



La persuasion dans le cinéma tunisien : représentation, genre et pouvoir dans *Les Silences du Palais* et *Fleur d'Alep*

Persuasion in Tunisian cinema : representation, genre and power in *Silences du Palais* and *Fleur d'Alep*

Taycir Nasraoui, Tunisie

nasraouitaycir20@gmail.com

Date de réception : 30/01/2026

Date d'acceptation: 12/02/2026

Date de publication : 28/03/2026

Cet article analyse la persuasion dans le cinéma tunisien à travers l'étude de *Les Silences du Palais* (1994) de Moufida Tlatli et *Fleur d'Alep* (2016) de Ridha El Behi. Il examine comment ces films mobilisent les trois piliers de la rhétorique aristotélicienne—ethos, pathos et logos—pour interroger les structures de pouvoir patriarcales, coloniales et idéologiques, tout en favorisant une émancipation individuelle et collective.

Dans *Les Silences du Palais*, Moufida Tlatli utilise son ethos en tant que pionnière du cinéma tunisien pour dénoncer les oppressions patriarcales et coloniales à travers une narration mêlant mémoire individuelle et collective. Le pathos est intensifié par la souffrance des personnages féminins, tandis que le logos se manifeste dans une critique sociale des normes de genre et des rapports de domination. Dans *Fleur d'Alep*, Ridha El Behi explore la radicalisation à travers le parcours d'une mère tentant de sauver son fils enrôlé par des extrémistes. Le pathos suscite l'empathie du spectateur en illustrant la souffrance des victimes, tandis que le logos analyse rationnellement les causes et effets de l'endoctrinement. L'ethos du réalisateur repose sur sa dénonciation authentique des conséquences humaines du fanatisme.

En combinant ces stratégies rhétoriques, ces films dépassent la simple représentation de la réalité sociale tunisienne pour devenir des outils de résistance et de transformation, affirmant ainsi le pouvoir du cinéma comme un acte de persuasion et d'émancipation.

Abstract:

This article explores persuasion in Tunisian cinema through the analysis of *Les Silences du Palais* (1994) by Moufida Tlatli and *Fleur d'Alep* (2016) by Ridha El Behi. It examines how these films employ Aristotle's three rhetorical appeals — ethos, pathos, and logos — to question patriarchal, colonial, and ideological power structures while fostering both individual and collective emancipation. In *Les Silences du Palais*, Moufida Tlatli leverages her ethos as a pioneering female filmmaker to expose patriarchal and colonial oppressions through a narrative intertwining individual and collective memory. Pathos is heightened through the suffering of female characters, while logos is reflected in the film's social critique of gender norms and power dynamics. In *Fleur d'Alep*, Ridha El Behi addresses radicalization through the lens of a mother attempting to rescue her son from extremist influence. The director's ethos stems from an authentic denunciation of the human consequences of fanaticism. Logos provides a rational analysis of the causes and effects of indoctrination, while pathos

evokes empathy by depicting the suffering of victims. By combining these rhetorical strategies, these films go beyond mere representation of Tunisian social realities; they become instruments of resistance and social transformation, demonstrating cinema's power as a tool of persuasion and emancipation.

I. Introduction :

Le cinéma, en tant que forme d'expression artistique et élément discursif, remplit une place principale dans la production et la contestation des récits sociopolitiques. Au-delà de sa fonction esthétique, le cinéma est associé aux questions de genre, à la mémoire collective et aux idéologies, qui s'expriment à travers des récits critiques et symboliques. Dans le cinéma tunisien, cet aspect critique se manifeste particulièrement dans les œuvres post-indépendance, où les réalisateurs et réalisatrices exploitent les possibilités narratives et esthétiques du médium pour interroger les inégalités sociales, les dynamiques de pouvoir patriarcales et les fractures identitaires. Dans cette perspective, le cinéma tunisien ne se contente pas de refléter les dynamiques sociétales, mais joue également un rôle clé dans la reformulation des imaginaires collectifs.

Dans ce sens, comment ces œuvres cinématographiques atteignent-elles à persuader et à engager les spectateurs dans une réflexion critique sur ces défis complexes ? Cette question stimule une problématique fondamentale : comment le cinéma tunisien déploie-t-il les stratégies rhétoriques-particulièrement l'ethos, le pathos et le logos, pour questionner les mécanismes de pouvoir sociopolitique et patriarcal, tout en favorisant une émancipation individuelle et collective ?

Pour répondre à cette problématique, cet article adopte une approche interdisciplinaire en s'appuyant sur la rhétorique aristotélicienne, les théories critiques et les études cinématographiques. La rhétorique aristotélicienne¹, avec ses trois piliers (ethos, pathos et logos), agit comme un cadre d'analyse pour étudier les stratégies de persuasion mise en œuvre dans les récits filmiques. Ce cadre théorique est enrichi par les travaux de Michel Foucault,² Pierre Bourdieu³, Judith Butler⁴ et Simone de Beauvoir⁵, qui permettent d'inscrire ces stratégies dans un contexte sociopolitique marqué par des dynamiques de domination et Dans cette optique, deux films seront au centre de cette analyse : Les Silences du Palais (1994) de Moufida Tlatli⁶ et Fleur d'Alep (2016) de Ridha El Behi⁷. Bien que distincts dans leur temporalité et leur sujet, ces films partagent une ambition commune : déconstruire les récits de pouvoir en mettant en lumière les dimensions cachées de la domination patriarcale, coloniale et idéologique. À travers des récits personnels ancrés dans des réalités collectives,

¹ La rhétorique aristotélicienne, formulée par le philosophe grec Aristote dans son ouvrage La Rhétorique (IV^e siècle av. J.-C.), est une théorie de l'art de persuader. Aristote y définit la rhétorique comme la capacité de voir, dans chaque situation, les moyens de persuasion disponibles.

² C'est un philosophe français (1926-1984).

³ C'est un sociologue français (1930-2002).

⁴ C'est une philosophe dont son travail porte principalement sur le genre et les luttes pour la justice sociale.

⁵ C'est une philosophe, romancière, mémorialiste, professeur et essayiste française (1908-1986).

⁶ C'est une réalisatrice, scénariste et monteuse tunisienne (1947-2021).

⁷ C'est un réalisateur et producteur tunisien.

ces réalisateurs mobilisent les outils de la rhétorique pour construire une expérience cinématographique qui interroge, émeut et incite à la réflexion critique.

L'analyse sera organisée en deux grandes parties. La première étudiera *Les Silences du Palais* en tant qu'un élément de résistance féministe et critique sociale, en se focalisant sur l'ethos de la réalisatrice et la manière dont elle exploite la mémoire collective pour monter les oppressions systématiques. La deuxième partie se base sur *Fleur d'Alep*, en étudiant comment l'ethos, le pathos et logos sont impliqués pour engager une pensée sur la radicalisation et ses impacts sociopolitiques et humains. En mettant en dialogue ces deux œuvres, cet article vise d'exposer que le cinéma tunisien, par son usage compliqué des tactiques rhétoriques, ne se réduit pas à une critique passive des structures sociales, mais s'opère comme un facteur déterminant de transformation sociale de réorganisation des imaginaires. Cette approche permet de placer le cinéma tunisien dans un contexte global, dont l'art devient un élément fondamental de persuasion, de résistance et d'émancipation. Pour mieux comprendre les stratégies de persuasion à l'œuvre dans ces films, il est essentiel de se pencher sur le cadre théorique qui sous-tend notre analyse.

