de pages préétabli par l'éditeur. La préface de Bernard Rapp au *Dictionnaire des films. 11000 films du monde entier* (2002) met parfaitement en lumière la question des contraintes éditoriales qui pèsent sur l'esprit cinéphile des auteurs :

Il fallait donc à nouveau sélectionner, évaluer, graduer les traitements que nous réservions aux œuvres retenues. Qui aurait droit à « une colonne », qui n'en méritait qu'une demie, qui se satisferait du « paragraphe minimum » ? Imaginez¹ nos souffrances, nos querelles, nos fâcheries, car chacun avait les meilleurs arguments du monde puisqu'il était question de goût et d'amour du cinéma. [...] Il fallait ensuite gérer avec économie – et quelquefois parcimonie – le texte invité à s'installer dans les colonnes. Le « mode d'emploi » ci-après vous instruira de nos manières et vous guidera dans l'utilisation de cet outil, mais sachez que ce fut là encore matière à tous les déchirements. Comment faire tenir le monde dans 1456 pages ? (Rapp et Lamy, 2002 : 4-5)

À l'emphase portée sur l'ampleur considérable de la tâche entreprise correspond parfois la volonté de simplifier pour obtenir, par une facile litote, l'effet contraire :

Nous avons tenté de porter sur le cinéma (ses personnalités, ses œuvres, son histoire, sa technique, son esthétique, son industrie et son commerce), ainsi que sur les diverses particularités que le cinéma révèle, ou qui révèlent le cinéma, un regard d'une accommodation normale, ni myope ni presbyte : le regard à la fois panoramique et détaillé que tout être

¹ S'adresser directement au lecteur est l'un des escamotages les plus diffusés et anciens. À travers le rapport (faussement) direct, on veut mieux faire passer une idée, un message, en rendant ainsi efficace l'interaction communicative.

normalement constitué – et auquel cet ouvrage entend apporter une somme d'informations nécessaire et suffisante – est susceptible de porter lui-même, pour peu qu'il soit de son siècle. La situation actuelle du cinéma nous a paru propice à la réalisation d'un inventaire de cet ordre. (Boussinot, 1967 : XX)

La qualité de l'information est ensuite explicitée par les modes d'emploi qui, de norme, se colloquent après l'introduction. D'une longueur variable, ils peuvent être très longs et détaillés comme celui du dictionnaire de Rapp et Lamy – qui s'étend sur quatre pages pour offrir un guide de lecture précis des entrées – ou très courts et synthétiques, avec la seule explication des symboles et des abréviations utilisées, comme celui du *Dictionnaire technique du cinéma* de Vincent Pinel ou des *Vocabulaires du cinéma* (2004) de Joël Magny.

c) Structure du volume

Ce point se relie au précédent par un rapport de cause-effet. À une qualité optimale de l'information ne peut que correspondre une structure cohérente des parties du volume, à quoi on ajoute l'explicitation des critères choisis afin de ne pas subir d'attaques, d'accuses ou de critiques.

Ce qu'il est indispensable de savoir, de nommer ou de comprendre, les mots que le cinéophile, l'amoureux du cinéma, amateur, étudiant, enseignant non spécialisé rencontrera nécessairement au cours de ses lectures, conversations, rencontres diverses, tel a été notre choix. D'où l'élimination des termes trop spécialisés [...] ou de termes dont la signification est trop générale ou a été importée telle quelle ou presque au cinéma [...], au profit d'une variété qui tente de ne privilégier aucun domaine en n'en négligeant aucun. (Magny, 2004 : 4-5)

Bien sûr, un dictionnaire tel que celui-ci n'a pas pour seul objet de ressusciter des images et des sons enfouis dans nos mémoires. Méthodique, systématique, alphabétique et archétypique, il a la terrible ambition de répondre vite et clair à la question "qui-a-joué-quoi-sous-la-direction-de-qui-dans-quelles-conditions-et-quand ?" (Rapp et Lamy, 2002 : 3)

Il s'agit d'une action préventive, finalisée à ne pas créer des doutes ou des questionnements a posteriori sur la valeur du produit et sur sa validité en tant qu'opération à caractère scientifique et commerciale.

d) But didactique et ludique

Comme l'on vient de voir, « joindre l'utile à l'agréable » est, en général, l'objectif premier de ces types de dictionnaires. Le « plaisir du texte » s'ajoute à la fonction didactique et informative dans le but d'instruire le lecteur en le délectant.

