

CADRES ET CADENCES : LA TÉLÉVISION ET L'ORGANISATION DE L'ESPACE ET DU TEMPS À CASABLANCA

Susan OSSMAN

L'image n'est pas le simple reflet de formes sociales apparemment cachées. Elle participe à la production sociale et pas uniquement du point de vue d'un domaine esthétique apparemment construit pour proposer un reflet distancé des choses et des personnes. L'image encadrée de la photographie et l'image en mouvement de la télévision participent à une disposition de vision moderne qui font partie des rationalités de nos sociétés. Je vais évoquer ici comment la télévision à Casablanca participe à cette rationalité générale non pas seulement par ce qu'elle montre, mais à partir des cadres et des cadences qu'elle implique dans la vie quotidienne.

Un cadre n'est pas une simple clôture. Il est plutôt un contour, qui distingue topologiquement l'intérieur de l'extérieur. Les représentations plastiques au Maroc avant le XX^e siècle ne se font pas dans un cadre rectangulaire – mise à part la page du livre (1). Si les sultans marocains possédaient des portraits faits par des artistes européens, ce type de représentations était exceptionnel jusqu'au début de ce siècle. Alors, et à la différence de l'Europe, les affiches, les photographies, les écrans de cinéma sont arrivés ensemble, accompagnant le pouvoir colonial. Ces nouvelles images participaient et participent à la consolidation de types de savoir et de nouveaux groupes sociaux. Si on cherche à comprendre ce qu'il y a de particulier dans ces formes de représentation, il ne faut pas perdre de vue que c'est une histoire singulière qui a produit la notion d'art comme domaine désintéressé, et qui par la suite a permis aux genres « médiatiques » d'être séparés des autres activités esthétiques comme la peinture ou le « cinéma d'art ».

Le cadre carré trace une ligne de démarcation entre le monde et la représentation d'autres mondes. A l'intérieur de ces cadres s'ouvrent des mondes et des temps de l'ailleurs et du passé, de rêve ou du cauchemar. Gauthier attire notre attention sur le fait que l'image rectangulaire n'a rien de « naturel ». Il se demande s'il faut « aller jusqu'à penser que l'image occidentale est d'abord une vision d'incarcération, une ouverture dans un mur protégeant l'homme du contact direct avec la nature environnante » (Gauthier, 1986, p. 15). En réponse, il faut se rappeler que si le cadre carré est parfois une prison, il désigne également l'espace des utopies. Tout un ordre se rapporte aux cadres de

(1) L'histoire des changements techniques pour fixer et diffuser les idées et les informations est largement à faire pour le Maghreb.

vue. Le développement de techniques différentes a permis différentes utilisations des cadres, notamment la photographie qui a donné un sens nouveau à l'identité de tout un chacun, identité qui permet aux « petits » de préserver des images d'eux-mêmes et de leurs familles, privilège jusqu'alors réservé aux « grands ». Mais également on note l'importance du développement de nouvelles techniques de discipline « démocratiques », comme la carte d'identité et les identifications policières (Sontag, 1975, p. 5). Devant l'appareil photo ou la caméra, tout le monde paraît égal. Comme je me suis efforcée de le montrer ailleurs, un des enjeux des pouvoirs actuels est justement d'essayer de soutenir la différence des « grands » face à ce regard uniforme de la caméra (Ossman, 1993).

L'idée d'un espace abstrait, découpé en entités égales, est une idée qu'on retrouve dans la géographie et aussi dans la mise en place des villes nouvelles au Maroc. La télévision, comme la photographie, le tableau ou l'affiche, exprime une nouvelle manière de voir limitée dans l'espace, avec la manière dont est délimité l'espace des rues rectangulaires ou des limites et frontières des villes et des pays. La carte, où chaque morceau de territoire abstrait est égal aux autres, est à mettre en rapport avec la mise en place de stratégies de vision qui donnent à certains sites des valeurs symboliques ou des rôles pivots dans l'organisation des mouvements (Mitchell, 1988 et Rabinow, 1989). Les photographies, le cinéma et la télévision sont de tels « sites », tous séparés des autres espaces encadrés par des cadres rectangulaires.

