

Yannick Prié (Université Lyon I) et Ilias Yocaris (IUFM de Nice)

## Résumé

D'un point de vue strictement technique, notre exposé vise à esquisser une méthode de travail permettant de créer de nouveaux outils stylistiques destinés à l'analyse filmique. Pour ce faire, nous nous proposons d'analyser le film de Lars Von Trier et Niels Vørsel *Epidemic* (1988 ; tourné en noir et blanc). Partant d'une étude détaillée du fonctionnement sémio-stylistique de ce film, nous entendons montrer :

(1) Qu'il se présente comme un « système textuel » (cf. Metz 1971 : 107-108 *et passim*) découlant d'une série d'interactions extrêmement complexes entre différents codes sémiotiques (discursifs, picturaux, narratifs, génériques ... ) ;

(2) Que sa dimension « pluri-codique » (Metz 1971 : 90) doit être décrite dans le cadre d'une approche résolument interdisciplinaire, permettant de conjoindre aux acquis de la sémiotique filmique<sup>1</sup> une série de concepts empruntés à la stylistique textuelle (le concept riffaterrien de « convergence »), à la narratologie (le concept genettien de « métalepse narrative »), à la philosophie du langage (le concept goodmanien d'« exemplification », le concept derridien d'« indécidabilité ») etc. ;

(3) Que l'efficacité d'une telle démarche d'analyse est démultipliée par l'utilisation d'outils informatiques adéquats, qui peuvent être développés *ad hoc*.



---

<sup>1</sup> Cf. notamment Metz 1971, 2003, Maillot 1989, Gaudreault et Jost 1994, Buckland 2000, Vanoye 2002 etc.

## I. RÉSUMÉ DU FILM

Lars et Niels, deux cinéastes danois plus ou moins désargentés, décident d'écrire un scénario évoquant la prolifération de la peste dans une contrée rurale imaginaire. Pour mener à bien leur entreprise, ils prennent soin de se documenter préalablement sur les épidémies de peste qui ravageaient autrefois les villes médiévales, et Lars assiste même à la dissection d'un cadavre qui présente tous les symptômes de la maladie. Le scénario est intitulé **EPIDEMIC**<sup>®</sup>, et le spectateur voit ce mot s'inscrire définitivement sur l'écran en lettres rouges au moment même où Lars commence à taper son texte à la machine. Le héros de **EPIDEMIC**<sup>®</sup> (joué, comme le personnage de Lars, par Von Trier lui-même) est un jeune médecin idéaliste, le Dr Mesmer, qui décide de se rendre dans la région infestée par la peste afin de soigner les victimes du fléau et d'enrayer ainsi sa prolifération. Las, le matériel qu'il utilise est contaminé à son insu par le virus qu'il tente d'éradiquer (le virus DIN), et de ce fait il propage l'épidémie au fur et à mesure qu'il sillonne la campagne pour lutter contre elle. Pendant qu'ils préparent leur film, Lars et Niels se rendent en Allemagne où ils constatent, désabusés, les dégâts environnementaux provoqués par l'industrialisation à outrance, le développement économique et la modernisation technologique du pays générant toute une série d'activités polluantes. Une fois de retour au Danemark, ils présentent leur travail à Claes, un producteur susceptible de financer leur projet. Invité à dîner chez Lars, Claes se montre franchement sceptique, jugeant l'investissement trop risqué. Mais les deux cinéastes, qui avaient anticipé son refus, lui réservent une surprise : après le dîner, ils font venir une femme medium qui a lu leur scénario et lui demandent de s'introduire par la pensée dans l'univers fictionnel de **EPIDEMIC**<sup>®</sup> afin de décrire ce qu'elle y voit. La femme s'exécute mais, horrifiée par le spectacle qu'elle est en train de contempler mentalement, elle fait une crise d'hystérie terrifiante et finit par contracter *réellement* la peste, contaminant du coup les deux scénaristes et leurs convives. Que s'est-il passé ? La question reste ouverte, dans la mesure où le spectateur a le choix entre deux explications : (a) une explication « rationnelle » (le medium a en fait été contaminé par Lars, qui propage le virus de la peste à son insu depuis qu'il s'est approché du cadavre disséqué) ; (b) une explication « surnaturelle » (du fait que l'intervention du medium crée un « lien » entre l'univers « réel » de Niels et de Lars et l'univers « imaginaire » du « film dans le film », le premier est contaminé par le deuxième). Quoi qu'il en soit, les dégâts sont irréversibles, puisque, au petit matin, le medium et la femme de Lars sont morts. Le film de Von Trier s'achève par deux plans aériens montrant des sites industriels Allemands en pleine expansion, comme si l'univers du spectateur lui-même était peu à peu gagné à son tour par un autre type de peste, au moins aussi terrifiant : le capitalisme mondialisé des années 1980.