II. Cadre Théorique : Rhétorique et Cinéma :

1. La rhétorique aristotélicienne : Ethos, Pathos, Logos

La rhétorique, comme mentionnée par Aristote ⁸ dans son traité *Rhétorique*, montre l'art de persuader par la parole et s'inscrit au carrefour de l'éthique, de la logique et de la psychologie. Ce contexte conceptuel se base sur trois piliers fondamentaux- l'ethos, le pathos et le logos, qui déterminent les outils par lesquels un orateur peut convaincre les spectateurs. Ces piliers ne forment pas uniquement des éléments pour persuader, mais également des systèmes analytiques donnant la possibilité d'étudier l'influence des récits, y compris cinématographiques sur leur public.

1.1. L'Ethos : La crédibilité et la légitimité de l'énonciateur

L'ethos fait référence à la perception que le public a de la crédibilité, de la moralité et de l'autorité de l'orateur.⁹ Selon Aristote ; la persuasion est dérivée par le caractère de l'orateur lorsque son discours est illustré de façon à prouver sa compétence et sa vertu. L'ethos se base donc sur la confiance que le public. L'ethos donc se base donc sur la confiance que l'audience attribue à celui et celle qui exprime le message. Cette confiance est basée sur trois dimensions principales : l'intelligence (phronesis), qui traduit la compétence et le savoir-faire¹⁰, la vertu morale (aretê)¹¹, qui assure l'intégrité de l'énonciateur, et la bienveillance (eunoia), qui explicite l'intention sincère envers l'audience.

Dans le contexte cinématographique, l'ethos peut être expliqué par la légitimité attribuée à un réalisateur. Par exemple, dans *Les Silences du Palais* de Moufida Tlatli, L'ethos de la

⁸ C'est un philosophe et polymathe grec de l'Antiquité. (Né en 384 et mort en 322 av. J.-C.)

⁹ <https://journals.openedition.org/contextes/5685> dernière consultation (02/01/2025)

¹⁰ <https://journals.openedition.org/philonsorbonne/904> dernière consultation (02/01/2025)

¹¹ <https://journals.openedition.org/philosant/910> dernière consultation (02/01/2025)

réalisatrice réside dans sa position de pionnière du cinéma tunisien post-indépendance et dans son engagement féministe, ce qui confère une légitimité à sa critique des inégalités patriarcales.

Le Pathos : L'appel aux émotions du public

Le pathos représente l'ensemble des stratégies mentionnées pour provoquer des émotions spécifiques chez le public, afin de le disposer au message. Aristote détermine que l'auditoire est impacté lorsque les émotions sont adéquatement soulevées, car les jugements des individus changent en relation de leur disposition émotionnelle.¹² Le Pathos est également un moyen crucial pour engager le public sur un niveau émotionnel et le persuader à ressentir de l'empathie, de la protestation ou de l'espoir. Dans un sens cinématographique, le pathos se représente toujours à travers les scènes clés, les dialogues intenses et les outils visuels expressifs.

1.2. Le Logos : La logique et la rationalité de l'argumentation

Le logos convient à l'intégration d'arguments rationnels et logiques pour persuader une audience. Aristote détermine le logos comme la démonstration fondée sur des preuves ou des raisonnements. Il s'agit d'engager des faits, des données ou des raisonnements pour construire la cohérence et la pertinence d'un discours. Dans les récits cinématographiques, le logos se représente par des structures narratives bien établies, des dialogues argumentatifs ou des choix scénaristiques qui favorisent la plausibilité et la profondeur du récit.

Enfin, ces trois piliers ne marchent pas de façon isolée, mais communiquent pour favoriser l'efficacité d'un discours. Selon Aristote une persuasion authentiquement efficace se base sur un équilibre entre ethos, pathos et logos. Dans le cadre cinématographique, cet échange permet aux récits de surmonter les représentations pour devenir des éléments dominants de critique sociale et de transformations des imaginaires collectifs.

2. Cinéma engagé et critique sociale :

Les films *Les Silences du Palais* (1994) de Moufida Tlatli et *Fleur d'Alep* (2016) de Ridha el Behi sont deux œuvres fondamentales du cinéma arabe et méditerranéen. Chacun de ces œuvres cinématographiques met en évidence des thématiques sociales et politiques importantes, telles que la discrimination des femmes et la radicalisation. Pour persuader le public et de distribuer ces messages majestueux, ces réalisateurs/trices se reposent sur les trois stratégies rhétoriques d'Aristote : Ethos, Pathos et Logos. Ces stratégies facilitent pas uniquement de construire des personnages et des circonstances profonds, mais aussi de pousser à une considération critique sur les cadres sociales et politiques.

Dans *Les Silences du Palais* Tlati explore un ethos féministe en tant que première femme à réaliser un film tunisien après l'Indépendance. Son cursus personnel en tant que femme dans une société patriarcale tunisienne lui permet de garantir une crédibilité à son discours sur les injustices vécues par les femmes. Tlatli emploie son parcours personnel pour justifier sa

¹² <https://icar.cnrs.fr/dicoplantin/pathos-preuve/> dernière consultation (05/01/2025)

représentation des combats féminines et des injustices de genre au sein de la société tunisienne.

Dans le contexte des films *Les Silences du Palais* (1994) de Moufida Tlatli et *Fleur d'Alep* (2016) de Radhia el Behi, l'éthos des réalisateurs/trices se base pas uniquement sur leur statut sociale et culturelle, mais aussi sur leurs engagements personnels et idéologiques. La crédibilité de leur discours émerge de leur expérience subie dans des contextes sociaux et politiques soulignés par les pressions patriarcales et des dynamiques de radicalisation. Ces deux cinéastes parviennent à faire de leur propre perception et engagement des composants de leur ethos, légitimant ainsi leurs saisies de position sur des défis sociaux profondément fixés dans leurs sociétés respectives.

III. Étude de Cas 1 : "Les Silences du Palais" de Moufida Tlatli

1. Les Silences du Palais : Légitimité de la réalisatrice en tant que femme dénonçant les oppressions patriarcales :

1.1 Moufida Tlatli et l'éthos féministe dans Les Silences du Palais :

Dans *Les Silences du Palais*, Tlatli la première femme tunisienne à réaliser un film long-métrage après l'indépendance, ce film établit une réflexion philosophique sur la situation féminine dans une société patriarcale postcoloniale. Son film, lors du parcours des femmes tunisiennes, devint un milieu de recherche de la domination masculine, dont se retrouvent les héritages de la domination coloniale et les mécanismes de pouvoirs internes dans la société tunisienne. La réalisatrice adopte une approche analytique qui dépasse la simple représentation de la condition féminine pour engager une réflexion approfondie sur les rapports de pouvoir et les structures sociales.

Dans ce sens, la philosophie féministe, également dans les pensées de Simone de Beauvoir et de Luce Irigaray¹³, permet d'assimiler comment le film examine la construction sociale du genre et la façon dont les femmes sont confrontées à un statut assujettie dans une hiérarchie patriarcal. Par exemple, dans « *Le Deuxième Sexe* », Beauvoir, appuie que « On ne naît pas femme, on le devient ». ¹⁴, une idée qui résonne dans le film de Tlatli. Alia, représente cette transfiguration dictée par la société, une transfiguration soulignée par des défis sociaux et des codes patriarcaux. Dans ce film, Tlatli explore les parcours de ses personnages féminins pour mettre en évidence dont la domination des femmes ne provient pas d'une condition biologique, mais aussi d'une construction sociale et historique, fixée dans les mécanismes du pouvoir divers et entrelacés. À travers les personnages d'Alia, de sa mère et des autres femmes du palais, la réalisatrice révèle les structure d'une domination patriarcale qui se trouve dans la durée et qui s'impacte par les héritages coloniaux, sociaux et familiaux.