Placé sous le signe du plaisir autant que de l'information, ce dictionnaire, où tous les cas de censure cinématographique sont abordés par acteurs, cinéastes, films, pays, thèmes, montre que ce phénomène est multiforme, qu'il mutile, coupe, saisit, séquestre, brûle, tyrannise, tue. (Douin, 1998 : sans indication de page)

Autre composante essentielle est l'affectivité et la passion pour le cinéma qui entraînent à la recherche lexicographique par une forme d'érudition presque rabelaisienne et qui peuvent aussi justifier quelques défaillances ou petites erreurs. Toutefois, elles se heurtent toujours contre les contraintes éditoriales et dictionnaires, qui imposent des limites au jeu amoureux, à la jouissance et au bonheur de l'auteur face à son entreprise.

Notre but n'est évidemment pas l'exhaustivité, d'abord impossible en une centaine de pages, mais surtout repoussante pour qui s'aventure en terrain essentiellement connu à travers l'intuition, l'affectivité et la passion. Donc pas une encyclopédie, un dictionnaire, un lexique gravés définitivement dans le marbre du savoir, mais des vocabulaires complémentaires pour une introduction pratique, cohérente, riche de prolongements à venir dans tous les domaines : celui de la technique, si illusoirement inquiétant à distance, de la critique, de l'esthétique, de la philosophie et de la théorie du cinéma, de l'économie et des institutions, de la sémiologie... (Magny, 2004 : 4)

e) Exhaustivité et mesure

Ces deux concepts, qui, à première vue, paraissent s'opposer, découlent du contraste entre cinéphilie et exigences commerciales, esprit didactique et limites physiques (taille du volume, nombre de pages, polices de caractères...). Si, d'un côté, on éprouve le besoin de tout dire, de l'autre, il faut obligatoirement opérer une difficile sélection des contenus, ce qui peut éviter critiques, accusations et procès aux intentions.

Le mot *exhaustivité* apparaît dans la plupart des préfaces, où il assume souvent un sens et une valeur différents, comme par exemple : *a)* il met en évidence les difficultés multiples rencontrées lors de la construction de l'ouvrage ; *b)* il sert à déterminer la qualité de l'information, son exactitude et complétude ; *c)* à suivre une négation, il justifie les limites éventuelles et les manques ou la non-prétention à la scientificité.

La rédaction d'un dictionnaire des réalisateurs n'est pas chose facile. Elle pose deux problèmes majeurs : sélectionner ces réalisateurs, et leur attribuer la filmographie la plus exhaustive et la plus précise possible. [...] D'abord, ma volonté était de dresser la liste la plus complète qui soit. Aussi trouverez-vous dans cet ouvrage quantité de réalisateurs ignorés par la plupart des dictionnaires actuellement en circulation. Ensuite, j'ai choisi de limiter mes recherches au parlant, ne disposant des filmographies des cinéastes du muet. (Roux, 2002 : 7)

Tel quel, et même s'il n'a pas de prétention « scientifique » à l'exhaustivité, l'ouvrage devrait pouvoir rendre quelques services aux spécialistes, mais aussi aux simples amateurs. (Virmaux, 1994 : 8)

f) Utilité de l'ouvrage et public-cible

Last but not least, la question de l'utilité est étroitement liée à la définition du public-cible pour qui l'ouvrage est conçu, aménagé et, enfin, publié. D'ordinaire, l'ambition des auteurs est celle de réaliser un dictionnaire utile à un vaste nombre de lecteurs et, donc, adressé à un auditoire indéterminé de spécialistes et non-spécialistes de cinéma.