## II. DESCRIPTION DES OUTILS INFORMATIQUES UTILISÉS

Un des enjeux de la recherche à propos de documents temporels est d'avoir la possibilité d'une part de décrire finement ces documents (Auffret et Prié 1999), d'autre part d'échanger les descriptions entre chercheurs. L'outil Advène<sup>2</sup> utilisé pour cette étude permet à un chercheur d'annoter un document audiovisuel sous forme numérique, puis de construire et de naviguer au sein d'une *hypervidéo*.

Les annotations sont des informations associées à des fragments temporels du document, répondant chacune à une catégorie d'analyse définie par le chercheur, qui peut les utiliser pour « inscrire » son analyse dans le flux. Le chercheur dispose également de la possibilité de mettre en relation les annotations, ce qui permet, au-delà de la mise en relation par juxtaposition ou séquentialité temporelles, d'explicitier des relations intra-documentaires significatives.

Une hypervidéo peut être composée automatiquement à partir des annotations, permettant de visualiser annotations et relations, d'accéder à n'importe quel fragment qui a été décrit, de

---

<sup>2</sup> *Annotate Digital Video, Exchange on the Net* (voir Aubert et Prié 2006) : le prototype est librement téléchargeable depuis le site web <http://liris.cnrs.fr/advene>.

rechercher des informations, etc. Le chercheur a également la possibilité de construire manuellement un ensemble de vues, qui composeront l'hypervidéo. Les vues statiques sont des pages web standard, liées entre elles et au flux audiovisuel, autorisant la création d'un véritable réseau hypermédiateur entre texte et document audiovisuel. Les vues dynamiques sont construites selon un modèle événementiel. Un événement du temps du flux audiovisuel (le fait qu'un certain moment temporel soit atteint, par exemple le début d'un fragment annoté), sous certaines conditions (par exemple que l'annotation appartienne à une certaine catégorie), entraîne un événement dans l'hypervidéo (par exemple un déplacement dans le temps audiovisuel ou l'affichage du contenu d'une annotation comme sous-titre). Il est ainsi possible à l'utilisateur de construire des remontages du document audiovisuel, d'enrichir celui-ci par des sous-titres, voire de proposer une navigation conditionnelle au sein du document lui-même.

Un ensemble d'annotations, de relations et de vues est appelé un recueil, et peut être échangé sur Internet. C'est l'association du recueil et du document audiovisuel qui permet de construire la navigation dans l'hypervidéo. Les annotations d'un utilisateur peuvent être complétées par un autre utilisateur, ou bien simplement réutilisées pour construire d'autres vues. Ceci ouvre la porte à une construction cumulative de connaissances sur les documents audiovisuels, films ou autres.

L'outil Advène donne donc les moyens au chercheur d'une part de mener une activité de lecture active, d'inscrire son analyse dans le flux au fur et à mesure qu'elle se construit (sous la forme d'annotations et de relations), d'autre part de construire une hypervidéo comme un document hypermédia partageable et pouvant être enrichi, illustrant la recherche menée au-delà de la modalité textuelle d'un article. C'est ce que nous illustrerons avec l'hypervidéo qui sera associée à notre étude.

### III. ÉTUDE SÉMIO-STYLISTIQUE DE EPIDEMIC<sup>e</sup>

*La métaphoricité est la logique de la contamination et la contamination de la logique.*

Jacques Derrida, « La Pharmacie de Platon ».

