

La représentation de l'irreprésentable : l'image cinématographique dans *Neige noire* de Hubert Aquin

Julie LeBlanc

Volume 28, Number 3, Winter 1996

Dire l'indicible : une écriture moderne de la vision

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/501134ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/501134ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Département des littératures de l'Université Laval

ISSN

0014-214X (print)

1708-9069 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

LeBlanc, J. (1996). La représentation de l'irreprésentable : l'image cinématographique dans *Neige noire* de Hubert Aquin. *Études littéraires*, 28(3), 67–75. <https://doi.org/10.7202/501134ar>

Article abstract

Neige noire can be read as a systematic disquisition on the value of film expressivity: the principles of comprehension and the processes of cinematographic perception, the phenomenology of film narratives, the functions of spacetime configurations, and the textual and visual processes that underlie the simulacrum of reality. Apart from raising questions with regard to the authenticity of the traditional demarcation between the real and the imaginary, Hubert Aquin's novel examines the formal (and, especially, the temporal) advantages of the cinematographic image. These two problems form the focus of the present article.



LA REPRÉSENTATION DE L'IRREPRÉSENTABLE

L'IMAGE CINÉMATOGRAPHIQUE DANS *NEIGE NOIRE* DE HUBERT AQUIN

Julie LeBlanc

Au cinéma, on procède d'emblée avec une réalité innommée ; on l'épuise en surface, on la parcourt, on la survole, on l'explore [...]. Peut-être même qu'on n'a pas besoin de la nommer... (Hubert Aquin, *Neige noire*, 1978, p. 61-62).

Narrativité et iconicité

Qu'il s'agisse de la représentation figurative de dessins, de gravures, de tableaux, de photographies, d'espaces cinématographiques ou de la représentation textuelle de ces phénomènes, l'image est souvent traitée comme un moyen d'expression principalement caractérisé par ses puissantes ressources expressives, ses grandes propriétés représentatives, sa remarquable emprise affective et, notamment, par le fait qu'elle « excelle à désigner les choses sans les nommer » (Metz, 1971, p. 17). À travers les traités de rhétorique, les ouvrages de

sémiotique, de narratologie, de cinématographie consacrés à l'image, les références à l'irreprésentable et à l'indicible reviennent avec une régularité non négligeable. De fait, quelle que soit la discipline par laquelle l'image est traitée, le rôle qu'on lui confère et la nature des problèmes qu'elle suscite, elle n'a pratiquement pas cessé d'être mise en relation avec les constituantes de la réalité extratextuelle, interpellant l'éventail des opérations cognitives, les données mimétiques du langage littéraire, notamment, les contraintes de l'expression écrite.

***Neige noire* : le discours théorique dans la fiction**

Les problèmes qui découlent de la production visuelle de l'image cinématographique, à savoir de sa dimension figurative, ne sont pas du même ordre que ceux susceptibles de provenir de sa textualisation où les effets du scriptible et du visible s'entrecroisent de façon très différente. Même si la dimension figurative du scénario n'est jamais actualisée dans *Neige noire*, même si l'écriture cinématographique ne donne jamais lieu à une scénarisation directe, son énonciation présente des problèmes fondamentaux propres à la mise en récit de toute image. Par ailleurs, le texte de Hubert Aquin est susceptible d'être lu comme un long essai sur l'efficacité de l'expressivité filmique : on y retrouve les principes de compréhension et les processus de perceptions propres au cinéma, le statut phénoménologique des composantes narratives et diégétiques du récit filmique, les mécanismes de conversion du scénario en production cinématographique, les procédés textuels et visuels qui sous-tendent les impressions de réalité et d'irréalité, la genèse de la configuration espace-temps, les problèmes qui ont trait à l'ordonnance des images, à la mobilité actantielle, aux techniques de montage, d'éclairage, d'angles de prises de vues.

