Traduction et Langues Volume 25 Numéro 01/2026
Journal of Translation Languages **مجلة الترجمة واللغات**
ISSN (Print): 1112-3974 **EISSN (Online): 2600-6235**

Le texte-image à l'écran : écriture et discours multimodal au cinéma de fiction

The Text-Image on Screen: Written Language and Multimodal Discourse in Fiction Film

Martázul Busto Núñez
Universidade de Santiago de Compostela USC - Espagne
martazul.busto@usc.gal

Comment citer cet article :
Busto Núñez, M. (2026). Le texte-image à l'écran : écriture et discours multimodal au cinéma de fiction. *Traduction et Langues, 25 (01),* 363-383.

Reçu : 30/04/2025**; Accepté :** 31/03/2026**, Publié :** 30/06/2026

Auteur correspondant : Martázul Busto Núñez

Keywords

Multimodal film discourse; Diegetic screens; Filmic written text; Text–image relation; Semio-pragmatic approach; Filmic semiotic modes; Contemporary francophone cinema

Abstract

Written text has rarely constituted a central object of film studies, except in analyses of opening and closing credits. Approaches to these credits, often focused on aesthetics and typography, have rightly considered them as units possessing a degree of independence from the films in which they appear. This article argues for an approach to written language that treats it as a fully-fledged semiotic mode coexisting with auditory and visual modes within films, and therefore as an essential component of comprehensive film analysis. To substantiate this perspective through practical examples, the study applies it to a specific case: the representation of screens in fiction films, based on a limited sample of contemporary French-language works. This choice reflects a reality that has transformed twenty-first-century filmic diegesis, namely the integration of screens, especially smartphones, into everyday life and their increasing role as narrative catalysts. Adopting a semio-pragmatic approach grounded in the multimodal nature of filmic discourse, the study establishes a taxonomy of how screens function as fictional vehicles for written language. This classification also makes it possible to map the homogenisation between diegetic reality, that is, the fictional world, and cinematic reality, namely the techniques and stylistic devices of film. Such harmonisation operates at the level of meaning and sensation, linking the fictional discourse produced at the source/production side with the audience positioned at the receiving end—an audience that may, in certain contexts, simultaneously assume the role of analyst. The descriptions and resulting classification attest to the significant expressive power of the text-image, understood as written text in its dual linguistic and aesthetic nature. Examining this hybrid semiotic mode opens a methodological path that enriches the analysis of cinematic discourse.

L'œuvre est sous la licence Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International

Disponible en ligne à https://www.asjp.cerist.dz/en/Articles/155

Mots-clé

Discurso fílmico multimodal; Pantallas diegéticas; Texto escrito fílmico; Relación texto-imagen; Enfoque semiopragmático; Modos semióticos fílmicos ; Cine francófono contemporáneo

Résumé

Le texte écrit a rarement fait l'objet des études du cinéma, en dehors de l'analyse des génériques des films. L'abord de ceux-ci, plutôt centrée sur l'esthétique et la typographie, a d'ailleurs considéré, non sans raison, son objet d'étude comme des unités jouissant d'une certaine indépendance des œuvres où s'intègrent. Cet article vise à montrer le besoin de réaliser une approche de l'expression écrite de la langue qui tienne compte de celle-ci en tant que mode sémiotique de plein droit, cohabitant dans les films avec d'autres modes (sonores et visuels), et dont l'étude devrait alors intégrer toute analyse filmique envisagée dans son ensemble. Ainsi, afin de prouver cela sur des cas pratiques, la perspective indiquée a été adopté pour une casuistique concrète : la représentation des écrans au sein du film de fiction, à partir d'un échantillon limité d'œuvres contemporaines en langue française. Ce choix a rapproché cette étude d'une réalité représentative qui, en quelque sorte, a bouleversé la diégèse filmique du XXIème siècle : l'intégration des écrans dans le quotidien (notamment le smartphone) et leur puissance comme déclencheurs narratifs. Depuis une approche sémio-pragmatique s'appuyant sur la reconnaissance de la nature multimodale du discours filmique, nous avons établi une taxonomie des unités de traitement de la représentation des écrans en tant que support fictionnel de la langue écrite. Cette classification nous a également permis de schématiser le phénomène d'homogénéisation entre le réel diégétique (la fiction) et le réel cinématographique (techniques et figures de style). Telle harmonisation s'établie au niveau des significations et des sensations de manière à lier le discours de fiction (celui produit par le pôle de l'émission) et le public (situé au pôle de la réception). Public qui, dans un contexte donné, cumule ce rôle avec celui d'analyste. Les descriptions réalisées et la classification qui en découle, témoignent de la puissance significative au cinéma du texte-image (le texte écrit dans sa double nature : linguistique et esthétique). L'observation de ce mode sémiotique hybride ouvre une voie méthodologique qui enrichit nécessairement l'accès au discours cinématographique.

L'œuvre est sous la licence Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International

Palabras Clave

Discours filmique multimodal ; Écrans diégétiques ; Texto écrit fílmique ; Relation texte-image ; Approche sémio-pragmatique ; Modes sémiotiques filmiques ; Cinéma francophone contemporain

Resumen

El texto escrito se ha convertido pocas veces en objeto de los estudios de cine, salvo en el caso del análisis de los títulos de crédito. Por otro lado, el análisis de estos, más centrado sobre la estética y la tipografía, los ha considerado, no sin razón, como unidades que disfrutan de una cierta independencia dentro de las obras en las que se integran. El presente artículo tiene como objetivo demostrar la necesidad de aproximarse a la expresión escrita de la lengua en tanto que modo semiótico de pleno derecho que convive en los filmes con otros modos (sonoros y visuales) y cuyo estudio debería por tanto integrarse en cualquier análisis fílmico que se considere global. Así, con el fin de probar esto a través de casos prácticos, el enfoque indicado se ha adoptado a una casuística concreta: la representación de las pantallas en el cine de ficción, a partir de una muestra reducida de obras contemporáneas en lengua francesa. Esta elección ha acercado este estudio a una realidad representativa que, en cierto modo, ha revolucionado la diégesis fílmica del siglo XXI: la integración de las pantallas en la vida cotidiana (especialmente del teléfono móvil) y su poder como detonantes narrativos. Desde un enfoque semiopragmático que se apoya sobre el reconocimiento de la naturaleza multimodal del discurso fílmico, hemos establecido una taxonomía de las unidades de tratamiento de la representación de las pantallas como soporte ficcional de la lengua escrita. Esta clasificación nos ha permitido igualmente esquematizar el fenómeno de homogeneización entre lo real diegético (la ficción) y lo real cinematográfico (técnicas y figuras de estilo). Tal armonización se establece a nivel de los significados y las sensaciones para enlazar el discurso ficcional (aquel producido por el podo de la emisión) y el público (situado en el polo de la recepción). Público que, en un contexto determinado, desdobla su papel también en analista. Las descripciones realizadas y la clasificación que se desprende de ellas son prueba de la potencia significativa en el cine del texto-imagen (el texto escrito en su doble naturaleza: lingüística y estética). La observación de este modo semiótico híbrido abre una vía metodológica que necesariamente enriquece el acceso al discurso cinematográfico.