Le cadre n'est pas un simple effet spatial mais une manière d'ordonner et de découper la réalité. Dans des foyers marocains du siècle dernier, ou de nos jours dans les « vieilles villes » (*mudun*) ou les campagnes, les fenêtres sont petites. Aujourd'hui, les salons de la majorité des Casablancais sont aérés par plusieurs ouvertures, les fenêtres, mais l'espace interne est également ouvert sur d'autres ailleurs, celui que donnent les photographies ou la télévision. Dans le cadre de la photographie, on voit surtout des symboles personnels, fixes, des espaces qui se meuvent en rapport avec des mémoires et des histoires individuelles ou familiales, parfois aussi un espace de rêve ouvert par l'affiche qui montre une star admirée. La télévision offre un espace homogène, ouvert aux commentaires de ceux qui la regardent et qui associe des images aux histoires. La fenêtre ouvre vers la rue et le quartier, mais ici il s'agit d'une image mouvante vers laquelle on peut se diriger et qui fait partie de ce qu'on appelle la « vraie vie », parce qu'on agit soi-même dans la création de cet espace. Il faut pourtant se rappeler que les types de participation aux mondes de la maison, du quartier, de la ville ou du pays, comme à celui de l'espace télévisé, sont variables. La possibilité d'intervenir comme acteur significatif et individualisé dans chaque espace est lié à une certaine relation aux pouvoirs (2).

Les images de la télévision proposent un univers lointain, mais qui a pourtant la capacité de refléter les vies de ceux qui la regardent. On imagine que, pour un chef d'État, les informations télévisées ont une importance

(2) Dans un sens on ne « voit » que des personnes qui peuvent être « sérieuses » dans un contexte donné.

personnelle. Mais il faut mettre en rapport l'univers de ceux qui proposent leurs images à la télévision – personnages ou stars – avec celui des vidéos familiales. Les cadres de la télévision concernent souvent des espaces publics, lointains, mais la mise en scène d'événements familiaux dans ces films vidéos nous montre comment les pratiques de « la vie réelle » ou « la vie de tous les jours » peuvent prendre forme dans un univers qui ne dédaigne pas de mélanger différentes représentations du réel.

Un espace uniforme esthétique se crée, mais il est difficile de juger de sa relation avec ce qu'on appelle le « réel ». Cet espace, comme les rues des villes, présente des images qui sont visibles, car compréhensibles selon des normes de représentation maintenant largement diffusées, mais qui peuvent poser des problèmes s'ils semblent sortir du cadre des télévisions ou des photographies. Le débat sur la relation entre la vue et les pratiques – par exemple la question de la violence à la télévision –, ou la relation entre la moralité et les images, pose le problème des réalités « sérieuses » et « frivoles », « vraies » et « fausses », « superficielles » et « profondes ».

Le cadre propose un monde autre, mais aussi un monde qui peut nous contenir, un monde de rêve trop « réel » pour qu'on puisse douter. A Casablanca, on peut remarquer que les figures problématiques sont souvent celles qui sortent progressivement des lieux encadrés, donc nommables (Ossman, 1993). Une fille chez elle est connue. Dès qu'elle quitte sa maison et son « quartier » pour se promener, elle devient objet de soupçon des passants. Le jeune chômeur qui regarde la télévision dans un café est « dans » son quartier, il est connu comme étant le « fils d'un tel ». Le jeu des groupes sociaux nouveaux est sans doute d'être « nommés », mais c'est aussi de conquérir des parts de terrain sur le plan de la vision. Si certaines images sont difficiles à nommer, d'autres agissent pour présenter des cadres différents, mais dans un effort pour faire le tour des possibles à l'intérieur du cadre. Ainsi, l'image du Roi est diversifiée semble-t-il à l'infini. Seulement, les éléments sont réduits, et les absents (c'est-à-dire les épouses) doivent être remarqués plus que les présents. Le hors-cadre est à prendre en compte pour comprendre l'image fixe ou mouvante.

La télévision propose des sujets à discuter et raccourcit les distances avec un regard qui semble venir de partout. Son emploi du temps est réglé selon l'horloge, ou selon plusieurs temps, comme par exemple celui qui sert pour appeler à la prière. Pour savoir quelle émission va apparaître, on regarde parfois des revues de télévision ou le journal. Mais on sait aussi à quelle heure tel type d'émission est programmé. Même si on regarde des émissions sur des chaînes captées par satellite, et donc non répertoriées dans les journaux marocains, on sait qu'il y a des émissions à telle heure, et, évidemment, on prend en compte les décalages horaires entre les différentes chaînes. Chaque télévision ouvre un espace où tout est contrôlé, où chaque « morceau » de temps correspond à « quelque chose », à l'image des emplois du temps, des agendas et des pages du quotidien qu'il faut remplir à tout prix. Celui qui peut ordonner le défilé des images est à prendre en compte, comme celui qui les fabrique ou celle qui donne son visage au public.

