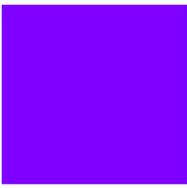


# **Les femmes pauvres dans les talk-shows tunisiens : entre objectification et célébration identitaire**

## **Poor women in tunisian talk-shows: between objectification and identity celebration**

**Maïssa Ben Jelloul**  
Université de Montréal  
[maïssa.ben.jelloul@umontreal.ca](mailto:maïssa.ben.jelloul@umontreal.ca)



**Résumé :**

Cet article s'inscrit dans les études culturelles et explore, à partir d'une analyse d'extraits vidéo, comment les différences de genre et de classe sont (re)construites dans les *talk-shows* de l'intime qui sont produits et diffusés en Tunisie. Ces émissions sont analysées comme des variations d'un même dispositif, permettant la mise en lumière et en discours du genre, de la classe et de la nation. Les exemples à l'étude sont tirés des émissions Andi Mankolek (Cactus Production, 2008-2021) et Saffi Qalbek (Eight Production, 2020) et montrent que ce dispositif instrumentalise les corps et les récits des femmes pauvres pour traiter d'enjeux systémiques et incarner l'identité nationale.

**Mots-clés :** Classe sociale ; genre ; ruralité ; dispositif ; talk-shows tunisiens ; identité nationale.

**Summary:**

This article is part of cultural studies and explores, through an analysis of video excerpts, how gender and class differences are (re)constructed in intimate talk shows produced and broadcast in Tunisia. These shows are analyzed as variations of the same *dispositif*, which allows the display and discussion of gender, class, and national identity. The examples analyzed are drawn from the shows: Andi Mankolek (Cactus Production, 2008-2021) and Saffi Qalbek (Eight Production, 2020). These examples show the *dispositif* instrumentalizing the bodies and narratives of poor women to address systemic issues and embody national identity.

**Keywords:** Social class; gender; rurality; *dispositif*; tunisian talk shows; national identity.

Les télé-réalités et les talk-shows de l'intime sont souvent associés à la banalité, à l'outrance (Gamson, 1998) et à la culture *trash* (Cragin, 2010). Pourtant, des études menées dans plusieurs pays suggèrent que ces émissions ont une large portée sociopolitique (Cragin, 2010 ; Kraidy, 2009). Cet article s'inscrit dans les études culturelles et interroge la production du genre, de la classe, de la ruralité et de la nation dans les talk-shows de l'intime produits et diffusés en Tunisie, après le soulèvement populaire de 2010-2011. Par « talk-shows de l'intime<sup>1</sup> » j'entends les émissions-débats<sup>2</sup> où des personnes « ordinaires » parlent publiquement de leurs vies personnelles et intimes (comme les problèmes de couples, de familles, entre les amis, la sexualité et les grossesses hors mariages, les violences envers les femmes, la pauvreté, etc.). Reposant sur une mise en situation interlocutive<sup>3</sup>, ces émissions se distinguent des télé-réalités par leur focalisation sur les récits de vie des participant·e·s et leurs expériences passées. Les télé-réalités quant à elles perpétuent les inégalités de race, de genre et de classe, sans forcément y faire référence.

Dans des contextes européens et nord-américains, les télé-réalités ont tendance à individualiser les expériences des participant·e·s, faisant abstraction des considérations explicites des enjeux structurels (Ouellette et Hay, 2008 ; Skeggs et Wood, 2012 ; Volcic et Andrejevic, 2009). En même temps, de nombreuses télé-réalités (telles que *Wife swap* [Zodiac Media, 2004-2010] et *To Sam Ja* [Global Kom. et MRT, 2004-2005]) recrutent des participant·e·s aux appartenances de race, de genre, de classe, d'âge et d'orientation sexuelles diversifiées (Murray & Ouellette, 2004). Toutefois, les réactions et les comportements de ces participant·e·s sont évalués et jugés, non pas à la lumière de leurs appartenances respectives, mais plutôt comme le reflet de leur « essence » individuelle (Volcic et Andrejevic, 2009). La recherche de Skeggs et Wood (2012) sur la télé-réalité au Royaume-Uni a d'ailleurs montré que ces émissions sont des lieux saturés en émotion, où

---

1 L'appellation « *talk-show* de l'intime » constitue un clin d'œil au travail de la sociologue Dominique Mehl sur « La télévision de l'intimité » (Mehl, 1996), réalisé en France dans les années 1990. Mehl a groupé sous l'appellation « télévision de l'intimité » un ensemble de programmes télévisés qui mettent en scène et valorisent les témoignages privés et la parole profane (dont les émissions de confession, les documentaires centrés sur les vécus de citoyen·ne·s anonymes, etc.).

2 Les émissions-débat ou *talk-shows* sont des productions qui mettent en scène des discussions médiatisées paraissant spontanées et non construites. Ces discussions sont animées par un·e animateur·trice ou une équipe d'animateur·trice·s, dont le rôle est de guider et de cadrer la conversation.

3 J'entends ici une mise en situation par le dialogue.

des personnes sont invitées à afficher et performer leur propre valeur et leur intériorité, dans des conditions qu'elles ne contrôlent pas. Ces conditions s'appuient sur des techniques développées historiquement de manière à soutenir les privilèges de race, de genre, de classe, et de sexualité. Les autrices expliquent que ces circonstances mettent les participant·e·s de télé-réalité dans des situations où iels ne peuvent que révéler leurs distances par rapport aux normes, tout en les exposant aux évaluations et aux exploitations.

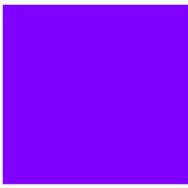
Les recherches de Grindstaff (2002) et de Cragin (2010) ont mis en évidence que les talk-shows peuvent aussi mettre en spectacle les marginalités de genre, de race, de classe et de sexualité. Des émissions états-uniennees telles que *The Jerry Springer Show* (Burt Dubrow, 1991–2018), *Geraldo* (Geraldo Rivera, 1987–1998) et *Ricki Lake* (Monet Lane Productions, 1993–2004) surreprésentent les communautés marginalisées et sélectionnent les invité·e·s les plus transgressif·ve·s et les plus provocant·e·s. Ces émissions reposent toutefois, non pas sur l'investigation des réalités sociales (notamment à travers des discussions sur les intérêts et les préoccupations raciales, genrées, sexuelles et de classes), mais plutôt sur des conflits personnels et des confrontations, dans le but de divertir et de faire sensation. Ainsi, les télé-réalités et certains talk-shows occidentaux ne délivrent pas forcément les voix des personnes marginalisées, malgré l'hypervisibilité de ces individus dans ces programmes (Couldry, 2010 ; Grindstaff, 2002). Plus encore, ils reproduisent souvent des stéréotypes de race, de genre et de classe tout en entretenant les bases idéologiques du néolibéralisme. Il convient alors de se questionner sur le fonctionnement de ces émissions dans d'autres contextes où le néolibéralisme coexiste avec des cultures arabo-musulmanes.

Dans le monde arabe, plusieurs télé-réalités et talk-shows de l'intime sont des adaptations d'émissions françaises, américaines ou britanniques. Ces programmes sont peu étudiés malgré leur grande portée sociopolitique : le travail de Marwan Kraïdy (2009) sur les télé-réalités panarabes des années 2000 montre que ces émissions peuvent opérer comme des plateformes de négociation de points de vue rivaux, produisant des identités arabes et « modernes » à la fois. Ils reproduisent certes une culture néolibérale

d'autosuffisance et de réalisation de soi — souvent associée à la modernité et à l'Occident —, mais ils ont aussi la particularité de réarticuler des valeurs, des normes et des idéaux nationalistes et arabo-musulmans. La recherche de Lila Abu-Lughod (2008) sur les feuilletons mélodramatiques et leur réception par les femmes des classes populaires a aussi mis en évidence comment la télévision égyptienne des années 1990 appuie des projets pédagogiques de nationalisme et de modernisation. Ces feuilletons véhiculent en effet des messages moraux imprégnés des idéologies nationales et orientent les affects de manière à soutenir ces idéologies.

