

# Cinéma, modernité et télévision ou Quand l'oralité et la visualité se (ré)percutent

GERMAIN LACASSE ET YVES PICARD

La télévision m'a révélé un nouveau cinéma.  
– Phrase attribuée à Jean Renoir par Jean-Luc Godard, 1959<sup>1</sup>

Nous souhaitons discuter des rapports entre le cinéma et la télévision dans une perspective nouvelle. Alors que les deux médias sont l'objet d'un processus de création qui s'appuie désormais sur la même technologie numérique, rendant de ce fait obsolète le distinguo technologique d'antan entre l'image analogique du cinéma et l'image électronique de la télévision, nous considérons utile d'interroger les deux médias différemment. À cet égard, nous relevons que Marshall McLuhan entrevoyait, il y a quarante ans déjà, que l'évolution technologique qui se dessinait aurait des répercussions théoriques, notamment sur notre façon de penser la télévision :

À ceux qui se demandent si les choses seraient différentes, au cas où des perfectionnements technologiques qui porteraient la richesse de l'image de télévision, en termes de quantité de données, au niveau de l'image cinématographique, il faut répondre par une question : « Pourrait-on modifier les dessins animés en y ajoutant des effets de perspective, d'ombre et de lumière ? » La réponse est affirmative, mais il ne s'agirait plus alors de dessins animés. Et la télévision « améliorée » ne serait plus la télévision<sup>2</sup>.

Pour parvenir à aborder la problématique des rapports entre les deux médias de façon différente, nous aurons recours au concept de *remediation* [« remédiation »] de Jay David Bolter et Richard Grusin, défini comme un « remodelage » des médias :

La nouveauté des nouveaux médias tient à leurs façons particulières de refaçonner les médias anciens, ainsi qu'aux façons qu'ont ces médias anciens

---

<sup>1</sup> Jean-Luc Godard, « Jean Renoir : 'La télévision m'a révélé un nouveau cinéma' », *Arts*, n° 718, avril 1959, dans Jean-Luc Godard, *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard. Tome 1 : 1950-1984*, sous la direction d'Alain Bergala, Paris, Cahiers du cinéma, 1985, p. 191.

<sup>2</sup> Marshall McLuhan, *Pour comprendre les média. Les prolongements technologiques de l'homme*, Montréal, Hurtubise HMH, 1972, pp. 342-343.

de se remodeler eux-mêmes pour répondre aux défis posés par les nouveaux médias<sup>3</sup>.

Plus précisément, les deux chercheurs américains font valoir que ce remodelage continu des médias donne cours à une « oscillation » entre ce qu'ils nomment *immediacy* [immédiateté] et *hypermediacy* [« hypermédiateur »] :

[...] les nouveaux médias numériques oscillent entre immédiateté et « hypermédiateur », entre transparence et opacité. Cette oscillation s'avère la clé pour comprendre comment un média refaçonne ses prédécesseurs et d'autres médias. Bien que chaque média promette de réformer ses prédécesseurs en offrant une expérience plus immédiate ou authentique, cette promesse de réforme nous conduit inévitablement à prendre conscience de ce nouveau média en tant que média. Ainsi, l'immédiateté conduit à l'« hypermédiateur »<sup>4</sup>.

Cette façon de penser la remédiation comme une oscillation rejoint les idées avancées par François Récanati dans *la Transparence et l'énonciation*<sup>5</sup>.

Le signe, transparent, livre la chose signifiée, mais il peut l'occulter aussi s'il s'opacifie. Dire que le signe doit être à la fois présent et absent pour remplir son office, c'est dire qu'il oscille entre la transparence et l'opacité, sa capacité représentative étant liée irréductiblement à cette oscillation<sup>6</sup>.

L'avancée que représente l'idée selon laquelle la remédiation procède d'une oscillation continue entre la transparence comme expérience et l'énonciation comme réflexivité nous semble une voie stimulante pour penser les rapports entre le cinéma et la télévision d'une façon nouvelle. Notre texte s'appuie sur l'idée que le remodelage des médias entraîne deux « mouvements » : une remédiation soumise à la course technologique en aval, qui fait émerger de nouveaux médias offrant un éventail toujours plus vaste d'expériences, et une remédiation concomitante, pour ainsi dire en amont, qui permet aux médias existants, et notamment au cinéma, d'accéder à la réflexivité.