Quel que soit son « contenu », la télévision bat des rythmes sociaux et elle coordonne la réception de messages au sein de la société.

Touria et Hamid sortent le vendredi au restaurant. Quittant leur maison dans le quartier aisé de Californie, ils programment l'enregistrement de leur vidéo pour pouvoir visionner le film sur « 2M »⁽³⁾ le lendemain. Ils montent dans leur Renault 505 en écoutant une cassette de Jazz.

Ce même vendredi soir, Abdellah rentre chez lui après son travail comme instituteur dans une école casablancaise. Les bus sont rares à Ain Chok le soir, et il ne pense même pas à sortir. Il rejoint ses parents devant la télévision, d'abord pour les informations sur la RTM⁽³⁾ et ensuite pour un film en arabe avec des sous-titres en anglais sur la MBC⁽³⁾.

À Casablanca, certains sont mieux équipés pour organiser leurs emplois du temps que d'autres. Face à la télévision, ces différences sont aussi perceptibles. Le chômeur n'organise que du « temps mort », et on observe des hommes qui passent leur temps devant les télévisions des cafés, sans se soucier de régler le flux qui les atteint. Les personnes aisées peuvent se déplacer ou déplacer les heures des films. Ce n'est pas par hasard que la télévision, la vidéo et la voiture sont plus que des signes de réussite sociale et que même dans les périphéries pauvres des villes, on préfère acheter un téléviseur plutôt qu'un réfrigérateur. Ils représentent la liberté de se promener, hors le quartier et à travers plusieurs cadres sociaux.

On peut « gérer » son temps, individuellement, mais la société aussi peut organiser les flux de personnes. La télévision s'occupe des loisirs de personnes qui travaillent, ou qui chôment. Ordonnateur des heures « libres » ou des heures mortes, elle est à mettre en rapport non seulement avec la problématique des « messages » qu'elle émet mais également avec l'organisation de l'espace des campagnes et des villes. Plusieurs Casablancais m'ont proposé l'hypothèse selon laquelle les bus pour les quartiers populaires étaient peu nombreux le soir pour encourager les personnes à rester chez elles et préserver une sorte d'ordre dans la ville-image.

Le temps de la télévision ne fait pas que régler des mouvements de populations. Il inclut aussi des personnes qui ne travaillent pas dans l'univers de l'emploi du temps rationalisé de façon directe. Beaucoup de familles prennent leurs repas autour de la télévision. Sa lumière bleuâtre accompagne des étudiants qui lisent ou des femmes qui préparent à manger. Chez Souraya, par exemple, on allume la télévision pour son petit frère dès qu'il arrive de l'école, et ses grands frères et son père tâchent d'arriver à l'heure des informations en arabe. Dans d'autres familles, ce sont les informations en français sur la RTM ou T.V. 5 qui encouragent la famille à se rassembler. Dans tous les cas, la télévision est presque toujours présente au cœur du foyer, qu'elle soit effectivement regardée ou pas. Si la ville est le site d'une conférence internationale ou d'un autre événement, les emplois du temps des uns et des autres et la circulation de personnes et des biens est interrompue, les habitudes sont bousculées. La télévision participe à la définition de la normalité et de l'exception, de la vie quotidienne et de l'événement.

(3) 2M : Chaîne semi-privée marocaine.
RTM : Radio Télévision marocaine.
MBC : Middle East Broadcasting Corporation.

Le cadrage dans le temps et l'espace est à prendre en compte dans les études sur les images en général et pour les discussions des liens entre les représentations et les pouvoirs en particulier. Prêter attention à ces cadres est aussi se donner quelques moyens de percevoir comment des formes d'art et de communication disponibles presque partout sont indices d'hétérogénéité et producteurs de nouvelles différences autant que de « globalisation ». Car si photographies et publicités peuvent être partout semblables, ces genres prennent forme dans des sociétés diverses. Ces diversités peuvent être mises en avant de plusieurs façons, mais pour une étude des représentations visuelles, il est important de s'interroger sur la question de savoir comment l'image moderne reproductible inscrit peu à peu son cadre rectangulaire et sa temporalité propre au cœur des pratiques sociales (4). La rationalité des cadres rectangulaires et des emplois de temps établit des esthétiques qui dépassent le domaine de l'art.

