

Regards

33 | 2025

Le crime à l'écran dans le monde arabe

Crimes et tabous dans les nouvelles séries ramadanesques en Tunisie

Emna Mrabet

Edition électronique

URL : <https://journals.usj.edu.lb/regards/article/view/1416>

DOI : <https://doi.org/10.70898/regards.voi33.1416>

ISSN : 2791-285X

Editeur

Editions de l'USJ, Université Saint-Joseph de Beyrouth

Référence électronique

MRABET, E. (2025). Crimes et tabous dans les nouvelles séries ramadanesques en Tunisie.

Regards, (33). <https://doi.org/10.70898/regards.voi33.1416>

DOSSIER THÉMATIQUE :

Le crime à l'écran dans le monde arabe

CRIMES ET TABOUS DANS LES NOUVELLES SÉRIES RAMADANESQUES EN TUNISIE

Emna Mrabet

Université Paris 8

Abstract | Cet article prend pour cadre l'analyse esthétique des deux séries ramadanesques tunisiennes : *Nouba* de Abdelhamid Bouchnak et *El Foundou* de Saoussen Jemni. Il vise à mettre en lumière la manière dont le cadre du film noir est employé ou détourné pour servir de miroir de la société tunisienne. Les réalisateurs se saisissent, ainsi, de l'élément du crime pour révéler les tabous et points de crispation (sociales, culturelles et politiques) de la société tunisienne, interrogeant les constructions familiales (à travers les liens ou non de filiation) et révélant les périodes de tensions sociales et politiques que la Tunisie a traversées, notamment celle des années quatre-vingt-dix. Cette étude permet, *in fine*, de mettre en exergue la façon dont l'arrivée d'une jeune génération de réalisateurs participe au renouvellement à l'œuvre – tant au niveau esthétique qu'au niveau des thématiques abordées – des séries ramadanesques en Tunisie.

Mots-clés | Études maghrébines, Études médiatiques et culturelles, Séries télévisées tunisiennes.

Abstract | This article focuses on the aesthetic analysis of two Tunisian Ramadan series: *Nouba* by Abdelhamid Bouchnak and *El Foundou* by Saoussen Jemni. It aims to shed light on how the film noir framework is used or subverted to serve as a mirror of Tunisian society. The directors thus seize upon the element of crime to reveal taboos and points of tension (social, cultural, and political) in Tunisian society, interrogating family structures (through family ties or otherwise) and revealing periods of social and political tension that Tunisia has experienced, particularly during the 1990s. This study ultimately highlights how the arrival of a younger generation of directors is contributing to the renewal—both aesthetically and in terms of the themes addressed—of Ramadan series in Tunisia.

Keywords | Maghreb studies, Media and cultural studies, Tunisian TV Series.

De prime abord, afin de situer les séries ramadanesques tunisiennes dans un contexte de production audiovisuel plus large, il est à signaler qu'en Tunisie, comme dans plusieurs autres pays arabes, le mois de ramadan constitue un enjeu financier de taille pour les chaînes télévisuelles. Produites pour être diffusées spécifiquement durant cette période, ces séries rassemblent souvent un large audimat et peuvent être observées comme un véritable phénomène de société. Ainsi, dans son analyse du comportement du public tunisien, Jean-Philippe Bras observe « des moments identitaires forts, par opposition à des moments identitaires faibles. La télévision nationale tunisienne est beaucoup plus regardée pendant le Ramadan, parce qu'elle devient télévision de proximité, dans les moments de sociabilité liés aux rites de la rupture du jeûne. Proximité par la production de feuilletons nationaux en langue dialectale, d'émissions fonctionnant sur les mécanismes de la mémoire, de la reconnaissance et de la familiarité, ou encore sur le registre religieux »¹. De la même manière, Larbi Chouikha note que la production nationale augmente de manière importante durant le mois de ramadan : « Il y a davantage de feuilletons tunisiens et d'émissions de variétés et plus de spots publicitaires »².

Cependant, il est à signaler que ces productions tunisiennes se trouvent en concurrence avec des séries produites par d'autres pays du Moyen Orient, bénéficiant de moyens plus importants. Nous pouvons citer, à titre d'exemple, le feuilleton turc *Le siècle magnifique* (*Harim Soltan*) qui a connu un tel retentissement que la chaîne Nessma TV décide, à la veille du mois de ramadan 2020, d'en relancer la diffusion, pour répondre aux attentes du public. Les productions turques et syriennes ont, ainsi, rejoint les feuilletons égyptiens, venant augmenter la variété d'offres de programmes. La grande spécificité des séries tunisiennes demeure, malgré tout, son ancrage dans la réalité et le dialecte tunisiens. Elles parlent directement au public, lui offrant une sorte de miroir sociétal où il peut se mirer. Cet article prend, ainsi, pour objet les séries ramadanesques en Tunisie – un objet jusqu'ici assez peu exploré par les analyses médiatiques et audiovisuelles. Nous pouvons, à ce titre, citer l'article « Les violences conjugales au prisme de la télévision tunisienne »³ de Hajer Zarrouk qui analyse trois séries télévisuelles (*Maktoub*, 2009 ; *Nawarat Lahwa*, 2014 et *Choufli Hal* diffusé de 2005 à 2009) sous un angle plutôt sociologique. L'auteur observe, dans cet article, la série *Maktoub* comme une œuvre charnière eu égard aux précédentes productions télévisuelles. Cette série a, ainsi, bouleversé « les habitudes cathodiques de l'auditoire dans la mesure où elle a dévoilé les « dessous » de la société tunisienne

1- BRAS Jean-Philippe, « Les paradoxes de la parabole : images et identités au Maghreb », *La cohabitation culturelle en Europe : regards croisés des Quinze, de l'Est et du Sud*, Hermès 1/1991 n24-23^o, Paris, CNRS Éditions, p242-235

2- CHOUIKHA Larbi, « Le patrimoine familial dans le Ramadan « télévisuel » : le cas des familles « modernes » de Tunis », *Communication. Information Médias Théories*, 2-16 1995, p 129-106.