Pour le dire autrement, notre idée est à l'effet que les médias forment un système homéostatique. L'arrivée d'un nouveau média implique une redistribution des rôles dans

---

<sup>3</sup> Jay David Bolter et Richard Grusin, *Remediation: Understanding New Media*, Cambridge, MIT Press, 1999, p. 15, notre traduction.

<sup>4</sup> J. D. Bolter et R. Grusin, *Ibid.*, p. 19, notre traduction.

<sup>5</sup> La notion d'« oscillation » apparaît d'autant plus prégnante si l'on garde à l'esprit que les deux chercheurs américains ne citent pas le chercheur français dans leur ouvrage.

<sup>6</sup> François Récanati, *la Transparence et l'énonciation. Pour introduire à la pragmatique*, Paris, Seuil, 1979, p. 19.

l'oscillation entre la transparence et l'énonciation. Plus précisément, à son arrivée, le « nouveau média » prend en charge, pour ainsi dire, la demande d'expériences du public en augmentant d'un cran l'effet de réel ; la transparence qu'il offre refaçonne les contours du vraisemblable et suscite souvent la ferveur populaire. Dès lors, le média existant, jusqu'alors nouveau, devient ancien et est délesté de ce poids. Ayant eu le temps d'arpenter son territoire et de développer son langage au fil de son histoire, on peut s'élever comme Guido dans *Huit et demi* ; on peut aspirer à l'opacité, à la réflexivité et à la manifestation de sa subjectivité. Reconsidérons la « nouvelle modernité » au cinéma, celle qui a exploité les premières secousses suscitées par les avant-gardes des années 1920 pour faire « osciller » le média au sortir de la Seconde Guerre mondiale. Les facteurs à l'origine de ce mouvement sont nombreux et variés. Pour Claire Clouzot, la création des *Cahiers du cinéma* l'amorce<sup>7</sup>. Pour Marie-Claire Ropars-Wuilleumier, l'émergence du « cinéma comme écriture » en Europe l'explique<sup>8</sup>. Pour Gilles Deleuze, le passage du cinéma en entier de l'« image-action » à l'« image-temps » le caractérise<sup>9</sup>. Pour Youssef Ishaghpour, la « mise en crise de la représentation » l'exemplifie<sup>10</sup>. Or, dans le cadre de son argumentaire, Ishaghpour fait valoir une idée digne d'intérêt selon nous : la télévision, davantage voco-centrée, renverse par effet de contagion le rapport entre les images et les paroles au cinéma.

Perfectionnement de la radio, et non du cinéma, où l'image a précédé la parole et en demeure la source, la télévision fait de l'image un support, un attribut de la parole : la langue, l'universel, commente l'image, le singulier ; l'information explique le cas. Le développement du cinéma-vérité et du cinéma-direct sera le premier effet de la télévision : l'une des sources de Godard, qui renversa le rapport image-son pour transformer le film en discours à propos des images<sup>11</sup>.

Cette idée a été peu développée depuis par les chercheurs. Certes, entre autres, Michel Chion signale que la télévision est une radio illustrée<sup>12</sup> et, la même année, Philippe Breton souligne que l'expression « regarder la télé » devrait être remplacée par « regarder la parole »<sup>13</sup>,

---

<sup>7</sup> Claire Clouzot, *le Cinéma français depuis la Nouvelle Vague*, Paris, Nathan, 1972.

<sup>8</sup> Marie-Claire Ropars-Wuilleumier, *De la littérature au cinéma. Genèse d'une écriture*, Paris, Armand Colin, 1970.

<sup>9</sup> Gilles Deleuze, *Cinéma I. L'image-mouvement*, Paris, Éditions de Minuit, 1983 ; Gilles Deleuze, *Cinéma II. L'image-temps*, Paris, Éditions de Minuit, 1985.

<sup>10</sup> Youssef Ishaghpour, *D'une image à l'autre. La nouvelle modernité du cinéma*, Paris, Éditions Denoël/Gonthier, 1982.