Alia, le personnage principal, représente la jeune femme en quête de libération, mais dont la voie est remplie d'obstacles par un système patriarcal oppressif. Son chemin se construit autour de luttes entre son souhait d'émancipation et les attentes sociales établies par son

¹³ C'est une linguiste, philosophe et psychanalyste féministe belge et française.

¹⁴ Beauvoir, S. de. (1949). *Le deuxième sexe* (p. 281). Gallimard.

entourage. Son cursus caractérisé par la souffrance et la résistance, se rebelle contre celui de sa mère, qui illustre la femme soumise à l'ordre patriarcal, sans volonté d'émancipation. L'image de la mère, dans ce cadre, fait référence à une réflexion plus traditionnelle et accommodée du rôle féminin, dont la femme se représenté par sa subordination et son abnégation. Par cette contradiction, Tlatli met l'accent sur la progression des attentes sociales à l'égard des femmes, mais aussi les pressions internes dans la société tunisienne post-indépendance entre la stabilité des normes patriarcales et les commencements d'une nouvelle émancipation pour les femmes.

De plus, la réalisatrice révèle aussi la confusion du pouvoir patriarcal et colonial qui réduisent ses personnages féminins, et par extension, toute une société. En mettant en lumière cette situation de soumission en tant qu'une construction sociale et culturelle, Tlatli suggère à réexaminer les principes de liberté et de pouvoir par le prisme de l'histoire collective et la lutte féminine. Un exemple clé de cette dynamique se place dans la scène où les domestiques du palais sont en train de cuisiner, et Houssine entre pour dire que la tension coloniale sur la Tunisie est en train de développer et que le bey est affronté à cette situation. En effet, cet exemple met en lumière la crise progressive associée à l'occupation coloniale, la scène montre la double discrimination à laquelle les femmes sont subordonnées : celle de leur maîtres dans le palais, mais aussi celle exigée par la domination coloniale. Ce cas met en évidence l'évolution des discriminations : les femmes ne sont pas seulement soumises à la domination masculine, mais également victimes d'une oppression coloniale qui les exclut de toute forme de pouvoir et d'émancipation dans leur propre pays. C'est à travers ce croisement que Tlatli nous sollicite à repenser à la situation féminine, pas uniquement comme une quête personnelle contre l'oppression patriarcale, mais aussi comme une lutte plus vaste contre les injustices fixées par le système colonial et les structures sociales.

Dans ce contexte, Frantz Fanon ¹⁵, dans *Les Damnés de la Terre*, analyse le colonialisme comme une forme de domination systémique qui ne se limite pas au domaine politique, mais imprègne également les structures sociales, culturelles et psychologiques des individus¹⁶

De même, l'approche de Judith Butler sur la performativité du genre est notamment fondamentale pour l'assimilation de la manière dont la réalisatrice du film analyse les figures féminines. Par exemple, Butler dans « Gender Trouble » explore que le genre n'est pas une essence, mais plutôt il est une construction sociale qui se performe selon des actes répétés et des comportements socialement imposés¹⁷. Dans *Les Silences du Palais*, Tlatli met en scène la résistance des personnages féminins comme une remise en question des performances genrées, une tentative de renverser ou de redéfinir les normes sociales associées au genre. Cette perception se fonde sur l'habileté des personnages à écarter ou à reformuler les rôles qui leur sont établis, tout en restant attaché à la réalité sociale et politique tunisienne. Tlatli ne se

¹⁵C'est un psychiatre et essayiste (1925-1961)

¹⁶ Fanon, F. (1961). *Les Damnés de la Terre* (p. 178). La Découverte.

¹⁷ <https://journals.openedition.org/questionsdecommunication/7983> dernière consultation (10/01/2025)

limite pas de réaliser le film sous l'angle de performance de genre, mais mentionne aussi des éléments de résistance active à ces normes de genre.

Dans ce contexte, il est clair que l'ethos de la réalisatrice est notamment favorisé par son approche contextualisante. En exposant les dynamiques historiques et sociopolitiques de la Tunisie coloniale. La réalisatrice révèle sa connaissance rigoureuse du contexte dans lequel le film a été réalisé. Cette habileté du contexte socio-historique favorise d'associer les thématiques individuelles intimes des personnages aux grands mouvements de libération nationale, mais également aux mécanismes de pouvoir et de domination qui subsistent bien après l'indépendance. Le film devient aussi un support d'analyse de la société tunisienne, de ses rapports de classe, de race et de genre.

L'ethos de la réalisatrice est consolidé par la rigueur méthodologique dont il manifeste dans l'utilisation des théories à l'analyse du film. Elle suit une approche interdisciplinaire qui relie les théories du pouvoir, du genre et de la performance à une lecture critique de l'œuvre cinématographique. Tlatli garantit que chaque approche conceptuelle est renforcée par des exemples concrets relevés du film, représentant aussi la pertinence de sa démarche.

L'invocation à la théorie postcoloniale et féminité dans le contexte d'une analyse filmique est notamment un choix méthodologique fort qui certifie l'expertise de la réalisatrice dans ces disciplines. En associant les théories à des circonstances cinématographiques précises, en fait, la réalisatrice établit un discours non seulement authentique mais aussi exigeant et précis. Cette approche permet de ne pas uniquement parler du film sur un niveau esthétique, mais également de sa capacité à mettre en évidence des thématiques sociales complexes. Néanmoins, la crédibilité de son ethos dans la façon dont elle implique sa propre subjectivité pour orienter sa caméra, en élaborant aussi une œuvre qui n'est pas simplement une attestation de la souffrance féminine, mais un cri à la révolte et à la libération. « Les Silences du Palais » devient donc un geste de résistance contre un système de domination, dans lequel les femmes, qu'elles subissent l'oppression, elles trouvent ainsi les éléments d'agir et de s'émanciper. Dans ce sens, l'ethos dans le cadre de la rhétorique classique, correspond à la crédibilité ou à la confiance qu'inspire un orateur ou un auteur à son public. Dans ce contexte, Aristote identifie trois dimensions fondamentales de la persuasion : l'ethos (le caractère moral), le logos (la logique) et le pathos (l'émotion). Dans le film de Tlatli, l'ethos se distingue à travers la sensibilité individuelle qu'elle utilise pour raconter l'histoire d'Alia. En dirigeant sa caméra vers des moments d'intimité et de souffrance féminine. Tlatli établit un ethos basé sur une collaboration implicite avec les femmes qu'elle illustre. Cette subjectivité favorise le pouvoir politique du film, vu qu'elle surmonte la simple observation pour suggérer une lecture engagée et analytique.

Dans le contexte de l'analyse de l'ethos dans Les Silence du Palais, l'approche de Ruth Amossy donne la possibilité de mieux assimiler comment Moufida Tlatli, à travers sa vision établit une image de soi qui interroge avec les attentes sociales et les stéréotypes culturels. Ainsi que l'idée de présentation de soi dans le discours, Tlatli forme son ethos cinématographique en affrontant les représentations traditionnelles des femmes dans la société tunisienne et en exposant une réflexion critique à travers son œuvre. En associant

l'ethos discursif et l'ethos préalable, comme le propose Amossy, Tlatli réussit à diriger l'image de la femme dans son cadre patriarcal, tout en subvertissant les attentes et en élargissant des espaces de contestation et de liberté. Elle implique la représentation de soi comme un élément d'émancipation et de reformulation sociale, principalement en les associant à des enjeux de domination et de reconnaissance, que ce soit à travers les préoccupations internes des personnages ou les dynamiques sociales qu'elle montre. Le film donc devint une forme de savoir d'arrière-plan, dont l'ethos préalable de la société, spécifiquement à travers l'image de la femme, est réinterprété et restauré au moyen d'une intervention argumentative et esthétique qui subvertit les normes dominantes. Cette approche de retravail de l'ethos préalable, comme mentionné par Amossy, se montre dans le film de Tlatli par la probabilité de construire un ethos renouvelé, qui n'est plus rigide dans les stéréotypes, mais qui devint une manifestation dynamique et provocateur dans la construction du discours cinématographique.