Comme en Égypte, la télévision, la radio et la presse écrite tunisiennes étaient, avant le soulèvement populaire, au service des autorités au pouvoir. La chute de Ben Ali et de son régime a, par ailleurs, engendré non seulement des réformes médiatiques majeures, mais aussi une effervescence et une polarisation politique et idéologique. Ce contexte est désormais caractérisé par des revendications de la libre expression, par des conflits identitaires et par la mise en visibilité d'identités de genre diversifiées. Qu'ils soient axés sur la politique, le divertissement ou l'intimité, les *talk-shows* sont devenus, dans ce contexte, des plateformes privilégiées pour discuter et construire la nouvelle nation post-insurrectionnelle (Petkanas, 2014). L'apparition, au cours des dernières années de la dictature de Ben Ali (1987-2011), des deux premiers talk-shows de l'intime – *Al-Moussamah Karim* (Hannibal TV, 2007-2020) et *Andi Manqolek* (Cactus Production, 2008-2021) – a d'ailleurs bouleversé le paysage médiatique local. Ces deux programmes faisaient en effet partie des rares émissions diffusées sur des chaînes tunisiennes qui discutent et mettent en lumière les préoccupations et les vies intimes des citoyen-ne-s. Par ailleurs, ils sont devenus, depuis l'insurrection de 2010-2011, encore plus provocants et sensationnalistes, exposant des intimités atypiques ainsi que des réalités sociales difficiles qui ont été longtemps cachées par l'ancien régime. Ils sont aussi réputés pour surreprésenter les personnes marginalisées, dont les Tunisien-ne-s des classes populaires, les travailleuses du sexe ainsi que les femmes sexuellement actives et les mères d'enfants conçus hors mariage. Ces émissions sont alors confrontées aux normes puissantes d'*al-soutrah*<sup>4</sup> qui incitent au

<sup>4</sup> *Al-soutrah* est un terme arabe du vocabulaire islamique qui se réfère à une pratique vertueuse de couvrir, de cacher et de dissimuler, notamment par pudeur ou par modestie. Les discours normatifs d'*al-soutrah*



maintien des bonnes apparences et confinent l'intimité, le péché et l'immoral au privé (Ben Jelloul, 2020).

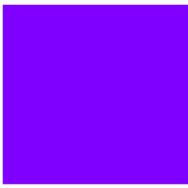
À partir de l'analyse de deux extraits des émissions *Andi Manqolek* (2019) et *Saffi Qalbek* (2020), j'aimerais m'interroger ici sur les manières dont le dispositif met en scène les témoignages des femmes issues de milieux défavorisés. Dans ce texte et dans le cadre de ma thèse doctorale, je pars de l'hypothèse que ces talk-shows sont des lieux de reproduction, mais aussi de négociation des normes de genre, de sexualité, de race et de classe. J'analyse ces programmes comme des variations d'un même dispositif (Deleuze, 2003 ; Foucault, 1977) qui met en lumière et en discours le genre et la classe. Nous verrons, dans cet article, comment ces émissions usent des corps et des récits de vie de ces femmes pour (re)dessiner les contours de l'identité nationale moderne. Mais avant de passer à l'analyse, nous nous attarderons sur les coulisses et le contexte de ma recherche. J'explique ainsi dans un premier temps, comment le concept de dispositif permet de théoriser et d'orienter l'analyse des extraits des émissions à l'étude. Une fois ce cadre posé, je place ces programmes ainsi que ces extraits dans leurs circonstances historiques de production. Cette contextualisation nous éclaire non seulement sur les intérêts et les pressions politiques et économiques qui orientent les productions audiovisuelles, mais aussi sur le rôle de ces productions dans la fabrique, l'entretien et la remise en question de l'identité nationale. Je présente ensuite les émissions et les extraits à l'étude et procède enfin à l'analyse.

## *Le dispositif : entre théorie et méthode*

Dans les études culturelles, il n'y a pas forcément de distinction fixe et absolue entre théorie et méthode (Grossberg, 1993 ; Mercier, 2013). Le dispositif apporte à ce projet des considérations théoriques et des repères méthodologiques, dans la mesure où il fait coexister des entités traditionnellement considérées comme inconciliables (Charlier et Peeters, 1999). Le dispositif est en effet un réseau établi entre des éléments hétérogènes<sup>5</sup> ;

appellent au voilement de l'intime, du péché et du *aib* (terme arabe se traduisant par l'immoral et le honteux).

5 Pour Foucault le dispositif est « un ensemble résolument hétérogène comportant des discours, des institutions, des aménagements architecturaux, des décisions réglementaires, des lois, des mesures administratives, des énoncés scientifiques, des propositions philosophiques, morales, philanthropiques,



c'est une formation historique qui a une visée stratégique et qui est indissociable des rapports de savoir et de pouvoir qui la conditionnent (Foucault, 1977). Alors que la définition foucauldienne du dispositif permet de bien saisir l'objet de recherche en ce qu'il a de composite, la reconstruction de ce concept par Gilles Deleuze (2003) met l'accent sur sa dimension évolutive, perméable et imprévisible, ainsi que sur le caractère changeant des éléments qui le composent et des relations entre eux. L'approche deleuzienne permet d'interroger, d'une part, ce que le dispositif fait voir et ce qu'il fait dire – soit ce qu'il produit comme énoncés, opportunités, évènements et faits sociaux – ainsi que ce qu'il contraint. D'autre part, elle permet d'examiner les manières dont il instaure des rapports de force entre les différents individus au sein d'un agencement, tout en considérant leur potentiel de résistance et d'échappement de ces mécanismes de pouvoir (la fuite du dispositif).

Sur le plan méthodologique, ces théorisations nous aiguillent dans l'identification des éléments qui donnent forme au dispositif talk-shows (discours, valeurs, affects, institutions, mise en scène, cadrages, etc.), ainsi que dans l'observation de leur mise en réseau et de la façon dont celle-ci, sous certaines conditions, met en lumière et en énonciation le genre, la classe et la sexualité. Étant donné que les émissions sélectionnées reposent principalement sur les échanges interlocutifs, je porte une attention particulière, dans l'analyse du dispositif, à sa dimension énonciative. Néanmoins, les énoncés sont pensés toujours en relation avec l'agencement du dispositif et les rapports de force qui les conditionnent. Plus concrètement, l'analyse des extraits sélectionnés se fait à la lumière des enjeux socioéconomiques et politiques nationaux et transnationaux, notamment ceux qui touchent à l'identité nationale, aux idéaux de modernité ainsi qu'aux différences de race, de genre, de classe sociale et de sexualité. Mon regard se penche alors, au moment de l'analyse, non seulement sur les échanges verbaux des différent·e·s acteur·trice·s sur le plateau, mais aussi sur leurs réactions corporelles et faciales, leurs mouvements, leurs appartenances, ainsi que les rôles et les places que le dispositif leur confère dans les émissions. Je reste aussi attentive aux règlements, aux principes et aux agencements des plateaux des émissions, aux autres lieux de tournage, aux cadrages, au montage et aux chaînes de diffusion, afin

---

bref : du dit aussi bien que du non-dit, ainsi que l'ensemble des relations que l'on peut établir entre ces éléments. » (Foucault, 1977, p. 299)

d'examiner ce qu'elles facilitent et ce qu'elles contraignent. Enfin, j'identifie les opportunités et les événements qui résultent de la diffusion des extraits analysés (comme les interventions auprès des participant·e·s, les sanctions médiatiques, etc.). Afin de mieux saisir le fonctionnement du dispositif dans le contexte qui lui donne forme, je reviens, dans la partie suivante, sur les événements historiques et sur les projets politiques qui ont marqué la nation, le genre et les médias en Tunisie.

## Contextualiser le dispositif : médias, genre et pouvoir

### *Des corps pour la nation*

Sous la colonisation française et après l'indépendance, le genre et la religion ont été déployés en Tunisie à des fins identitaires et de résistance. À partir des années 20, le mouvement nationaliste – qui constituait la principale force de résistance nationale – a misé sur les symboles et les institutions islamiques ainsi que sur les corps des femmes pour consolider une solidarité culturelle face à la colonisation française (Charrad, 1997). Particulièrement, ce mouvement incitait les femmes à porter des vêtements traditionnels – dont le *sefsari*<sup>6</sup> qu'il promouvait comme « le dernier rempart d'une identité nationale en danger » (Bourguiba, 1929, 1). Après l'indépendance, les deux premiers régimes dirigeants de Bourguiba (1957-1987) et de Ben Ali (1987-2011) s'engagent à « moderniser » le pays. Leur projet de modernisation s'inspire de la mission civilisatrice française – qui se base sur la suprématie blanche et dont l'objectif est de justifier son expansion coloniale (Ghumkhor, 2012). Ce projet de modernisation occidentaliste semble ainsi œuvrer à sortir la population tunisienne de sa prétendue « primitivité » à travers l'importation des valeurs françaises et l'atténuation de l'influence islamiste. Pour ce faire, ces deux régimes monopolisent d'une part les interprétations religieuses, qu'ils adaptent selon les besoins du moment, et placent les mosquées et les imams sous le contrôle de l'État. D'autre part, ils utilisent les corps et les droits des femmes comme les principales vitrines de la modernité nationale. Ayant recours à des mécanismes de persuasion politique et de répression légales, policières, médicales et