RÉFÉRENCES ET BIBLIOGRAPHIE

- AKHCHICHINE A. et NEJI, J.E., *Le Contact avec les médias au Maroc : étude sur les publics à El Kelad*, thèse de 3^e cycle, Université de Paris-II.
- BARTHES R., 1980, *La Chambre claire, note sur la photographie*, Cahiers du Cinéma/Gallimard/Le Seuil, Paris.
- BROMBERGER C., 1990, Introduction « Paraître en public », *Terrain*, 15, octobre, p. 5-12.
- CASETTI F. et ODIN, R. (éds), 1990, *Télévisions Mutations, Communications*, n° 51, Paris, Seuil.
- CHEVALDONNÉ, F., 1988, Médias et développement socio-culturel; pour une approche pluraliste, in *Lunes Industrielles : les médias dans le monde arabe, Revue de l'Occident Musulman et de la Méditerranée*, 1^{er} trimestre, p. 11-22.
- DREYFUS H.L. et RABINOW P., 1983, *Michel Foucault, Beyond Structuralism and Hermeneutics*, deuxième édition, University of Chicago Press.
- ECO, U., 1990, *The Limits of Interpretation*, Indiana University Press, Bloomington and Indianapolis.
- ESCARPIT R., 1976, *Théorie générale de l'information et de la Communication*, Paris, Hachette.
- FOUCAULT M., 1975, *Surveiller et Punir, naissance de la prison*, Paris, Gallimard.
- FRANCASTEL P., 1970, *Études de sociologie de l'art*, Paris, Denoël, Gonthier.
- FRANCASTEL P., 1983, *L'Image, la vision et l'imagination, de la peinture au cinéma*, Paris, Denoël, Gonthier.
- GAUTHIER G., 1986, *Vingt Leçons sur l'Image et le Sens*, Paris, Edilig.
- GITLIN T., 1982, *Television Screens, Hegemony in transition* in Ed. Michael W. Apple, *Cultural and Economic Reproduction in Education*, Routledge, Kegan and Paul, Boston.

(4) Ce processus a souvent été lié plutôt aux processus de l'emploi dans des usines de type capitaliste. Il me semble qu'aujourd'hui la télévision a pris le relais de ce type d'organisation du temps. La télévision n'inclut pas la famille de l'ouvrier ou le chômeur de façon indirecte, mais entre directement dans la maison pour influencer sur l'organisation du temps domestique. Voir la discussion sur ce sujet dans *Setting Sights, Pictures, People and Power in Casablanca*, OSSMAN S., University of California Press, 1993.

- GONZALES-QUIJANO Y. et OSSMAN S., 1990 b, Les nouvelles cultures dans le Monde Arabe, *Les Cahiers de l'Orient*, 4^e semestre, n° 20, p. 161-167.
- GROUPE μ , 1992, *Traité du Signe Visuel, pour une rhétorique de l'image*, Paris, Le Seuil.
- LIPOVETSKY G., 1987, *L'empire de l'éphémère, la mode et son destin dans les sociétés modernes*, Paris, Gallimard.
- MACLUHAN M., 1964, *Understanding Media; the extension of Man*, London, Penguin.
- MATTELLART A. et al., 1985, *International Image Markets: In Search of an Alternative Perspective*, Comoedia Publishing group, London.
- MEYROWITZ J., 1985, *No Sense of Place: The Impact of Electronic Media on Social Behavior*, Oxford University Press.
- MITCHELL T., 1988, *Colonising Egypt*, Cambridge, Cambridge University Press.
- OSSMAN S., 1990, Le Cinéma marocain et l'authenticité: Discours et image, *Les Cahiers de l'Orient*, n° 18, 3^e trimestre, p. 175-188.
- OSSMAN S., 1993, *Setting Sights; Pictures, People and Power in Casablanca*, University of California Press.
- POSTER M., 1984, *Foucault, Marxism and History: Mode of Production versus mode of Information*, Cambridge, Polity Press.
- RABINOW P., 1989, *French Modern: Norms and Forms of the Social Environment*, Cambridge, London, MIT Press.
- ROCK P., 1980, News as Eternal Recurrence in Morely ed. *The Manufacture of News*, British Film Institute.
- SONTAG S., 1979, *On Photography*, New York, Farrar, Straus and Giroux.
- SPERBER D. et WILSON D., 1989, *La Pertinence, communication et cognition*, Paris, Éditions de Minuit.
- ZERUBAVEL E., 1981, *Hidden Rhythms*, Chicago, University of Chicago Press.