3- ZARROUK Hajer, « Les violences conjugales au prisme de la télévision tunisienne : les séries télé et les talk-shows », *Recherches féministes* 1) 28 ,2015), p 2016-191
<https://doi.org/10.7202/1031059ar>

comme l'infidélité, le racisme et les violences conjugales, notamment chez les jeunes ménages des milieux bourgeois »⁴.

Plus largement, ces séries télévisuelles, apparues au milieu des années 2000, se distinguent selon elle « par un contenu audacieux qui tranche avec les anciennes fictions tunisiennes et qui reprend les principaux ingrédients de la série télé : intrigue, action, multiplicité des héros et des héroïnes, ambivalence des personnages et recours à des thèmes »⁵.

La phase postrévolutionnaire a, sans doute, marqué une nouvelle étape dans la production de ces séries, octroyant une place de choix à de jeunes réalisateurs qui, tout en s'inscrivant dans la lignée audacieuse de *Maktoub*, donnent la priorité à la construction de l'intrigue ainsi qu'à la dimension esthétique de ces productions télévisuelles. Tel est le cas des séries, *Nouba* de Abdelhamid Bouchnak, *El Foundou* de Saoussen Jemni et *El Harka* de Lassad Oueslati. Le succès public remporté par ces séries au cours l'année 2021 a permis d'en poursuivre la trame durant une deuxième saison en 2022.

Maîtrisant les codes et références du film noir, les réalisateurs de ces feuilletons emploient, souvent, l'élément du crime pour échauffer des intrigues dramatiques qui permettent de tenir en haleine les spectateurs. Ce qui est notable, c'est la manière dont ils se saisissent de cet élément criminel pour mettre en lumière les tabous et points de crispation (sociale, culturelle et politique) de la société tunisienne. Nous pouvons citer l'exemple de *Felluja* réalisé par Saoussen Jemni, production de la chaîne télévisuelle privée *El Hiwar Ettounsi* qui a défrayé la chronique durant la saison 2023 et qui a fait l'objet d'une deuxième saison en 2024.

Le feuilleton décrit le quotidien de lycéens qui harcèlent leur professeur et s'adonnent à la drogue. La polémique était telle qu'elle a suscité l'intervention de la première ministre en place à l'époque. Nous nous proposons, pour notre part, d'observer le réinvestissement du motif du crime comme élément d'échafaudage du récit pour révéler le reflet, qu'il offre de la société tunisienne, en interrogeant ses tabous, la construction familiale à travers les liens ou non de filiation, mais également les périodes de tensions politiques qu'elle a traversées. A cet effet, cette étude prend pour base l'analyse esthétique des deux œuvres : *Nouba* de Abdelhamid Bouchnak et *El Foundou* de Saoussen Jemni.

Le crime comme nœud narratif

Diplômé de l'Ecole Supérieure du Cinéma et de l'Audiovisuel (ESAC) de Gammarth (Tunisie) et de l'Université de Montréal, Abdelhamid Bouchnak est né à la fin des années soixante-dix. Il offre à la Tunisie son premier film d'horreur, *Dashra* (2019), qui constitue un véritable succès au box-office tunisien. Fils du célèbre chanteur Lotfi Bouchnak, il a puisé son inspiration dans les coulisses du grand spectacle populaire *Nouba* auquel avait participé son père et a, ainsi, redessiné

4- *Ibid.*

5- *Ibid.*

les personnages qu'il observait enfant, en les faisant évoluer dans un cadre fictionnel. C'est ainsi que la danse et la musique, et en particulier l'art populaire du mezoued (musique populaire tunisienne dominée, notamment, par l'instrument de la cornemuse), se trouvent au cœur de l'évolution narrative.

Le récit se cristallise autour de la rencontre entre Maher et Habiba, les deux personnages centraux, mettant en exergue, par un jeu de regards emplis de passion, toute la magie et le mystère du coup de foudre. Dès lors, toute une galerie de personnages évolue autour des jeunes amoureux, jouant le rôle d'adjuvants ou d'opposants.

Il s'agit d'un moment central qui va sceller l'évolution des événements à venir, et contribue à faire de cette séquence un point d'orgue et de bascule narrative, faisant en quelque sorte écho à la scène primitive du film noir. Même si le personnage de Habiba, avec toute sa beauté et sa sensualité, n'a pas toutes les caractéristiques de la femme fatale, cela nous renvoie aux propos de Jean-Pierre Esquenazi : « (...) la rencontre du héros masculin avec la femme fatale, parce qu'elle accomplit le choc de la réalité avec l'imaginaire, joue un rôle narratif décisif. Tous les premiers films noirs, possèdent une telle scène »⁶.