<sup>6</sup> Le *sefsari* est un vêtement traditionnel tunisien qui couvre les cheveux et le corps.

administratives, ces régimes ont imposé des féminités et des masculinités conformes à l'idée qu'ils se font du progrès (Kréfa et Le Renard, 2020). Faisant coïncider le dévoilement des femmes avec leur émancipation, Bourguiba présente le voile, sous ses différentes formes, comme un symbole d'« arriération » et d'oppression. Il interdit, en 1981, dans la circulaire 108, le port des symboles religieux dans les institutions publiques (Ghumkhor, 2012). En même temps, il se proclame « libérateur des femmes » en mettant en place, dès sa montée au pouvoir, un ensemble de réformes qui prohibent la polygamie, la répudiation et les mariages forcés (1956). Ces politiques publiques permettent aussi aux femmes de travailler dans la fonction publique (1959), d'accéder aux moyens de contraceptions (1961) et à l'avortement légal (1973). Bien qu'elles représentent une avancée importante en matière des droits des femmes, ces réformes bénéficient, sur le plan pratique, surtout aux femmes des classes moyennes et supérieures issues des milieux urbains (Maffi, 2018 ; Maffi et al., 2017).

Pour ce qui est du régime de Ben Ali, il a consolidé les réformes et les mécanismes répressifs instaurés par son prédécesseur – notamment en matière de répression islamiste – et a usé des représentations politiques et médiatiques pour entretenir un modèle singulier de l'émancipation féminine. En effet, les femmes sélectionnées pour occuper des postes visibles sur la scène publique locale sont souvent cisgenres, non voilées, éduquées et appartenant aux classes moyennes et supérieures. Elles incarnent ainsi les valeurs de l'État et son identité nationale réformatrice, modérée et pro-occidentale (Petkanas, 2014). Les femmes qui ne correspondent pas à cette image officielle – dont celles qui portent le voile, celles qui sont issues de milieux ruraux ou défavorisés ou encore de la diversité sexuelle – sont par conséquent exclues des représentations médiatiques ou réduites à des clichés particuliers. Par exemple les femmes voilées apparaissent tout au plus dans des cadres fictionnels pour incarner des images stéréotypées des couches populaires (avec le hijab) ou de l'islamisme (avec le niqab), ou encore pour évoquer la nostalgie d'un héritage culturel en voie de disparition (avec le sefsari) (Mezrioui, 2019).

Après le soulèvement populaire, des féminités alternatives au modèle promu par les anciens régimes ont émergé sur la scène publique. Cette diversification publique des identités de genre s'explique par un relâchement du contrôle étatique<sup>7</sup> ainsi que par l'effervescence politique et idéologique caractéristique du paysage postinsurrectionnel. Ce contexte s'est rapidement polarisé, faisant coexister des mouvements islamistes et séculaires qui s'affrontent pour définir l'identité « juste » et « authentique » de la nation tunisienne (Zederman, 2015). S'appuyant sur l'héritage bourguibiste, les séculaires revendiquent une nation authentiquement « moderne » (soit « occidentalisee ») et alimentent une méfiance à l'égard d'un « obscurantisme » religieux exogène. Inversement, les islamistes rejettent la prolifération des valeurs « occidentales », misent sur l'arabité et l'islam pour définir une identité nationale « authentique » et aspirent à une modernité qui émane de l'« intérieur ». Dès lors, les corps des femmes ont été politiquement instrumentalisés pour cristalliser des imaginaires rivaux de la nation et pour entreposer et afficher son héritage culturel et colonial (Luceno Moreno, 2018). Par ailleurs, ces tensions identitaires, qui rejaillissent sur les corps et les droits des femmes, occultent des problèmes matériels et structurels à l'origine du soulèvement populaire – dont la pauvreté, les disparités entre les régions, la crise de l'emploi, la corruption et la répression policière (Manaï, 2021). Ces problèmes s'enchevêtrent avec les inégalités de genre, surtout lorsqu'il s'agit d'accès à l'espace public (Sellami, 2022), à l'école (Ochi et Saidi, 2021), aux services de la santé sexuelle (Maffi et al., 2017 ; Maffi et Affes, 2019) et à des conditions de vie et de travail dignes (Manaï, 2021). Ainsi, malgré l'émergence de féminités diversifiées sur la scène publique (femmes niqabées, militantes LGBT, travailleuses du sexe, etc.), l'attention des différents partis politiques se cristallise sur des luttes symboliques et identitaires au détriment des revendications socioéconomiques et sociodémographiques des femmes (Voir Kréfa (2016) sur ces revendications). Pourtant, ces problèmes systémiques sont devenus particulièrement visibles après le soulèvement populaire. Les médias locaux, nouvellement affranchis du contrôle étatique et en quête de sensationnalisme, ont cherché à mettre en

---

<sup>7</sup> En matière de genre, ce relâchement concerne surtout le port du voile, qui est désormais normalisé dans l'espace public. Néanmoins, les violences sexistes persistent dans cet espace et sont particulièrement légitimées à l'égard des femmes pauvres qui dévient des codes de la pudeur (Sellami, 2022).

lumière des réalités et des luttes citoyennes qui ont été longtemps cachées par les anciens régimes. J'explore ainsi dans la partie suivante comment ces médias sont passés d'un instrument de l'État à une plateforme de dévoilement et de (re)production de conflits, de débats et de tensions sur l'identité et la féminité nationales.

### *Des médias pour la nation*

Sous le régime de Ben Ali, les médias audiovisuels tunisiens étaient parmi les plus censurés du monde arabe (El Issawi, 2012). Ce contrôle étatique s'était matérialisé par des pressions économiques, des complications administratives et des intimidations policières (Geisser et Gobe, 2007 ; Koch, 2017 ; Ligue Tunisienne pour la défense des Droits de L'Homme, 2004). Deux des instances du gouvernement déchu<sup>8</sup> étaient, en effet, dédiées non seulement à la surveillance du contenu audiovisuel, mais aussi à la distribution des licences de diffusion et des ressources publicitaires. Les critiques, les débats politiques ainsi que la couverture d'évènements tragiques (comme la fusillade de Soliman en 2006, le soulèvement du bassin minier de Gafsa en 2008, des catastrophes naturelles, des accidents) étaient ainsi bannis des écrans et des radios locales publiques et privées (Buckley et al., 2013). Alors que des chaînes privées tentaient tout de même de pousser les limites du permissible en effleurant des enjeux sociaux (Haugbølle et Cavatorta, 2012), les canaux publics servaient principalement au divertissement et au relais de la propagande officielle. En plus de promouvoir les réalisations des autorités au pouvoir, ces chaînes publiques mettaient en scène la stabilité et la prospérité du pays ainsi que ses idéaux de modernité et de l'islam modéré. Ce n'est que vers la fin des années 2000<sup>9</sup> que les chaînes de télévision étatiques ont

---

8 Il s'agit du ministère de la Communication et de l'Agence Tunisienne de Communication Extérieure (ATCE). L'ATCE est un établissement public, sous la tutelle du ministère tunisien de la culture et de l'information mis en place en août 1990. Bien que sa mission officielle était de promouvoir l'image de la Tunisie à l'international, elle a occupé en réalité une fonction de contrôle médiatique (Koch, 2017). En plus de ces deux institutions de régulation médiatique, des directives et des consignes de censure étaient transmises directement du palais de Carthage (Buckley et al., 2013).

9 Le 7 novembre 2003, Ben Ali a annoncé l'ouverture des médias audiovisuel au secteur privé. Ainsi, vers la fin de la décennie, les quelques nouvelles chaînes privées (dont Hannibal TV, créée en 2005) ont commencé à faire concurrence aux canaux publics.

commencé à prendre des risques mesurés en diffusant des programmes réalisés par la société Cactus Production<sup>10</sup>, dont le talk-show de l'intime *Andi Manqolek*.

Après la chute du régime de Ben Ali, la nouvelle élite dirigeante a mis en place un ensemble de mesures, dans le but d'assurer le pluralisme et la diversité dans les médias locaux. Ainsi, suivant les recommandations de l'Instance Nationale pour la Réforme de l'Information et de la Communication<sup>11</sup> (INRIC), des lois étouffant la libre expression ont été abrogées et les deux organes étatiques de régulation des médias ont été dissouts. Ils ont été remplacés en mai 2013 par la Haute Autorité Indépendante de la Communication Audiovisuelle (HAICA), une institution constitutionnelle et financièrement autonome, qui a pour rôle de veiller à garantir le pluralisme et la liberté d'expression, d'attribuer les autorisations de diffusion audiovisuelle et d'appliquer des sanctions en cas d'infractions (Chouikha, 2018).