<sup>11</sup> Y. Ishaghpour, *Ibid.*, p. 66.

<sup>12</sup> Michel Chion, *l'Audio-vision. Son et image au cinéma*, Paris, Armand Colin, 2005, p. 133.

<sup>13</sup> Philippe Breton, *Télévision*, Paris, Grasset, 2005, p. 17.

mais ces affirmations ont pour but de mettre en relief l'importance de la voix à la télévision, sans considérer pour autant les relations intermédiaires complexes que la télévision a tissées pendant sa première décennie d'existence, avec le cinéma notamment. En effet, si on a souvent dit que la télévision ouvrait les *fifties* et que la nouvelle modernité au cinéma les fermaient avec *Hiroshima mon amour* (Alain Resnais, 1959), on a peu pensé jusqu'à présent à ce que nous nommons l'« échange intersémiotique » entre les deux écrans.

Nous avançons l'hypothèse que, dans le processus de *remédiation* du cinéma et de la télévision au cours des années 1950, les rapports entre visualité et oralité sont décisifs. Plus précisément, à la suite de Récanati, nous considérons que l'« échange intersémiotique » de la parole et des images entre les deux écrans constitue la pierre angulaire de l'« oscillation » entre transparence et énonciation. La télé serait ainsi envisagée comme le creuset d'une nouvelle « immédiateté », qui s'actualise dans la prépondérance de l'oralité, et le cinéma comme le ferment d'une nouvelle « hypermédiateté », qui amorce un retour au primat de la visualité. La visualisation de la parole comme marqueur d'un changement de paradigme a déjà eu lieu au cinéma lors du passage du muet au parlant. L'avènement de la télévision opère à notre avis un « échange intersémiotique » inverse. Après avoir relégué une visualité prémoderne aux oubliettes pour privilégier une oralité omniprésente durant les années 1930, l'irruption du petit écran renverse à nouveau les rapports sémiotiques au profit de la visualité comme facteur de la réflexivité. En clair, si, au cours des années 1930, Marcel Pagnol succède à Jean Epstein, dans les années 1950, c'est au tour de Jean-Luc Godard de succéder à Claude Autant-Lara. Juste retour des choses, diront certains.

Pour donner corps à notre réflexion, nous centrerons notre regard sur les rapports entre le cinéma et la télévision au Québec. Opérons une mise en perspective. Selon René Prédal, le cinéma québécois contribue de façon significative à l'histoire du cinéma, au point d'en constituer l'une des « grandes “écoles” esthétiques »<sup>14</sup>. Ce cinéma dit « du Québec libre » s'étend sur dix-sept ans, de la présentation du documentaire *Pour la suite du monde* de Michel Brault et Pierre Perreault au Festival de Cannes de 1963 à la présentation de *Fantastica* de Gilles Carle au même festival en 1980, tous deux en compétition officielle. Pendant cette période, le cinéma québécois cumule pas moins de trente-neuf films dans les quatre sections du festival<sup>15</sup>. Ce nombre force l'attention et nous indique que ce cinéma national prend alors le

---

<sup>14</sup> René Prédal, « le Cinéma du Québec libre », dans Guy Hennebelle, Alain Virmaux et Odette Virmaux (dir.), *CinémAction*, n° 55 (« les Grandes “écoles” esthétiques »), avril 1989, pp. 123-128.

<sup>15</sup> Pour plus de détails à ce sujet, voir le site *Éléphant, la mémoire du cinéma* à l'adresse : [http://elephantcinema.quebec/dossiers/le-quebec-a-cannes\\_101](http://elephantcinema.quebec/dossiers/le-quebec-a-cannes_101).

relais de la Nouvelle Vague française<sup>16</sup>. Ce cinéma « du Québec libre » fait partie des jeunes cinématographies nationales prestigieuses des années 1960 et participe de plain-pied à la nouvelle modernité cinématographique.