De plus, le film de Tlatli s'affirme comme un acte de résistance contre le pouvoir qu'il soit colonial, patriarcal ou social. La narration dans ce film représente cette dynamique, en variant des moments de silence étouffant et des reflets de rébellion, simultanément dans le discours et dans le langage visuel. Tout ça peut être visible dans les scènes où Alia chante dans le palais traduisent un acte d'émancipation personnelle qui répercute en tant qu'un acte collectif de résistance. Ces composants narratifs participent à créer un ethos cinématographique qui formule une contestation du statu quo et une perception alternative basée sur l'autonomie des femmes.

Dans ce contexte, Tlatli stimule ce que Chaim Perelman ¹⁸interpelle « l'adhésion des esprits »¹⁹ afin de conduire le public à découvrir la discrimination systémique tout en projetant la chance d'une transfiguration sociale. L'ethos du film devint un élément pour engager le public dans un discours critique, pas uniquement sur les réalités du passé colonial tunisien, mais également sur les mécanismes contemporain du pouvoir.

En effet, le film représente la domination systémique via des scènes émouvantes, notamment celle dont Khedija, la mère d'Alia est violée par Si Béchir, le maître du palais. Cette scène qui montre l'agressivité du pouvoir exercé sur les corps des femmes, met en évidence la discrimination multiple de classe et de genre expérimenté par les domestiques du palais.

Dans ce contexte, l'influence de cette violence se traduit tout au long du film, façonnant pas seulement la vie de Khedija mais également celle de sa fille Alia, qui hérite de ce choc. Cette scène est fondamentale pour comprendre les dynamiques du pouvoir qui organisent le palais, manifestant un microcosme des injustices sociales et sexuelles plus vastes dans la société tunisienne.

¹⁸ C'est un philosophe et théoricien du droit belge (1912-1984).

¹⁹ Perelman, C., & Olbrechts-Tyteca, L. (1958). *La nouvelle rhétorique* (p. 213). Éditions de l'Université de Bruxelles.

En conclusion, Les Silences du Palais transcende le simple récit de discrimination féminine pour devenir un acte de résistance cinématographique. En sollicitant un ethos basé sur une subjectivité consciente, Tlatli donne voix à des femmes marginalisées tout en suggérant une vision d'émancipation. Ce faisant, elle pousse le public à une réflexion critique sur les mécanismes de pouvoir et propose un espace pour imaginer des alternatives libératrices. Le film devint un élément pour découvrir les potentiels de l'ethos comme un outil de transformation sociale.

1.2 Dans Les Silences du Palais : Le Logos au Service d'une Critique Sociale :

Le film surpasse le contexte de l'histoire individuelle pour donner une analyse collective des mécanismes de discrimination, en se référant sur des dynamiques narratifs discrets pour organiser une critique sociale complexe. La narration non linéaire, structurée autour d'un enchaînement de flashbacks, permet de révéler progressivement les inégalités auxquelles les femmes étaient confrontées dans la société tunisienne pré-indépendance. Par exemple, les souvenirs fréquents de la servitude de Khedija , la mère d'Alia dans un système féodal imprégné de patriarcat et de colonialisme, engendrent une représentation significative de la liaison entre ces systèmes de domination. En fait, la fragmentation temporelle du récit ne se réduit pas à un simple effet esthétique ; elle montre une capacité de mettre l'accent sur la continuité historique de la discrimination. En cela, le film se combine avec les analyses de Pierre Bourdieu sur la violence symbolique et les formes de domination, notamment dans La Domination Masculine. Dans ce film, cette propagation transgénérationnelle de la domination est représentée de manière marquante par les scènes où Alia s'aperçoit avec une intense souffrance, que son comportement personnel, ses visions et même son affirmation identitaire sont soulignés par les normes patriarcales dont elle a été vécue tout au long de sa vie.

Un autre exemple clé est celui des scènes où Alia interagit avec les autres personnages féminins du palais. Les femmes en effet, sont toujours confrontées à des rôles inférieurs, et le désir d'Alia à se libérer de cette situation se confronte durablement à un système social dont les rôles et les comportements des femmes sont figés et établis par la tradition. Dans ces moments Tlatli ne nous montre pas simplement une dénonciation des injustices des inégalités de genre, mais nous encourage à une réflexion sur la façon dont ces normes ont été transmises à travers l'histoire et comment elles ont été structurées par des dispositifs sociaux et politiques. Dans ce contexte, Tlatli utilise la mémoire individuelle d'Alia comme un point d'entrée pour une réflexion plus large sur les mécanismes de pouvoir qui façonnent la mémoire collective. Ce style narratif démontre une logique développée qui s'intègre dans une voie presque ethnographique, visant à mettre en lumière ce qui est régulièrement masqué.

Les dialogues jouent un rôle central dans ce processus de dévoilement, offrant un espace de confrontation et de réflexion où la voix féminine, souvent réduite au silence, s'affirme pour remettre en question les normes sociales et les rapports de pouvoir. Ces dialogues deviennent un élément dialectique dont la parole féminine, régulièrement stigmatisée, évolue en un outil de contestation et de résistance.

En fait, le logos, en tant que élément de persuasion basé sur la logique et l'argumentation rationnelle, est ici exposé par les dialogues d'Alia qui détruisent les normes patriarcales tout en mettant en évidence les dynamiques de domination sociale.

Ce concept fait un écho contemporain dans les pensées de Michel Foucault, spécifiquement dans *Surveiller et Punir*, dont il expose comment les systèmes de pouvoir s'introduisent dans les individus, les modelant de façon implicite mais envahissante.²⁰ Selon Foucault, le pouvoir n'est pas uniquement dicté de l'extérieur, mais il traverse les subjectivités et s'expose dans des pratiques sociales apparemment ordinaires. De plus, Bourdieu dans son livre *La Domination Masculine* met l'accent sur la dimension intériorisée des mécanismes de pouvoir²¹, un élément que Tlatli illustre visuellement et discursivement à travers les dialogues entre Alia et les autres personnages notamment patriarcaux. Aussi la voix d'Alia, notamment dans les flashbacks représente une forme de logos critique, accusant à la fois les injustices subies et les systèmes qui les maintiennent.

Dans ce sens, le recours aux flashbacks et aux dialogues, bien plus que simples artifices narratifs, se fonde dans un dispositif cinématographique considéré, visant à montrer les interrelations entre mémoire collective et les structures de pouvoir. Ces composants narratifs ne se limitent pas de représenter les événements passés de façon rétrospective, mais ils facilitent à catalyser pour questionner et décoder les mécanismes de pouvoir qui définissent les pressions sociales qui les accompagnent, tout en révélant progressivement les impacts de ces rapports de domination sur leur construction identitaire. Les dialogues, quant à eux, deviennent des moyens principaux dans ce processus de dévoilement, donnant un milieu de contradiction et de pensée dont la voix féminine, toujours mise en silence, se fait entendre pour contester les normes sociales et les rapports de pouvoir. Cette progression de l'intrigue permet aussi de mettre en évidence la manière où la mémoire collective, élaborée par des récits sociaux principaux, s'engageait avec la mémoire individuelle des personnages, constituant une pression dialectique entre le personnel et le politique.

