

L'analepse comme opportunité narratologique dans le film *La patrie d'abord* de Thierry Ntamack

Aristide Sanama Nguillé

Département des Arts de la scène, de l'image et de la musique
Faculté des Arts, Lettres et Sciences Humaines,
Université d'Ebolowa-Cameroun, BP : 118
Tél : (00237) 697393104 / 677510741

Résumé

Cet article présente l'analepse (flash-back) comme opportunité technique d'écriture cinématographique dans le film *La patrie d'abord* du réalisateur-comédien Thierry Ntamack. Le film sorti en 2016 est parsemé d'interruptions injustifiées du flot narratif principal, semant la confusion sur les intentions du réalisateur. La question que cette recherche pose est de savoir comment l'analepse peut contribuer à l'intelligibilité d'un film tout en conservant son option pour une esthétique par l'ellipse. L'objectif est de démontrer l'apport de ce procédé qui rompt avec la linéarité dramaturgique du film. Il s'agit de penser au cours du film *La patrie d'abord*, des plans et des scènes qui se sont déroulés chronologiquement avant certaines actions et qui éclairent le spectateur sur la projection mentale des sentiments des personnages. S'est donc le recours à la rhétorique du souvenir par l'analepse qui est suggéré ici. Dans une perspective sémiologique, la présente étude démontre que le marquage énonciatif instauré par ces retours en arrière augmenterait l'intention de l'auteur d'émouvoir, et à cet égard aussi, ferait preuve d'une maîtrise narratologique. Pour conclure que le recours à cette figure de style ne relève pas seulement d'un caractère décoratif, mais renforce également sur le plan rhétorique le discours du film.

Mots clés : analepse, flash-back, cinéma, narratologie, sémiologie, rhétorique.

Introduction

L'analepse au cinéma est communément désigné par le terme « flash-back ». Cet anglicisme s'est largement imposé, même dans les discours francophones (Genette 1972 : 90). Le flash-back est un procédé technique lié au montage du film. Cette technique de monstration tend à être considérée comme spécifiquement cinématographique. En 1947, Albert Laffay notait l'importance de la découverte de films comme *Qu'elle était verte ma vallée* (1947) de John Ford, *Citizen Kane* (1941) d'Orson Welles ou *Assurance sur la mort* (1944) de Billy Wilder (Barea 1947: 1592). Ces films ont en commun de recourir à une structure en flash-back, même si Laffay s'intéresse avant tout à la manifestation verbale d'un narrateur qui est corrélative de ce traitement de la

temporalité (Boillat 2011 : 324) : c'est le cas du film noir. De *Détour* (1945) d'Edgar George Ulmer à *Sunset Boulevard* (1950) de Billy Wilder en passant par *Out of the past* (1947) de Jacques Tourneur, le genre du film noir présente un recours fréquent aux *voix-over* et au flash-back qui traduisent, sur le mode de l'introspection, la fatalité pesant sur le parcours de héros meurtris ayant commis des actes irréparables (Telotte 1989 :14). Un film-clé à ce titre est *Le Jour se lève* (1939) de Marcel Carné scénarisé par Viot et dialogué par Prévert, dont on découvrira que la structure en flash-back a été reçue comme une nouveauté, et qui a précisément donné lieu à un remake hollywoodien, *A Long Night* (1947) d'Anatol Litvak. C'est dans le même sillage qu'en visionnant le film de Ntamack nous nous sommes demandé comment l'analepse peut contribuer à son intelligibilité tout en conservant son option pour l'ellipse dans son traitement de la temporalité. Ainsi, nous proposons la technique de retour en arrière pour une meilleure compréhension de la narratologie, même si bien souvent au courant du film, le spectateur est obligé de faire lui-même ses flash-backs et réaliser ce qu'il n'avait pas compris lorsque c'est arrivé sur l'écran. Il s'agit dans certains passages de la structure du récit, de dévoiler les débrayages narratifs qui pourraient s'opérer (sous la forme de flash-back) au cours desquels le réalisateur reviendrait sur une partie de l'histoire passée. Notre objectif est premièrement, après identification du corpus et un bref résumé, de détecter les procédés rhétoriques qui signalent la possibilité de ces passages, mais aussi deuxièmement de démontrer les enjeux et les implications de l'analepse dans le film. Concrètement, il s'agit d'identifier les possibilités de retours en arrière dans l'histoire ; des moments du film où le réalisateur remonte le temps pendant une durée pouvant aller d'une seconde à plusieurs années. Troisièmement enfin, nous présenterons les processus d'ancrage rhétoriques sur les séquences qui apparaissent tantôt comme un rêve, tantôt comme un souvenir, tantôt même comme un fantasme au sein de la fiction.