De son côté, les débuts de la fiction télévisuelle québécoise, qui s'étendent grosso modo de l'arrivée de la télévision au Québec en 1952 à l'avènement de la télévision couleur en 1966, n'est pas « moderne », loin s'en faut. L'image est alors subjuguée par la parole, attentive au moindre frémissement de la voix, comme pendue aux lèvres des têtes parlantes. Dans le cadre de ce premier âge de la télévision, la production de sens n'est pas celle du cinéma : les « *moving pictures* », pourrait-on dire, y sont alors moins importantes que les « *talking heads* ». Certes, en de nombreux pays, c'est là un cheminement sans heurts. Aux États-Unis comme en France, la télévision des origines prolonge la radio. En revanche, dans le cas de ce qui s'appelait alors le Canada français, les choses sont moins nettes. D'un côté, son cinéma est sous l'influence d'images où l'on parle la langue anglo-américaine et qui pensent le monde selon le langage hollywoodien. De l'autre, sa littérature provient d'une métropole où l'on écrit la langue française dans un registre qui s'avère éloigné des habitudes nationales. De sorte que les Canadiens français, comme on le disait à l'époque, ont alors le choix, pour ainsi dire, entre rêver en américain et penser en parisien. L'arrivée par la télévision d'une oralité populaire associée à une imagerie nationale, à domicile, au quotidien fait donc figure de point tournant culturel. Au Québec, la télévision est ainsi liée dès son origine à la question de l'identité. L'image y est un « portevoix » : elle ancre et fait entendre la parole distinctive du Québec.

Pour vérifier notre hypothèse, nous étudierons les rapports qui se tissent entre l'oralité et la visualité dans trois objets particuliers : le premier épisode du téléroman matriciel *la Famille Plouffe* (réalisé par Jean-Paul Fugère, 1953), la version film de la série télé en quatre épisodes *les Mains nettes* (Claude Jutra, 1958), ainsi que le film *À tout prendre* (Claude Jutra, 1963), une œuvre initiatrice du cinéma québécois de fiction.

*La Famille Plouffe* est diffusée au petit écran le 6 novembre 1953 sur la chaîne Radio-Canada. L'épisode est réalisé par Jean-Paul Fugère en studio et est retransmis en direct. Il dure 30 minutes et narre un quiproquo familial : un jeune homme rencontre une jeune femme en marge d'un match de hockey auquel il participe, sans que sa famille le sache. C'est un

---

<sup>16</sup> L'alpha du cinéma québécois de fiction de la période a pour titre *À tout prendre* (Claude Jutra, 1963). Les liens du film avec *À bout de souffle* (Jean-Luc Godard, 1960) sont nombreux. Outre le titre, qui s'avère apparenté, François Truffaut y apparaît dans la diégèse, sous son nom, et des figures stylistiques *godardiennes* y sont omniprésentes. Le film de Claude Jutra fait figure de film-charnière entre la Nouvelle Vague française et le « cinéma du Québec libre ». Nous revenons sur ce film-emblème dans le texte pour en faire l'un de nos trois objets d'étude.

« téléroman » qui prolonge le « radiroman » du même auteur, mais qui prend les allures d'une *sitcom* [comédie de situation] et en adopte, selon l'expression de John Thornton Caldwell, le *zero degree style* [degré zéro du style]<sup>17</sup>. L'esthétique y est pour une grande part rudimentaire. Cela dit, on observe que l'épisode inaugural du téléroman fondateur instaure de façon lumineuse des rapports complexes entre oralité et visualité. Nous notons avec intérêt que deux régimes esthétiques s'y côtoient. En studio, la visualité est au service de l'oralité : le rythme est hésitant, le découpage, répétitif, et le montage, lent. L'esthétique des séquences tournées en studio est « monstrative », pour parler comme le fait André Gaudreault à propos du cinéma des premiers temps<sup>18</sup>. Elle « monstre », pourrait-on dire, les personnages qui parlent, dialoguent ou pensent à voix haute. La fiction télévisuelle cumule alors les captations de scènes « à l'italienne » centrées sur la parole nationale qui s'exprime en actes (fig. 1). Cela dit, une séquence de l'épisode se démarque. En décors réels, dans une enceinte, à la faveur du match de hockey, le rythme est assuré, le découpage varié et le montage rapide. Les personnages bougent, patinent à bonne vitesse, « lancent et comptent » dans un mutisme ostensible. Des voix et des bruits, tous hors champ, se font certes entendre, ce qui permet de créer une atmosphère, mais lorsque des personnages parlent, leurs paroles sont inaudibles, comme dans un film muet. Le régime esthétique est alors inversé : sous l'effet d'une oralité rendue aphone, la visualité se dynamise. Les deux régimes esthétiques relèvent, au vrai, de deux technologies. En studio, l'expression est au degré zéro, parce qu'il s'agit de la captation en direct, à plusieurs caméras vidéo, de la performance des comédiens, qui projettent leur voix comme à la radio. Elle prend la forme d'un *talk-show* fictionnel ou, si l'on préfère, d'un récit de paroles « radiovisées ». En revanche, en décors réels, l'expression est différente, davantage normée, puisqu'il s'agit du tournage pellicule (16mm sans doute) à une caméra, qui a été l'objet d'un montage, comme au cinéma.