Dans ce cadre, l'argumentation par la raison, selon le modèle aristotélicien du logos, joue un rôle important. Pour Aristote, le logos établit un élément central de la persuasion, se basant sur des arguments logiques et rationnels pour convaincre les spectateurs/trices.

Dans le contexte du film *Les Silences du Palais*, la raison n'est pas uniquement un élément de persuasion mais un outil de contestation sociale. Les dialogues entre les domestiques du palais et les autres personnages d'autorité masculine, spécifiquement une justification critique qui décortique les fondements rationnelles des rapports de pouvoir patriarcaux. Via cette voie, Tlatli ne se réduit pas de présenter une critique des structures sociales ; elle repose sur la rationalité en tant qu'un espace de résistance, dans lequel les protagonistes interrogent les légitimations des systèmes de discrimination. Aussi, le logos dans cette œuvre

²⁰ Foucault, M. (1975). *Surveiller et punir* (p. 199). Gallimard.

²¹ Bourdieu, P. (1998). *La domination masculine* (p. 67). Seuil.

cinématographique ne se réduit pas à un simple discours rationnel ; il se transforme en une arme de contestation, un outil de dévoiler les dynamiques invisible de l'injustice sociale.

En fait, l'articulation entre l'argumentation logique et une sensibilité esthétique, typique à la tradition cinématographique engagée, donne la possibilité de créer une critique sociale qui n'est pas uniquement intellectuelle, mais aussi sentimentale. Tlatli intègre son œuvre dans cette tradition dont la forme cinématographique, comme un élément artistique, se transfigure en un vecteur de réflexion sociale, combinant rationalité et subjectivité pour garantir une vision complète des enjeux de pouvoir.

De plus, la dimension esthétique du film, maintenue par des choix de mise en scène et de narration comme les flashbacks et les dialogue qui contribue à la possibilité de rendre visible l'invisible, de mettre concret ce qui usuellement exclu à l'implicite dans les mécanismes de pouvoir. Cette approche retrouve la théorie aristotélicienne, dont le logos se combine avec le pathos et l'ethos pour provoquer les pensées et les émotions du spectateur, tout en gardant une réflexion plus large sur la situation humaine.

Enfin, cette combinaison entre le personnel et le politique, qui dépasse le film fait un écho de la profondeur théorique qui traverse le contexte strict du cinéma pour donner une pensée universelle sur la situation des femmes et les structures de pouvoir. Le film devint aussi un milieu de critique social globale, dans lequel les mécanismes de pouvoirs individuels de mémoire et de discrimination sont analysés dans leur connexion avec les dynamiques de pouvoir plus vastes, comme les normes sociales, les traditions patriarcales et les institutions politiques.

Les Silence du Palais, notamment dans les premières scènes du film, représente cette notion de logos. L'ambiance lourde soulignée par l'absence de parole, dévoile les mécanismes de pouvoir implicites qui dominant les personnages féminins. Ce silence, en effet, n'est pas un vide absolu. Selon l'approche de Foucault dans *Surveiller et Punir* (1975), dont il dévoile que le silence et la surveillance dont des outils de contrôle social. Cet affrontement peut être éveillé par la réflexion de Georg Wilhelm Friedrich Hegel²², qui, dans *La Phénoménologie de l'Esprit* (1807), analyse la dialectique de la reconnaissance et de la lutte pour la liberté. D'après Hegel, l'individu s'élabore par la reconnaissance de son autonomie, toujours via la lutte contre l'oppression.²³ Cela peut être visible dans les scènes où Alia représente cette lutte pour l'émancipation visant à fixer un autre logos, pour l'émancipation, visant à fixer un autre logos, celui de la libéré et de réalité, à l'égard de la soumission et de l'oubli.

De façon additionnelle, Norbert Elias²⁴ dans *La Civilisation des Mœurs* (1939), proclame que la civilisation et les mécanismes de pouvoir sont ancrés par les individus au point que les structures sociales deviennent invisibles dans les comportements quotidiens²⁵. Dans le film,

²² C'est un philosophe allemande (1770-1831)

²³ Hegel, G. W. F. (2015). *Phénoménologie de l'Esprit* (p. 92). Gallimard.

²⁴ C'est un écrivain et sociologue allemand.(1897-1990).

²⁵ Elias, N. (1939). *La civilisation des mœurs* (p. 153). Flammarion.

cet ancrage dans les normes patriarcales est notamment clair chez la mère d'Alia, qui accepte sa position dans l'ordre social sans questionner les normes patriarcales. Cependant, Alia, par son retour au palais et son découverte de l'histoire familiale, vise à déconstruire ce cycle d'intériorisation et à redéfinir son propre logos et sa propre émancipation.

1.3 Le Pathos dans Les Silences du Palais : La Souffrance comme Forme de Résistance aux Structures de Pouvoir :

Dans *Les Silences du Palais*, le pathos occupe une place centrale dans la construction émotionnelle du film et dans la représentation de la souffrance des femmes, prises dans un système patriarcal et postcolonial. Le pathos, selon la définition aristotélicienne de la rhétorique, indique l'outil de persuasion ²⁶qui invoque un sentiment intense chez le public, le poussant à distribuer et à percevoir les émotions des personnages. Cela concerne une réponse emphatique qui affecte la sensibilité humaine et qui, dans le cas du film s'avère en tant qu'un élément de résistance contre la discrimination.

En fait, le pathos dans cette œuvre cinématographique, va au-delà de l'expression des émotions humaines pour se transformer en un outil d'exposer les normes sociales et culturelles qui assujettissent les femmes. Il ne se limite pas à une simple illustration de la douleur, mais devint une sorte de critique sociale, en révélant les dynamiques de domination et en mettant en évidence les souffrances discrètes des personnages féminins. Les scènes dont Alia, le personnage principal, revient dans le palais de son enfance, sont instantanément distinguées par un silence lourd et étouffant, par des mimiques et des regards pleins de sens. Ce silence est un pathos à part entière, un silence qui souligne des années de souffrances, de douleurs, d'oppressions et de soumissions, et qui, de manière contradictoire montre une souffrance inexprimable.

Dans ce sens, Simone de Beauvoir, dans son livre *Le Deuxième sexe* (1949), décrit comment les femmes, depuis leurs naissances, sont socialisées pour agréer une statue d'infériorité. ²⁷Dans ce film, cette résistance se réalise à travers le pathos, qui se place dans la confrontation sentimentale entre ces deux générations de femmes, chacune marquées par des formes de douleurs différentes. La mère, victime de la domination masculine et enfermée par sa soumission, qui traduit une souffrance plus implicite mais tout aussi profonde, puisqu'Alia, affrontée à cet héritage, cherche à se libérer d'un rôle oppresseur. La souffrance de la division entre ces deux générations de femmes est cruciale, et le public, via ce pathos, perçoit cette pression qui traverse le cadre familial pour se transfigurer en un défi social et culturel majeur.

De même, l'implication du pathos dans le film est notamment soutenue par l'interposition de la nourrice, qui, à travers un récit oral, montre l'histoire cachée des autres femmes du palais, leurs discriminations passées et leurs contestations discrètes. Le pathos se réside ici dans la transmission des maux de ces femmes, mais également dans la façon où les maux se

²⁶ Aristote. (2009). *Traité de rhétorique* (p. 47). Flammarion.