#### (1) L'espace de la contamination

Comme son titre l'indique, le film de Von Trier repose tout entier sur la notion de *contamination*. Mais quel est exactement le contenu de cette notion ? L'image de la « contamination » peut être considérée comme la représentation stylisée d'un « espace ambivalent et indéterminé » (Derrida 1972 : 143), d'un univers typiquement postmoderne reposant sur le concept derridien d'« indécidabilité »<sup>3</sup> : en gros, est « indécidable » tout signe, « objet » et/ou concept comportant simultanément deux aspects contradictoires qui se superposent comme les deux faces d'une même pièce (v. p. ex. Derrida 1972 : 156, 272 etc.). Ce qui se passe justement dans *Epidemic*, c'est que le spectateur se trouve confronté à une série d'« entités » de ce genre qui ne sont plus analysables en fonction des délimitations binaires « claires et distinctes » héritées du rationalisme des Lumières, puisque chacune d'entre elles comporte deux parties contradictoires et indissociables qui se « contaminent » mutuellement par-delà leur cloisonnement. Toute la thématique du film tourne autour de ce phénomène, d'où la présence d'une série d'« objets » et de concepts « indécidables » qui constituent autant de « lieux de pivotement indéfini » (Derrida 1972 : 273) sur le plan sémiotique :

**(a) Remède/poison.** Mesmer, le héros du film enchâssé (F2, par opposition au film enchâssant, dorénavant F1) emporte avec lui une mallette pleine de médicaments pour soigner

---

<sup>3</sup> Sur l'importance de ce concept dans l'œuvre de Derrida, v. p. ex. Ramond 2002 : 1083-1086.

ceux qui sont atteints du virus DIN. Or, ce faisant, il propage en même temps le virus car il ignore que sa mallette elle-même est contaminée : le sérum qu'elle contient est donc à la fois un remède *et* un poison, autrement dit il se présente comme l'objet « indécidable » par excellence – le *pharmakon* derridien (v. Derrida 1972 : 87 *et passim*)<sup>4</sup>.

**(b) Protection de l'épidémie/propagation de l'épidémie.** Au moment où elle décrit les murs du sous-sol de la bibliothèque où Lars tente de se documenter pour son film, la voix *off* du narrateur de *Epidemic* explique posément que ces murs, censés protéger les villes médiévales de la peste, semblent exsuder eux-mêmes cette maladie : la manière dont ils sont filmés en noir et blanc (on dirait une peau couverte de bubons) ne laisse aucun doute à ce sujet. En termes derridiens, on dirait donc que le mur protecteur/contaminant correspond au concept d'*hymen*<sup>5</sup>, forgé justement pour penser un « espacement qui assure [en même temps] l'écart et le contact » (Derrida 1972 : 318).

**(c) Solidarité/opprobre.** Comme le souligne Lars au début du film, la croix rouge qui signale les maisons des familles atteintes par la peste dans les villes médiévales est à la fois une marque de sollicitude envers les pestiférés (on implore le ciel de les aider) et une manière de les mettre au ban de la société (on les stigmatise irrémédiablement, on les marque « au fer rouge »).