**(fig. 1)** *la Famille Plouffe* (Jean-Paul Fugère, 1953)

En substance, dans le cadre du premier épisode de *la Famille Plouffe*, deux « techno-esthétiques » sont présentes dans des proportions asymétriques. Dans l'ensemble de la fiction télévisuelle, les corps bougent peu en studio, de même que les caméras, parce que les voix parlent d'abondance. La visualité se fige alors pour laisser le champ libre à l'oralité. Une séquence en décors réels relève quant à elle du cinéma narratif courant et donne à apprécier des

---

<sup>17</sup> John Thornton Caldwell, *Televisuality: Style, Crisis, and Authority in American Television*, New Brunswick, N.J., Rutgers University Press, p. 55 et suiv.

<sup>18</sup> André Gaudreault, *Du littéraire au filmique*, Montréal/Paris, Nota Bene / Armand Colin, 1999 [1988].

images « en mouvement ». L'asymétrie révèle la logique en présence. La primauté de l'oralité sur la visualité, dans l'ensemble, va de pair avec son inverse esthétique isolé. La règle radiophonique se confirme dans l'exception cinématographique. La fiction télévisuelle remodèle la radio, sans oublier le cinéma, tout en donnant préséance à la première. À l'issue du match médiatique qui se joue entre l'oralité et la visualité dans *la Famille Plouffe*, on assiste à la victoire des paroles nationales sur les images normées.

*Les Mains nettes* est diffusé à partir du 22 mars 1958 dans le cadre de la série « Panoramique ». Il s'agit d'un ensemble de quatre épisodes de 30 minutes, par la suite rendu accessible sous la forme réduite d'un film de 73 minutes produit par l'Office national du film (ONF) pour la Société Radio-Canada (SRC). L'objet s'avère complexe et se déploie aux confins de la télévision et du cinéma. Sur un scénario de Fernand Dansereau, Claude Jutra développe une mise en scène plutôt classique, avec l'apport, néanmoins, de Michel Brault à la caméra. La fiction télévisuelle expose le désarroi des cols blancs face au pouvoir des entreprises. Un nouveau patron est nommé pour amorcer la fermeture d'un département jugé peu productif. Ses manières autoritaires suscitent la résistance des employés, qui discutent d'une syndicalisation pour se protéger, mais les rivalités entre eux et celles manigancées par le patron vont faire avorter ce projet. Cette fin pessimiste voulait sans doute provoquer, l'ONF ayant fait à cette époque plusieurs films encourageant la syndicalisation comme mécanisme social démocratique.

Tourné presque entièrement en studio, *les Mains nettes* s'ouvre sur la sonnerie continue d'un téléphone<sup>19</sup>, qui met dès le départ l'oralité à l'avant-plan, et qui confirme la filiation discutée par Alain Boillat entre téléphonie et télévision<sup>20</sup>. Par la suite, les séquences dialoguées abondent et relèvent d'une expression au degré zéro : les personnages parlent beaucoup, les images, peu. Les cadrages serrent les visages, le regard se porte sur les lèvres et le style se fait mièvre. Les scènes de dialogues se succèdent et on cherche en vain la signature de son réalisateur. De façon exemplaire, un personnage prend la parole devant un petit public pour narrer une anecdote intime dans le cadre d'un plan-séquence, où le mouvement de la caméra s'approche de la bouche qui profère l'aveu. En substance, l'oralité dicte encore ses règles à la visualité.