Nouba reprend, ainsi, le motif de la scène primitive du film noir (la rencontre entre Habiba et Maher) pour tisser le fil du récit. Pour Jean-Pierre Esquenazi : « Le récit noir naît de la scène primitive (...) : le bouleversement émotionnel qui en ressort met en mouvement les deux héros, qui voient soudain une issue s'ouvrir dans la ville noire, une lucarne par où ils pouvaient s'échapper. C'est elle qui ordonne soudain le décor confiné où se débattent les personnages. Le chemin pour atteindre cette lucarne est tortueux, sournois, sombre : la ville devient un piège »⁷.

Dès cette rencontre, les deux protagonistes semblent se débattre pour tenter d'échapper aux obstacles et aux drames presque inéluctables qui s'abattent sur eux. Même si le décor de la Médina de Tunis où évolue l'action de *Nouba* est bien éloigné du cadre des métropoles modernes caractéristiques du film noir, elle semble néanmoins cerner les personnages par son aspect labyrinthique et tortueux.

Il faut cependant noter les limites de cette analogie entre le cadre de ces feuilletons et celui du film noir. Ainsi, selon Edward Dimendberg⁸, le malaise des personnages du film noir naît de leur isolement lié à la conception de l'espace centrifuge et décentré, qui rend difficiles les relations humaines. En ce sens, autant *Nouba* que *El Foundou*, vont totalement à l'encontre de cette idée. En effet, les personnages de ces deux séries évoluent à l'intérieur de la cellule familiale et sociale, présentée comme une donnée intangible et à double tranchant. Elle peut, ainsi, être source de sécurité et de réconfort mais incarne,

6- ESQUENAZI Jean-Pierre, *Le film noir : histoire et significations d'un genre populaire subversif*, Paris, CNRS Éditions, 2012, p. 237

7- *Ibid.*, p. 254.

8- DIMENBERG Edward, *Film Noir and Spaces of Modernity*, Cambridge, Harvard University Press, 2004, pp.27-96-107.

également, l'œil qui surveille et stigmatise. Cette donnée montre la difficulté de faire correspondre les divers éléments constitutifs de ces œuvres audiovisuelles, éminemment ancrées dans la réalité tunisienne, à celles caractéristiques du genre « occidental » du film noir.

Par ailleurs, le feuilleton *Nouba* s'échafaude sur des crimes, des viols et des secrets de famille. Le crime y tient une place centrale et constitue le nœud autour duquel se construit et évolue l'action. Comme par effet de contamination, un crime semble en appeler un autre. Dès que le premier crime est commis (au milieu de la première saison), le cercle vicieux est enclenché. Lorsque Maher pousse Ibrahim du haut du toit pour se défendre, sa vie est menacée et ce premier crime semble devenir prémonitoire des autres crimes à venir.

La première saison se termine par la reconstitution du spectacle « Nouba » (qui a été présenté sur la scène de l'amphithéâtre de Carthage dans les années quatre-vingt-dix), et par un crime à l'encontre de Maher qui est blessé d'un coup de poignard par Bringa, le cousin de Habiba, à qui elle était initialement promise. La construction de cette séquence qui clôt la première saison met tout d'abord en avant l'élément de la fête afin de mieux nous détourner de la tragédie à venir. Pour cette reconstitution, le réalisateur introduit des images d'archives du vrai spectacle, celui des années quatre-vingt-dix qu'il mêle aux images fictionnelles. Habiba et Maher, le couple phare, sont tous deux vêtus de blanc. On observe, là, toute l'évolution du personnage de Maher, passé du jeune garçon moderne et francisé, au jeune adulte qui baigne dans le milieu et la culture populaires. Comme il est de mise chez les chanteurs de Mezoued, Maher, une fleur de jasmin derrière l'oreille, s'avance vers la scène.

Au moyen d'un montage parallèle, nous voyons Habiba en train de danser en solo.

La tension monte crescendo, avec les percussions, et comme une intuition qui se répand, Habiba et Monia, la mère de Maher, ressentent le drame à venir. Habiba finit par quitter la scène et pousse un cri en découvrant Maher emporté par l'ambulance. Cette fin de séquence annonce la dimension de tragédie, caractéristique de la deuxième saison.

Abdelhamid Bouchnak prend à revers ce que l'on attendrait d'une fiction classique, puisque le personnage principal, celui qui porte l'action, est menacé de disparaître. Durant tout le début de la deuxième saison, Bouchnak joue sur le suspense et va jusqu'à masquer la présence de l'acteur Bilel Briki du générique. Quelle pourrait, alors, être la teneur de l'évolution narrative si ce personnage était amené à disparaître ?

Comme une fatalité, la mort de Maher semble inéluctable et à la fin de la deuxième saison, après s'être rétabli du premier coup de poignard, il sera, à nouveau, agressé par Ibrahim, celui qui avait pris sa place auprès de Wassila, qui se révélera être, au final, sa véritable mère biologique. Cette séquence fait écho à la première tentative d'assassinat de Maher puisqu'une séquence de joie et de plénitude unissant le couple (Maher/Habiba) la précède. C'est comme si le bonheur ne pouvait prendre place dans une tragédie. Là encore, un montage

parallèle nous révèle Wassila meurtrie et hurlant sa douleur lorsqu'elle réalise que Maher est son fils biologique et qu'elle ressent, intuitivement, dans sa chair, les coups de poignard qu'il subit.

Ainsi, le retrouvant sur le toit, Ibrahim parle avec Maher avant de l'enlacer pour le tuer. Cette scène qui sonne comme une vengeance est construite de façon symétrique avec celle du début de la saison, avec une inversion, ici, des rôles tenus par les deux personnages : celui du tueur devient victime et vice versa.