Les commentaires métatextuels susmentionnés donnent lieu à un discours auto-représentatif dans lequel *Neige noire* d'Aquin, à l'instar de nombreux romans contemporains, exhibe les mécanismes de sa production et de sa réception, s'interroge sur les processus de mise en fiction, met en scène sa propre genèse et sa propre croissance, confronte la valeur référen-

tielle et le caractère vraisemblable de la production cinématographique à celle de la fiction littéraire. Par sa mise en cause des procédés constitutifs de l'acte créateur, des propriétés formelles de la fiction littéraire, de l'authenticité et de la véricité de ce qui est raconté, le roman d'Aquin offre non seulement une thématique du processus d'actualisation, mais également une certaine perspective sur l'importante question du statut véridictoire normalement conféré au genre autobiographique : « Le public ne peut jamais savoir avec certitude si telle œuvre est autobiographique ou non. L'autobiographie est une fausse catégorie... » (p. 154). En plus du questionnement sur le bien-fondé de la frontière traditionnelle entre les champs du réel et de l'imaginaire, ce qui fait également l'objet de maints commentaires dans le texte d'Aquin, ce sont les avantages formels, voire temporels, qu'offre l'image filmique en comparaison de ceux de l'écriture : « Le temps lui-même, fluide fluide, n'est qu'une éponge [...]. Le film, mieux que tout autre moyen d'expression, rend bien cette fluidité achéronique [...] » (p. 157).

C'est sur ce plan que *Neige noire* reprend de façon systématique deux des grands thèmes classiques de la théorie du cinéma et de la filmologie : d'une part, la nature du mélange réel-irréel qui sous-tend tout véhicule filmique et, d'autre part, les problèmes épistémologiques qui proviennent de la représentation de la temporalité au sein de récits cinématographiques. Ce sont ces deux données qui seront privilégiées au cours de cette étude. Il s'agira non seulement d'interroger le discours descriptif qui veille à l'actualisation scripturale de l'image cinématographique, à sa transformation en objet-texte iconique,

mais aussi de dégager du texte d'Aquin une certaine perspective sur les rapports entre la narrativité et l'iconicité. En plus de faire l'objet de maints commentaires d'ordre métatextuel, le texte d'Aquin suggère que l'image cinématographique a le pouvoir de produire des impressions de réalité et de temporalité de façon beaucoup plus spectaculaire que tout autre système linguistique ou iconique.

La structure narrative de *Neige noire*

C'est au sein d'une structure narrative fort complexe que les valeurs expressives de l'image cinématographique sont affichées. Ce n'est pas uniquement par l'entremise de nombreux commentaires métatextuels que les ressources du véhicule filmique sont mises en valeur, car les différentes constituantes qui composent le récit de *Neige noire* participent également à ce processus de valorisation. Tout au long du roman, les différents registres — scénario autobiographique, extraits de *Hamlet* de William Shakespeare, indications techniques relatives au tournage du film, commentaires métatextuels inscrits entre parenthèses — se succèdent, s'em mêlent, se superposent, se répondent, se dédoublent. L'enjeu entre ces diverses composantes projette « un univers en mouvement », comme toute production cinématographique, et indique dans quelle mesure *Neige noire* « tient du traitement et de la continuité au cinéma » (Maccabée-Iqbal, 1978, p. 223). De façon analogue à l'image cinématographique, dont la valeur discursive provient des rapports d'implication mutuelle qu'elle entretient avec les autres images, les différents registres de *Neige noire* acquièrent également leurs

significations de leur succession, de leur ordonnance et, notamment, de l'esthétique de « l'insérende » et de la « superposition » (Aquin, p. 236) qui les sous-tend. Qu'il s'agisse de discuter de l'efficacité de l'expressivité filmique ou de relever les constantes qui existent entre le scénario en voie de production, le récit autobiographique et les commentaires métatextuels, ces énoncés semblent tous voués à susciter l'adhésion de l'instance lectorale à l'interprétation présentée. Les analyses, les assertions et les prescriptions, qui alternent avec les indications propres au scénario, ont non seulement pour but de faire voir, mais aussi de faire croire :

[...] je n'écris le scénario qu'à mesure que je le vis...et je n'ai pas fini de le vivre dans la mesure où le scénario est inachevé... (p. 156).