1. Identification du corpus

Le film *La patrie d'abord* rend hommage à l'armée camerounaise puisqu'il commence par le banc-titre : « En hommage à nos Forces de défense engagées

L'analepse comme opportunité narratologique dans le film *La patrie d'abord* de Thierry Ntamack

au front et à ceux tombés au combat ». Cependant, faire une étude du film revient au préalable à présenter, non seulement sa fiche technique, mais surtout de le résumer pour une meilleure compréhension.

1.1. Fiche technique du film

*Titre : **La patrie d'abord***

*Durée : **111 minutes***

*Année de sortie : **2016***

*Maisons de production : **LMF Prod***

*Réalisateur : **Thierry Ntamack***

Casting

Arthur Ngando: Thierry Ntamack

Rachel Ngando: Lucie Memba

Colonel Nyobé : Jacques Greg Belobo

Philomène : Clémentine Essono

Nathan Ngando : Saint-père Abiassi

Marie Madeleine : Myriam Mengue

Ismaël : Raphael Efila

Aïcha : Amina Poullouh

Daniel Ngando : Evan Nguimbo

Gasha : Tony Nobody

Maguy : Solange Yijika

Elisabeth Missel : Maryse Bonny

Équipe technique

Producteur : Thierry Ntamack

Productrice exécutive : Lucie Memba

Bos

Régisseur général : Isaac Iboï

Chef opérateur image: Yves

Djebakal

Chef opérateur drone: Hugues

Ongoto

Caméra additionnelle guerre :

Alphonse Ongolo

Scénario et dialogues : Thierry

Ntamack

1^{er} Assistant-réalisateur : Francis

Kengne

2^e Assistant-réalisateur : Jean

Ndoumbe

Chef opérateur son : Hervé Guémété

Prise de son : Yves Sandja, Charles

Ayissi

Éclairagiste : Arsène Romuald

Mvondo

Accessoires et costumes : La fée

Lucie

Costumière : Kimassoda

NgoMomasso

Chef décorateur : Saint Père Abiassi

Assistant décorateur : Ntamack

Maquillage : Ngondi Fouda, Nadine

Monero, Alphonse Ongolo

Machinistes : Norbert Djivo, G.

Mbianga

Chorégraphe des combats : Dorian

Dombol

Chauffeurs de l'équipe : Julio C.

Tieudem

Montage : Boté Malongué, Armand

Tamo,

Franck Mbog, Petho Bethel

Musique de film : Boté Malongué,

Armand Biyang, Franko

Assistant opérateur drone : KAS

Effets spéciaux : Dr Nkeng Stephen

© LMF production 2015

Photo 1 : Affiche du film



Source : Archives LMF

La patrie d'abord est un film réalisé en 2016 par Thierry Ntamack qui tient le rôle principal dans le film. C'est l'histoire d'un jeune commandant en charge d'un commando au sein d'une unité d'élite des Forces Spéciales d'Intervention (FSI) de l'armée camerounaise. Le film est un chassé-croisé entre une situation de prise d'otage et la romance entre Thierry Ntamack dans le rôle d'Arthur Ngando et Lucie Momba qui incarne son épouse Rachel Ngando. L'idylle vire au divorce à cause du caractère volage et absentéiste du militaire et la radicalisation de sa belle-mère Clémentine Essono dans le rôle de Philomène. Pendant ses tentatives pour sauver son foyer, Ngando va être envoyé dans une mission périlleuse, celle de la libération du médecin canadien Elisabeth Missel (Maryse Bonny) enlevée pendant une mission humanitaire par une junte terroriste dirigée par le rebelle Gasha (Tonny Nobody).