Le paysage audiovisuel local a ainsi drastiquement changé, étant désormais centré sur des enjeux politiques et socioéconomiques dont la couverture était autrefois censurée<sup>12</sup> (Ayadi, 2011). Les enquêtes, les débats politiques et sociaux ainsi que les satires ont commencé à prendre de plus en plus de place sur les chaînes de télévision locales, critiquant l'ancien régime, montrant et parlant d'enjeux liés aux réalités socioéconomiques des citoyen·ne·s (dont la distribution inéquitable des ressources entre les régions, le chômage et la pauvreté). Tous les programmes de Cactus Production ont par ailleurs migré vers des chaînes privées (soit Ettounsia TV, 2011-2014 ; Elhiwar Ettounsi TV, 2014-2018 ; Attasia TV, 2018-2021). Depuis, ces émissions sont devenues plus sensationnalistes, devant faire face à des défis économiques propres au secteur privé local (dont la fragilité

10 Cactus Production est une société qui a été fondée en 2002 par Sami Fehri, un journaliste et réalisateur connu en Tunisie. Il s'est associé en 2003 au gendre du président déchu qui est devenu l'actionnaire majoritaire de la société, détenant 51% des parts. Cactus Production s'est allié, sous Ben Ali, à la chaîne nationale Tunis 7, pour diffuser ses programmes. Après l'insurrection de 2010-2011, les parts de Trabelsi ont été confisquées et sont devenues la propriété de l'État. Fehri crée sa propre chaîne en 2011 pour diffuser les émissions produites par sa société.

11 L'INRIC (mars 2011- Juillet 2012) avait pour mission d'évaluer la situation du secteur de l'information et de la communication et de formuler des propositions de réforme pour que ce secteur corresponde aux standards démocratiques internationaux.

12 Ayadi, Hassen (20/07/2011), « Revolution Results in Surge in Tunisian Media », *La Tunisie Vote*, [en ligne], disponible sur : <http://www.latunisievote.org/fr/politics/item/143-revolution-results-in-surge-in-tunisian-media>

financière, la concurrence et la faiblesse des revenus publicitaires). Le nombre de chaînes de télévision et de radio s'est aussi multiplié, passant de 5 à 14 pour la télévision et de 14 à 41 pour la radio. Il convient de s'interroger sur les sources de financement de ces chaînes, d'autant plus que les recettes publicitaires ne peuvent subvenir aux besoins de toutes ces entreprises : bien que cette question soit opaque, une étude menée par Reporters sans frontières en collaboration avec l'association tunisienne Al-Khatt (n.d.) a montré que les financements des médias audiovisuels privés proviennent principalement des milieux des affaires, des groupes religieux et des politicien·ne·s fortuné·e·s, même si cela enfreint les nouvelles réglementations du secteur.

Dans un climat caractérisé d'une part par des défis économiques, des conflits identitaires et par la mise en lumière des réalités citoyennes, les talk-shows se sont multipliés dans le paysage médiatique postinsurrectionnel. En plus de leurs coûts de production relativement bas, ces émissions permettent de remettre en question les narratifs dominants, notamment en donnant la parole aux personnes qui étaient exclues des médias de Ben Ali. Les talk-shows politiques font, par exemple, intervenir des personnalités publiques pour faire la promotion et discuter de leurs orientations politiques et idéologiques, donnant à voir des identités et des perspectives plurielles. En même temps, ils négocient, dans des débats enflammés, des idéaux de la nation, de l'arabité et de la modernité tunisienne (Petkanas, 2014). Omniprésents dans les talk-shows de l'intime qui surreprésentent de surcroît les personnes marginalisées, ces enjeux politiques et identitaires y sont néanmoins traités dans leur enchevêtrement avec des problématiques intimes.

## Les émissions à l'étude

Les deux passages vidéo<sup>13</sup> analysés dans cet article sont tirés des émissions *Andi Manqolek* (Cactus Production, 2019) et *Saffi Qalbek* (Eight Production, 2020). Ils font partie d'un corpus plus large mobilisé dans le cadre de mes recherches doctorales. Ce corpus est

---

<sup>13</sup> La première diffusion de l'histoire de Mouna a eu lieu le 19 novembre 2019 dans la 2<sup>ème</sup> saison de *Andi Manqolek* sur la chaîne Attessia TV. Celle d'Imane s'est étalée quant à elle sur deux épisodes de *Saffi Qalbek*, soit ceux du 15 et 29 janvier 2020.

composé de 20 histoires<sup>14</sup> extraites de 5 talk-shows de l'intime diffusées entre février 2019 et 2020, en dialecte arabe tunisien, sur des chaînes de télévision et de radio locales. Il s'agit des émissions télévisées *Andi Manqolek* (2019-2020), *Maa Ala* (Eight Production, 2019), *Saffi Qalbek* (2020), *Hkayet Tounsia* (Eight Production, 2019) et de l'émission radiodiffusée *Serrek Fi Bir* (Mosaïque FM, 2019). Les histoires sélectionnées pour le corpus principal ont été choisies selon un critère de variété, notamment au niveau de l'affect, des thématiques traitées et des appartenances des participant-e-s, afin de mieux saisir l'hétérogénéité du dispositif analysé. S'ajoute à ce corpus principal un corpus exploratoire d'une centaine d'épisodes englobant une période plus large (2011-2020) et d'un corpus secondaire composé de 31 histoires,<sup>15</sup> me permettant de suivre les tendances et les évolutions des émissions qui correspondent à ma définition des talk-shows de l'intime et qui ont été diffusées après l'insurrection de 2010-2011.

Afin de rendre compte de diverses modalités de ce dispositif, je choisis dans cet article d'analyser des extraits de deux émissions parentes, qui sont diffusées sur des chaînes différentes et qui ont des styles d'animation dissemblables. La première histoire est tirée de *Andi Manqolek* (se traduisant par « j'ai quelque chose à te dire »), qui est l'adaptation tunisienne du talk-show français *Y a que la vérité qui compte* (présenté par Pascal Bataille et Laurent Fontaine, TF1, 2002-2006). L'émission tunisienne se promeut comme un lieu de résolution de conflits et de réparation des liens sociaux. Suivant le concept de sa version originale, *Andi Manqolek* sélectionne ses participant-e-s pour leur permettre de faire une déclaration ou une demande à la personne de leur choix. Cette dernière découvre ainsi, sur le plateau de l'émission, qui l'a convié-e et les raisons de sa convocation. L'invitant-e et l'invité-e s'engagent ainsi dans une discussion médiée par l'animateur. Iels sont par ailleurs séparé-e-s par un rideau et ne peuvent se voir que par l'intermédiaire d'écrans de télévisions. À la fin de cet échange, l'invité-e décide de lever ou non le rideau, soit

14 Chaque épisode des émissions analysées met en scène au moins deux témoignages. *Andi Manqolek*, *Maa Ala* et *Saffi Qalbek* diffusent généralement 2 à 3 histoires dans un même épisode. Chaque histoire a une durée entre 1h et 1h30, et peut s'étaler sur d'autres épisodes, afin de suivre son évolution. Les émissions *Hkayet Tounsia* et *Serrek fi Bir* comportent plus d'histoires par épisode (3 à 5 histoires par épisode), mais le temps accordé à ces histoires est plus court (de 5 à 30 minutes pour chaque histoire).

15 L'analyse secondaire est faite à l'aide du logiciel Atlas.ti.

d'accepter ou non la demande ou la déclaration de l'invitant·e et de le ou la rejoindre sur le plateau.

Bien que les deux émissions suivent le même concept, *Andi Manqolek* diffère de sa version originale à bien des égards. En effet, contrairement à l'émission française qui dédie principalement ses séquences aux échanges entre les participant·e·s, *Andi Manqolek* consacre souvent plus de la moitié de ses séquences au récit de vie de l'invitant·e, qui se déploie dans une conversation avec l'animateur. De plus, à la différence des talk-shows de l'intime français où les animateurs offrent une écoute impartiale et retenue, celui d'*Andi Manqolek* se positionne et prend part aux récits des participant·e·s, à travers des commentaires, des jugements, des condamnations, des blâmes et des célébrations. Ala Chebbi, qui a présenté l'émission de 2008 à 2018, puis de 2019 jusqu'à 2021, est en effet connu pour ses positionnements sexistes et homophobes qui ont provoqué des vagues d'indignation<sup>16</sup> et des sanctions médiatiques<sup>17</sup>. Il demeure pourtant la vedette d'*Andi Manqolek* et l'un des piliers du paysage médiatique local.