²⁷ Beauvoir, S. de. (1949). *Le deuxième sexe* (p. 212). Gallimard.

transforment en une forme de mémoire résistante, une mémoire qui rejette l'annulation et qui lutte pour être écoutées. Ce dispositif de résistance émotionnelle, qui prend la forme d'un transfert de souffrance et de mémoire, s'intègre dans une tradition dans laquelle la souffrance individuelle devint un facteur d'émancipation collective. Le pathos dans ce cas se forme comme une sorte de douleur personnelle, mais également comme un outil de lutte contre l'oubli forcé par les structures patriarcales.

En fait, cette approche du pathos découvre un écho dans la théorie de Paul Ricœur²⁸, qui dans la *Mémoire, l'Histoire, l'Oubli* (2000), explique la pression entre la mémoire individuelle et la mémoire collective, Ricœur analyse la mémoire comme un processus de sélection et de reconstruction, dont certains maux, certaines histoires, sont exclus ou négligés. ²⁹Dans *Les Silences des Palais*, les femmes via leurs récits, essayent de restaurer cette mémoire cachée, de mettre en lumière ce qui a été gommé par la domination masculine. Le pathos, dans ce processus devient un outil de « réécrire » l'histoire à partir de la souffrance subie, une souffrance partagée qui se transforme en une forme de résistance contre l'oubli historique.

Néanmoins, le pathos dans ce film ne se limite pas de montrer la souffrance des femmes, il se transfigure en tant qu'un acte de résistance contre les normes sociales imposées. Bourdieu dans ce sens, dans *La Distinction* (1979), explique comment les structures sociales exigent des standards qui contrôlent nos sentiments et nos pratiques culturelles. ³⁰Le film représente comment les femmes, bien que soumises à une violence symbolique, trouvent dans leurs émotions une sorte de résistance, une façon de rejeter la soumission. Le pathos devient également un élément d'émancipation émotionnelle, dont la souffrance se transforme en tant qu'un facteur de redéfinition de l'identité féminine. Ce contrôle se représente via des dispositifs sociaux qui cherchent à réduire l'expression des émotions et à favoriser la soumission des corps. Dans le film de Tlatli, le pathos, loin d'être une simple influence émotionnelle, se transforme en une sorte de combat contre ce contrôle, un outil pour les personnages de récupérer leur subjectivité et leur émancipation intérieure. Le film, par son examen du silence et de la douleur questionne les dynamiques de contrôle émotionnel et convie le public à sentir ce qui est généralement négligé par les mécanismes de pouvoir.

Aussi, dans *Les Silences du Palais*, le pathos va bien au-delà de la simple émotion. Il se transforme en un élément de décodage des rapports de pouvoir et de mise en évidence des mécanismes sociaux oppressifs. Donc le film nous suggère de percevoir la douleur des femmes, mais également de assimiler que cette douleur est une sorte de résistance et un chemin vers la redéfinition de l'identité féminine dans un environnement patriarcal.

IV. Étude de Cas 2 : "Fleur d'Alep" de Ridha El Behi

²⁸ C'est un philosophe français. Il s'inscrit dans les courants de la phénoménologie et l'herméneutique, en dialogue constant avec les sciences humaines et sociales. (1913-2005).

²⁹ Ricœur, P. (2000). *La mémoire, l'histoire, l'oubli* (p. 53). Seuil.

³⁰ Bourdieu, P. (1979). *La distinction : Critique sociale du jugement* (p. 90). Minuit.

2. Fleur d'Alep : Engagement du réalisateur dans une critique des conséquences de la radicalisation.

2.1 Ethos : Une dénonciation authentique des dérives de la radicalisation

Dans *Fleur d'Alep*, Ridha Behi retrace le parcours de ses personnages afin d'illustrer les conséquences humaines de la radicalisation. En fait, Le film raconte l'histoire de Salma, une mère tunisienne confrontée à la disparition de son fils Mourad, qui découvre qu'il a été enrôlé par des groupes extrémistes. Cette exploration désespérée pour le ramener met en lumière la détérioration de l'identité familiale et nationale sous le contrôle des idéologies radicales. Dans ce contexte, la théorie du « choix rationnel » peut être mentionnée pour analyser les motivations de Mourad qui sont partiellement dirigées par les assurances d'un avenir honorable au sein du groupe extrémiste. En opposition, l'approche de la théorie du conflit montre comment les inégalités sociales et le sentiment de la négligence peuvent pressentir la radicalisation.

Le film montre aussi les pressions internes de la société tunisienne, divisée entre la tradition et la modernité. Ce qui peut être expliqué par le concept de « l'habitus »³¹ de Bourdieu, qui est important pour comprendre comment les mesures sociales et culturelles impactent le choix de Mourad. Cependant, le film explore la tension entre identité collective et individuelle à travers le regard de Salma sur les actes de son fils, révélant la complexité des dynamiques familiales en temps de crise. Cela se manifeste par le fait que le père de Mourad s'évade de la responsabilité de chercher son fils, en laissant cette mission entièrement à Salma son ex-femme. En fait, Cette idée s'inscrit dans la théorie de l'éthique de la responsabilité d'Emmanuel Levinas³², selon laquelle le regard de l'Autre impose une remise en question de ses propres actes.³³ Salma, en tant que mère, subit la violence associée à l'idéologie radicale, montrant aussi un enjeu éthique qui dépasse la simple survie. En étudiant l'évolution des personnages, spécifiquement celui de Salma, le film met l'accent sur l'endurance et la complication des individus à l'égard de la radicalisation. Une scène clé qui représente ce conflit intérieur ; cela devint clair dans la scène dans laquelle Salma est violée par les terroristes lors de son existence en Syrie, initiée dans l'optimisme de retrouver son fils. Cette scène illustre un conflit entre l'amour familial qui se manifeste dans le combat de Salma pour ramener son fils à son pays natal et l'idéologie, ce qui traduit la pression entre l'identité personnelle et les influences extérieures.

³¹ Le concept de "l'habitus" a été introduit par le sociologue Pierre Bourdieu. Il désigne un ensemble de dispositions durables et transférables qui guident les comportements, les perceptions et les pratiques des individus. Ces dispositions sont le produit de l'histoire personnelle et sociale d'une personne, et elles sont acquises à travers l'éducation, les expériences de vie et les conditions sociales dans lesquelles elle évolue.

³² C'est un philosophe d'origine lituanienne (1905-1995).

³³ <https://books.openedition.org/pupo/884?lang=fr> dernière consultation (25/01/2025)

Dans un contexte où l'identité et l'authenticité sont au cœur des enjeux politiques et idéologiques, ce film explore la question de l'ethos et la manière dont les discours radicaux façonnent et exploitent les subjectivités. Dans ce film, cet ethos est contrôlé et défiguré par des idéologies extrémistes, ce qui transforme en un élément critique social et politique. À travers l'histoire de Mourad, le personnage principal du film, nous sommes confrontés à la pression entre un ethos authentiques visant à protéger l'individualité, et un ethos imposé, fixé par les discours de radicalisation. Le processus de radicalisation ne se limite pas à une imposition idéologique extérieure, il touche également l'intimité de l'individu, ses principes et sa relation au monde. Salma, en tant que femme tunisienne, incarne le conflit entre la fidélité à sa propre subjectivité et la pression des idéologies qui tentent de l'effacer.

Dans le film, l'ethos ne se limite pas à une question de sincérité ou de vertu : il devient une métaphore des luttes de pouvoir, à la fois internes et externes, qui façonnent la place de l'individu dans la société. C'est dans ce cas que l'on peut solliciter la pensée de Hanna Arendt³⁴, notamment dans *La Condition de l'Homme Moderne* (1958), dont elle analyse les impacts de l'instrumentalisation du politique sur la subjectivité humaine. Dans cette perspective, la radicalisation n'est pas seulement une déformation idéologique, mais un processus par lequel l'individu est dépouillé de son ethos authentique et réduit à un simple instrument des idéologies dominantes³⁵. Dans ce sens, la scène où Salma se relève après avoir été violé par les terroristes, continuant sa recherche pour retrouver son fils, représente une forte forme de résistance à l'égard de la violence et de la radicalisation renforcées par ce groupe d'extrémistes.