Ce qu'il est indispensable de savoir, de nommer ou de comprendre, les mots que le cinéophile, l'amoureux de cinéma, amateur, étudiant, enseignant non spécialisé, rencontrera nécessairement au cours de ses lectures, conversations, rencontres diverses, tel a été notre choix. (Magny, 2004 : 4)

Ce dictionnaire décrit les principaux mots utilisés par la technique cinématographique hier et aujourd'hui à l'adresse des étudiants, des chercheurs qui explorent le vaste champ du cinéma et des cinéophiles soucieux de mieux connaître leur domaine de prédilection. (Pinel, 2008 : 7)

Ce dictionnaire ne nourrit qu'une ambition : être utile. Utile au cinéophile en lui proposant sous un format commode la filmographie complète – ou presque complète – de plus de 3000

cinéastes. Utile au simple curieux en ajoutant à ces notices un bref commentaire qui signale les films les plus importants de ces metteurs en scène et s'efforce de dégager le sens général de leur œuvre. [...] Utile enfin à l'historien en présentant le bilan de plus de cent ans de cinéma. (Tulard, 2001 : 3)

[...] l'ouvrage devrait pouvoir rendre quelques services aux spécialistes, mais aussi aux simples amateurs. (Virmaux, 1994 : 8)

La stratégie principale exploitée par les auteurs est l'énumération, à travers laquelle on souligne que l'œuvre qu'on est en train de présenter s'adresse à n'importe quelle catégorie professionnelle ou culturelle, le dictionnaire étant un instrument fondamentalement issu de la volonté démocratique de rendre le savoir un élément non de discrimination sociale, mais d'intégration et d'acculturation des masses.

Conclusion

Dès sa naissance, le cinéma a apporté de nombreuses innovations dans différents domaines (les arts du spectacle, la photographie, la technique, la mécanique) et s'est affirmé comme une véritable « épaisseur de signes » et une « machine cybernétique » (Barthes, 1964 : 267). Il a modifié les rapports sociaux et les formes de loisir destinées au grand public à travers la démocratisation de l'art.

Le cinéma permet en outre le passage de l'unicité du code à la pluralité des codes : on entre dans la sphère de l'intersémiotique, puisqu'on a affaire à un tohu-bohu de signes qui se nouent entre eux. Gérer cette complexité et l'exprimer dans l'espace restreint et limité d'un livre est l'un des problèmes fondamentaux que se pose tout lexicographe ou spécialiste de cinéma dans la tentative de confectionner un dictionnaire, une encyclopédie ou un lexique du septième art.

Bien qu'il n'existe pas encore une science qui s'occupe d'étudier la structuration et l'aménagement finalisés à la vente des dictionnaires du cinéma (la *ciné-dictionnaire*), on a essayé d'en définir les caractéristiques de base à travers l'analyse des éléments paratextuels. Souvent négligés par l'exégèse scientifique, ils sont essentiels à la diversification du produit, garantissent son efficacité et attractivité et permettent les mécanismes de décodage. Ils constituent le cœur et les fondations de cet édifice magnifique qu'est le dictionnaire, sans lesquels il ne pourrait pas prendre sa forme et sa substance, et son existence même serait mise en question.

Bibliographie

a) Dictionnaires

- Acot-Mirande, T., Pozzuoli, A., *L'enfer du cinéma: dictionnaire des films cultes et maudits*, Paris, Scali, 2007.
- Aumont, J., Marie, M., *Dictionnaire théorique et critique du cinéma*. Paris, Nathan, 2001.
- Bastide, B., Durand, J. O., *Dictionnaire du cinéma dans le Gard*, Montpellier, Les Presses du Languedoc, 1999.
- Bessy, M., Chardans, J.-L., *Dictionnaire du cinéma et de la télévision*, Paris, J. J. Pauvert, 1965.
- Billioud, J.-M., *Le dico du cinéma*, illustrations de M. Ingrand, Paris, La Martinière jeunesse, 2011.
- Boulin, B., *Dictionnaire des enfants dans le cinéma*, Coulommiers, Dualpha éd., 2004.
- Boussinot, R. (édit.), *L'Encyclopédie du cinéma*. Paris, Bordas, 1967.
- Chauville, C. (sous la dir. de), *Dictionnaire du jeune cinéma français. Les réalisateurs*, Paris, Scope, 1998.
- Cauvin, P., *Dictionnaire amoureux des héros*, dessins d'A. Bouldouyre, Paris, Plon, 2005.