Maher aura, au passage, sauvé son amoureuse Habiba de la honte sociale, en l'épousant alors qu'elle était enceinte de Bringa qui l'a violée. Mais cette dernière ne manquera pas de se venger en ralliant les garçons du quartier et en lui faisant subir le même sort qu'il lui a fait endurer. C'est toute la blessure de Habiba qui se révèle dans cette séquence, et à travers cet acte, elle exorcise, en quelque sorte, sa douleur.

On peut noter une dimension d'engagement sociopolitique à travers cette séquence importante du mariage, où Habiba apparaît enceinte, en robe blanche, et où, loin de jeter l'opprobre sur elle, son entourage l'entoure de toute sa protection et de son amour et fête l'événement comme il se doit.

L'arrivée du personnage de Najwa, la tenancière du cabaret « Leyeli el Ons » (ليالي الأونس), à la deuxième saison est, de nouveau, l'occasion d'introduire un crime enrobé de mystère. Celui-ci est évoqué au moyen d'un flash-back et par le fait que Najwa a effectué un séjour en prison, mais l'objet exact du crime nous demeure inconnu jusqu'à la fin de la saison. Cet élément participe de la construction de ce personnage autoritaire, violent, proche du monde mafieux, et laisse planer le doute sur son passé.

Le procédé du flash-back, suggérant un retour vers le passé à travers une coloration différente de l'image, autorise ainsi une densification des personnages. Il nous éclaire sur leur vécu, en même temps qu'il suggère une superposition toujours prégnante des temporalités, le présent s'imbriquant toujours avec le passé et l'avenir.

Crimes, tabous et vengeances jalonnent, ainsi, cette série ramadanesque qui a le mérite de mettre en lumière des personnages féminins forts, puissants, complexes, qui, loin de se poser en victimes, prennent leur destin en main. Cela obéit à un souhait, de la part de Abdelhamid Bouchnak, d'aller à l'encontre de certains clichés véhiculés par la politique de Ben Ali qui avait tendance à cantonner le féminisme et le mouvement de libération des femmes à une certaine classe sociale. Bouchnak tenait à mettre en lumière la puissance des femmes dans les milieux populaires, et à montrer qu'en temps de crise comme en tant de joie elles gèrent tous les aspects de la vie quotidienne⁹.

Il est à noter que certaines actrices -Héla Ayed et Yasmine Dimassi- ont participé à l'écriture des dialogues et qu'elles ont été particulièrement attentives au développement de personnages féminins forts.

9- Entretien effectué avec l'actrice Amira Chebli par nos soins, le 1^{er} mai 2023.

El Foundou fait, également, la part belle au crime, puisque Yahia, accusé d'avoir tué sa petite amie Meriem, a passé une grande partie de sa jeunesse en prison. Le suspense se construit autour de la recherche de la véritable identité de l'assassin de Meriem et c'est dans ce contexte que plusieurs vraies et fausses pistes sont révélées, semant le doute durant plusieurs épisodes.

Dès le premier épisode, construit en flash-back, on apprend que Meriem était enceinte de son professeur et le reste de la série nous révélera que ce dernier était en partie lié à son meurtre.

Yahia, dès sa sortie de prison, est obsédé par cette quête de la vérité. La réalisatrice joue sur une imbrication de la narration puisque Rym, la petite amie actuelle de Yahia, se trouve être celle qui connaît une partie de la vérité mais elle va mourir au milieu de la saison, faisant disparaître le secret qu'elle porte avec elle.

Le drame repose sur une construction symétrique des personnages de Yahia et Slim, son meilleur ami, qui semblent, au final, constituer les deux facettes (sombre et lumineuse/ innocente et coupable) d'un seul et même personnage. L'intrigue ne cesse de jouer sur cette symétrie en travaillant sur la révélation et le camouflage de la véritable identité du tueur de Meriem qui se trouve être Slim. Le motif du crime clôture le feuilleton en bouclant la boucle. Dorra, la sœur de Yahia, apprenant la vérité, s'emploie à venger son frère et tue inopinément Slim. La série s'achève par l'action de Yahia qui tente de sauver sa sœur en enterrant et en faisant disparaître le corps de son ami Slim et par Dorra qui se rend à la police. Cette fin se construit sur un aller-retour entre deux temporalités – l'actuelle et celle des années quatre-vingt-dix – établissant des analogies entre le meurtre de Meriem et celui de Slim.

Elle a été très mal reçue par les spectateurs qui n'ont pas apprécié le revirement du personnage de Dorra, considérée comme une fille droite et avide de justice, à quoi s'ajoute l'aspect dramatique de la séquence qui a pu déranger les téléspectateurs. Son histoire d'amour avec Slim constitue ainsi un faux happy end. Alors qu'elle pensait que cet homme représentait la lumière au bout du tunnel, en découvrant qu'il s'agit du véritable tueur, elle subit un effet de boomerang et réalise que ce meurtre ne sortira jamais de leur vie¹⁰.

Pères spirituels et mémoire-politique

Comme on l'a déjà observé, c'est le personnage de Maher (incarné par Bilel Briki), prenant de plus en plus d'étoffe et de pouvoir dans la « cité », qui va être la cible de nombreux crimes.

Ce personnage central joue le rôle de débrayeur de l'action. On le suit dans son évolution et dans ce va et vient qu'il effectue entre une catégorie sociale et une autre : un Tunis moderne, francisé et un Tunis populaire. Pris en défaut parce qu'il a frappé le fils d'un haut dignitaire, il va effectuer un séjour en prison. Il y

¹⁰- *Ibid.*

fait la rencontre de Sadek qui le prend sous son aile et lui fait découvrir l'art et le monde du mezoued. La rencontre entre le père spirituel et son fils se fait de façon presque charnelle et instinctive. A partir du moment où le premier s'interpose pour défendre le second contre un autre prisonnier, un lien indéfectible fait d'admiration, de respect et d'amour filial se tisse entre eux.