La seconde émission à l'étude est l'adaptation tunisienne de l'émission italienne *C'è posta per te* (PGT charm, 2000-présent) (se traduisant par « j'ai du courrier pour toi »). En 2018, l'adaptation tunisienne est apparue sur la chaîne Elhiwar Ettounsi TV, sous le nom « *Maa Ala* » (qui se traduit par « Avec Ala ») pour remplacer *Andi Manqolek*<sup>18</sup>. *Maa Ala* suit ainsi un principe quasi identique à celui d'*Andi Manqolek* (mais le rideau est remplacé par un mur mobile en forme d'enveloppe). *Maa Ala* était aussi initialement présentée par Ala Chebbi et nommée en son honneur. Néanmoins, ce dernier renonce à l'animation de *Maa Ala*, à la fin de sa première saison, pour reprendre celle d'*Andi Manqolek*. *Maa Ala* devient ainsi « *Saffi Qalbek* » (qui se traduit par « purifie ton cœur ») et est désormais animée par l'acteur et humoriste Jaafar Guesmi. Ce dernier est non seulement renommé dans le

16 Kousri Labidi, Najma (25/12/2014), « Tunisie: Ala Chebbi invite un imam qui appelle au meurtre des homosexuels », *HuffPost Tunisie*.

17 Mourgere Isabelle (24/10/2016), « Tunisie: "C'est de ta faute, marie-toi avec ton violeur" », *TV5monde*, disponible sur : <https://information.tv5monde.com/terriennes/tunisie-c-est-de-ta-faute-marie-toi-avec-ton-violeur-135628> (page consultée le 22/05/2023).

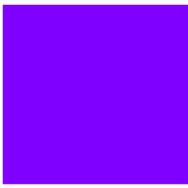
18 *Andi Manqolek* ainsi que les autres programmes de Cactus Production sont, depuis 2018, diffusés sur la chaîne Attasia TV.

domaine des médias et du théâtre, mais il est également connu pour ses actions caritatives, étant lui-même issu d'un milieu rural défavorisé. Son style d'animation repose ainsi sur l'empathie, sur l'humour et sur la dramatisation des témoignages des participant·e·s.

## *Les histoires sélectionnées*

Les deux témoignages sélectionnés dans cet article permettent d'ouvrir des discussions sur les réalités spécifiques des femmes tunisiennes issues de milieux défavorisés ruraux et urbains. Néanmoins, dans les émissions de talk-shows, ces témoignages sont sollicités, sélectionnés, cadrés, orientés, interrompus et mis en relation avec des valeurs, des idéaux de la nation et de la modernité, le tout par des moyens sociotechniques (discours, plans caméra, mise en scène, etc.). L'analyse des histoires de Mouna (*Andi Manqolek*) et d'Imane (*Saffi Qalbek*) montre comment le dispositif met en lumière et en discours les luttes des femmes démunies, dépendamment (1) de leur niveau d'éducation (2) de leur provenance urbaine ou rurale et (3) de leur apparence physique. Cette analyse met aussi en relief les façons dont les *talk-shows* traitent de la pauvreté de ces femmes selon qu'elle est vécue ou surmontée au moment de la participation à ces émissions. Néanmoins, même si les histoires de Mouna et d'Imane diffèrent à bien des égards, elles se rejoignent, non seulement dans les enjeux abordés (soit l'extrême pauvreté, les défaillances institutionnelles et les sacrifices maternels), mais aussi dans leur caractère non transgressif. En effet, les deux participantes sont toutes les deux des mères mariées, issues de milieux défavorisés et qui sont dévouées à leurs familles (en particulier à leurs mères). Alors que Mouna tente, à travers sa participation à *Andi Manqolek*, de procurer à sa mère des soins médicaux et de la préserver de l'itinérance, Imane invite la sienne à *Saffi Qalbek* afin de l'honorer et de lui témoigner sa gratitude.

Grâce aux sacrifices de sa mère, Imane vit certes désormais dans des conditions modestes, mais elle ne connaît plus le dénuement qu'elle a subi pendant l'enfance. Issue de Sneyseya, une zone montagnarde isolée, Imane fait l'éloge de sa mère (Naïma) en racontant comment dans ces conditions très sévères, elle a investi dans des terres abandonnées (à



travers la plantation d'oliviers) et dans l'éducation de ses enfants. En plus du travail domestique et agricole, Naïma accompagnait quotidiennement ses enfants à l'école, qui était située à environ 30 km du logement familial. Ce trajet requiert de traverser une distance de 6 km à pied dans une forêt dangereuse, pour accéder aux transports en commun. Plus généralement, dans les régions rurales et intérieures du pays, les grandes distances qui séparent les lieux de résidence des écoles, et l'absence de routes menant à ces logements poussent des familles à abandonner la scolarité de leurs enfants (Ochi et Saidi, 2021). De plus, plusieurs de ces familles, surtout les moins éduqué·e·s, accordent moins d'importance à la scolarisation de leurs filles qu'à celle de leurs garçons (*ibid*). Ceci ne fut pas le cas de Naïma qui a lutté pour combler les défaillances institutionnelles afin de permettre à ses enfants d'avoir accès à une éducation, indépendamment de leur genre. Imane est ainsi désormais diplômée de l'Institut Supérieur d'Animation pour la Jeunesse et la Culture Bir el Bey et dans l'attente de trouver un emploi. Au moment de sa participation à *Saffi Qalbek*, elle a d'ailleurs commencé à mettre sur pieds un projet de tourisme rural.

Mouna quant à elle, vit toujours dans la précarité au moment de sa participation à *Andi Manqolek*. Issue de Hay Hlal (un quartier populaire de la capitale), la participante a dû abandonner l'école très tôt. Subsistant désormais grâce à la récupération de bouteilles en plastique, Mouna réside dans un garage non salubre qu'elle partage avec sept autres membres de sa famille. À la suite du meurtre de son père, sa mère malade s'est retrouvée sans revenu et n'est plus en mesure de payer son loyer. Mouna invite alors sa tante à *Andi Manqolek* pour lui demander de l'aider à procurer un logement à sa mère et dans l'espoir que l'émission prenne en charge ses soins médicaux.

## *Performer la pauvreté : l'histoire de Mouna*

Mouna : *Dieu merci M. Ala! Dieu merci! [...] La pauvreté n'a jamais été honteuse. La pauvreté n'existe que dans l'esprit, quand la personne est pauvre d'esprit. Ce n'est pas une question d'argent... Ce n'est pas une question d'argent... La vie n'a jamais été réduite à l'argent.*

L'animateur : *Voilà! C'est ce que j'attends de toi! C'est ce que j'attends de toi! Voilà!*<sup>19</sup>

À son arrivée sur le plateau, Mouna raconte à l'animateur ses conditions de vie difficiles et les multiples complications et injustices institutionnelles qu'elle a rencontrées, en essayant d'avoir accès à de l'aide sociale. Elle témoigne de sa limite d'accès aux soins médicaux, à une alimentation saine, aux produits d'hygiène ainsi qu'à la représentation juridique. Initialement, l'animateur manifeste son scepticisme en suggérant que la situation de la participante n'est pas exceptionnelle. D'une part, cette suggestion conduit Mouna à exprimer son contentement et son acceptation de ses conditions de vie (elle va jusqu'à nier l'existence matérielle de la pauvreté). D'autre part, la réticence de l'animateur mène la participante à l'énumération d'anecdotes sensationnelles (telle que la confection de couches pour son fils, à partir de sacs plastiques) afin de le persuader, lui et l'auditoire, de la gravité de sa situation. Face à ces anecdotes et au désarroi de Mouna, l'animateur finit par reconnaître l'ampleur de sa précarité. Néanmoins, lorsqu'elle manifeste sa préoccupation par rapport à une masse dans sa tête qu'elle n'a pas pu faire examiner, il l'inspecte manuellement pour confirmer la validité de son inquiétude, puis rapporte ses impressions à l'auditoire. L'animateur viole ainsi l'intégrité physique de la participante, traitant son corps comme une propriété collective qui peut être touchée et exposée sans consentement<sup>20</sup>. Plus encore, il lui accorde, tout au long de l'extrait, très peu de place pour interpréter son propre récit. Lorsqu'elle tente de formuler ses opinions, l'animateur l'interrompt à répétition, soit pour exprimer les siennes, soit pour recentrer la discussion