1. Introduction

L'écranosphère, l'écran globalisé, devient au XXIème le socle d'une « écranocratie » (Lipovestky et Seroy, 2011, 23) qui ne cesse de se réinventer dans de multiples détours formels et fonctionnels où les écrans convergent et s'interconnectent. Dans ce contexte, le « grand écran », loin de périr d'une mort périodiquement décrétée (par J.L. Godard et Serge Daney aux années 1980, par Peter Grenaway en 2007…), s'avère un espace fictionnalisant privilégié pour la représentation des autres écrans et de leurs transferts textuels. Dans le cinéma, le texte-écrit, mode de communication et d'expression à nature langagière et esthétique, devient texte-image. En cohésion avec d'autres modes sonores et visuels, il intègre le discours filmique multimodal et conditionne la représentation des écrans dans l'écran cinématographique principal (qui n'est plus nécessairement « grand »). L'objectif de cet article est d'analyser la place occupée à

L'œuvre est sous la licence Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International

l'intérieur des films (pour un corpus restreint de long-métrages francophones du premier quart du XXI^{ème} siècle) par ces manifestations écrites de la langue dans leur liaison aux smartphones et aux ordinateurs.

2. Écrans connectés et grand écran

Depuis *l'écran global* (Lipovestky et Seroy, 2011) la réalité multi-écran a beaucoup évolué, tout comme ses implications à niveau sociétaire, communicatif ou esthétique. Le cinéma, en tant que média fictionnalisant, retrace une réalité référentielle où des « nouveaux » et des « anciens » écrans sont nécessairement associés. Et cela dans un panorama de production, réception et interaction/connectivité qui réinvente les limites entre la création et l'expérience spectatorielle grâce à des objets audiovisuels ouverts, modulaires, variables, jouables/manipulables où l'axe de la réception devient aussi utilisateur et pratiqueur (Chatelet ; Rueda et Savelli, 2018).

Le smartphone n'apparaissait évidemment pas encore dans la filmographie des années 1990 abordée dans les premières études où Michel Chion a cité les téléphones en relation à l'image (Chion, 2021). L'engin gagne de l'ampleur au fur et à mesure qu'il s'installe dans notre quotidien jusqu'au point de *cyboriser* nos corps. L'œuvre collective *Quand le téléphone connecté se fait des films* (Guilet et Melin, 2021) tracera une silhouette définie et nécessaire du smartphone au milieu cinématographique en qualité non seulement de déclencheur narratif, mais également de dispositif de réalisation de plein droit.

Notre approche des écrans connectés dans le cinéma, cible leur rôle véhiculeur de l'expression écrite de la langue dans le discours filmique. Ce dont il s'agit ici, c'est d'analyser la participation du texte-image dans la mise en abyme des écrans, autant pour les modalités diégétiques, ancrées dans le discours fictionnel, que pour celles extrapolées et insérées dans l'appareil discursif cinématographique. On tiendra également compte, à l'abri de la sémio-pragmatique (Odin, 2011), de leurs implications sur le pôle de la réception spectatorielle, sans perdre de vue les liens entre l'espace diégétique de la fiction et l'espace cinématographique de la réalisation.

3. Méthodologie

L'étude se dresse sur le socle d'une taxonomie des présences textuelles liées aux écrans connectés (smartphone et ordinateur) peuplant les films. Cette technique de classement est en quelque sorte héritière des catégories proposées par M. Chion pour le texte écrit filmique (Chion, 2013) et pour les téléphones au cinéma (Chion, 2009).

Comme signalé, notre analyse s'installe aux alentours de la sémio-pragmatique de Roger Odin (Odin, 2011). Celle-ci reconnait l'immanentisme sans lâcher le contexte (Odin, 2018, p. 9). C'est le contexte social et langagier, contemporain de la réalisation et du visionnage pour les films choisis, qui impose une lecture précise, différente de celle qui sera faite à l'avenir, quand la communication, l'expression, la connectivité, etc. par les écrans et les écrans eux-mêmes soient devenus une tout autre chose. Une approche

L'œuvre est sous la licence Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International

immanentiste dans la perspective pragmatique tient donc compte des contraintes contextuelles de la lecture fictionnalisante, modulée non seulement par le discours, mais aussi par le regard de la personne destinatrice où l'effet fiction se produit. Celle-ci, dédoublée en spectatrice et analyste, prendra en charge la double perspective sans trahir pour autant aucun des deux rôles, bien au contraire, pour rendre compte du mode de production de sens et d'affects mobilisés (Odin, 2000) par le traitement du mode textuel filmique.

L'analyse des techniques employées aux plans, scènes et séquences où écrans avec texte sont présents permettra de comprendre comment ce dernier aboutie à une communication fictionnelle réussie. Les ressources cinématographiques décrites dans les titres et sous-titres à suivre inscrivent l'expression écrite de la langue dans une volonté de diégétiser, de faire entrer dans un monde fictionnel. Celles échappant de la diégèse vers l'espace cinématographique serviront au contraire pour spectaculariser (faire prendre conscience d'être face à un spectacle). Dans l'un ou l'autre cas, l'analyste se situe dans la perspective du spectateur qui entre en phase avec ces événements et avec le système de valeurs qu'ils véhiculent (Odin, 2020, p. 20).

Tout film reçu comme fiction produit un positionnement au pôle de la réception accordé avec les relations qui se manifestent dans la diégèse. La mise en phase (Odin, 2000) définit le système qui harmonise les relations diégétiques (le vécu fictionnel) et les relations filmiques, celles qui s'instaurent entre le film et son public. Cet opérateur spécifique de la fictionnalisation double le travail d'homogénéisation du récit par un travail d'homogénéisation du positionnement affectif du public avec la dynamique narrative et discursive du film.

L'étude des écrans connectés, espaces de représentation du mode textuel intégré à l'artefact discursif multimodal film, se fera ici tout en établissant des catégories descriptives qui relieront les techniques du réel filmique au pôle de la réception via la mise en phase fictionnalisante. La mise en valeur de ces écrans à l'intérieur de l'écran-cinéma viendra de la main de la revendication du texte-image à l'intérieur de l'analyse cinématographique.

3.1. Photogramme, plan et montage des écrans textués

Calibrer la valeur des textes-image liés aux écrans en abyme dans un film exige l'autopsie du visionnage global du document, qui sera tout de même le point de départ sous-entendu. La découpure des films en « photogrammes », éléments constitutifs discrets du cinéma, fourni d'un échantillon dont il est possible de faire le tri des éléments pertinents. Observer le montage et le plan que ces photogrammes intègrent enrichira et nuancera l'analyse. Le montage, unité qui établit, entre autres, la loi du champ-contrechamp, est essentiel à la perception de la succession et de la cadence guidant la « lecture » du discours multimodal cinématographique. Le plan, catégorie spatiale et non temporelle, induit le pôle de la réception de façon apparemment naturel grâce à la succession standardisée.

L'œuvre est sous la licence Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International

L'échantillon de photogrammes (renvoyant à plans, scènes, séquences et montage) au point de départ de cette étude est le résultat d'un visionnage sélectif de 92 films de fiction et docufiction où il a été possible de retracer la représentation systématique des écrans. Le choix d'œuvres s'est fait en premier lieu sous un critère de contemporanéité par rapport à la popularisation des écrans au quotidien à partir de 2007, fait qui a naturellement conduit à la prolifération de leur représentation dans le cinéma. La contemporanéité des films assure également une approche analyste-spectatorielle proche à la création de chaque document filmique, ce qui rend la liaison immanentisme-contexte plus stable.