**(d) Dénonciation du capitalisme/ « propagation » du capitalisme.** À notre sens, c'est là le problème le plus important soulevé par *Epidemic*. En effet, Von Trier ne cesse d'assimiler tout au long du film le capitalisme à une maladie qui se propage inexorablement par le biais du développement économique, d'où : (1) la remarque de Niels que les sites industriels Allemands prolifèrent comme « de grandes taches sur la carte », référence implicite aux bubons de la peste ; (2) le plan final montrant en plongée les régions industrialisées de la Westphalie, pustules innommables en train de ronger peu à peu le corps de l'Allemagne ; (3) le nom même du virus traqué par le docteur Mesmer, puisque les initiales DIN désignent en réalité le Deutsches Institut für Normung (Institut Allemand de Standardisation), organisme fondé en 1917 et dont la mission consiste (d'après son site officiel sur Internet<sup>6</sup>) à standardiser les produits industriels et à défendre les intérêts économiques Allemands au niveau Européen et international ... Or, et c'est là le plus surprenant, ce film qui dénonce le capitalisme contribue en même temps à son expansion, puisqu'il est lui-même (comme Claes ne manque pas de le rappeler lors du dîner auquel il été convié ...) un objet commercial destiné à la vente et soumis aux contraintes d'une production industrielle. *Epidemic* tout entier est donc en quelque sorte « contaminé », puisque le simple choix de payer pour voir le film (en achetant un ticket de cinéma ou un DVD par exemple) contribue à « propager » le capitalisme. Conséquence tout à fait logique : comme les maisons contaminées par la peste, l'œuvre de Von Trier est elle-même marquée du sceau de l'infamie, de l'opprobre, l'inscription **EPIDEMIC®** en caractères rouges ... On notera du reste que le petit sigle ® qui accompagne cette inscription reproduit toute la démarche sémiotique qui vient d'être évoquée « en miniature », dans la mesure où il cumule deux significations différentes : (a) il exemplifie métaphoriquement<sup>7</sup> les prédicats « incubation » et/ou « développement d'un germe », puisqu'il contient *in posse* le mot **EPIDEMIC** tout entier ; (b) il renvoie sur le plan connotatif à l'appropriation du monde par le capitalisme, puisqu'il fait inmanquablement penser à ® (marque déposée) ou à © (copyright) ...

---

<sup>4</sup> Comme le souligne Derrida, le mot *pharmakon* désigne en grec ancien à la fois un remède (sens qu'il a conservé en grec moderne, d'où des dérivés comme *farmakio*, « pharmacie ») et un poison (d'où, en grec moderne, des mots comme *farmaki*, « poison », *farmakono*, « empoisonner » etc.).

<sup>5</sup> Du fait de sa polysémie en grec, le mot « hymen » renvoie à la fois (selon Derrida) à la jonction et à la séparation : le sème /jonction/ est présent quand le terme est utilisé au sens de « mariage », « union conjugale » ; le sème /séparation/ est mis en avant quand on emploie « hymen » au sens de « membrane » (cf. des expressions comme *parthenikos hymén*, « hymen virginal »), puisque la membrane est ce qui s'interpose entre un « dedans » et un « dehors » (v. Derrida 1972 : 262).

<sup>6</sup> [Http://www2.din.de/index.php](http://www2.din.de/index.php).

<sup>7</sup> Sur le concept d'« exemplification » et ses possibles applications dans le domaine de la sémiotique des arts, v. Goodman 1990 : 33-35, 79-90, Goodman 1992 : 46-47, Schaeffer 1996 : 308-332.

## (2) La contamination de l'espace

À tous égards, l'univers fictionnel de *Epidemic* se présente donc comme un espace *contaminé*. Or, comme nous allons le montrer, l'image de la contamination semble elle-même proliférer sur le plan stylistique, dans la mesure où le film de Von Trier présente tous les symptômes d'une sorte de « contagion sémiotique » : en effet, le thème de l'épidémie n'est pas seulement évoqué (ou convoqué) au niveau de son contenu dénotatif et thématique (qu'il soit verbal ou pictural), il est aussi figuré métaphoriquement au niveau de ses structures narratives et stylistiques, qui semblent toutes « propager » la même signification sur le mode exemplificatoire. Cet effet de « convergence », au sens riffaterrien du terme<sup>8</sup>, est particulièrement visible :

**(a) Au niveau de la construction narrative.** En effet, tout le film repose sur une métalepse narrative (v. Genette 1972 : 243-244, Genette 1983 : 58-59, Genette 2004, Pier et Schaeffer eds 2005), autrement dit une (con)fusion délibérée de deux niveaux narratifs distincts : le niveau diégétique (l'univers de Lars et de Niels, autrement dit l'univers de F1) et le niveau métadiégétique (l'univers du docteur Mesmer, en d'autres termes l'univers de F2). La « contamination » mutuelle des deux niveaux survient évidemment lors du dîner final, quand la peste qui frappe les héros de F2 semble se transmettre au medium recruté par Lars et Niels (cf. *supra*, I), puis aux autres personnages de F1.