19 منى: الحمد لله سي علاء! الحمد لله [...] عمرو مكان عيب الفقر. ما فقر كان فقر المح... الواحد يبدا فقير في مخه. مش مسألة فلوس راهو... الدنيا هذه عمرها ما كانت فلوس المنشط: فوالا! هكأيا نحتك، هكأيا نحتك، فوالا

20 Il est possible que la participante ait signé un consentement écrit avant le tournage de l'émission. Néanmoins, étant donné sa position de vulnérabilité (soit de détresse financière et de subordination à l'autorité de l'animateur), ce consentement éventuel est discutable.

sur la situation économique et la détresse de la participante. Dans les moments forts en émotions, la caméra s'arrête sur le visage de la participante et zoome progressivement, pour capturer ses larmes. Le dispositif réduit ainsi le rôle de Mouna à la performance de sa souffrance et à l'énumération de faits et d'anecdotes. En bloquant ses interprétations et ses commentaires sur sa propre réalité et ses enjeux systémiques, ce dispositif l'objectifie et lui ôte sa capacité d'agir (Butler, 2004). En revanche, cette instrumentalisation des corps et des récits de vie des femmes pauvres opère différemment dans le second exemple. L'analyse de l'histoire d'Imane montre comment à travers l'éloge et la célébration, le dispositif talk-shows construit un modèle de réussite pour les femmes rurales.

### *Célébrer la ruralité : l'histoire d'Imane*

Avant de faire venir la mère d'Imane, Naïma, sur le plateau, *Saffi Qalbek* accorde environ une heure à la discussion entre l'animateur et la jeune femme (soit le double du temps consacré à la discussion entre Mouna et l'animateur dans l'autre extrait). Il commence la conversation en complimentant Imane sur son apparence qu'il qualifie de « tunisienne ». Il attire l'attention (1) sur ses bijoux artisanaux (2) sur sa veste qui a été customisée de manière à rappeler le patrimoine tunisien<sup>21</sup> et (3) sur son foulard fleuri, symbole des luttes des classes et des travailleuses agricoles. Imane porte ce foulard (dont elle a hérité), non pas sur sa tête comme le font généralement les ouvrières agricoles tunisiennes, mais plutôt à son cou, comme un accessoire de mode, complétant un habit sobre. Dévoilant ses cheveux, mais couvrant la quasi-totalité de son corps, son vêtement s'accorde non seulement avec les tendances de mode urbaine et occidentale, mais aussi avec les standards de modestie locaux. Imane lève son foulard et se proclame, sous les applaudissements du public, comme « la représentante officielle » de ces femmes. L'animateur, quant à lui, apprécie l'éloquence, l'accent rural et le « bon » goût de la participante. Si l'on se réfère aux travaux de Bourdieu (Bourdieu, 1979 ; 1984), le goût est un marqueur de classe et de distinction. Il exprime et légitime la position des acteurs dans

---

21 Imane précise qu'elle a recyclé un vieux foulard déchiré pour décorer sa veste. Ses manches comportent désormais des rayures colorées qui évoquent les motifs des tissus artisanaux utilisés pour la confection d'habits traditionnels.

le monde social. La classe d'un individu est en effet déterminée par ses ressources non seulement économiques, mais aussi sociales, culturelles et symboliques (Bourdieu, 1979 ; Skeggs, 1997). Elle se matérialise par et s'appuie sur des systèmes de représentation associés à des signifiants (tels que l'accent, les vêtements, les accessoires, les pratiques culturelles, etc.) (Dalibert et Fevry, 2018). La valeur et la respectabilité octroyées aux femmes dépendent ainsi de ce système de classification (Skeggs, 2004). Étant historiquement situées aux antipodes du « bon » goût et de la féminité, les femmes des classes populaires sont dévalorisées : contrairement à celles qui appartiennent aux classes moyennes et supérieures dont la respectabilité est présumée, les femmes des classes populaires sont souvent amenées à prouver qu'elles sont dignes de respect. Pour ce faire, elles empruntent des circuits de valorisations alternatifs (comme le soin, la loyauté et l'affection) et aspirent à une conformité aux idéaux dominants (Skeggs, 1997). Imane performe sa respectabilité à travers son apparence — en se réappropriant les codes vestimentaires dominants, leur intégrant des éléments du patrimoine rural tunisien — et son éducation. Bien qu'elle soit issue d'un milieu défavorisé et qu'elle vive toujours dans des conditions modestes, le dispositif expose sa respectabilité et (re)classe la participante dans une strate sociale supérieure. Puisqu'elle dispose des connaissances suffisantes pour s'exprimer sur une plateforme médiatique, l'animateur se tait et lui cède la parole. Elle exprime alors ses opinions et ses émotions – notamment son attachement à sa famille, à son village et à son pays – et son désir d'investir dans sa région. Elle décrit son quotidien d'étudiante qui retourne fréquemment à la montagne où elle a grandi et où elle entreprend une variété de travaux campagnards. Elle s'attarde surtout sur son enfance difficile et sur les sacrifices de sa mère. Dans ses monologues, elle dénonce des problèmes structurels contribuant à la sévérité du quotidien rural (notamment l'absence d'investissements étatique dans sa région et la passivité des responsables) et propose des solutions. L'animateur intervient pour guider ce discours, l'approuver, et flatter la participante (en suggérant par exemple qu'elle a les compétences d'une ministre). À travers des anecdotes, il soutient la participante et partage son attachement aux terres rurales. Plusieurs fois, lorsqu'Imane énonce des

répliques poétiques qui font l'éloge de sa mère et du pays, l'animateur les souligne en lui demandant de les répéter. Ces répétitions sont suivies des applaudissements du public.

Conforme aux normes de la féminité et de la modestie, éduquée, éloquente, rebelle et active sur la sphère publique, Imane remet en question les stéréotypes des femmes rurales. Ces femmes sont, en effet, souvent dépeintes comme ignorantes, rustres et soumises. Le dispositif construit, à travers l'exposition et la célébration de son habit, de ses accessoires de mode, de son éloquence ainsi que des valeurs et des affects qui émergent de son histoire, un modèle de réussite féminine rurale. Ce modèle se conforme non seulement aux standards de beauté, de modestie, d'éducation et d'émancipation féminine tunisiennes, mais il valorise aussi la famille et la nation. Il fait coexister des idéaux d'authenticité, de patriotisme, de militantisme (pour son pays, sa région et sa famille) avec ceux de « modernité », d'islam modéré et d'ouverture sur l'Occident et la vie urbaine. Ceci est d'autant plus perceptible à la fin de l'extrait, lorsque l'animateur choisit Imane, et non sa mère (qui porte le *hijab*<sup>22</sup>), pour représenter les femmes tunisiennes. Face aux deux participantes, il déclare (en s'adressant à Imane et sous les applaudissements du public) : « Tu représentes chaque femme tunisienne (...) avec ton habit, ton allure, ton ouverture, ton engagement, ta responsabilité, ton amour, ton affection et ta reconnaissance ! Voici la femme tunisienne ! C'est la femme tunisienne.<sup>23</sup> »

### *Solliciter la charité : l'histoire de Mouna*

Les deux émissions sont intervenues pour aider Mouna et Imane ainsi que leurs familles. Dans le cas de Mouna, cette intervention a pris la forme de dons (à travers des placements de produits) ainsi que d'un appel à la charité. À la fin de sa discussion avec l'animateur, Mouna joint ses mains, regarde la caméra, et implore le public d'aider sa mère tout en insistant sur l'ampleur de ses souffrances. Mouna fait abstraction, dans son appel,

22 Bien qu'il soit largement répandu dans le pays, et en particulier dans les quartiers populaires, le *hijab* demeure, pour l'élite moderniste du pays, étranger à la culture locale voire un symbole de rétrogradation, contrairement au *sefsari* et au foulard tunisien qui appartiennent à l'héritage culturel du pays (Sellami, 2014). Le *sefsari* est un vêtement traditionnel qui couvre le corps et les cheveux. Le foulard tunisien est quant à lui le fichu coloré que porte Imane à son cou.