À sa sortie de prison, pour réaliser le vœu de Sadek prononcé en guise de testament, Maher décide de partir à la rencontre de cet art. Il se retrouve en totale immersion dans le milieu des chanteurs populaires du mezoued et ses accointances avec le monde des mafieux et des trafiquants. C'est à travers son regard neuf et subjectif que nous découvrons cet univers. L'entrée en scène des artistes, très stylisée, se fait au moyen d'un ralenti soulignant l'aspect fantastique et fascinant des personnages, que l'on croirait tout droit sortis d'un conte. Les sons des percussions et de la cornemuse, les danseuses aux costumes bariolés et au maquillage excessif, l'odeur de l'encens, et les psalmodies interpellant le nom du prophète contribuent à créer une ambiance irréelle.

La force et le grand succès populaire dont a joui le feuilleton *Nouba* tient, sans doute, à cette reconstitution où tous les sens sont mis en exergue et à cette immersion dans les traditions, chansons et cultures populaires bien ancrées dans l'inconscient collectif tunisien. Comme le déclare Abdelhamid Bouchnak :

En réalité, je ne fais que suggérer des sensations qui sont enfouies dans notre inconscient collectif. L'encens, le jasmin, même si ça peut paraître banal, l'odeur de caramel saturé de colorant rouge aux abords du parc Belvédère ou de la friture émanant des immeubles, les soirs d'été... C'est tout cela l'âme du pays, c'est peut-être banal à dire, mais c'est un pays "explosif" de toutes ces odeurs et textures qui peuplent mon imagination depuis l'enfance. C'est par là qu'on entre dans Nouba et qu'on fait réellement l'expérience du souvenir. Cela résonne en chacun selon son vécu, mais personne n'en réchappe" (...)

Parmi ces personnages, on retrouve Baba El Hédi (le rival de Sadek) qui prend Maher sous son aile et c'est alors que ce dernier s'éprend de sa fille, la belle Habiba.

Baba El Hédi renvoie à la prééminence de la figure du père spirituel. Cette figure se caractérise, dans *Nouba*, par la multiplicité des visages qui l'incarnent : d'abord Sadek, que Maher rencontre en prison. C'est le premier à prendre Maher sous son aile. C'est, également, par lui et ses évocations du passé que le jeune homme rencontre le monde du mezoued. Ainsi, il est celui par qui la vocation arrive.

Elle s'incarne, ensuite, dans le personnage de Baba El Hédi. Pratiquant lui-même le mezoued, et voyant en Maher un digne héritier de par sa grande sensibilité vocale, c'est celui qui se charge de l'initiation, de l'apprentissage et de la transmission de cet art. Le lien filial va, d'ailleurs, se consolider, lorsque Maher épouse Habiba, la fille de Baba El Hédi.

11- La Presse.tn (2024), *Entretien du lundi avec Abdelhamid Bouchnak, réalisateur du feuilleton « Nouba : El Mezoued, ce chant profond des incurables amours ! »* par Amel Douja Dhaouadi, publié le 20/05/2019 <https://lapresse.tn/8238/entretien-du-lundi-avec-abdelhamid-bouchnak-realisateur-du-feuilleton-nouba-el-mezoued-ce-chant-profond-des-incurables-amours/>(consulté le 22 avril 2024)

La dernière figure incarnant le père spirituel est celle de Ghanouch, le chef mafieux qui contrôle tous les autres. Ce personnage lynchien, aussi énigmatique qu'omniscient, renvoie une fois de plus à une certaine filiation avec le film noir. Il tire à la fois les ficelles du drame et les rouages du trafic se déroulant dans le quartier. De la même manière, il finit par prendre Maher sous son aile et le désigne comme son successeur.

Ce père spirituel, incarné par de multiples visages, revêt un rôle d'autant plus crucial qu'il vient remplir un vide : celui de l'absence du père biologique de Maher.

Plus encore, la spécificité de *Nouba* réside dans le fait que ce feuilleton ne cesse d'interroger la question de la paternité et des liens biologiques, que ce soit pour Maher ou pour Habiba. Cette dernière apprend qu'elle a été élevée par un père (Baba El Hédi) qui n'est pas son père biologique.

El Foundou de Saoussen Jemni prend également pour point de départ le schéma de réintégration sociale d'un personnage après un séjour en prison. Néanmoins, ce motif revêt une importance plus grande et devient un enjeu de construction et d'évolution dramaturgiques.

On retrouve, dans *El Foundou*, l'actrice Amira Chebli (qui jouait Habiba dans *Nouba*) dans le rôle de Dorra, la sœur du personnage principal, Yahia. Il est à noter l'emploi d'acteurs et d'actrices qui ont été rendus populaires au travers d'autres séries et dont la présence devient une sorte de garant de réussite des feuilletons ramadanesques, phénomène comparable à celui des têtes d'affiches au cinéma.