[...] le lecteur vient de comprendre que le scénario qu'il a lu depuis le début se trouve enchâssé dans le présent commentaire et que ce commentaire explique la publication de ce qu'il enchâsse et reproduit [...] (p. 204).

Le spectateur, lui, ne fait que deviner ce réseau qui suit le scénario comme une ombre [...] et fait que le scénario court après le film au lieu de le précéder (p. 218).

Ponctuée par des énoncés de types évaluatif, analytique, métalinguistique, la verbalisation des images cinématographiques présentée dans *Neige noire* est beaucoup plus qu'un simple simulacre filmique ; elle agit comme son interprétant, anticipant et analysant la réaction du spectateur / lecteur. À l'encontre de nombreuses œuvres où les données autoréflexives (procédés d'autoreprésentation, de mise en abyme, de spécularité) présentées ne sont pas toujours accessibles à l'instance lectorale et sont susceptibles d'exiger tout un travail de lecture et de

relecture, dans le roman d'Aquin, ce sont les principaux personnages, à savoir Nicolas et le narrateur innommé, qui relèvent pour le lecteur les constantes qui existent entre les différents registres narratifs. C'est par l'entremise de ces deux instances narratives qu'une certaine « perception des comparabilités » (Riffaterre, 1981, p. 6) est introduite et que les rapports entre les systèmes pictural et verbal sont localisés avec précision. Qu'il s'agisse de relations d'ordre diégétique, actantiel ou narratif, l'analyse que présentent les principaux personnages de *Neige noire* joue le rôle d'un « impératif de lecture » (Riffaterre, 1980, p. 5) qui gouverne de façon manifeste le décodage de l'œuvre d'Aquin. Fondés sur les modalités du pouvoir, du savoir et du vouloir, de la persuasion, de la séduction et de la manipulation, les commentaires métatextuels énoncés dans *Neige noire* représentent un des principaux attraits de cette œuvre en plus d'être un des points d'ancrage essentiels de la lecture.

L'efficacité de l'image cinématographique et la question de la véridiction

En plus de décrire par le menu les mécanismes qui sous-tendent la production et la réception de *Neige noire*, le narrateur énumère, comme le ferait tout filmologue ou cinématographe, les caractères fondamentaux de l'image filmique : son statut analogique et iconique, sa pondération spatio-temporelle, sa fonction mimétique

et de vraisemblable, sa valeur affective et persuasive, sa réalité esthétique et symbolique. De fait, presque toutes les images cinématographiques introduites dans le scénario autobiographique de *Neige noire* sont accompagnées d'un long discours métatextuel où sont présentées toutes sortes de réflexions portant sur les motivations qui ont présidé au choix du genre cinématographique ainsi que sur les avantages esthétiques, épistémologiques et anthropomorphiques que l'image filmique peut offrir en ce qui concerne l'activité scripturale¹. Ce qui est énoncé par les commentaires des principaux personnages, c'est que le cinéma possède des pouvoirs expressifs d'ordres perceptif et affectif qui sont difficiles à retrouver dans d'autres systèmes linguistiques ou iconiques. Ces ressources expressives proviennent d'une certaine détermination « technico-sensorielle » : du côté de l'émission, la cinématographie se définit par les divers procédés techniques qui veillent à son actualisation et, du côté de la réception, elle fait appel aux plaisirs des sens (Metz, 1971, p. 18). La richesse de ces rapports est une des plus importantes caractéristiques de *Neige noire* qui, en plus de mettre en vedette son propre dispositif de production et de réception, effectue également une élaboration thématique des ressources expressives du véhicule cinématographique :

Décrire cette séquence avec des mots confine à l'impossible. L'image filmique n'est pratiquement pas représentable par les procédés de l'écriture.