Pourtant, d'autres segments se distinguent, comme si Claude Jutra voulait se faire remarquer. Des angles sont accentués, des éclairages, contrastés, et des cadrages, inusités.

---

<sup>19</sup> Le lecteur aura noté que nous avons retenu une image (fig. 1) du premier épisode de *la Famille Plouffe* qui met en scène, justement, un acte de paroles au téléphone.

<sup>20</sup> Alain Boillat, « Faire pour la vue ce que le téléphone fait pour l'ouïe. Rencontre entre l'image et la voix dans quelques anticipations de la télévision », dans Mireille Berton et Anne-Katrin Weber (dir.), *Du téléphonoscope à YouTube. Pour une archéologie de l'audiovision*, Lausanne, Antipodes, 2009, pp. 77-98.

Plusieurs scènes, ici, sont stylisées. On pense en ces cas à un « film noir », comme si le réalisateur avait voulu créer, autour du conflit prédestiné entre un groupe d'employés et leur patron, une adéquation entre un propos aigre et un traitement acéré. Une séquence se révèle exemplaire : le regard alterne entre, d'un côté, le patron et sa secrétaire, confinés dans l'embrasure d'une porte, et, de l'autre, chacun des cols blancs présenté dans le cadre de ses activités. À ce moment, l'oralité et la visualité sont clairement dissociées : les premiers parlent, les seconds sont vus. La figure bien connue du montage alterné délie et relie les forces en présence. Plus encore, on note qu'un plan (fig. 2) donne à apprécier une mise en scène qui prend plaisir à masquer les lèvres du patron par la tête bien placée de la secrétaire, comme s'il y avait là un secret qui s'énonce et un remodelage esthétique qui le dénonce. À mi-parcours entre *la Famille Plouffe* et *À tout prendre* – à cinq ans du premier, mais aussi à cinq ans du dernier –, dans le contexte singulier d'un film tourné pour la télévision, *les Mains nettes* fait figure d'« objet visuel non identifiable » (OVNI), terme intermédiaire entre la télévision et le cinéma. Il laisse entrevoir que l'oralité semble céder les rênes à la visualité avec réticence. L'OVNI tient en équilibre précaire les deux régimes esthétiques, indécis entre radio et cinéma, « monstrar » et énoncer, archaïsme et nouvelle modernité. On pense à l'instabilité sémiotique lors de l'avènement du « parlant », justement. Plus encore, on pense dans la foulée des avancées convergentes des chercheurs Bolter et Grusin ainsi que Récanati à une « oscillation » exemplaire entre, d'un côté, immédiateté et transparence et, de l'autre, « hypermédiateté » et énonciation. En cela, *les Mains nettes* s'apparente aux téléromans en direct, mais « un direct » qui n'a rien à avoir avec le sens qu'on lui attribuera au cinéma quelques années plus tard, avec l'appellation « cinéma direct ».

**(fig. 2)** *les Mains nettes* (Claude Jutra, 1958)

*À tout prendre* offre une démonstration frappante de l'énoncé précédent. Le même réalisateur et le même caméraman s'y livrent à un jazz baroque où la déliaison des images et des sons est majeure du début à la fin. Dénué de tout didactisme et de toute transparence, le film est une réflexion autobiographique sur les relations de l'auteur avec son amoureuse, avec ses amis et avec lui-même. La performativité autoréflexive y est exploitée au maximum. Michel Brault expérimente tant qu'il veut et Claude Jutra conserve tout ce qu'il peut au montage : gros plans isolés ou en rafale, zooms avant et arrière, mouvement perpétuel, conversations filmées de dos, reflets des personnages sur les surfaces, sketches improvisés, voix *off* de Claude Jutra sur des images déliées de lui-même (fig. 3), etc. On répète que cette esthétique est empruntée à

*À bout de souffle* (Jean-Luc Godard, 1960), et Claude Jutra le souligne dans le film, mais son œuvre n'a pourtant rien d'un plagiat : le film de Godard était une fiction improvisée avec des éléments de style documentaire ; celui de Jutra un documentaire autobiographique nourrie de fictions improvisées et d'éléments performatifs. La composition picturale l'emporte sur tout le reste, de façon évidente et décisive.