La présente étude a son origine dans une recherche plus approfondie sur la valeur du texte-écrit dans le discours filmique à partir d'un ample corpus de long-métrages francophones du premier quart XXIème siècle élaboré en fonction d'un critère d'homogénéité et du traitement spécifique de ce mode chez des auteur.es (J.L. Godard en tête de liste) qui ont démontré un intérêt spécial par l'intégration de textes-image dans leurs films, ainsi que pour les implications inter-langue dans certains contextes fictionnels (Busto Núñez, 2024). Ce corpus plus vaste a nourri la sélection finale des 92 long-métrages qui, après visionnage, ont proportionné un échantillon de photogrammes soumis par la suite à un passage au tamis à l'origine des taxonomies établies. De nombreux autres exemples auraient pu servir aux objectifs marqués. Or, cette première proposition nous a permis d'établir un modèle d'analyse et des conclusions partielles qui pourront alimenter des études plus complexes à l'avenir.

4. Le texte-écrit des écrans en abyme dans le film

Parmi la multiplicité d'écrans reproduits de nos jours dans la fiction cinématographique, ceux de l'ordinateur et du téléphone intelligent prolifèrent, tandis que l'écran télévision conserve une certaine présence pour ces diégèses chronologiquement établies dans la deuxième moitié du XXème siècle. Les fonctionnalités des écrans connectés, notamment dans le cas du smartphone, leur font occuper une place privilégiée au centre des récits audiovisuels. Dans la fictionnalisation de la contemporanéité, l'affichage, la réception, la production et l'échange des textes aux écrans cohabitent avec et, pour la plupart des cas, remplacent les supports en papier devenant souvent de véritables personnages. Ordinateur et smartphone seront abordés séparément dans la description des exemples sélectionnés, même si, comme on le signalera, en tant qu'écrans connectés, tous les deux peuvent pratiquement faire l'objet des mêmes catégorisations.

4.1. L'écriture au smartphone filmique

Les enjeux du téléphone contemporain reposent sur sa portabilité et sa capacité à être multifonction (Odin, 2014, p. 38). Les téléphones connectés exercent une influence directe sur la manière dont nous pensons et nous agissons tout en modifiant nos liens avec l'entourage. Le smartphone s'est alors érigé en objet référentiel qui agglutine les enjeux de la modernité qu'il incarne et les bouleversements qu'il provoque au sein des

L'œuvre est sous la licence Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International

interactions entre individus et entre ceux-ci et le monde. C'est ainsi que « le téléphone connecté façonne nos expériences en même temps qu'il modèle nos représentations mentales. » (Guilet et Melin, 2021). La fiction cinématographique n'a évidemment pas pu rester en marge. Il y a une forte teneur réflexive de la présence à l'écran du téléphone qui est interface de reproduction et caméra, cinéma à part entière.

On est continuellement dans la négociation de nouvelles modalités de médiations de nos rapports au monde. La liaison vidéophonique des téléphones cohabite actuellement avec les liaisons rendues possibles par le fait d'être les smartphones un outil d'écriture. Qu'il s'agisse de la rédaction de mails ou de texto, cette caractéristique, probablement la plus exploitée dans la communication au quotidien à côté de l'enregistrement des messages vocaux, a connu un grand succès dans la fictionnalité cinématographique. Voyons pourquoi.

Si l'on reste du côté de l'esthétique de l'opérationnalité, le smartphone est avant tout un outil de communication multiple (image fixe, vidéo, audio et texte, en plus de conversation immédiate vidéo, orale et/ou textuelle). « Les images connectées étant très souvent des images venues d'ailleurs, cela induit une lecture non pas tant en termes de représentation qu'en fonction de leur origine » (Odin 2018, p. 8). Il en vaut autant pour les textes affichés sur les écrans dans les films. Ces expressions écrites, cohabitant souvent avec des images (réseaux sociaux, web, émojis…), sont dactylographiés non seulement avec l'esprit et les mains (ou avec la voix et l'application de transformation de voix en écriture), mais avec le corps dans son ensemble, puisqu'elles sont produites pour la plupart du temps en mouvement et en interaction en coprésence d'espaces étrangers les uns aux autres (le train, l'espace inconnu, l'espace mental de la réception, …). Ce qui produit une expérience réceptive multiple (Guilet, 2021).

Le smartphone tient un rôle central dans la structure narrative et le rythme de certains films. « En tant que connecteur, il relie des personnages tenus à distance. En tant qu'embrayeur, il stimule le récit, ménage le suspens. » (Guilet et Milen, 2021).

4.1.1 Le texte-image dans les écrans : écranèmes textuels

La banalisation du téléphone portable bouleverse la conception dramatique des films comme elle a bouleversé la vie quotidienne, le travail, etc. Il est à l'origine d'une transformation non seulement fonctionnelle et représentative d'une réalité changeante, mais même au niveau de l'expression écrite de la langue, mode d'expression et communication qui exige une activation spécifique passant par les actes d'écriture et lecture. Bien que l'envoi de messages vocaux progresse avec les messageries instantanées, le cinéma continue à exploiter la messagerie écrite et le tchat par leur souplesse qui se traduit en qualités visuelles, esthétiques et communicatives dans le déroulement de l'action au sein du film. L'expression visuelle de la langue est, pour l'instant, privilégiée face à l'expression orale, réservée aux échanges téléphoniques oraux et aux dialogues.

L'écran de téléphone, devenu lui-même écran de visionnage filmique, se distingue essentiellement de celui du cinéma « par sa capacité à être connecté au réseau, cet espace

L'œuvre est sous la licence Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International

ontologiquement hors-champ pour l'écran de cinéma » (Guilet, 2021). La typologie proposée par la suite s'inscrit dans une telle caractéristique, étroitement liée à la présence de l'écriture aux écrans.

« Téléphème » est un terme emprunté par M. Chion à un journaliste du début du XXè^{me} siècle (qu'il n'identifie pas) pour définir l'unité de conversation téléphonique. Cet auteur, qui a fait de la taxonomie une méthodologie de plein droit, a classé en six types fondamentaux les téléphèmes selon la façon dont ils s'articulent au montage cinématographique (Chion, 2021). La connectivité a élargi les possibilités des appareils téléphoniques au-delà de la communication orale de manière que les téléphones écraniques rivalisent avec d'autres dispositifs intervenant dans les films, même si, pour l'instant (comme on le verra au titre 4.2), ils y semblent jouer le rôle protagoniste. Les téléphèmes « classiques » se réinventent avec le « cinéma écrivant », celui où le message texte acquiert un rôle significatif. Suivant l'esprit de la classification établie par Chion (Chion, 2007 et 2009), il est possible de construire des catégories adaptées qui tiendront compte des représentations des fonctions de la nouvelle téléphonie dans les films. Dans cette nouvelle typologie, il faudrait différencier au moins deux questions. D'un côté, l'exclusivité dont la fonction d'appel jouissait pour les téléphonèmes face aux multiples fonctionnalités des écrans connectés, et d'un autre, le fait de situer le texte-image dans le centre de l'analyse. En fonction de ces deux caractéristiques s'établira ici le néologisme « écranème textuel » pour désigner les unités de présence des textes aux écrans intégrés dans le fictionnel cinématographique. L'établissement de différents types d'écranèmes textuels nous aidera à différencier, comprendre et analyser les choix signifiants et esthétiques du texte-image dans le film.