Dans le film, certaines séquences sont passionnantes à plusieurs titres car leurs constructions visuelles sont étonnantes. Toutefois, il est à remarquer que d'autres séquences au contraire n'arrivent pas à satisfaire les appétits des spectateurs, tant leurs transitions donnent lieu à des ellipses qui ne favorisent pas toujours un bon suivi de la continuité narrative. C'est pour remédier à ces ellipses qui donnent parfois le sentiment d'un passage du coq à l'âne que nous proposons la technique

de l'analepse pour une meilleure compréhension. Gérard Genette (1972 : 90) assigne à ce procédé la mission de « récupérer les antécédents de l'histoire », fonction « canonique », pour reprendre la terminologie de Herbert (1982 : 94) qui reconnaît que :

L'analepse comble une ellipse, si elle est interne, ou livre tout simplement des informations sur le passé des personnages ou sur des éléments lointains nécessaires à la compréhension de l'histoire, si elle est externe, et, dans l'un et l'autre cas, elle se lie intimement au récit qu'elle prétend éclairer en y cousant des chaînons manquants.

Pour Herbert, l'analepse éclaire donc notre compréhension du film en y ajoutant des éléments antérieurs de la trame narrative absents. Dans le film qui nous intéresse, notons d'entrée de jeu que la première séquence est un flash-back qui présente en prologue le mariage civil d'Arthur et Rachel Ngando et pose les prémices de l'univers familiale et psychologique des mariés. En choisissant de débiter son film par cette technique, le réalisateur témoigne d'un intérêt certain pour un récit charpenté sur un principe de retour en arrière. Seulement, il n'ira pas plus loin, laissant ainsi le spectateur sur sa faim. Or, le retour en arrière ne concerne pas seulement ce segment spécifique, mais détermine l'ensemble de son film, basé sur les souvenirs, en raison de leur important impact dans sa compréhension. En effet, tout le long du film est propice à un enchevêtrement d'analepses. Arthur Ngando, incompris par son épouse Rachel qui détient avec elle les preuves de sa relation adultère avec sa domestique, tente de la dissuader de divorcer à la faveur du souvenir d'une vie de couple jadis harmonieuse. Rachel encore sous le choc de sa découverte, raconte sa mésaventure à Philomène sa mère, qui à partir du souvenir de sa vie de couple catastrophique, décide d'encourager sa fille au divorce. Nathan Ngando le père d'Arthur incarné par Saint-Père Abiassi, vit dans le souvenir d'une épouse qu'il vient de perdre et tente d'éviter la rupture dans la vie sentimentale de son fils en l'invitant à l'adosser sur une pratique religieuse. Or cette rupture a déjà eu lieu avec sa belle-mère Philomène quand s'ouvre le film, et elle obsède

le narrateur. Ce que le récit présente donc, c'est la hantise du souvenir de cette rupture, l'immobilisme de Rachel et de tous les autres personnages. Le cinéma français des années 40-50 avait déjà fait de l'analepse son procédé de prédilection par des auteurs comme Truffaut, Resnais, Autant-Lara, Radiguet, Aurenche et Bost.

2. Enjeux de l'analepse comme technique cinématographique

Un regard panoramique sur la filmographie française des années 50 montre des chefs-d'œuvre fortement appuyés sur l'analepse. C'est le cas de *Diable au corps* (1947) de Claude Autant-Lara et *Hiroshima mon amour* (1959) d'Alain Resnais. On peut alors se demander si le « retour en arrière » ne participent pas à une esthétique, que devrait adopter le film *La patrie d'abord*, à la vue de son histoire principale influencée par un récit secondaire situé dans un passé proche. Comme pour dire que le film, mettant en scène dans le présent le commandant Arthur Ngando à l'attitude tournée vers le souvenir d'une vie de couple à sauver, gagnerait simplement à opter pour l'analepse comme technique de scénarisation.