**(b) Au niveau du positionnement référentiel du film,** puisque, par une deuxième métalepse narrative, Von Trier estompe en partie les limites entre l'univers « diégétique » de *Epidemic* et le monde « réel », notre univers actuel de référence : les trois protagonistes de F1, Lars [Von Trier], Niels [Vørsel] et Claes [Kastholm Hansen] jouent visiblement leur propre rôle<sup>9</sup>, et le film qu'ils sont en train de préparer s'appelle précisément **EPIDEMIC®** ... Ce brouillage des limites entre univers diégétique et univers « réel » atteint son point culminant quand Niels entreprend la rédaction du scénario de F2 en tapant sur sa machine à écrire le mot **EPIDEMIC** : au fur et à mesure que le mot apparaît sur la feuille blanche qu'il a devant lui, il s'imprime en même temps, stigmaté indélébile, sur la pellicule du film que le spectateur est en train de regarder, comme si la page filmée et la pellicule « réelle » formaient une seule et même entité.

**(c) Au niveau du positionnement générique.** Imitant en cela le fonctionnement des récits fantastiques « littéraires » (cf. Todorov 1970 : 29, 165 *et passim*), le film estompe les limites entre le « rationnel » et l'« irrationnel », dans la mesure où l'enchaînement des « événements » fictionnels peut être expliqué soit de façon logique soit par une potentielle implication de forces surnaturelles. Cette « contamination » mutuelle de deux encyclopédies fictionnelles distinctes<sup>10</sup> est du reste mise en avant de deux manières différentes : (a) au début du film, la voix *off* signale que l'apparition d'une épidémie de peste au moment même où les deux protagonistes ont achevé leur scénario est une coïncidence des plus étranges ; (b) le héros de F2 s'appelle Mesmer, NP qui renvoie à la fois à la rationalité scientifique (du fait de l'identité et des compétences de son porteur) et à l'irrationalisme surnaturaliste [puisque Von Trier fait manifestement allusion en l'occurrence à Franz Anton Messmer (1734-1815), le plus grand occultiste du 18<sup>ème</sup> siècle].

---

<sup>8</sup> Il y a « convergence stylistique » quand des données formelles appartenant à des niveaux organisationnels différents (par exemple, dans un texte, le niveau énonciatif, le niveau lexical, le niveau syntaxique et phrastique, le niveau narratif, le niveau figural etc.) entrent mutuellement en résonance pour suggérer la même idée : v. Riffaterre 1971 : 44, 60-62).

<sup>9</sup> Il semble même que Von Trier ait poussé la plaisanterie jusqu'à inviter « réellement » à dîner Claes Kastholm Hansen, son propre producteur, qui ignorait ce qui allait se passer tout comme le personnage (?) qu'il incarne dans *Epidemic*.

<sup>10</sup> Sur le concept d'« encyclopédie fictionnelle », v. notamment Doležel 1998 : 177-181.



**(d) Au niveau de l'élaboration de l'image.** Le choix de filmer F1 avec une pellicule de 16mm agrandie ensuite donne une image avec du « gros grain »<sup>11</sup>. Bien entendu, le « gros grain » figure (a) les granulés que l'on trouve dans les ganglions des victimes de la peste ; (b) les micro-organismes qui la transmettent eux-mêmes, l'environnement des personnages grouillant littéralement de points noirs en pleine effervescence. Dès lors, un tel choix stylistique entre également en résonance avec l'utilisation du petit sigle ☉, qui constitue en quelque sorte le logo du film de Von Trier (cf. *supra*, III.1.d).

**(e) Au niveau de l'accompagnement musical,** puisque Von Trier utilise essentiellement deux pièces de musique : (i) (tout au long du film) l'ouverture du *Tannhäuser* de Wagner ; (ii) (dans le générique de fin) une chanson pop dans le style des années 1980, qui est apparemment une variante de cette ouverture. L'effet produit par la juxtaposition de (i) et de (ii) est très frappant : le noble thème musical extrait de l'opéra de Wagner, « contaminé » par l'esthétique populacière imposée par l'industrie musicale, se transforme en *jingle* d'un goût affreux, avec des paroles à l'avenant (« *Epidemic, epidemic, we all fall down, we all fall down ...* »). On retrouve donc en l'occurrence le thème de l'« indécidabilité », puisque la voix anonyme qui chante ce refrain dénonce « entre les lignes » l'aliénation culturelle du public par les multinationales du disque ... tout en pérennisant *ipso facto* les normes commerciales et esthétiques imposées par ces multinationales.