4.1.2. Du rapprochement au montage en alternance

L'écranème textuel le plus exploité, que l'on nommera écranème textuel 1, est celui qui permet à la narration d'avancer sans abandonner l'espace où se trouve le personnage qui écrit et lit au téléphone et qui marque le point de vue. Du même que dans un montage traditionnel, la caméra, avec de légers mouvements intégrés, restera tout le long de la séquence avec le personnage qui lit ou écrit. Pour mobiliser les affects (réaliser la mise en phase) vers une identification avec l'action de lecture/écriture, un point de vue s'accordant au regard du personnage est naturalisé à travers des plans subjectifs à dimension variable (gros plan, plan détail ou insert occupant complètement le plan) et souvent « en cascade », du plus éloigné/petit au plus rapproché/grand. Ces plans sont fréquemment renforcés par une figure d'alternance, le champ-contrechamp, entre trois points de repère : le sujet écrivant/lisant, son entourage (plan général) et l'écran téléphonique. L'écranème textuel est du coup renforcé par cette figure, à tel point que l'on pourrait, à la limite, diviser ce type d'écranème textuel en deux, l'un pour l'approche à l'écran (qui viendrai rejoindre pour certains cas l'écranème textuel 4 – voir 4.2), l'autre pour les alternances. Par des raisons d'opérativité, on gardera pour l'instant une seule catégorie.

L'œuvre est sous la licence Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International

Avec l'insertion de l'écran-téléphone dans le film, l'effet centripète de l'image en miniature se substitue au pouvoir centrifuge de l'image sur l'écran principal (Beugnet, 2021), qu'il soit un grand écran, un écran d'ordinateur ou de téléphone. Faire coïncider l'écran miniature à la composition de l'image et de la scène, c'est composer avec le hors-champ d'émission pour le faire sortir de cet espace extérieur à la diégèse et l'intégrer dans le champ visuel du texte-image. Le rapprochement, du gros plan au plan détail, frôlant même l'insert (l'occupation totale du cadre), Fig. 1, mobilise davantage le sentiment d'identification et d'empathie avec le personnage qui lit/écrit.

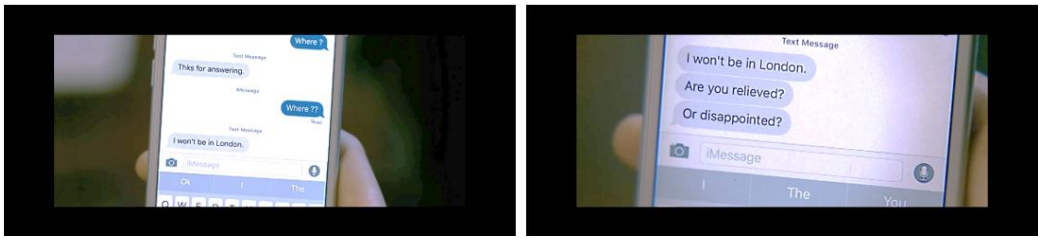


Figure 1. Personnal Shopper. 40 min. 50 s. (Assayas, 2016)

Ajoutons à une telle coïncidence l'alternance champ-contrechamp décrite auparavant, le climax est servi. C'est le cas de la longue séquence du tchat entre « un inconnu » et Maureen (Kristen Stewart), l'héroïne du long métrage d'Olivier Assayas *Personal Shopper* (Assayas, 2016). Les effets qui en résultent, à niveau de la mise en phase entre diégèse et cinématographie, ont à voir tout d'abord avec le rythme de la séquence et le ressenti du temps. La manipulation fictionnalisante fait que le cocktail de sentiments (peur, tension, curiosité, risque) assaillant Maureen dans le réel diégétique soient transmises au public via le réel cinématographique : le rapprochement et le montage en alternance sont fondés sur les textes affichés à l'écran diégétique (smartphone), accrochant le spectateur impuissant (dépourvu de capacité d'intervention) à travers la lecture. De là au cinéma interactif, il n'y a qu'un pas à faire. Et en effet, l'expérience spectatorielle du « second screen » (la communication directe de la diégèse avec le public à travers une application sur ses smartphones) a déjà été expérimentée et améliorée avec succès depuis l'année 2013 où l'expérience transmédia de la web-série interactive *Émilie* de Radio Canada (produite par Matthieu Fortin) a été lancée. (Chabert, 2021).

La longue durée en temps réel de la séquence mentionnée du film d'Assayas rejoint le temps perçu construisant l'intrigue et provoque la mise en phase avec la protagoniste (point de vue techniquement dominant) et son angoisse, accrue par le temps d'attente provoqué par les hésitations dans les réponses écrites du personnage. La séquence démarre dans la minute 38 et 25 secondes et continue pendant plus de sept minutes, sans d'autre bande sonore que les bruitages, soutenue seulement par les textes et les techniques décrites. Elle s'étend ensuite sur une séquence-pause avec changement de décor où l'intensité du tchat descend, toujours sans bande sonore, jusqu'à la minute 52, moment où

L'œuvre est sous la licence Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International

la musique fait son apparition pour exorciser en quelque sorte l'intensité du conflit encore non résolue. Le zoom sur l'écran du téléphone à plusieurs reprises, recours visuel de soulignage, alimente la tension créée par les contenus transmis via texto. Une tension qui ne serait pas la même à travers une voix. Le silence accompagnant le texte (mode sonore) souligne davantage l'attrait/inquiétude provoqué par l'anonymat de l'interlocuteur muet. En fait, ce type de écranème exploiterait la retro-alimentation entre ces deux techniques, le champ-contrechamp et le zoom qui dérive en insert, pour renforcer la mise en phase.

La succession du champ-contre champ et zoom qui donne lieu à l'écranème textuel n'est évidemment pas exclusive de l'objet téléphone. Une description similaire pourra être faite du moment où un autre dispositif remplisse identiques fonctions narratives, comme c'est par exemple le cas pour l'ordinateur à double écran lors des séquences de recherche sur internet et des paris en ligne au film canadien *Les chambres rouges* (Plante, 2023).

4.1.3 Le texte-personnage : le « split-screen »

À côté du montage alterné, le split-screen, ou écran fragmenté, est noté comme figure principale par les analystes de la thématique du téléphone fixe (Odin, 2014, p. 41). L'écranème textuel 2 correspondrait justement à l'adaptation du split-screen sur écran divisé en deux (téléphème type 5 de M. Chion) pour le transfert de l'image entre le sujet qui écrit/lit et l'écran du smartphone qui reçoit les réponses, de manière à éviter autant le zoom des plans de l'écran du smartphone et le champ-contrechamp que le temps prolongé pour permettre la lecture sur le « grand écran ». Le réalisateur Bertrand Bonello a expérimenté avec cette figure de manière à ne pas perdre de vue ses personnages dans leurs recherches à travers le téléphone. De cette manière, l'écran cinématographique confrontera un premier plan du personnage contre un insert partiel. L'objet de lecture, inséré dans son propre écran, s'installe de cette manière dans une place aussi principale que celle du personnage (Fig. 2).