**Fig. 3** *À tout prendre* (Claude Jutra, 1963)

En quelques années, alors que la télévision, déjà définie comme « directe », adoptait pour la fiction la grammaire du cinéma et figeait en quelque sorte sa capacité performative, un cinéaste qui en fut un des premiers réalisateurs s'éclatait en jouant sa propre vie devant l'objectif d'un caméraman dont le but était maintenant de libérer l'image de toutes les conventions antérieures. Est-ce le désir de vitaliser une télévision vue comme figée qui a stimulé la créativité des « pionniers » du direct ? Ce transfert intersémiotique ne se fait pas seulement entre télévision et cinéma, mais aussi entre fiction et documentaire. *À bout de souffle* et *À tout prendre* ne sont-ils pas des mises en évidence de la superposition de la fiction et du documentaire, une « hypermédiateté » ici ré-active ?

Cette remédiation semble aussi comporter un transfert vers le média de la performativité qui était auparavant celle du corps. Le mouvement et sa dynamique ne viennent plus des acteurs et des personnages mais du matériau filmique lui-même, qui prend vie et se manifeste au lieu d'être un instrument transparent ou un support inerte. La kinesthésie ne se manifeste plus par la matérialité des corps mais par l'expression des mouvements du dispositif. Mais cette réflexivité dynamique semble être soustraite du nouveau média, la télévision, en même temps qu'elle envahit l'ancien, le cinéma, qui y trouve le nouveau souffle lui permettant une deuxième vie. On a souvent écrit que la télévision avait été le déclin et même la mort du cinéma, mais on peut penser plutôt qu'elle lui a insufflé un deuxième souffle, après avoir respiré son premier. Si c'est en procédant à la remédiation d'une pratique plus ancienne qu'un nouveau média s'insère dans un contexte culturel, on peut aussi supposer, en raison de ce qui précède, que cette remédiation comporte un aspect performatif ; elle ne définit pas une ontologie du nouveau média, mais elle permet de comprendre la configuration nouvelle particulière qui constitue son identité au moment de son apparition.

Faisons retour à notre hypothèse initiale, à savoir à la remédiation sous la forme du double mouvement du nouveau média vers l'immédiateté et de l'ancien vers l'« hypermédiateté ». Nous pouvons préciser maintenant que le mouvement prend durant les années 1950 la forme

d'un repli de la télévision vers une oralité implicite et d'un saut du cinéma vers une visualité surlignée. L'une revêt un voile ancien, l'autre effectue une nouvelle danse du voile. Marshall McLuhan suggérait que l'évolution des médias semblait correspondre à un passage de l'œil à l'oreille ; nous pourrions suggérer à notre tour que le trajet contraire apparaît simultanément. La remédiation est à double sens, mêle l'ancien et le moderne et emmêle l'oralité et la visualité. Elle les (ré)percute.

Concluons. La technologie fait converger les différents médias vers un même monde numérique. Elle nous offre ainsi l'occasion de penser le cinéma et les médias – dont la télévision – singulièrement, différemment. Notre texte ouvre une voie en ce sens. Par le biais d'une étude des rapports dynamiques entre oralité et visualité développés par la télévision et le cinéma québécois durant les années 1950 et au début des années 1960, sur dix ans (*la Famille Plouffe*, 1953 – *À tout prendre*, 1963), nous proposons une intermédialité faite des remédiations menées en aval en vue du progrès technologique de même qu'en amont en fonction de la nouvelle modernité esthétique. Nous avons cité en ouverture Godard, qui faisait dire à Renoir : « La télévision m'a révélé un nouveau cinéma. » Nous sommes tentés de lui donner écho en clôture : « La télévision naissant parlante, le cinéma peut à nouveau imaginer. » Ou, si l'on préfère : le nouveau média amène l'ancien à (re)devenir moderne. À suivre.

prépublication