L'analyse de l'ethos dans *Fleur d'Alep* met également en lumière l'ambiguïté morale des personnages, notamment Mourad. Bien qu'il incarne la figure du radicalisé, son discours, chargé d'arguments idéologiques, marque une rupture profonde avec les réalités humaines et les souffrances personnelles. À travers ce personnage, le film analyse les mécanismes de construction de l'ethos radical, nourri par l'effacement des oppositions et la brutalisation. Cette idée associe celle de Max Weber³⁶ sur l'éthique de la conviction et l'éthique de la responsabilité, traitée dans *Le Savant et le Politique*³⁷ (1919), dont il provoque la que la radicalisation des discours qui provoque l'idéologie en vérité absolue au déterminant de l'éthique individuelle et la réalité humaine.

De plus, *Fleur d'Alep* ne se limite pas à dénoncer les dérives de la radicalisation ; il interroge aussi en profondeur l'authenticité de l'individu face à la domination idéologique. Dans ce film, la construction de l'ethos oscille entre résistance et soumission, mémoire et oubli, vérité individuelle et vérité imposée. Mourad est confronté à une contradiction entre la fidélité à soi-même et la pression d'adhérer à un ethos radical imposé de l'extérieur. Dans ce contexte,

³⁴ C'est une politologue, philosophe et journaliste allemande naturalisée américaine, connue pour ses travaux sur l'activité politique, le totalitarisme, la modernité et la philosophie de l'histoire.

³⁵ <https://journals.openedition.org/sextant/655> dernière consultation (26/01/2025)

³⁶ C'est un économiste et sociologue allemand. (1864-1920)

³⁷ Weber, M. (1919). *Le savant et le politique* (pp. 104-107). Plon.

l'authenticité ne relève pas seulement d'une question de survie morale ; elle devient un acte politique face à un monde dominé par des forces d'homogénéisation idéologique.

2.2 Logos : Une analyse rationnelle des causes et des effets de la radicalisation

Dans *Fleur d'Alep* le logos joue un rôle important pour étudier logiquement les raisons et les conséquences de la radicalisation, tant sur la personne que la société. Via une narration soulignée par des scènes clés d'une grande puissance dramatique, le film montre les dynamiques complexes qui impulsent à l'endoctrinement idéologique tout en montrant les effets profonds de ce phénomène sur les relations humaines et la cohésion sociale.

L'une des scènes les plus marquantes montre Mourad approché par un recruteur qui l'intègre à un groupe militant islamiste. Cette séquence met en avant la nécessité du discours idéologiques dans le cursus de radicalisation. Le recruteur mentionne des arguments rationalisés et sentimentaux pour exploiter Mourad, jouant sur ses émotions d'élimination et sa recherche d'identité. Ce moment illustre comment des structures sociales fragilisées et des inégalités économiques créent un terreau favorable à la radicalisation.

Ridha Behi construit cette scène à travers des dialogues soigneusement écrits, qui s'inscrivent dans la logique aristotélicienne du logos, où l'argumentation rationnelle sert à persuader et convaincre. Ce cursus est étudié par Gilles Kepel³⁸ dans *Terreur et Martyre*, dont il examine comment les idéologies extrémistes manipulent les frustrations socioéconomiques pour regrouper des jeunes à la poursuite de sens et d'appartenance.³⁹

Une autre scène clé montre Salma découvrant que son fils a rejoint une organisation extrémiste, révélant ainsi l'ampleur de son endoctrinement. Cette exploration favorise une réflexion critique : le film interroge des responsabilités sociétales et universelles dans la création de ces voies. Dans ce contexte, Pierre Bourdieu dans *La Domination Masculine* analyse que les mécanismes de domination ne sont pas seulement externes, mais aussi fixés et amplifiant l'exil des individus face à des systèmes oppressifs.⁴⁰

L'une des séquences les plus marquantes du film montre Mourad, désormais totalement endoctriné, rejetant sa mère et rompant leur lien affectif. Ce moment représente les impacts calamiteux sur les relations familiales. À travers ce conflit, le réalisateur met en évidence la dégradation des liens sociaux et la manière dont l'idéologie remplace les attachements humains par une loyauté absolue envers un groupe ou une cause.

Cette idée fait écho à la réflexion d'Aristote dans sa *Rhétorique*,⁴¹ où il présente le logos comme un outil de persuasion rationnelle, mais aussi comme un moyen de révéler la vérité.

³⁸ C'est un politologue français. Spécialiste du monde arabe contemporain et de l'islamisme radical.

³⁹ Kepel, G. (2008). *Terreur et martyre* (p. 84). Gallimard.

⁴⁰ Bourdieu, Pierre. *La Domination masculine*. Éditions du Seuil, 1998, p. 67.

⁴¹ Aristote. (2007). *Rhétorique* (p. 1356a). Vrin.

En tant que mère, Salma incarne ce logos critique lorsqu'elle tente de persuader son ex-mari de ramener leur fils à Tunis, en mobilisant des arguments émotionnels pour rendre son discours plus convaincant. Par contre, ses efforts s'opposent à un mur, représentant la faiblesse des arguments rationnels à accomplir un individu déjà attiré par une idée fermée.

De plus, la scène finale du film, dont Salma a été tiré par son fils, représente les impacts généraux de la radicalisation. Le chaos et la violence qu'elle a subis ne sont pas seulement des expériences physiques, mais aussi des symboles des fractures profondes qui traversent les sociétés contemporaines. Cette recherche soulignée par la destruction et le désespoir, montre une analyse universelle des raisons et des impacts de l'extrémisme.

À travers cette scène, le réalisateur propose une critique sociale qui dépasse le contexte tunisien pour s'inscrire dans une réflexion plus large sur la nature de l'endoctrinement et ses effets. Le logos, dans ce sens, vise à organiser un récit rationnel et méthodique, donnant la possibilité d'explorer les dynamiques de pouvoir et les fractures sociales.

À travers ces scènes clés, Fleur d'Alep mobilise le logos pour analyser à la fois les causes structurelles et les conséquences humaines de la radicalisation. Ridha Behi crée son film comme une dialectique entre la raison et le sentiment, représentant qu'assimiler les causes de l'extrémisme exige une analyse rationnelle tout en maintenant une sensibilité humaine. Cette approche s'unit aux principes aristotéliens dont la persuasion logique se combine à la réflexion critique, donnant une voie afin de démanteler les récits simplistes et émouvoir à des thématiques universelles.

2.3 Pathos : Émotion et empathie dans la représentation des victimes

Dans Fleur d'Alep, Ridha Behi élargit une utilisation cachée du pathos pour générer l'émotion et l'empathie, notamment dans la façon où les victimes de la radicalisation sont illustrées.

L'implication de scènes clés et de moments dramatiques donne une réflexion sur les souffrances humaines à l'égard de la violence, tout en favorisant l'inhumanité des idéologies extrémistes. Ces illustrations fortifient le lien sentimental entre le public et les victimes, tout en garantissant une critique sociale plus vaste.