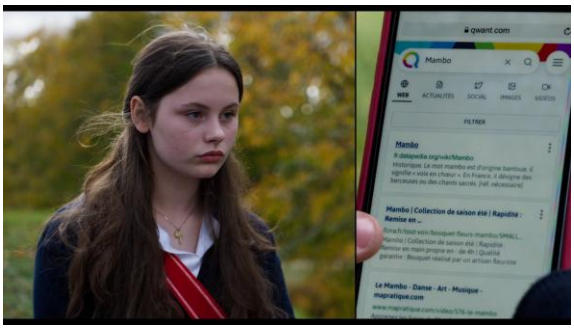


Figure 2. *Zombi Child*. 33 min 30 s. (Bonello, 2019)

Une fois la figure de style assimilée, la fictionnalisation ne perdra pas en crédibilité. Nous resterons accroché.es à la lecture pour suivre le fil du récit. Le fait de situer l'écran du smartphone en même niveau que le personnage nous permettra en plus

L'œuvre est sous la licence Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International

Disponible en ligne à https://www.asjp.cerist.dz/en/Articles/155

d'identifier les émotions provoquées par l'action de lecture ou d'écriture dans la diégèse et d'empathiser avec : « Le procédé du split-screen (…) se résume à une exacerbation boursouflée des modes d'écriture, de production de sens et d'affection du spectateur » (Ophir, 2016, 2). Comme tout autre procédé technique, l'écran fragmenté, malgré (ou grâce à) son artifice, suscite des sensations lors de sa perception pour une mise en phase diégèse-public réussie. Tout comme dans le photogramme de la Fig. 3, qui affiche l'écran textuel dans un espace aussi étroit e angoissant que celui où le personnage est confiné en pleine pandémie de covid19.



Figure 3. *Coma,* 50 min. 40 s. (Bonello, 2022)

Comme pour le champ contrechamp, cette figure souligne le point de vue (et de réflexion). Le réel cinématographique frappe la réception sans abandonner le réel diégétique : « Dédoublement du cadre, mise à plat des procédés de montage, contournement de la dimension de choix, associations et interprétations téléguidées (…) le *split-screen*, c'est l'écriture cinématographique surlignée. » (Ophir, 2024, 8). Cela n'empêche que, malgré l'évidence de l'acte de monstration, son effectivité soit telle que le « réel diégétique », qui appartient à l'histoire, et « réel cinématographique », qui appartient à l'écran principal, se rejoignent pour renforcer le récit de fiction à travers la lecture simultanée à l'intérieur et à l'extérieur du film.

4.1.4 Le texte-image émancipé

Pour éviter les temps prolongés de lecture des textes montrés par le téléphone à l'écran, certains films ont choisi d'intégrer des messages dans l'image en post-production, c'est-à-dire de superposer l'image-texte sur l'image principale de la diégèse (Guilet, 2021). L'écranème textuel 3 fait référence au texte qui surgit de la propre fiction à laquelle se superpose. Ce procédé élimine la présence visuelle de l'écran du téléphone en même temps qui protège et renforce la représentation extradietétique du texte qui y figure. Il ouvre ainsi nécessairement la porte à une immense fenêtre de possibilités esthétiques.

L'esthétique de l'impression directe du texte sur l'image peut répondre à une volonté de style en cohérence avec l'ensemble du film. Elle peut également lier la messagerie écrite à la période historique représentée dans la fiction ou à un contenu

L'œuvre est sous la licence Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International

spécifique du réel diégétique. C'est le cas du photogramme d'*Eden : Lost in Music* (Mia Hansen Love, 2014), Fig. 4, où l'imitation du phylactère de bédé, souligne profondément son appartenance au réel cinématographique dans lequel la bande dessinée a un lien avec le contexte, l'entourage et les affects du personnage. Le fait de faire ressortir l'écriture/lecture vers le réel cinématographique produit forcément chez la personne qui visionne un effet de détachement de l'espace diégétique. La liaison esthétique avec la fiction, l'y renvoie à nouveau.

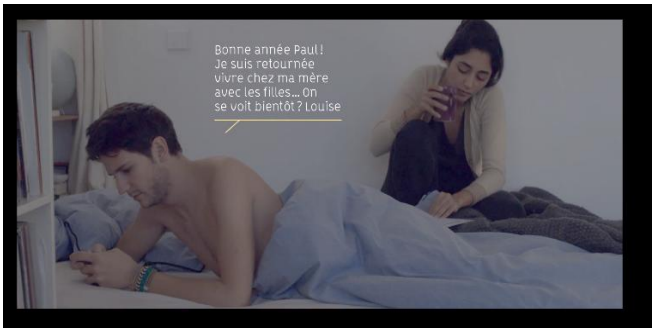


Figure 4. *Eden: Lost in Music* 1 h. 42 min. (Mia Hansen Love, 2014)

L'effet époque est souvent reproduit via la typographie émulant les sms des appareils propres à la période représentée, comme dans *Bernardette* (Domenech, 2023), Fig. 5. Dans ce film, tous les textos et les actes d'écriture derrière eux sont doublement signalés du côté du mode sonore du discours par l'intégration de la voix off du personnage qui écrit. L'artifice est pluriel, et pourtant, notre attachement à la fiction tient bon.



Figure 5. *Bernardette*. 1 h. 18 min. 45s. (Domenach, 2023)

Chaque écranème textuel, comme l'affirmait Chion pour les téléphèmes, « est un cas d'espèce » (Chion, 2009). Une fois brisée la barrière de la diégèse, les combinaisons pour la représentation de l'expression écrite de la langue, qui ne se restreint pas aux textos, sont infinies. Dans le film *Arthur Rambo* (Cantet, 2021), où l'on pourra aussi trouver de

L'œuvre est sous la licence Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International

Disponible en ligne à https://www.asjp.cerist.dz/en/Articles/155

écranèmes du type 1 pour la messagerie, ce sont les messages publiés sur le réseau social twitter qui envahissent littéralement l'écran principal via des écranèmes textuels du type 3 (Fig. 6), modalité à laquelle l'auteur fait aussi appel en moindre mesure pour les textos. Les représentations textuelles qui vont avec guideront le public dans la perception, la compression et l'évolution d'une intrigue qui avance au rythme des hashtags et des arrobas. Le smartphone est, en tant qu'appareil individuel, un témoin intime de vie, paradoxalement employé en public où il exerce une répercussion sur les relations dans l'entourage, comme essaye de le prouver ce film de Cantet.

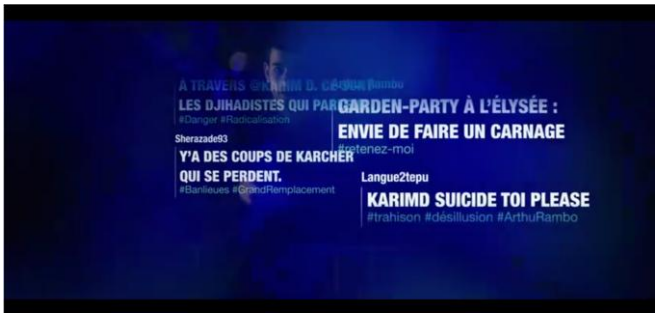


Figure 6. *Arthur Rambo* 17 min. 50 s. (Cantet, 2021)

Une fois de plus, la représentation dans le réel cinématographique va de la main de la fiction. La mise en phase fictionnelle nous rapproche de l'expérience du personnage dont l'image devient floue sous l'accumulation des messages twittés qui refont surface tout comme ils obscurcissent dans la diégèse la réussite de celui-là, dans une homogénéisation réussie des espaces fictionnels et filmiques. Les textes-image mobiles signifient, par leur contenu et par leur conception graphique.

L'écriture s'introduit dans le discours, un peu à la façon de l'expression orale de la langue, superposée aux images. Les variations esthétiques sont d'autant plus multiples que l'écriture s'accroche à sa nature imaginaire (d'image) et aux possibilités qui lui sont associées. Cette technique possède l'avantage d'éviter les champs-contrechamps et de filmer la réaction du personnage à la lecture du message dans un même plan, comme l'écranème textuel 2, mais avec la différence qu'ici le texte-image domine l'espace au premier plan. Évidemment, du fait de sa force visuelle, ce n'est pas un choix réservé exclusivement aux écranèmes textuels, plutôt au contraire. Voici tout juste un exemple de superposition du texte-image dépourvu d'écran référentiel, un photogramme du film *Les démons* du canadien Philippe Lesage (Lesage, 2015), où nous avons le privilège omniscient de lire et de nous rapprocher de l'enfant protagoniste, sans le perdre de vue, à travers son écriture (Fig. 7). Lire les mots à l'écran implique aussi « lire » l'image des mots, fixer l'attention sur la surface, le grain de l'image, les effets chromatiques.