1 Selon André Lamontagne, la technique cinématographique employée dans *Neige noire* est, d'une part, un « subterfuge utilisé par le narrateur pour dissimuler un meurtre » et, d'autre part, un « moyen de célébrer la toute-puissance qu'il associe à son statut de créateur, de donner une illusion étrangère à la littérature » (1992, p. 197).

[...]. L'écriture altère le mouvement de la vie, tandis que le cinéma, moins précis dans la description, rend ce qui est le plus précieux chez les êtres qu'il représente : le mouvement (Aquin, p. 50).

Outre ces commentaires sur l'efficience du mouvement, son pouvoir d'attraction et sa puissance de vie, le texte d'Aquin présente toutes sortes de précisions d'ordre technique sur le choix et l'assemblage des différents éléments du montage, l'objet et l'enchaînement des nombreux plans, l'ordonnance des images, les techniques d'éclairage et de prises de vues, les mouvements de l'appareil et des acteurs, les effets d'optique et de cadrage, les jeux de focalisation et de perspective actorielle. Tout en représentant un des principaux éléments du simulacre du scénario, ces nombreuses indications d'ordre technique servent également à la mise en atelier du cinématographe et à la mise à nu de sa production cinématographique. En plus d'attirer l'attention sur l'agent et le procès qui veillent à l'actualisation de l'image filmique, les commentaires métatextuels organisés autour de certains noyaux lexicaux mettent en évidence les éléments qui lui confèrent son efficacité comme moyen d'expression.

La puissance générative (mimétique, affective, persuasive) de l'image cinématographique est souvent désignée par le concept d'impression de réalité ou de vérité. C'est grâce à ses nombreux atouts technico-sensoriels (mouvement, son, couleur, éclairage, décor, montage, cadrage, angle de prise de vue) que le véhicule filmique est traité comme un des modes les plus riches en rappels de réalité. De fait, c'est sans doute à cause des sentiments de créance et de crédibilité qu'elle entraîne que l'image cinématographique représente un

des meilleurs espaces pour poursuivre un dialogue avec l'instance lectorale et obtenir son adhésion à l'interprétation présentée. C'est sur ce plan que *Neige noire* reprend de façon systématique un des grands thèmes classiques de la théorie du cinéma et de la filmologie, à savoir que l'image cinématographique est un espace où apparaîtrait la question du véridique et où les frontières entre le vrai et l'illusion peuvent être facilement brouillées : « Dans mon scénario, la fiction n'est pas un piège, c'est elle, plutôt, qui est piégée par une réalité qu'elle ne contenait pas et qui l'envahit hypocritement... » (Aquin, p. 155). Au début du roman, le scripteur déclare faire du film un lieu de représentation du réel mais, par l'entrelacement de ses différentes composantes — film, indications scéniques, commentaires —, *Neige noire* émet l'idée que les contours entre la reconstitution référentielle et l'espace imaginaire sont beaucoup moins nets qu'on ne le croit. En fait, si à première vue le film prétend refléter la réalité, il en va autrement « lorsqu'il est considéré en relation avec les directives techniques » (Maccabée-Iqbal, p. 251) qui sont vouées à mettre en cause le statut véridictoire de ce qui sera raconté :

[...] mon autobiographie dépasse inconsidérément la fiction que je me croyais incapable d'inventer (p. 148).

Il n'est plus question, pour Linda, de démêler la réalité de la fiction puisque la fiction est inextricablement mêlée aux mailles de la réalité et qu'en dissociant l'une de l'autre, Linda ne saurait plus, en fin de compte, si c'est la fiction qu'elle isole ou ce qu'il est convenu de désigner comme la réalité (Aquin, p. 254).