On quitte, en revanche, la ville arabe pour la partie moderne de Tunis. Mais une partie de la série prend pour cadre la médina où vit et travaille Marrouki, dont Yahia a fait la connaissance en prison. Ce dernier le prend sous son aile et devient une sorte de parrain et de père spirituel, tout en l'initiant à l'art de l'orfèvrerie mais aussi à celui de la contrebande. Là encore, à l'instar de *Nouba*, l'absence de figure paternelle constructive est comblée par une figure de père spirituel qui donne confiance et fait grandir. Figure qui se dédouble à travers le personnage du contrebandier algérien avec lequel va s'associer, vivre et travailler Yahia, avant d'épouser sa fille. Cet élément constitue, ainsi, un point pour le moins inédit de la série puisque des acteurs algériens vont y être mêlés, introduisant avec eux leur dialecte, différent du dialecte tunisien.

Plus encore, cet exil vers la frontière algérienne, qui peut sembler, de prime abord, désiré par le personnage principal, est à observer comme un élément de plus, révélant la stigmatisation subie par Yahia à cause de son statut d'ex-détenu. Aussi, c'est à la marge de la marge et à la frontière du milieu invisible de la contrebande que Yahia tente de trouver paix et refuge.

Dans ce sens, en réinterrogeant les normes sociales à travers les liens de filiation dominés par la figure du père spirituel, mais également par l'évocation, dans *Nouba*, du personnage de Habiba qui se marie alors qu'elle est déjà enceinte, ces deux séries questionnent les tabous qui jalonnent encore aujourd'hui la société tunisienne. Ils jouent, par là, le rôle d'un miroir critique mais se révèlent,

également, documents d'archives lorsqu'ils renvoient aux années quatre-vingt-dix. Si ce cadre temporel des années quatre-vingt-dix intervient chez Saoussen Jemni comme le lieu d'évocation du passé des personnages, il revêt chez Adelhamid Bouchnak une dimension nettement politique, même si elle n'est révélée qu'en filigrane.

Pour revenir au contexte sociopolitique de cette période, Hakim Ben Hamouda décrit la Tunisie de la dictature, notamment celle des années quatre-vingt, alors sous la présidence de Zine El Abidine Ben Ali (au pouvoir depuis 1987), comme « une société bloquée où la violence verbale et physique ainsi que la répression sont devenues les seuls langages courants »¹². De même, en revenant sur ce même contexte, Sadri Khiari précise : « que les pratiques dites mafieuses des sommets du pouvoir, l'arbitraire policier et administratif, la généralisation du clientélisme et de la corruption, ont contribué, au sein de toutes les couches sociales, à voir le pouvoir comme l'incarnation d'une autorité sans morale »¹³.

L'originalité de la série *Nouba* réside, justement, dans la manière dont le réalisateur ancre l'action dans ces mêmes années quatre-vingt-dix d'une part, et dans la culture populaire tunisienne, d'autre part, mais aussi dans la façon dont il décortique, en filigrane, les rapports de pouvoir et d'oppression qui émanent du haut de la hiérarchie et rayonnent sur le reste de la pyramide sociale. Il est à signaler que la volonté du réalisateur était de raconter le politique, en mettant en lumière la confrontation entre l'art populaire du mezoued et celui de la culture et de la musique orientale qui se répand en Tunisie dans ces années-là, notamment à travers les cabarets. Abdelhamid Bouchnak déclare, à ce propos :

*La musique est le cœur de Nouba. L'âme du Mezoued, ses chants et ses musiques tristes, douloureuses, qui semblent accessibles, mais qui sont très codées. C'est une contre-culture libre et violente qui nous a tous construits, par adhésion ou rejet. C'est aussi ce moment précis, cette année 1990-1991, à la fois cadre et véritable personnage vivant du feuilleton comme pourrait l'être la mémoire*¹⁴.

L'action de *Nouba* prend pour cadre la vieille ville arabe et revient sur cette époque où la Tunisie était présidée par Zine El Abidine Ben Ali et sa femme Leïla Trabelsi. Si ce cadre politique n'est présent qu'en filigrane, il est néanmoins important de noter la justesse et la finesse avec laquelle le réalisateur transpose cette période dominée par l'abus de pouvoir, la corruption, le règne de l'arbitraire et de l'impunité dont jouissait toute personne proche du clan du pouvoir. Les personnages évoquent le « renouveau » (التغيير) faisant allusion à l'arrivée de Ben Ali au pouvoir, surnommée « l'ère du renouveau ».

Le premier épisode met d'entrée de jeu en lumière cet aspect caractéristique des années Ben Ali. Maher va, ainsi, se retrouver en prison à cause du simple fait d'avoir frappé, dans une boîte de nuit, un jeune, dont on devine que le père est proche du pouvoir.

12- BEN HAMOUDA Hakim, *Tunisie : économie politique d'une révolution*, Paris, De Boeck Supérieur, 2012, p. 169

13- Entretien de HIBOU Béatrice avec KHIARI Sadri, « La révolution tunisienne ne vient pas de nulle part », *La Tunisie en révolution ? Politique africaine* n121, Karthala, 1/2011, p. 34- 23.

14- La Presse.tn (2024), Entretien avec Abdelhamid Bouchnak, *op.cit.*

De façon plus symbolique et iconographique, on note la présence, dans les institutions où prend place l'action – notamment le poste de police – du portrait du président Zine El Abidine Ben Ali, signe du culte de la personnalité dont il jouissait et du soutien et de l'allégeance sans faille que devait observer toute institution étatique à son égard.