L'œuvre est sous la licence Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International

Disponible en ligne à https://www.asjp.cerist.dz/en/Articles/155



Figure 7. *Les démons.* 58 min 30 s. (Lesage, 2015)

4.2. Les écrans d'ordinateur

En ce qui concerne la communication et la connectivité, les fonctions d'un ordinateur ne sont aujourd'hui pas trop loin de celles d'un téléphone connecté, bien supérieur en fonctionnalité. La présence de l'ordinateur dans le quotidien étant plus restreinte dans l'espace référentiel que celle du smartphone, l'ordinateur sera représenté dans le cinéma dans un degré moindre comme support de conversation textuelle au fur et à mesure que le réel diégétique avance dans le XXI^{ème} siècle. Considéré comme un artefact physiquement non lié aux personnes, ses représentations manifestent pour la plupart ce détachement. Cela n'empêche que certains choix représentatifs aient été transférés dans les deux sens : écrans d'ordinateur représentés comme des smartphones et vice-versa.

Les fonctions attribuées à cet écran « intermédiaire » étant néanmoins pratiquement les mêmes que celles dont on parlait pour le smartphone, une seule exception permettra d'intégrer un nouvel écranème textuel 4 : la fonction de traitement de texte (voir 4.2.2).

4.2.1 Grands smartphones sans caméra

Il serait en effet possible d'établir pour le texte écrit aux écrans d'ordinateur au cinéma les mêmes typologies d'écranèmes textuels proposées pour les smartphones, spécialement pour les types 1 et 3, le *split-screen* restant plutôt du côté des réminiscences des conversations de téléphonie. Les écranèmes textuels du type 1, sont ceux dont on a trouvé de plus nombreux exemples. Leur fonctionnement n'est pas trop loin de celui décrit au point 4.1.2, à une seule différence : la figure d'alternance est souvent jouée depuis un regard par-dessus l'épaule, position de caméra qui n'est pas habituelle pour la modalité avec le smartphone. Les écranèmes textuels de *Seule les bêtes* (Dominik Mol, 2019), fig. 8, qui se répètent tout au long du film, illustrent bien ce type de traitement. Les champs par-dessus l'épaule (Fig. 8 – 1) nous situent dans une position privilégiée de lecture de l'échange, qui n'est pas dépourvue de voyeurisme.

L'homogénéisation spectaculaire avec l'intimité que l'acte diégétique de la fiction décrit est réussie. Les contrechamps avec le personnage (Fig. 8 – 2), sans texte, aident à renforcer la mise en phase qui se développera pleinement avec les plans en cascade des textes du tchat qui débouchent dans un vrai insert (Fig. 8 – 4) occupant l'espace total de

L'œuvre est sous la licence Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International

l'écran filmique d'où le cadre de l'écran inséré de l'ordinateur sera disparu. Des inserts totaux comme ce dernier constitueront une catégorie à lui-même grâce à l'impact visuel et homogénéisateur entre fiction et visionnage qui provoque l'effacement de la frontière diégèse/écran (voir 4.2).

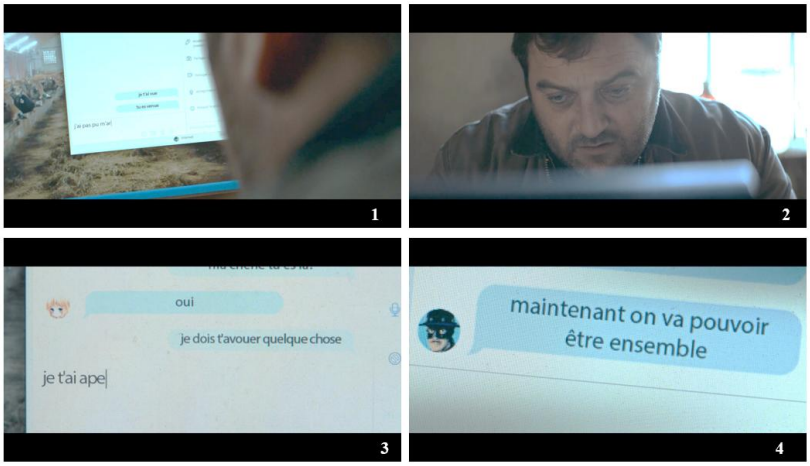


Figure 8. *Seules les bêtes.* (Mol, 2019)

La fonction des inserts mènerait à réfléchir aux différences et identifications entre l'affichage du texte sur l'écran du téléphone et celui de l'ordinateur. L'essence de la simultanéité est la même, la reproduction imaginaire du texte aussi. Seulement l'alternance champ-contrechamp (et la mobilité y associée) marquerait l'écart formel, en phase avec les nuances diégétiques et narratives liées aux choix d'espaces et de types d'écran.

Les films de fiction auront plus rarement tendance à se servir des écranèmes textuels du type 3 pour les écrans d'ordinateur. Cette unité de présence est tout de même repérable, par exemple dans *Nocturama* (Bonello, 2016) pour contextualiser la construction du personnage à niveau idéologique et marquer, tout en s'appuyant sur le choix de cadrage et d'illumination, son côté sombre et solitaire (Fig. 9).

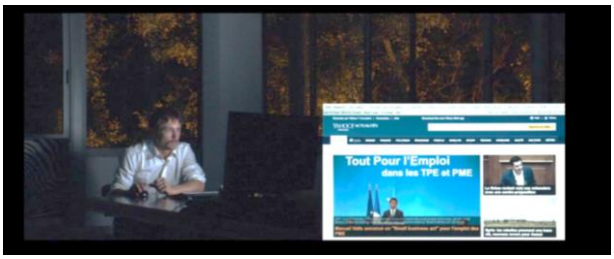


Figura 9*. Nocturama.* 25 min. 11 s. (Bonello, 2016)

L'œuvre est sous la licence Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International

4.2.2 Quand le traitement de texte rempli l'écran

Les ordinateurs au cinéma s'encadrent comme outil de recherche sur le net (notamment pour des diégèses à chronologie plus éloignée dans le temps) et, surtout, comme outil d'écriture et, éventuellement, lecture, en alternance avec le texte écrit sur papier et les messages texto sur l'écran du téléphone. D'une certaine manière, l'ordinateur a remplacé au cinéma le livre et la page écrite ou dactylographiée.

Les écranèmes textuels sont prodigués notamment lorsque les fictions établissent un lien des personnages avec l'écriture/lecture ou quand le récit exige des recherches d'information sur le net. À ce niveau, le traitement de texte est la fonction dominante dans les films consultés. Comme la recherche d'information, cette présence des textes sur écran est résolue à travers des écranèmes textuels du type 1 sous ses deux variantes : le champ-contrechamp et la cascade de plans du texte écrit. Celle-ci débouche le plus souvent en inserts profondément marqués, avec effacement total de l'écran d'ordinateur. Dans les photogrammes extraits de la docufiction *Little Girl Blue* (Mona Achache, 2023), nous trouvons un excellent exemple de comment ce type d'inserts (Fig. 10 - 1 et 2) cohabitent avec d'autres de nature non écranique (Fig. 10 – 3 et 4). Les inserts totaux, figure accablant du réel cinématographique dont la représentation de l'écran téléphonique n'est non plus dépourvue, ont une fonction de soulignage et de pertinence textuelle dans la ligne tracée par la diégèse d'où ils extraient également les effets attendus des interventions dans l'image, comme les troubles du récit/du personnage transférés à l'écran flou (Fig. 10 – 2).