Une lecture attentive des récits des principales instances narratives de *Neige noire* nous permet de constater que ce qui est à

la base de leurs discours, c'est le problème de la véridiction. Le « modus de la véridiction ² » qui est introduit au moyen d'une dialectique (vérité / fausseté, être / paraître, réalité / fiction) provient d'un rapport de tension entre le scénario et la réalité à laquelle il renvoie. Le discours des principaux personnages, où s'inscrit et se lit le jeu de la vérité, où est en quelque sorte constitué le « mode véridictoire », est actualisé par tout un ensemble de procédés discursifs qui ont pour but de brouiller la frontière entre les champs du réel et de l'imaginaire. Tout en donnant l'impression qu'il cherche à voir clair dans cette surcharge de confusions et d'énigmes, les réflexions de Nicolas présentent une vision encore plus fragmentaire et dérisoire de son scénario :

[Le film] n'est autobiographique que de mon point de vue. Celui qui peut dire que c'est autobiographique me connaît déjà... Le public ne peut jamais savoir avec certitude si telle œuvre est autobiographique ou non. L'autobiographie est une fausse catégorie. [...]. Décidément, personne ne pourra jamais dire de mon film qu'il est autobiographique... (p. 155). La préparation du film se déroule au niveau de la fiction (car ce qui n'est pas connu n'est-il pas fictif ?), tandis que le scénario lui-même est échafaudé sur la vérité (p. 230).

Parler du statut vérifiable ou falsifiable du scénario, c'est dans une certaine mesure mettre en cause la valeur référentielle du récit de Nicolas, et plus précisément la véracité et l'authenticité des faits racontés. En refusant l'argument ontologique selon lequel ce qui distingue les récits « fic-

tionnels » des récits « factuels », c'est que seuls ces derniers sont susceptibles d'être soumis à un processus de vérification, Nicolas suggère que les contours de cette vieille dichotomie sont beaucoup moins nets qu'on ne le dit. La complexité qui entoure toute tentative de tracer des lignes de démarcation entre la réalité et la fiction provient non seulement de « l'impossibilité de fournir une définition du discours réel et en conséquence du discours fictif » (Greimas et Courtés, 1979, p. 312), mais également du fait que le discours fictionnel peut « transgresser la loi de la sincérité et se travestir en discours de vérité » (Kerbrat-Orecchioni, 1982, p. 39). En plus de fournir une explication des conventions qui régissent les productions autobiographiques et cinématographiques, les principales instances narratives du roman d'Aquin présentent également une interprétation de ces récits qui peut difficilement être négligée.

Métatextualité et temporalité

Après avoir suggéré que, pour mettre en évidence l'étroit rapport qui existe entre les champs du réel et de l'imaginaire et ainsi « enfanter des significations souterraines » (Aquin, p. 62), il faut dépasser la réalité nominale et recourir à la démarche cinématographique, le texte d'Aquin donne lieu à une longue méditation sur le temps ³. Au sein de ces nombreux commentaires d'ordre métatextuel se trouvent

2 Les concepts de « mode véridictoire », de « modalité de la véridiction » et de « modus de la véridiction » sont empruntés à A. Greimas et J. Courtés (1979, p. 145).

3 Il importe de signaler l'excellente étude d'Anthony Wall, « Kierkegaard, le mouvement et *Neige noire*, » où sont étudiés l'importance de la temporalité dans la « conceptualisation de la vérité » et aussi le « chronotope de l'écriture » (1991, p. 181-208). Voir aussi l'article de Christiane Houde.

toutes sortes de réflexions quant aux avantages que l'image cinématographique peut offrir dans son traitement de la temporalité. Compte tenu de la quantité des commentaires portant sur les phénomènes de mode, d'ordre, de rythme et de durée, *Neige noire* est susceptible d'être lu comme un long essai sur l'efficacité de l'expressivité filmique à fragmenter « l'écoulement temporel », à reconstituer « la puissance du temps instaurateur », à reconstruire la « contexture du temps originnaire » (Aquin, p. 46) :

Dans le scénario, rien n'est appelé à durer, tout se succède et se découpe au chronomètre. L'écoulement temporel est fragmenté par une suite de cadrages [...]. Les séquences ne font pas que se succéder, elles s'emmêlent, se superposent, se compénètrent, se répondent, se dédoublent dans une parodie de flux temporel. [...] Au terme de cette opération, le spectateur remontera d'une multitude de successions à la durée qui les sous-tend toutes et vivra, de l'intérieur, une seule et enivrante durée (p. 46).