La critique prend un aspect plus frontal lorsqu'on avance dans la série (épisode 3 - saison 1). A la suite d'un crime commis à l'encontre d'un musicien qui a été brûlé, sa mère se rend chez le commissaire Fathi et tient un discours critique vis-à-vis de la police et du pouvoir. Elle l'accuse de ne défendre que ceux qui sont issus d'une certaine classe sociale :

« Où êtes-vous ? de quoi avez-vous peur ? de qui avez-vous peur ? Si c'était le fils d'un tel, si son odeur se rapprochait de l'odeur de celui qui fait partout la loi, vous l'auriez trouvé (l'assassin)... ». Afin d'en appuyer et d'en souligner la portée politique, la séquence s'achève par un gros plan légèrement flouté sur le portrait du président Ben Ali.

Cette dimension critique intervient de manière plus oblique, un peu plus loin dans la série (Saison 1-épisode 8) lorsque Ghannoush déclare au médecin : « (...) toute la Tunisie est malade ». La réplique fait de nouveau allusion à la forte oppression et à la sensation d'étouffement que subissait le peuple tunisien durant la dictature.

L'introduction de certains personnages va, également, mettre en exergue cet aspect politique, à l'instar de Najwa (jouée par Rym Riahi) qui gère un cabaret et qui se caractérise par sa très forte personnalité et par son réseautage mafieux. Qui a vécu les années quatre-vingt-dix en Tunisie ne peut qu'apprécier la justesse avec laquelle cette époque d'oppression est rendue et révélée par le biais du microcosme du cabaret et de la clientèle qui le fréquente, devenant une sorte de métaphore de la société tunisienne.

Najwa exerce abus de pouvoir et oppression sur les employés du cabaret, oppression qu'elle subit, elle-même, de la part du mafieux Bradaris qui se trouve être sous la coupe du grand chef. Ce dernier, derrière son grand bureau luxueux, se révèle être celui qui est en tête de la pyramide hiérarchique du pouvoir, qui est à l'origine de la réouverture du cabaret et qui en tire les ficelles. Najwa demeure alors sous sa protection. Ce personnage, à la lisière de l'homme politique et du mafieux, est caractéristique de l'époque de Ben Ali, où le pouvoir politique était en étroite liaison avec le régime mafieux et le système de corruption.

Vers la fin de la série, Abdelhamid Bouchnak, par un procédé réflexif – le réalisateur étant à observer ici comme un démiurge –, intervient lui-même comme personnage du feuilleton, pour procéder au dénouement de l'action. Le personnage qu'il campe est à l'origine de l'assassinat du grand chef, dont on apprend, par le biais d'archives télévisuelles, qu'il s'agit d'un grand homme d'affaires proche du pouvoir en place. En éliminant le grand chef, c'est toute la pyramide de ce système mafieux qui s'écroule.

Plus encore, la corruption est révélée par le lien étroit et pernicieux qu'entretiennent certains membres de la police avec les mafieux les plus dangereux. Lorsque le commissaire Fathi commence à fouiller dans les affaires du mafieux Bradaris, sa voiture est visée par une explosion qui provoque le meurtre de sa mère, sa femme et sa fille. Le colonel en charge de l'enquête ordonne à ses collaborateurs de masquer la piste criminelle et de présenter l'explosion comme un accident, en précisant que les ordres viennent d'en haut. De la même manière, Bouchnak met en lumière la complexité des rapports qui se tissent entre policiers, voyous, trafiquants de drogues, médecins, et chanteurs populaires qui se révèlent souvent à double face, artistes et voyous.

La seconde saison, comme le précise Abdelhamid Bouchnak, s'apparente à une tragédie et en utilise les codes. Il pousse plus loin l'aspect dramatique du feuilleton ainsi que le sort qui est réservé aux personnages. On pourrait, également, noter le réinvestissement de références telles que la série *Twin Peaks* de David Lynch, ou encore les cinéastes Martin Scorsese et Quentin Tarantino, références perceptibles tant au niveau de l'esthétique, des couleurs et de la lumière très stylisés, que de la construction de certains personnages à l'instar de celui de Ghannouch.

El Foundou joue, également, sur un va et vient entre la période actuelle et les années quatre-vingt-dix, à travers l'évocation de l'époque du meurtre. Cette époque passée introduit la série et constitue la moitié du premier épisode. Elle se distingue du temps présent par une coloration plus lumineuse de l'image et met en scène les personnages durant leur adolescence.

Les premières scènes de drague, de fête et d'insouciance, censées être le propre de la jeunesse sont très vite perturbées par la découverte du corps de Meriem, mettant ainsi d'emblée le crime au cœur du récit. Ce temps passé continuera, par la suite, à jalonner la série au moyen de flash-backs. En confrontant ainsi les deux temporalités, la réalisatrice joue sur une distorsion du récit en rompant la linéarité. Ce va et vient entre passé et présent provoque, également, une élongation de la narration et une prolongation du suspense quant à la révélation de la véritable identité de celui qui a commis le crime.

De même, la construction de la série se fonde sur une histoire d'amour impossible entre Yahia et Baya, la fille de Marrouki, son protecteur. La réaction du père, qui refuse toute relation entre les deux amoureux, met en lumière la stigmatisation subie par Yahia à cause de son histoire. Même si la construction narrative et dramaturgique de la série est de facture plutôt classique, *El Foundou* a le mérite d'aborder une question taboue et peu évoquée, celle de la difficulté de réintégration d'anciens détenus dans la société. Ainsi, c'est non seulement Yahia, mais aussi toute sa famille qui se trouve stigmatisée à cause de son passé : ses parents ainsi que sa sœur Dorra dont les tentatives de mariage successives se soldent par des échecs.