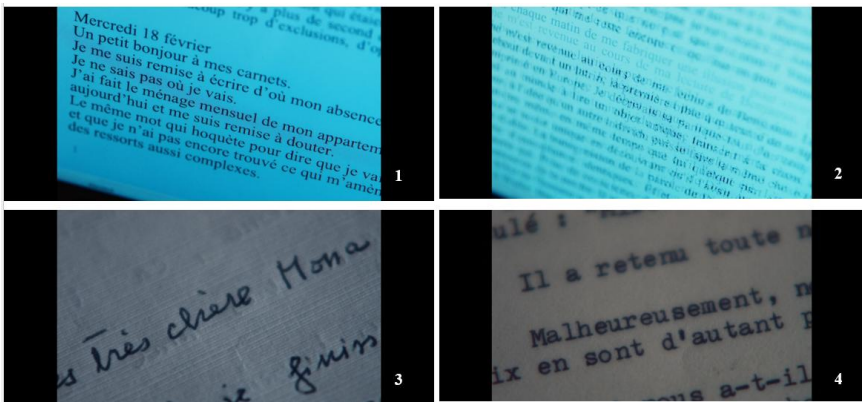


Figure 10. *Little Girl Blue* (Mona Achache, 2023)

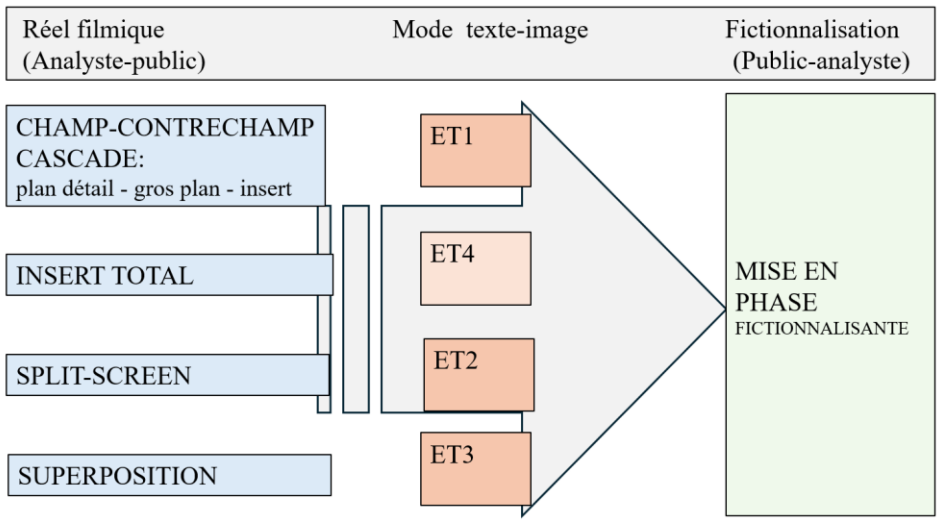
Dans les inserts totaux, la balance des forces a du mal à se pencher entre la puissance de l'image et la relevance du contenu textuel qui nous est donné à lire. La signification esthétique et affective du rapprochement, de la matière de l'écriture et de celle du support, de l'inclinaison diégétiquement non justifiée, des travellings sur les mots, etc. entrent en collision avec le signifié textuel et se renforcent mutuellement. C'est en raison de cette puissance de la réalité hybride du texte-image dans ce type d'inserts et de

L'œuvre est sous la licence Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International

son existence dépourvue d'autres figures de style (essentielles en revanche pour l'écranème textuel 1) qu'ils mériteraient une nouvelle typologie, l'écranème textuel 4, ne soit-il que pour des raisons de soulignage.

4.3 Écranèmes, texte-image et discours filmique

Le texte écrit à l'écran exige un décryptage propre qui diffère de celui de l'image ou le son, mais qui constitue un ajout dont il faut tenir compte pour la correcte compréhension de l'ensemble. Indépendamment du support écranique représenté dans la diégèse (téléphone ou ordinateur), la catégorisation jusqu'ici, réalisée à travers la description de quelques exemples filmiques concrets, permet de dresser un outil d'analyse soutenu sur trois piliers (Figure 11). Au centre de cette construction, les quatre taxons descriptifs (écranèmes textuels 1 [ET1], 2 [ET2], 3 [ET3] et 4 [ET4]) s'appuient tout d'abord sur leurs correspondances au réel cinématographique, c'est-à-dire, sur les figures de style associées à chaque type d'écranème, soient-elles simples (split-screen-ET2 et superposition-ET3), complexes (Champ-contrechamp ; cascade ; insert ET1) ou hybrides (ET4 se détachant d'ET1 par la spécificité de l'insert total). Ces figures, détectées par l'analyste (analyste-public), permettent d'associer chaque type d'écranème à une mise en phase, une reconnaissance affective et de point de vue, avec le réel diégétique perçu en tant que public (public-analyste). Cet ensemble montrée de forme linéaire traduit la force centripète du texte-image (représenté ici par les écranèmes textuels) comme mode analysable, significatif et signifiant à l'intérieur du discours filmique.



*ET1 = écranème textuel 1; ET2= écranème textuel 2; ET3 = écranème textuel 3; ET4= écranème textuel 4.

Figure 11. Classification des écranèmes textuels.

L'œuvre est sous la licence Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International

Les différents écranèmes pouvant cohabiter dans un même film, il est possible de s'en servir pour l'exploration d'une œuvre. Or, l'attention prêtée à leurs variables peut tracer d'une manière similaire une évolution à travers différents films en fonction des genres, des choix esthétiques ou langagiers, des synergies entre les modes discursifs, des améliorations techniques ou de la correspondance au monde référentiel.

5. Conclusions

La typologie proposée présente encore maintes limitations. Le corpus restreint, par cohérence contextuelle (texte-image dans une langue proche à l'analyste-public) et formelle, à la langue française et au long-métrage, s'enrichirait d'une étude contrastive avec des filmographies de langues et formats (court-métrage et séries). Approfondir le côté esthétique de la représentation de l'écriture, en ligne avec des études faites en relation avec la typographie et l'écrit au cinéma (Kress ET Van Leeuwen, 2006 ; Dutrieux, 2015 ; Palacios-Dalens, 2024 ; …) pourrait également conduire à de nouvelles catégorisations

Néanmoins, malgré ses carences, cette approche nous permet déjà d'affirmer, comme Mellier l'a dit pour la vidéo, que le texte-image écranique « s'affiche dans le cinéma en tant qu'[il] y introduit une nuance, une distinction. » (Mellier 2002, p. 156). Une telle distinction se manifeste par les solutions techniques, communicatives et esthétiques données à cette monstration du texte sur écran à l'intérieur d'un autre écran. Les unités de représentation des textes aux écrans filmiques, écranèmes textuels, s'avèrent un outil efficace à l'heure d'analyser de telles distinctions qui accompagnent le texte-image doublement encadré. Les écranèmes textuels nous permettent de tenir compte des contextes, des figures de style (de continuité, cascade de plan, ou d'alternance, le champ-contrechamp) et des points de vue proposés et de réfléchir à leurs liens avec les contenus diégétiques. Les représentations de l'écran dans l'écran, rectangles scopiques (Leconte, 2004) ou écrans au carré pour Christian Metz, traversés par l'expression écrite de la langue deviennent supports de lecture/écriture. Les textes sur ces supports renforcent leur nature communicative (écranèmes 1), narrative (écranèmes 2), esthétique (écranèmes 3) ou les trois en même temps (écranémes 4) en rejoignant les autres modes constituant le discours filmique multimodal.