- Ciment, M., Zimmer, J. (sous la dir. de), *La critique de cinéma en France. Histoire, anthologie, dictionnaire*, Paris, Ramsay Cinéma, 1997.
- Daisne, J., *Dictionnaire filmographique de la littérature mondiale*, Gand, Story-Scientia, 1971.
- Dehée, Y., Bosséno, C.-M., *Dictionnaire du cinéma populaire français*, Paris, Nouveau Monde Éd. de Laroche, R., 2007.
- Deluxe, J.-E., *Cinépop: le dictionnaire de la pop et du rock au cinéma*, Rosières-en-Haye, Camion blanc, 2010.
- Douin, J.-L., *Dictionnaire de la censure au cinéma*, Paris, PUF, 1998.
- Dureau, C., *Dictionnaire international des acteurs du cinéma*, Paris, Éd. la Mascara, 2001.
- Giteau, C., *Dictionnaire des arts du spectacle: français-anglais-allemand: théâtre, cinéma, cirque, danse, radio, marionnettes, télévision*, Paris, Dunod, 1970.
- Horvilleur, G. (sous la dir. de), *Dictionnaire des personnages du cinéma*, Paris, Bordas, 1988.
- Houben, J.-F. (éd.), *Dictionnaire de l'édition de cinéma*, Condé-sur-Noireau, CinémAction-Corlet, 2001.
- Houle, M., Julien, A., *Dictionnaire du cinéma québécois*, Montréal, Fides, 1978.
- Kahn, F., *Encyclopédie du cinéma ringard: le cinéma de bazar et d'essais*, Paris, Grancher, 2004.
- Magny, J., *Vocabulaires du cinéma*, Paris, Cahiers du Cinéma, CNDP, 2004.
- Passek, J.-L. (sous la dir. de), *Dictionnaire du cinéma français*, Paris, France Loisirs, 1988.
- Pessis-Pasternak, G., *Dictionnaire de l'audio-visuel: français-anglais et anglais-français: cinéma, photographie, presse, radio, télévision, télédistribution, vidéo*, Paris, Flammarion, 1976.
- Pinel, V., *Dictionnaire technique du cinéma*, Paris, A. Colin, 2008.
- Pozzuoli, A., Krémer, J.-P., *Dictionnaire du fantastique*, Paris, J. Grancher, 1992.
- Prédal, R., *La Photo de cinéma: suivi d'un dictionnaire de cent chefs opérateurs*, Paris, Éd. du Cerf, 1985.
- Prédal, R., Villeglé, V., *Les scénaristes français: avec un dictionnaire de 1200 noms*, Condé-sur-Noireau, Corlet, « Télérama », 1991.
- Rapp, B., Lamy, J.-C., *Dictionnaire des films. 11000 films du monde entier*, Paris, Larousse, 2002.
- Richard, J., *Dictionnaire des acteurs du cinéma muet en France*, Paris, de Fallois, 2011.
- Roux, S., *Dictionnaire des réalisateurs français*, Coulommiers, Dualpha, 2002.
- Sadoul, G., *Dictionnaire des cinéastes*, nouvelle édition revue et augmentée par É. Breton, Éditions du Seuil, 1990.
- Sitbon, M., (sous la dir. de), *CinÉrotica: l'encyclopédie du cinéma français érotique et pornographique*, n° 1 (octobre 2008)-n°4 (2009, janv.), Paris, NSP.
- Tulard, J., *Dictionnaire du cinéma. T. I: les réalisateurs; t. II: les acteurs*, Paris, Laffont, 2001.
- Tulard, J., *Dictionnaire amoureux du cinéma*. Paris, Plon, 2009.
- Van Sijll, J., *Les techniques narratives du cinéma: les 100 plus grands procédés que tout réalisateur doit connaître*, Paris, Eyrolles, 2006.
- Virmaux, A., Virmaux, O., *Dictionnaire du cinéma mondial: mouvements, écoles, tendances, courants, genres*, Paris, Éditions du Rocher, 1994.
- b) Études critiques**
- Barthes, R., *Essais critiques*, Paris, Éditions du Seuil, 1964.
- Barthes, R., *Le Plaisir du texte*, précédé de, *Variations sur l'écriture*, Paris, Éditions du Seuil, 2000.
- Bellour, R. et Metz, C., « Entretien sur la sémiologie du cinéma », *Semiotica*, 4, 1, 1-30, 1971.
- Böhnke, A., *Paratexte des Films. Über die Grenzen des filmischen Universums*, Bielefeld, Transcript, 2007.
- Calle-Gruber, M., Zawisza, É. (textes réunis et présentés par), *Paratextes. Études aux bords du texte*, Paris, Montréal, L'Harmattan, 2000.
- Dionne, U., *La voie aux chapitres. Poétique de la disposition romanesque*, Paris, Éditions du Seuil, 2008.
- Forest, P. (sous la dir. de), *L'Art de la préface*, Editions Cécile Defaut, 2006.
- Galleron, I. (sous la dir. de), *L'art de la préface au siècle des Lumières*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2007.