2.1. La nécessité de retours en arrière dans la scénarisation

Cet article remet radicalement en question la scénarisation linéaire du film *La patrie d'abord*, et en appelle à une reformulation des procédés utilisés dans certains extraits pour combler l'emploi abusif des ellipses qui entravent la compréhension du flot narratif, ce qui a pour conséquence de lasser le public. Toutefois, Boillat (2016 :139) reconnaît que le désir du retour en arrière n'explique sans doute pas à lui seul l'usage du flash-back en tant que procédé structurant l'ensemble du discours filmique. C'est pourquoi Boillat (2018 : 326) rappelle :

Précisons que les analepses pratiquées dans le cinéma français des années 1940-1950 sont très majoritairement externes (elles ne reviennent pas sur une partie du récit qui aurait déjà été contée) et intégrées à un enchâssement.

Boillat reconnaît tout de même par la suite le « flash » mémoriel comme dans certains films popularisés en France dans les années 50, même si les pratiques subsistent de nos jours. Cela nous amène alors à nous

demander avec Jean Châteauvert (1995 : 38), comment peu-t-on passer du présent au passé dans le film de Thierry Ntamack.

Le premier recours au souvenir et à la mémoire suggérée dans le film *La patrie d'abord* se situe au *time code* 11'47". Ce passage est assez typique de la mise en scène « ntamackienne ». Le commandant Arthur Ngando vit le présent de sa rupture tout en restant captivé, voire figé sur le passé (cf. photo 2), comme sur un arrière-plan dont il est difficile de se défaire : c'est le parcours entre cet arrière-plan et l'avant-plan de la réalité qui installe une véritable tension entre les deux. Ce qui compte vraiment dans cette tension est la nouvelle relation qui s'instaure entre Arthur (à l'arrière-plan) et Rachel ou leur vie de couple symbolisée par la photo à l'avant-plan. Rachel, l'enfant et leur relation conjugale, discrètement mis en valeur par un "cadre dans le cadre" de la photo, deviennent à cet

Photo 2



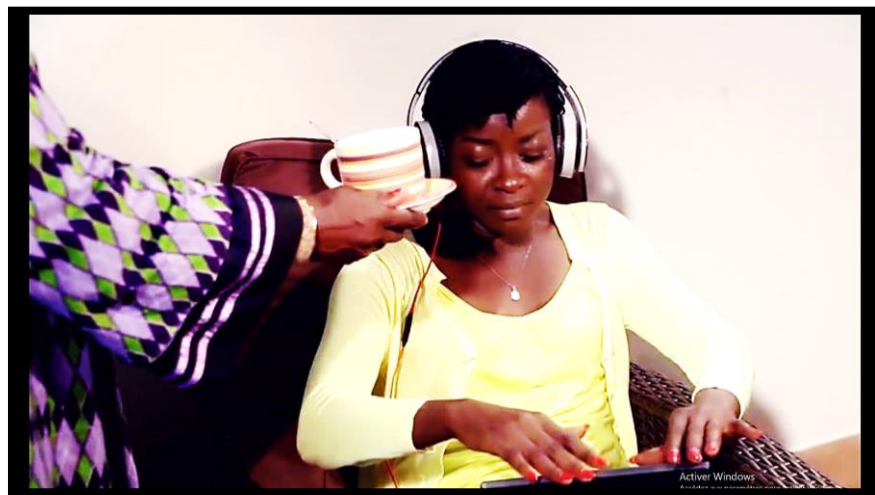
Source : Archives LMF

La contemplation de cette photo murale dans ce plan est propice à l'insertion d'un retour en arrière dans la scénarisation. Ce flash-back lèverait le voile sur le mystère qui a décidé Arthur à s'engager dans cette mission, car tel que présenté, le spectateur passif ne se rend pas compte de l'ampleur de cette décision. Quant au spectateur perspicace, il comprend certes où l'histoire veut le mener, mais a du mal à comprendre à quoi ressemblera son dénouement cinématographique. En effet, telle

que scénarisée, l'histoire est tellement tentaculaire, que la réalisation aurait dû faire le choix de plusieurs flashbacks en conclusion pour mettre en valeur tous les liens du mystère avec le déroulement normal du film. Cette scénarisation *ntamakienne*, qui appelle nécessairement au flashback, fonctionne malheureusement comme un non-dit lorsque cette figure de style est absente. Ce non-dit est perceptible dans la scène qui présente le départ en mission d'Arthur comme une renonciation à reconquérir son épouse. Or, ce départ est en opposition au long plan de contemplation, voire de dévotion de la photo du couple.