Il y a donc convergence stylistique dans *Epidemic* parce que l'idée de la contamination est mise en avant de plusieurs manières différentes et par le recours à plusieurs codes sémiotiques distincts (narratif, générique, pictural, musical) en même temps. Cette synergie translinguistique et inter-codique se trouve « visualisée » par une image très frappante, à savoir la description de sept rats aux queues enchevêtrées découverts dans un égout peu après le déclenchement de l'épidémie que Mesmer entend combattre. Cette image a une double fonction sur le plan sémiotique : (a) au niveau narratif et thématique, il s'agit d'un signe précurseur : en effet, un des collègues de Mesmer souligne que ce phénomène annonce une épidémie de peste d'une ampleur sans précédent ; (b) au niveau structural, il s'agit d'une mise en abyme : l'enchevêtrement des rats autour d'un point nodal (les bouts de leurs queues, inextricablement emmêlées) figure de toute évidence la manière dont la construction stylistique de *Epidemic* permet d'articuler différents codes sémiotiques autour d'un « nœud » conceptuel et esthétique, à savoir l'image de la contamination.

#### IV. PROLONGEMENTS MÉTHODOLOGIQUES ET THÉORIQUES

Quelles sont les conclusions théoriques que l'on peut tirer d'une telle analyse ? Sur le plan méthodologique, on retiendra principalement :

- (a) L'efficacité des concepts empruntés à la narratologie, la stylistique et la théorie littéraire en général pour décrire certains fonctionnements sémiotiques mis en évidence dans le discours cinématographique : des concepts comme celui de cadre diégétique, de métalepse, de mise en abyme, de « fonction », d'« indice », de « variation », d'ostension formelle, d'exemplification, de « défamiliarisation » etc. sont immédiatement exploitables dans cette optique.
- (b) La complexité des interactions qui se développent entre les différents codes qui constituent l'œuvre cinématographique en tant que « système textuel », et la nécessité d'élaborer de nouveaux outils conceptuels et stylistiques permettant de penser cette complexité. Pour simplifier l'analyse, nous avons choisi en l'occurrence un film reposant sur une synergie visiblement très poussée entre différents systèmes sémiotiques (d'où le recours au concept de « convergence stylistique », lui aussi

---

<sup>11</sup> Par un choix de mise en scène hautement significatif, le « gros grain » est rendu particulièrement visible, grâce à un zoom avant, au moment précis où Lars s'essuie le front lors de la séance de dissection à laquelle il assiste, se trouvant ainsi sans doute contaminé à son insu.

emprunté à la théorie littéraire). On doit toutefois envisager un éventail de « relations inter-codiques » (Metz 1971 : 182) beaucoup plus large, englobant la convergence *stricto sensu*, des phénomènes de cohérence sémio-stylistique approximative, des effets de contrepoint, des discordances, voire même des contradictions involontaires etc.

- (c) Les difficultés redoutables que soulève l'hétérogénéité des différentes « unités pertinentes » sur le plan sémiotique, ainsi que la multiplicité de leurs modes possibles d'articulation (cf. Metz 1971 : 139-156). Dans cette optique, il importe de souligner le rôle décisif des « outils » d'analyse informatiques : un logiciel comme Advène permet ainsi (i) d'opérer simultanément plusieurs recoupements descriptifs différents et de dégager à partir de là des diagrammes susceptibles d'être confrontés entre eux ; (ii) de penser la mouvante complexité des connexions stylistiques « inter-codiques » qui se font et se défont sans cesse au fur et à mesure que progresse le film ; (iii) de mettre en avant la présence de « corrélations » significatives entre constituants filmiques *a priori* sans rapport entre eux.