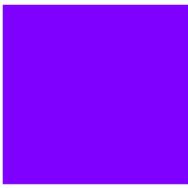
23 انتي تمثلي كل مرا تونسيّة (...) من لبستك من هيتك من انفتاحك من التزامك من مسؤوليتك من حثك من عطفك من اعترافك! هذه هي المرا التونسيّة! هذه هي المرا التونسيّة!

de ses besoins, mais met en avant son désir de voir sa mère heureuse et en santé. Bien que la participante n'ait pas évoqué sa sexualité, l'animateur intervient pour la soutenir dans son appel à l'aide en rappelant qu'elle a le mérite d'avoir choisi un emploi pénible qui ne lui permet pas de répondre à ses besoins premiers au lieu de se diriger vers le travail du sexe qui salirait, selon lui, l'honneur de sa famille. Cette intervention qui déshumanise les femmes pauvres et stigmatise les travailleuses du sexe, présente Mouna comme une bonne citoyenne honorable et endurente qui travaille fort, se sacrifie pour sa famille et respecte les bonnes mœurs. La mise en relief de sa conformité aux normes de la modestie et de l'ampleur des efforts fournis au travail, ainsi que la performance de la souffrance et du contentement, désignent Mouna comme étant digne de recevoir la charité.

À la fin de l'épisode, l'émission diffuse un reportage publicitaire montrant Mouna et sa famille qui reçoivent des dons (soit des soins médicaux, des couches et des jouets pour enfants) provenant de médecins et d'institutions privées. Dans ce cadre publicitaire, Mouna et sa mère subissent publiquement un examen médical. Contrairement au médecin de la mère qui s'adresse directement à elle pour lui communiquer une version vulgarisée de son diagnostic, le médecin de Mouna se tourne vers la caméra et explique en détail ce diagnostic en parlant de sa patiente à la troisième personne. La caméra zoome sur le médecin et sur son écran d'ordinateur, affichant les résultats de l'examen, en excluant progressivement Mouna du cadrage. Et lorsque la journaliste demande au médecin de clarifier ses propos, ce dernier explique les résultats médicaux sous une forme vulgarisée, non pas à la participante, mais à l'auditoire. Ce qui s'apparente à un reportage publicitaire nous montre alors comment, en offrant à Mouna un examen médical qui ne lui était pas initialement accessible, le dispositif s'approprie son corps et l'expose au public.

### *Valoriser les femmes respectables : l'histoire d'Imane*

Dans le cas d'Imane et de sa famille, l'intervention de l'émission prend la forme, non pas de la charité, mais plutôt du soutien et de la publicité. Contrairement à Mouna, Imane n'est pas exposée aux stigmates associés à la réception publique de la charité. Dans les sociétés musulmanes, la charité a une portée sociale et spirituelle, et traduit des aspirations

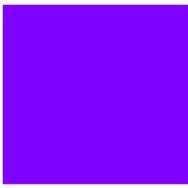


à l'amour, à la compassion et à la solidarité musulmane (Kochuyt, 2009). Cependant, les préceptes religieux et culturels appellent à sa pratique dans la discrétion pour éviter la vantardise des donateur·trice·s et pour préserver la dignité des receveur·se·s (Kochuyt, 2009 ; Osella et Widger, 2018). D'ailleurs, lorsque des personnes défavorisées sollicitent ou acceptent publiquement des dons venant d'inconnus, dans les sociétés musulmanes comme ailleurs, elles éprouvent souvent des sentiments de honte et d'humiliation (Fothergill, 2003 ; Osella et Widger, 2018 ; Parsell et Clarke, 2022). Bien qu'Imane ne lance aucun appel à la charité, l'animateur prend l'initiative de l'aider et appelle les responsables à construire une route menant au village de la participante. Avec humour, il promet aussi le projet de tourisme rural de la participante, en demandant à l'auditoire d'aimer sa page Facebook. À la fin de l'extrait et sous les applaudissements du public, l'animateur honore Naïma pour ses sacrifices, en lui offrant le petit pèlerinage<sup>24</sup>, et ce tout en soulignant qu'il s'agit d'un placement de produit pour une agence de voyages. Enfin, dans un épisode subséquent, l'émission diffuse un reportage d'une excursion où l'équipe de l'émission a rendu visite à Imane, donnant ainsi de la visibilité à son projet tout en vantant les mérites de la campagne tunisienne.

À travers ces interventions, le dispositif valorise Imane, sa mère, son projet ainsi que son village aussi bien sur le plan matériel que symbolique. Il appuie par conséquent la respectabilité de la participante (et par extension celle de sa mère). Cette respectabilité a d'ailleurs été reconnue, après la diffusion de l'histoire d'Imane, sur les réseaux sociaux, et ce à travers des publications et commentaires, publiés notamment par des artistes et des journalistes. De plus, Naïma a été honorée par le président de la République dans une cérémonie au Palais de Carthage, à l'occasion de la journée internationale des droits des femmes de l'année 2020.

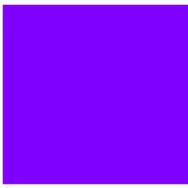
---

24 Il s'agit d'un voyage spirituel à la Mecque pour pratiquer les rites du pèlerinage.



## Conclusion

Les exemples analysés montrent comment le dispositif talk-shows instrumentalise les corps et les expériences des femmes pauvres pour parler d'enjeux structurels au cœur de l'insurrection tunisienne, ainsi que de valeurs et d'idéaux de la nation. L'analyse du passage de Mouna à *Andi Manqolek* met particulièrement en évidence comment ces émissions peuvent tirer profit de la précarité produite par une structure qui fragilise les populations les plus démunies et les expose à diverses formes d'exploitation. La détresse de Mouna semble, en effet, l'avoir contrainte à se livrer à l'émission et à faire preuve d'une docilité exemplaire dans l'espoir de bénéficier en échange du soutien de ce talk-show. Mettant en œuvre cette transaction implicite et non garantie, le dispositif conduit dès lors la participante à (1) exposer son corps et des aspects privés de sa vie (2) à performer sa souffrance et (3) à montrer qu'elle mérite la charité. Il évalue, par ailleurs, ce mérite en fonction de la conformité aux normes de genre et de sexualité ainsi que de la performance de la souffrance et du contentement. Si le dispositif fait valoir le droit de la participante à la charité et à des conditions de vie dignes, il cantonne sa voix à un récit de vie et à un appel à l'aide dépolitisé et met en scène sa distance par rapport à la respectabilité. La juxtaposition des deux exemples analysés montre qu'en dépit de l'apparition des deux participantes comme de bonnes citoyennes, seule Imane a réussi à performer sa respectabilité, par son éducation, sa féminité ou son autonomie ; c'est donc par l'exposition de son ascension de classe et de sa conformité aux idéaux de la nouvelle nation que le dispositif met en relief sa respectabilité. L'analyse du passage d'Imane à *Saffi Qalbek* donne en effet à voir l'inscription de la respectabilité des Tunisiennes pauvres non seulement dans un système de classification, mais aussi dans un projet de reconstruction nationale qui définit l'endogène et l'exogène, le normal et le déviant. L'analyse des deux extraits permet de mettre en évidence comment les talk-shows de l'intime construisent des imaginaires nationaux adaptés à une réalité post-insurrectionnelle. Cette construction nationale se joue d'une part sur des registres d'authenticité (de patriotisme, de piété filiale, de sacrifice maternel et d'honneur de la famille) de néolibéralisme (de travail, d'autonomie,



d'entrepreneuriat et de développement) et de contestation (de dévoilement, de dénonciation, de remise en question et de discussion). Ces imaginaires prennent forme, d'autre part, à travers la (dé)valorisation des féminités exposées par le dispositif.

Pour conclure, ce texte suggère que même si les médias locaux se sont affranchis du contrôle étatique et que les talk-shows de l'intime se focalisent sur la mise en visibilité des luttes des personnes marginalisées, ces émissions ne plaident pas forcément pour l'égalité et l'inclusion sociale. Leur fonctionnement demeure gouverné par des hiérarchies de classe, de genre et de sexualité ainsi que par des intérêts économiques et politiques opaques. Mais malgré tout, ces programmes demeurent des plateformes importantes où se négocient et se cristallisent des conflits identitaires et politiques qui rejaillissent sur les vies intimes des citoyen·ne·s. Par ailleurs, les discussions initiées par les témoignages des participant·e·s ne se confinent pas aux plateaux de ces émissions. Les épisodes diffusés sont commentés – notamment sur les réseaux sociaux et dans d'autres émissions de télévision et de radio –, discutés et provoquent parfois des sanctions médiatiques ainsi que des réactions populaires. L'analyse de la réception de ces talk-shows serait alors pertinente, dans des recherches futures, pour nous éclairer davantage sur le fonctionnement du dispositif.