L'expressivité cinématographique peut ajouter à la représentation de la temporalité un deuxième degré de signification par les effets de dislocation, de décomposition, d'instantanéité auxquels elle donne lieu. Outre ces possibilités d'ordre formel, on doit également considérer l'ensemble des manipulations que l'image filmique autorise et, notamment, les pouvoirs démiurgiques qu'elle peut avoir sur l'instance spectatorale. L'image cinématographique offre non seulement la possibilité de simuler l'effet d'une continuité temporelle par la succession, la surimpression, la juxtaposition des différents cadrages, mais elle autorise également une manipulation du spectateur, lui permettant de « s'éloigne[r] de la mesure du temps »

(Aquin, p. 69), de « vivre de l'intérieur une seule et enivrante durée » (p. 41), une « grisante instantanéité » (p. 69). L'attrait certain que la création cinématographique exerce est relatif à toute la force que les « ruptures de montage », les « répétitions de scènes », les « personnages figés » donnent au présent perpétuel (Robbe-Grillet, 1962, p. 128). Autrement dit, une des qualités primordiales du cinéma, c'est que ce véhicule est un « art du présent » (Laffay, 1964, p. 54). Dans la mesure où il ne peut pas « constamment évoquer la présence des objets », le cinéma nous permet « d'accompagner du même pas dans la durée les images de l'écran », de nous inscrire dans une narration « plus proche du monde que ne l'est une relation par des mots » (Laffay, p. 54-71). Ce sont les principales ressources que l'image cinématographique peut offrir. À l'encontre d'autres moyens d'expression linguistique ou iconique, elle s'offre au « présent de notre perception » et s'inscrit dans le « présent de notre conscience » (Martin, 1985, p. 24). C'est en quelque sorte ce qui est suggéré tout au long de *Neige noire*, à savoir qu'un des grands avantages que présente la démarche cinématographique sur la production littéraire, c'est qu'elle a le pouvoir de déjouer l'implacable déroulement du temps. Devant ce système de référence évanescent qu'est le temps, le véhicule filmique peut faire appel aux techniques de surimpression, de juxtaposition, de superposition, qui ont pour effet de rendre la « fluidité achéronique » du temps, de mettre le spectateur en présence d'une « image sans fin » au sein de laquelle les procédés d'abruption et de discontinuité sont annexés (Aquin, p. 157).

La valeur discursive du simulacre filmique inscrit dans *Neige noire*

Outre leur dimension spéculaire, il est possible de conférer une valeur proprement discursive aux commentaires métatextuels portant sur les problèmes mimétiques et temporels de l'image cinématographique, car ce discours descriptif véhicule certaines attitudes sur les expériences d'écriture et de lecture, la fonction extratextuelle de la référentialité, la valeur épistémologique de la configuration espace-temps, les stratégies de la représentation picturale. Il est évident que les enjeux entre les systèmes signifiants pictural et verbal inscrits dans l'œuvre d'Aquin agissent d'une part comme une stratégie textuelle propre à exhiber les fonctionnements diégétique et formel de *Neige noire*, voire à mettre en place un redoublement spéculaire à l'échelle des personnages, de l'histoire racontée, de la structure narrative du roman. D'autre part, l'enjeu entre ces deux systèmes signifiants fonctionne comme des outils signalant une prise de position quant à une esthétique de la production et de la réception textuelle, quant aux propriétés contingentes de la perception visuelle, aux complexités de l'analogie iconique et au statut mimétique de la représentation picturale. Autrement dit, les images cinématographiques présentées dans le roman d'Aquin sont beaucoup plus que de simples pratiques de composition,

car elles suscitent tout un ensemble de questions d'ordres théorique et épistémologique.