Le film met en scène la douleur de Salma de manière particulièrement poignante, notamment dans la scène où elle découvre, au fil de sa quête, l'endoctrinement total de son fils dans l'extrémisme. Ce moment, représente le désespoir et la confusion, montre la fragmentation entre l'amour maternel et la violence idéologique. Le sentiment qui se déploie construit un pont empathique, dont la douleur de Salma se transforme celle du public. Le pathos est ici employé comme un système pour mettre en avant la fragmentation émotionnelle causée par la radicalisation, et le film suggère à vivre la perte d'une relation mère-fils, une perte intensifiée par l'idéologie qui se transpose à la famille.

De plus, une autre scène marquante qui représente cette dimension pathétique est celle où Salma rencontre les autres femmes dans l'organisation radicalisée, qui comme elle ; sont affrontées à la violence et l'extrémisme. La communication entre ces femmes dans cette scène favorise au public de ressentir la souffrance partagée, et le film en soulignant ces

échanges humaines et ces visages, suggère une empathie envers ces victimes anonymes du fanatisme. La lenteur et la légèreté du montage favorisent cette approche pathétique, accentuant l'aspect universel de la douleur associée à la perte de soi.

L'image de Salma ruinée après l'enlèvement de son fils par des extrémistes représente profondément ce double mouvement, le film mentionne l'émotion pour que le public ressente la souffrance de la perte, mais simultanément cette douleur devient le catalyseur d'une critique des mécanismes sociaux, qui par l'ignorance ou désintérêt, ont autorisé à des idéologies extrémistes de se développer. Le pathos est aussi associé à une prise de conscience de l'injustice sociale et politique, favorisant une empathie intense mais aussi un appel à la responsabilité collective.

Ce passage entre émotion et critique sociale associe la notion aristotélicienne de la catharsis dont l'incarnation de la douleur offre au spectateur pas seulement de ressentir mais également de penser sur la nature du mal et de la souffrance dans la société. De ce sens, Aristote dans La Poétique, montre que la catharsis comme une purgation des émotions, une expérience d'empathie qui détermine la catharsis en tant qu'une purification des émotions, une expérience qui conduit à la compréhension.⁴² Dans l'exemple de Fleur d'Alep, le film provoque la catharsis en invitant le public à ne pas uniquement ressentir la souffrance des victimes, mais également à penser sur les causes de cette douleur dans un cadre social et politique plus vaste.

Le film donc parvient à humaniser ses victimes en leur organisant une voix et en les incarnant pas uniquement comme des objets de souffrance, mais aussi comme des sujets de résistance à l'égard de l'oppression. Le changement émotionnel de Salma qui transcende le désespoir à une sorte de détermination et de lutte pour retrouver son fils, transporte le pathos de la simple compassion vers une forme d'empathie active et réfléchie. Elle représente cette pression entre la souffrance humaine et la possibilité de dépasser cette souffrance via la résistance et l'action.

Enfin, dans ce film, le pathos est un instrument cinématographique fort, exploité pour provoquer une émotion, tout en favorisant au public de s'identifier aux victimes de la radicalisation. À travers l'illustration de la souffrance, le film offre une empathie profonde envers ses protagonistes tout en soulignant la critique sociale et politique subtile. De plus, Behi réussit à exprimer l'émotion humaine avec la critique des structures de domination et de manipulation idéologique, tout en suggérant une pensée universelle sur la situation humaine dans un monde secoué par la violence. À travers l'analyse de ces deux œuvres, nous avons pu mettre en évidence le rôle du cinéma tunisien en tant qu'outil de persuasion et de transformation sociale.

Conclusion générale :

Le cinéma tunisien, tel qu'examiné via les œuvres cinématographiques Les Silences du Palais de Moufida Tlatli et Fleur d'Alep de Ridha El Behi, se montre bien plus qu'un simple milieu

⁴² <https://journals.openedition.org/episteme/895> dernière consultation (26/01/2025)

de divertissement ou d'illustration esthétiques. Il se manifeste comme un élément fort de persuasion et de transfiguration sociale. En mentionnant les piliers fondamentaux de la rhétorique aristotélicienne_ ethos, pathos et logos. Ces films traversent la simple déclaration des injustices pour favoriser un dialogue critique avec les mécanismes de pouvoirs sociopolitiques, patriarcaux et idéologiques. D'après l'analyse de *Les Silences du Palais*, nous avons mis en évidence, l'implication de l'ethos par Tlatli, qui manipule sa place en tant que pionnière féministe du cinéma tunisien pour interroger les héritages coloniaux et les dynamiques patriarcales

De plus, *Fleur d'Alep* représente à travers son pathos marquant et son logos critique, les mécanismes émotionnels et rationnels qui impliquent la radicalisation et ses impacts humains. Le cursus de Salma, condamnée à la perte de son films, devint une métaphore de la fragmentation des liens familiaux et sociaux engendrée par les idéologies extrémistes. Ce film représente les lacunes des sociétés contemporaines, prises entre tradition et modernité, et suggère une pensée sur l'exploitation des émotions et des vulnérabilités personnelles à des fins idéologiques. En cela El Behi expose comment l'art cinématographique peut traverser la simple narration pour devenir un moyen d'empathie, d'analyse critique et de l'engagement collectif contre les dérives idéologiques.

Enfin ,la relation entre ethos, pathos, et logos, loin de se limiter à une simple application théorique, représente ici le pouvoir de transformation du cinéma en tant qu'art de la persuasion. Ces films, d'après leurs récits complexes et leurs choix esthétiques bien étudiés, réussissent à persuader et à susciter des interrogations profondes chez le public. Dans ce processus, elles s'intègrent dans une tradition dont l'art devient un milieu de négociation des imaginaires sociaux, un espace face aux dynamiques de domination, et une suggestion à repenser les normes établies.

Bibliographie :

Les références françaises :

- Aristote. (2007). *Rhétorique*. Vrin.
- Aristote. (2009). *Traité de rhétorique*. Flammarion.
- Beauvoir, S. de. (1949). *Le deuxième sexe*. Gallimard.
- Bourdieu, P. (1979). *La distinction : Critique sociale du jugement*. Minuit.
- Bourdieu, P. (1998). *La domination masculine*. Seuil.
- Elias, N. (1939). *La civilisation des mœurs*. Flammarion.
- Fanon, F. (1961). *Les Damnés de la Terre*. La Découverte.
- Foucault, M. (1961). *L'Histoire de la folie*. Gallimard.
- Foucault, M. (1975). *Surveiller et punir*. Gallimard.
- Hegel, G. W. F. (2015). *Phénoménologie de l'Esprit*. Gallimard.
- Kepel, G. (2008). *Terreur et martyr*. Gallimard.
- Perelman, C., & Olbrechts-Tyteca, L. (1958). *La nouvelle rhétorique*. Éditions de l'Université de Bruxelles.

- Ricœur, P. (2000). *La mémoire, l'histoire, l'oubli*. Seuil.
- Weber, M. (1919). *Le savant et le politique*. Plon.

Webographie :

- <https://journals.openedition.org/contextes/5685> dernière consultation (02/01/2025)
- <https://journals.openedition.org/philonsorbonne/904> dernière consultation (02/01/2025)
- <https://journals.openedition.org/philosant/910> dernière consultation (02/01/2025)
- <https://icar.cnrs.fr/dicoplantin/pathos-preuve/> dernière consultation (05/01/2025)
- <https://journals.openedition.org/questionsdecommunication/7983> dernière consultation (10/01/2025)
- <https://journals.openedition.org/edso/1191> dernière consultation (20/01/2025)
- <https://books.openedition.org/pupo/884?lang=fr> dernière consultation (25/01/2025)
- <https://journals.openedition.org/sextant/655> dernière consultation (26/01/2025)
- <https://journals.openedition.org/episteme/895> dernière consultation (26/01/2025)