## Bibliographie

- Abu-Lughod Lila (2008), *Dramas of Nationhood*, Chicago, University of Chicago Press.
- Ben Jelloul Maïssa (2020), « Des intimités publiques : Entre (dés) orientation et réorientation de l'intime dans les talk-shows postinsurrectionnels tunisiens », *Composite*, vol. 21, n° 2, p.37-69.
- Bourdieu Pierre (1979), *La distinction, critique du jugement social*, Paris, Minuit.
- Bourdieu Pierre (1984), « Espace social et genèse des “classes” », *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 52, n°1, p. 3-14.
- Bourguiba Habib (1929), *Le voile*, Tunis, L'Étendard Tunisien.
- Buckley, Steve, Chaabi Sawsen, Ouarda Bechir (2013) « Assessment of Media Development in Tunisia », Paris, United Nations Educational, Scientific and Cultural Organisation.
- Butler Judith (2004), *Undoing gender*, New York/Londres, Routledge.
- Charlier Philippe, Peeters Hugues (1999), « Contribution à une théorie du dispositif », *Hermès*, vol. 25, n°3, p. 15-24.
- Charrad Mounira Maya (1997), « Policy shifts : State, Islam, and gender in Tunisia, 1930s-1990s », *Social Politics: International Studies in Gender, State & Society*, vol. 4, n° 2, p. 284-319.
- Chouikha, Larbi (2018), « Médias, la réforme inachevée », *Manière de voir*, n°160.
- Couldry Nick (2010), *Why Voice matters: Culture and Politics after Neoliberalism*, Londres, SAGE.
- Cragin Becca (2010), « Beyond the Feminine: Intersectionality and Hybridity in Talk Shows », *Women's Studies in Communication*, vol. 33, n° 2, p. 154-172.
- Dalibert Marion, Fevry Sébastien (2018) « Regarder, produire la classe », *Poli-Politique de l'image*, n°14, p. 6-15.
- Deleuze Gilles (2003), *Deux régimes de fous*, Paris, Minuit.
- El Issawi, Fatima (2012), « Tunisian Media in Transition », Washington, D.C., Carnegie Endowment for International Peace.
- Fothergill, Alice (2003), « The Stigma of Charity: Gender, Class, and Disaster Assistance », *The Sociological Quarterly*, vol. 44, n°4, p. 659-680.
- Foucault, Michel (1977), « Le jeu de Michel Foucault », *Dits et écrits*, vol. 3, Paris, Gallimard, p. 298-329.
- Gamson, Joshua (1998), *Freaks talk back: Tabloid Talk shows and Sexual Nonconformity*, Chicago, University of Chicago Press.
- Geisser Vincent, Gobe Éric (2007), « Des fissures dans la “Maison Tunisie” ? Le régime de Ben Ali face aux mobilisations protestataires », *L'Année du Maghreb*, n°II, p. 353-414.

- Ghumkhor Sahar (2012), « The Veil and Modernity: The Case of Tunisia », *Interventions*, vol. 14, n° 4, p. 493-514.
- Grindstaff, Laura (2002), *The Money Shot: Trash, Class, and the Making of TV Talk shows*, Chicago, University of Chicago Press.
- Grossberg Lawrence (1993), « Can Cultural Studies find true Happiness in Communication? » *Journal of Communication*, vol. 43, n° 4, p. 89-97.
- Haugbølle Rikke Hostrup, Cavatorta Francesco (2012), «Vive la grande famille des médias tunisiens' Media Reform, Authoritarian Resilience and Societal Responses in Tunisia », *The Journal of North African Studies*, vol. 17, n° 1, p. 97-112.
- Koch Olivier (2017), « Chapitre 5. La (re-) professionnalisation du journalisme tunisien dans la période transitionnelle: Le rôle des acteurs extranationaux », in Dominique Marchetti (dir.) *La circulation des productions culturelles*, Rabat/Istanbul, Centre Jacques-Berque.
- Kochuyt Thierry (2009), « God, Gifts and Poor People: On Charity in Islam », *Social Compass*, vol. 56, n° 1, p. 98-116.
- Kraidy Marwan (2009), *Reality Television and Arab Politics: Contention in Public Life*, New York, Cambridge University Press.
- Kréfa Abir (2016), « Les rapports de genre au cœur de la révolution », *Pouvoirs*, vol. 156, n° 1, p. 119-136.
- Kréfa Abir, Le Renard Amélie (2020), *Genre et féminismes au Moyen-Orient et au Maghreb*, Paris, Éditions Amsterdam.
- Ligue Tunisienne pour la défense des Droits de L'Homme (2004), *Médias sous surveillance*.
- Luceno Moreno Marta (2018), *Le corps féminin à l'agenda de la transition tunisienne: De la lutte féministe à la colonialité du genre. La construction des problèmes publics autour du corps de la femme à partir de trois cas d'étude*, Thèse de doctorat, Université de Liège, disponible sur : <https://orbi.uliege.be/handle/2268/227136>
- Maffi Irene (2018), « Abortion in Tunisia after the Revolution: Bringing a New Morality into the Old Reproductive Order », *Global Public Health*, vol. 13, n° 6, p. 680-691.
- Maffi Irene, Affes Malika (2019), « The Right to Abortion in Tunisia after the Revolution of 2011 », *Health and Human Rights*, vol. 21, n° 2, p. 69-78.
- Maffi Irene, Delanoë Daniel, Hajri Selma (2017), « La santé sexuelle et reproductive, champ d'exercice et d'affrontement des dominations de genre et de classe », *L'Année du Maghreb*, vol. 17, consultable en ligne : <https://doi.org/10.4000/anneemaghreb.3147>
- Manai Bochra (2021), « Conditions sociales des femmes dans la Tunisie contemporaine: Entre symbolisme féministe et justice spatiale », *Herodote*, vol. n° 1, p. 115-130.
- Mehl Dominique (1996), *La télévision de l'intimité*, Paris, Seuil.

- Mercier Élisabeth (2013), *Ni hypersexualisées ni voilées ! Tensions et enjeux croisés dans les discours sur l'hypersexualisation et le port du voile « islamique » au Québec*, Thèse de doctorat, Université de Montréal, consultable en ligne : <https://papyrus.bib.umontreal.ca/xmlui/handle/1866/9859>
- Mezrioui Racha (2019), « Féminisme d'État et discours médiatiques sur les femmes : Entre modélisation et absence de l'altérité », *French Journal For Media Research*, consultable en ligne : <https://frenchjournalformediaresearch.com/lodel-1.0/main/index.php?id=1765>
- Murray Susan, Ouellette Laurie (2004), *Reality TV: Remaking television culture*, New York/Londres, New York University Press.
- Ochi Anis, Saidi Yosra (2021), « Do Tunisian Children Have an Equal Chance to Access to School 8 Years After Revolution? » *Journal of the Knowledge Economy*, vol. 13, n°3, p. 1-23.
- Osella Filippo, Widger Tom (2018), « 'You Can Give Even if You Only Have Ten Rupees!' : Muslim Charity in a Colombo Housing Scheme », *Modern Asian Studies*, vol. 52, n° 1, p. 297-324.
- Ouellette Laurie, Hay James. (2008), *Better living through reality TV*, Malden, Blackwell Oxford.
- Parsell Cameron, Clarke Andrew (2022), « Charity and Shame : Towards Reciprocity », *Social Problems*, vol. 69, n° 2, p. 436-452.
- Petkanas Zoe (2014), « Negotiating identity : Gender and Tunisian Talk Shows », *Journal of North African Studies*, vol. 19, n° 5, p. 694-712.
- Sellami Meryem (2014), *Adolescentes voilées du corps souillé au corps sacré*, Québec, Presses de l'Université Laval.
- Sellami Meryem (2022), « Représentations des violences faites aux femmes dans l'espace public en Tunisie postrévolutionnaire : Un enjeu politique de genre », *Cahiers du Genre*, vol. 72, n° 1, p. 175-206.
- Skeggs Beverley (1997), *Formations of Class & Gender : Becoming respectable*, Londres, Sage.
- Skeggs Beverley (2004), *Class, Self, Culture*, Londres/New York, Routledge.
- Skeggs Beverley, Wood Hellen (2012), *Reacting to reality television : Performance, audience and value*, Londres/New York, Routledge.
- Volcic Zala & Andrejevic, Mark (2009), « That's me : Nationalism and Identity on Balkan Reality TV », *Canadian Journal of Communication*, vol. 34, n° 1.
- Zederman Mathilde (2015), « Construction nationale et mémoire collective : Islamisme et bourguibisme en Tunisie (1956-2014) », *Matériaux pour l'histoire de notre temps*, vol. 117-118, n° 3-4, p. 46-56.