Nous avons, ainsi, pu observer, à travers une analyse de *Nouba* de Abdelhamid Bouchnak et *El Foundou* de Saoussen Jemni, des éléments analogiques entre les deux œuvres où l'élément du crime joue un rôle clé et constitue le point névralgique sur lequel repose la dramaturgie.

Ces deux feuilletons réalisés après la révolution consacrent une place importante aux pères spirituels, sorte de substituts en charge de la transmission, questionnant, par là-même, la filiation et les liens biologiques. Cette place centrale consacrée à la figure du père, qui, si l'on se réfère au domaine cinématographique, était plutôt absente des récits filmiques prérévolutionnaires (notamment la période dite de l'âge d'or du cinéma tunisien), pourrait renvoyer à la période d'incertitude politique que vit le pays depuis le départ de Ben Ali.

De plus, *Nouba* et *El Foundou* prennent tous deux pour cadre les années quatre-vingt-dix : *Nouba* en faisant son présent et *El Foundou* sous forme de flash backs. *Nouba*, révélant à la fois des questions taboues de la société tunisienne, la corruption et le système mafieux érigé durant les années Ben Ali, montre comment les feuilletons ramadanesques ne se cantonnent plus dans un rôle de divertissement mais revêtent une dimension éminemment critique et politique. Ces deux séries témoignent du renouvellement à l'œuvre dans les séries ramadanesques. Ceci est, en partie lié, à l'arrivée d'une génération de réalisateurs correspondant, notamment, aux premières promotions sorties des nouvelles écoles de cinéma comme l'ISAMM et l'ESAC. Avec eux, apparaît une nouvelle façon de raconter des histoires, une nouvelle esthétique permettant de révéler d'une manière autre les tabous et les marges sociales.

Véritable phénomène de société, la série *Nouba* plonge, avec une certaine nostalgie, le spectateur dans le milieu et l'art populaire du mezoued. Abdelhamid Bouchnak s'applique à reconstituer cet univers singulier de son enfance fait de chanteurs populaires, de danseuses bariolées, le tout enrobé d'encens et de youyous.

En réinvestissant certaines composantes du film noir, dont l'entité du crime, qui revient comme une ritournelle jalonnant la série de bout en bout, Bouchnak réactualise, en quelque sorte, ce genre en le réadaptant à la réalité tunisienne, en faisant un précieux activateur de sa mémoire politique et un vibrant hommage à ces artistes qui ont sacrifié leur vie pour l'art, tout en restant dans l'ombre « les amoureux de la vie » (« عشاق الدنيا ») comme il les surnomme :

Nouba, c'est le Mezoued, ces chants sur l'infinie lourdeur d'être, les amours empêchées, les séparations, la prison, le désir de liberté, la mère et les fils égarés. La véritable trame du feuilleton est une transcription de ces chansons en situations. Et rien n'est plus vrai, rien n'est plus réel ni universel que ces chants profonds du Mezoued qui ont pris corps et vie avec chaque personnage¹⁵.

15- La Presse.tn (2024), Entretien avec Abdelhamid Bouchnak, *op.cit.*

ملخص | يأخذ هذا المقال إطاراً للتحليل الجمالي للمسلسلين النوبة لعبد الحميد بوشناق والفوندو لسوسن الجميني. ويهدف إلى تسليط الضوء على الطريقة التي يتم بها استخدام إطار فيلم النوار أو تحويله ليكون بمثابة مرآة للمجتمع التونسي. وهكذا يستخدم المخرجون عنصر الجريمة لكشف المحظورات ونقاط التوتر (الاجتماعية والثقافية والسياسية) في المجتمع التونسي، والتشكيك في البناء العائلي، والكشف عن فترات التوتر الاجتماعي والسياسي التي مرت بها تونس، لا سيما فترة التسعينيات. تتيح هذه الدراسة، في نهاية المطاف، إلى تسليط الضوء على الطريقة التي يساهم بها قدوم جيل شاب من المخرجين في تجديد العمل - سواء على المستوى الجمالي أو على مستوى الموضوعات المطروحة - للمسلسلات الرمضانية في تونس.

كلمات مفتاحية | دراسات مغربية، دراسات إعلامية وثقافية، مسلسلات تلفزيونية تونسية.

Emna Mrabet est maître de conférences au département cinéma de l'université Paris 8. Elle est l'auteure de l'ouvrage intitulé *Le cinéma d'Abdellatif Kechiche : Prémisses et Devenir* (Riveneuve, 2016). Elle a également écrit des articles mettant en perspective et en questionnement les spécificités des œuvres du cinéaste Abdellatif Kechiche, notamment, *Contestation et défense des droits humains chez les cinéastes Abdellatif Kechiche et Rabah Ameur-Zaïmeche* (Studies in French Cinema), *Akerman et Kechiche au prisme de la représentation de la sexualité* (Nabraska University Press). Elle enseigne en esthétique du cinéma, en réalisation et en analyse de films et axe aujourd'hui ses recherches sur les Cinématographies du Maghreb et du Moyen Orient en collaborant régulièrement avec des réseaux de recherches français et anglo-saxons, et intervient souvent comme critique, programmatrice et experte au sein des festivals (Journées Cinématographiques de Carthage, PCMMO, Festival du Film Arabe à l'IMA, Festival Écrans Mixtes...). Elle a réalisé en 2019 le film *A l'Aube de nos rêves* portant sur « la révolution tunisienne », le film est sélectionné au festival Panorama des cinémas du Maghreb et du Moyen Orient, au Festival du Cinéma Méditerranéen de Tétouan.