## V. RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- Aubert, O. et Prié, Y.** (2006) : « Des vidéos aux hypervidéos : vers d'autres interactions avec les médias audiovisuels », *TSI*, 25, 4, *Document numérique : de l'analyse à la visualisation*, pp. 409-436.
- Auffret, G. et Prié, Y.** (1999) : « Managing Full-indexed Audiovisual Documents: a New Perspective for the Humanities », *Computer and the Humanities*, 33, 4, *Special issue on Digital Images*, pp. 319-344.
- Bainbridge, C.** (2004a) : « Just looking ? Traumatic affect, film form and spectatorship in the work of Lars Von Trier », *Screen*, 45, 4, pp. 391-400.  
– (2004b) : « Making waves : trauma and ethics in the work of Lars Von Trier », *Journal for Cultural Research*, 8, 3, pp. 353-370.
- Bjorkman, S.** (2004) : « Lars Von Trier : The Defects of Humanism », *Sight and Sound*, 14, 2, pp. 25-27.
- Buckland, W.** (2000) : *The Cognitive semiotics of film*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Dällenbach, L.** (1977) : *Le Récit spéculaire*, Paris, Seuil, coll. « Poétique ».
- Derrida, J.** (1972) : *La Dissémination*, Paris, Seuil, coll. « Points Essais ».
- Doležel, L.** (1998) : *Heterocosmica. Fiction and possible worlds*, Londres, Johns Hopkins University Press, coll. « Parallax ».
- Gaudreault, A. et Jost, F.** (1994) : *Le Récit cinématographique*, tome 2, *Cinéma et récit*, Paris, Nathan, coll. « Fac-cinéma ».
- Genette, G.** (1972) : *Figures III*, Paris, Seuil, coll. « Poétique ».  
– (1983) : *Nouveau discours du récit*, Paris, Seuil, coll. « Poétique ».  
– (2004) : *Métalepse. De la figure à la fiction*, Paris, Seuil, coll. « Poétique ».
- Goodman, N.** (1990 [1968]) : *Langages de l'art*, trad. de l'américain par Jacques Morizot, Nîmes, Chambon, coll. « Rayon Art ».  
– (1992 [1978]) : *Manières de faire des mondes*, trad. de l'américain par Marie-Dominique Popelard, Nîmes, Chambon, coll. « Rayon Art ».
- Hénault, A.** (1979) : *Les Enjeux de la sémiotique*, Paris, PUF.
- Maillot, P.** (1989) : *L'Écriture cinématographique*, Paris, Méridiens Klincksieck.
- Metz, C.** (1971) : *Langage et cinéma*, Paris, Larousse, coll. « Langue et langage ».  
– (2003 [1971/1972]) : *Essais sur la signification au cinéma*, Paris, Klincksieck, coll. « Collection d'esthétique ».
- Pier, J. et Schaeffer, J.-M. éds** (2005) : *Métalepse : entorses au pacte de la représentation*, Paris, éditions de l'EHESS, coll. « Recherches d'histoire et de sciences sociales ».

- Ramond, C.** (2002) : article « Derrida » in *Le Vocabulaire des philosophes. Philosophie contemporaine (XXème siècle)*, J.-P. Zarader éd., Paris, Ellipses, pp. 1049-1101.
- Riffaterre, M.** (1971) : *Essais de stylistique structurale*, Paris, Flammarion, coll. « Nouvelle bibliothèque scientifique ».
- Schaeffer, J.-M.** (1996) : *Les Célibataires de l'art. Pour une esthétique sans mythes*, Paris, Gallimard, coll. « NRF Essais ».
- Stevenson, J.** (2002) : *Lars von Trier*, Londres, British Film Institute, coll. « World directors series ».
- Stewart, E.** (2005) : « Hypnosis, Identification and Crime in Lars von Trier's European Trilogy », *Film Journal*, 1, 12, s. p.
- Todorov, T.** (1970) : *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, coll. « Points ».
- Vanoye, F.** (2002 [1979]) : *Récit écrit, récit filmique. Cinéma et récit*, tome 1, Paris, Nathan, coll. « Nathan cinéma ».
- Von Trier, L.** ([2001]) : *Conversations avec Stig Bjorkman*, trad. du suédois par Marie Berthelius, [Paris], Cahiers du cinéma.  
 – (2004) : « Lars von Trier », interview avec S. Bjorkman *et al.*, *Cahiers du Cinéma*, 579, pp. 32-38.