L'espace occupé dans l'ensemble filmique par l'expression écrite du texte intégré dans l'écran-insert, transforme le pôle de la réception et produit une fêlure dans le quatrième mur. L'illusion est créée d'une interpellation, d'une invitation au voyeurisme et à l'identification avec le point de vue dominant la narration. Et cela en ligne avec les modes particuliers de voir le monde et d'entrer en relation avec les autres que les technologies impliquées nous ont appris. (Carbone, 2016, p. 8).

Les écranèmes textuels, unités du réel cinématographique, auront leur correspondance au réel diégétique et lanceront des liens entre ces deux réels, pourvu que les écrans connectés qui les intègrent aient leur homonyme dans le référentiel du quotidien. Au fur et à mesure de l'évolution de ce point de repère extérieur à la diégèse et au cinéma, les outils d'analyse devront aussi évoluer. Depuis quelques années, comme a été signalé

L'œuvre est sous la licence Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International

au point 4.2.1, des liens commencent à relier les trois réels, diégétique, cinématographique et référentiel, et leurs écrans. Plutôt que de faire allusion à la mort du cinéma, ne faudrait-il plutôt pas parler du "vrai cinéma", un nouveau cinéma véritablement écranique, comme l'affirme l'un des personnages du court-métrage en stop motion *La mort de cinéma* de Vincent Barrot (Barrot, 2019) ?

Références

Achache, M. (Director). (2023). *Little girl blue* [Film]. Les Films du Poisson.
Assayas, O. (Director). (2016). *Personal shopper* [Film]. Arte France Cinéma.
Barrot, V. (2019). *La mort du cinéma*. La Cinémamecque de Vincent Barrot. https://cinemamecque.wixsite.com/vincentbarrot/films
Beugnet, M. (2021). Cinéma et petits écrans: Le cadre et la (dé)mesure. In A. Guilet & C. Melin (Eds.), *Quand le téléphone connecté se fait des films*. ESAD. https://recherche.esad-pyrenees.fr/phonecinema/
Bonello, B. (Director). (2016). *Nocturama* [Film]. Pandora Film.
Bonello, B. (Director). (2019). *Zombi child* [Film]. Arte France Cinéma.
Bonello, B. (Director). (2022). *Coma* [Film]. Les Films du Bélier.
Busto Núñez, M. (2024). Croisement d'écritures et identités maghrébines au cinéma français: Un prophète et Fatima. *Journal of Languages & Translation*, *4*(2), 1–13. https://doi.org/10.70204/jlt.v4i2.341
Cantet, L. (Director). (2021). *Arthur Rambo* [Film]. Memento Films Production.
Carbone, M., Dalmasso, A. C., & Bodini, J. (Eds.). (2016). *Vivre par(mi) les écrans*. Les Presses du Réel.
Chabert, G. (2021). Usages du smartphone et grand écran: L'expérience spectatorielle du "second screen". In A. Guilet & C. Melin (Eds.), *Quand le téléphone connecté se fait des films*. ESAD. https://recherche.esad-pyrenees.fr/phonecinema/
Châtelet, C., Rueda, A., & Savelli, J. (Eds.). (2018). *Formes audiovisuelles connectées: Pratiques de création et expériences spectatorielles*. Presses Universitaires de Provence.
Chion, M. (2007). Glossaire acoulogique. *Lampe-tempête*, (2). http://www.lampe-tempete.fr/ChionGlossaire.html
Chion, M. (2009). *Téléphone au cinéma*. Michel Chion. http://michelchion.com/texts
Chion, M. (2013). *L'écrit au cinéma*. Armand Colin.
Chion, M. (2021). *L'audio-vision: Son et image au cinéma* (5th ed.). Armand Colin.
Domenach, L. (Director). (2023). *Bernardette* [Film]. Christel Dewynter.
Dutrieux, L. O. (2015). *Typographie et cinéma: Esthétique du texte à l'écran*. Atelier Perrousseaux.
Guilet, A. (2021). Quelques spécificités du smartphone à l'écran: Une introduction. In A. Guilet & C. Melin (Eds.), *Quand le téléphone connecté se fait des films*. ESAD. https://recherche.esad-pyrenees.fr/phonecinema/
Hansen-Løve, M. (Director). (2014). *Eden: Lost in music* [Film]. CG Cinéma.

L'œuvre est sous la licence Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International

Disponible en ligne à https://www.asjp.cerist.dz/en/Articles/155

Kress, G., & Van Leeuwen, T. (2006). *Reading images: The grammar of visual design* (2nd ed.). Routledge.
Leconte, B. (2004). *L'écran dans l'écran et autres rectangles scopiques*. L'Harmattan.
Lesage, P. (Director). (2015). *Les démons* [Film]. Les Films de L'Autre.
Lipovetsky, G., & Serroy, J. (2011). *L'écran global: Du cinéma au smartphone*. Points.
Mol, D. (Director). (2019). *Seules les bêtes* [Film]. France 3 Cinéma.
Odin, R. (2000). *De la fiction*. De Boeck Université.
Odin, R. (2011). *Les espaces de communication: Introduction à la sémio-pragmatique*. Presses universitaires de Grenoble.
Odin, R. (2018). Préface. In C. Châtelet, A. Rueda, & J. Savelli (Eds.), *Formes audiovisuelles connectées: Pratiques de création et expériences spectatorielles* (pp. vii–x). Presses Universitaires de Provence.
Ophir, L. (2016). Contre le split-screen: Autopsie d'un artifice. *TV/Séries*, *9*. https://doi.org/10.4000/tvseries.1302
Palacios-Dalens, P. (2024). *Maximilien Vox – Jean-Luc Godard: Du plomb au film*. Les Éditions de l'Œil.
Plante, P. (Director). (2023). *Les chambres rouges* [Film]. Nemesis Films Productions.

Notices bio-bibliographiques

Martázul Busto Núñez est licenciée en Philologie Romane-Français et Philologie Hispanique par l'USC (Universidade de Santiago de Compostela-Espagne) et spécialiste en Histoire et Esthétique du Cinéma par l'Uva (Universidad de Valladolid-Espagne). Elle travaille depuis l'année 2004 au Centre de Langues Modernes de l'USC où elle a été également professeure associée pour le département de Français entre 2016 et 2023. Actuellement elle est doctorante au programme de doctorat des Études Culturelles à l'USC avec la thèse *Le texte écrit dans le texte filmique francophone contemporain*.

Clause de non-responsabilité relative à l'utilisation de l'IA générative

Le contenu de cet article est le fruit d'une réflexion personnelle et originelle de l'auteure et n'a fait l'objet d'aucune génération automatisée par des outils d'intelligence artificielle générative. Toute analyse, information et opinion exprimée reflètent uniquement le point de vue de l'auteure.

Déclaration de conflits d'intérêt

L'auteur n'a déclaré aucun conflit d'intérêt en ce qui concerne la recherche, la paternité et/ou la publication de l'article.

L'œuvre est sous la licence Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International

Disponible en ligne à https://www.asjp.cerist.dz/en/Articles/155