- Genette, G., *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Éditions du Seuil, 1982.
- Genette, G., *Seuils*, Paris, Éditions du Seuil, 1987.
- Giraud, J., « Vocabulaire du cinéma », *Vie et Langage*, 128, novembre, 562-568, 1962.
- Grice, H. P., « Logique et Conversation », *Communications*, 30, 57-72, 1979.
- Kerbrat-Orecchioni, C., *L'Énonciation*, Paris, A. Colin, 2002.
- Kerbrat-Orecchioni, C., *Les Actes de langage dans le discours. Théorie et fonctionnement*, Paris, A. Colin, 2008.
- Kohn-Pireaux, L., (sous la dir. de), *Le Texte préfaciel*, Presses Universitaires de Nancy, 2000.
- Kreimeier, K., Stanitzek, G. (éds.), *Paratexte in Literatur, Film, Fernsehen*, Berlin, Akademie Verl., 2004.
- Lane, P., *La périphérie du texte*, Paris, Nathan, 1992.
- Lavergne, G. (éd.), *Narratologie : le paratexte*, Nice, Publications de la Faculté des lettres, arts et sciences humaines de Nice, 1998.
- Marot, P., (sous la dir. de), *Les textes liminaires*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 2010.
- Metz, C., *Essais sur la signification au cinéma*, Paris, Klincksieck, 1968.
- Nyssen, H., *Du texte au livre, les avatars du sens*, Paris, Nathan, 1993.
- Pruvost, J., « Quelques concepts lexicographiques opératoires à promouvoir au seuil du XXI^e siècle », *Études de Linguistique appliquée*, 1, 137, 7-37, 2005.
- Pruvost, J., *Les Dictionnaires français, outils d'une langue et d'une culture*, Paris, Éditions Ophrys, 2006.
- Quetin, L., Tatin-Gourier, J.-J. (sous la dir. de), *La destination de l'œuvre ou L'œuvre adressée, Actes du colloque, juillet 2007, Montpellier*, Tours, Université François Rabelais, UFR Lettres et langues, 2008.
- Rey, A., *De l'artisanat des dictionnaires à une science du mot. Images et modèles*, Paris, A. Colin, 2008.
- Santoro, M., Tavoni, M. G. (sous la dir. de), *I dintorni del testo. Approcci alle periferie del libro, Atti del convegno internazionale, Roma, 15-17 novembre 2004, Bologna, 18-19 novembre 2004*, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 2005.
- Vögel, H., von Ammon, F., (éds.), *Die Pluralisierung des Paratextes in der Frühen Neuzeit. Theorie, Formen, Funktionen*, Berlin, Lit, 2008.