Il est évident que toute illusion représentative, de quelque nature qu'elle soit, est une interprétation conçue en fonction d'une instance réceptrice quelconque. Dans le roman d'Aquin, cette action descriptive alterne avec une « action interprétative-explicative », qui est couplée à une « action persuasive » (Adam, 1984, p. 12). En d'autres termes, l'analyse des affinités d'ordres structural et thématique qui existent entre les différents registres narratifs n'a d'autre but que d'introduire un discours persuasif voué à provoquer l'adhésion du lecteur, à le convaincre du statut véridictoire de l'interprétation énoncée, à savoir que l'image cinématographique engendre des systèmes de représentation et de signification qui sont non seulement différents, mais parfois même supérieurs à ceux des productions littéraires. Si ce signe visuel permet de dire « beaucoup à la fois » et des choses « telles qu'on ne saurait, souvent, les dire autrement » (Dupriez, 1980, p. 242), s'il possède des pouvoirs de séduction et de persuasion qui n'ont pas d'équivalences textuelles, s'il permet de dire l'indicible et d'évoquer l'innommable, il va de soi que le langage ne peut donc pas être traité comme le code par excellence. C'est ce que postule *Neige noire*, bref, c'est ce qui se trouve inscrit au cœur de l'écriture cinématographique d'Aquin.

Références

- ADAM, Jean-Michel, *le Récit*, Paris, Presses universitaires de France, 1984.
- AQUIN, Hubert, *Neige noire*, Montréal, Le Cercle du livre de France, 1978.
- BARTHES, Roland, « la Rhétorique de l'image » dans *Communications*, 4 (1964), p. 40-51.
- DUPRIEZ, Bernard, *Gradus. Les procédés littéraires*, Paris, Éditions 10/18, 1980.
- GREIMAS, Algirdas Julien et COURTÉS, Joseph, *Sémiotique : dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, Hachette, [1979] 1986.
- Groupe μ , *Traité du signe visuel*, Paris, Seuil, 1992.
- HOUDE, Christiane, « Scénario et fiction : *Neige noire* », dans *Voix et images*, vol. II, 3 (avril 1977), p. 418-436.
- KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine, « le Texte littéraire : non-référence, auto-référence, ou référence fictionnelle », dans *Texte*, 1 (1982), p. 27-50.
- LAFFAY, Albert, *Logique du cinéma*, Paris, Masson et Cie, 1964.
- LAMONTAGNE, André, *les Mots des autres*, Sainte-Foy, Presses de l'Université Laval, 1992.
- LINDEKENS, René, *Essai de sémiotique visuelle : le photographique, le filmique, le graphique*, Paris, Klincksieck, 1976.
- MACCABÉE-IQBAL, Françoise, *Hubert Aquin. Romancier*, Sainte-Foy, Presses de l'Université Laval, 1978.
- MARTIN, Marcel, *le Langage cinématographique*, Paris, Éditions du Cerf, 1985.
- METZ, Christian, *Langage et cinéma*, Paris, Larousse, 1971.
- RIFFATERRE, Michael, « l'Intertexte inconnu », dans *Littérature*, 41 (février 1981), p. 4-7.
- — —, « la Trace de l'intertexte », dans *la Pensée*, 215 (1980), p. 4-10.
- ROBBE-GRILLET, Alain, *Pour un nouveau roman*, Paris, Minuit, 1962.
- ROPARS-WUILLEUMIER, Marie-Claire, « le Spectateur masqué », dans *Littérature*, 63 (octobre 1986), p. 38-54.
- VISWANATHAN, Jacqueline, « le Roman-scénario : étude d'une forme romanesque », dans *le Journal canadien de recherche sémiotique*, vol. 7 (1980), p. 125-149.
- WALL, Anthony, *Hubert Aquin. Entre référence et métaphore*, Longueuil, Les Éditions Balzac, 1991.