Le deuxième flash-back suggéré du film, c'est après l'un des rares gros plans de Rachel au *time code* 28'41". Le plan nous montre Rachel Ngando de face, pensive, avec des écouteurs. Une très légère plongée accentue l'effet de malaise ressenti du fait de sa situation de séparation. Ntamack aurait dû saisir ce gros plan pour nous balader dans l'univers secret de de Rachel et la maestria de sa mise en scène se serait opérée ici au plan suivant de l'irruption de sa mère lui tendant une tasse de café comme pour la réveiller ou la ramener à la réalité. De plus, Rachel utilise un clavier d'ordinateur qui laisse supposer un écran en évidence en face.

Photo 3



Source : Archives LMF

C'est dans cet écran que pourrait se jouer tout l'intérêt de la mise en scène, et le début du flash-back. En regardant bien la composition du

plan, on pourrait utiliser cet écran et le transformer en fondu au noir dans le 3ème plan pour révéler le déclic qui a entraîné le changement de paradigme et le désir de Rachel de faire table rase du passé et de pardonner à son conjoint. En effet, le retour de Rachel vers son beau-père au *time code* 26'12", sans aucune explication, interrompt de manière injustifiée le flot narratif principal et sème la confusion sur ses intentions. Dans la séquence, après la conversation avec sa mère l'incitant à confirmer le divorce, Rachel va s'éloigner vers le fond pour sortir du plan et on aurait pensé, de fait, sortir de la vie d'Arthur. Or la séquence suivante nous prouve tout le contraire, d'où la nécessité du flash-back.

Le troisième flash-back suggéré dans le film est au *time code* 36'28". La maîtrise du réalisateur se donne à voir dans un plan de la causerie d'Arthur et Ismaël (cf. photo 4). Le plan suivant (cf. photo 5) est un plan

Photo 4



Photo 5



Source : Archives LMF

L'effet extraordinaire obtenu quand on regarde attentivement cette séquence est étonnant : le panoramique réalisé par le drone se termine par un fondu au noir (*fade out*). Ce fondu aurait dû se transformer en *fade in* sur une analepse dévoilant le motif du conflit interne que vit Arthur. En effet, ce plan allait nous sembler sortir tout droit de l'esprit d'Arthur. Il nous ferait penser, par métaphore, à une projection de cinéma : la projection a commencé, le noir se fait, et sur cet écran se joue une autre scène : le refoulement d'Ismaël.

La structure de cette scène en panoramique est une reprise de la structure de la scène 1 après le prologue. Ce qui nous amène à conclure que ce panoramique, tout en profondeur de champ est comme la projection mentale des sentiments d'Arthur sur le sens profond de la séquence. C'est tout à la fois une métaphore de cinéma, mais aussi un véritable essai théorique du jeune cinéaste. Si l'on regarde attentivement cette séquence du film, on s'aperçoit que nous ne sommes pas dans un simple fondu enchaîné, mais plutôt dans un fondu en fermeture suivit d'un fondu en ouverture. La technique utilisée par Ntamack est celle de créer des effets (cinématographiques) de fondu en jouant sur ce qu'Orson Welles appelait le *lighting mix* qui peut se traduire en français par fondu d'éclairage. Ce fondu, ancêtre du fondu enchaîné cinématographique, consistait au théâtre à baisser l'éclairage sur une partie du plateau pour le faire monter à l'opposé et révéler une scène déjà en train de se jouer. Cet effet est révélateur de ce que le cinéma s'est largement inspiré du théâtre pour dynamiser sa narratologie malgré les difficultés inhérentes au maniement des effets comme le flash-back et de son opportunité dans la compréhension de certains films comme celui de Ntamack.

2.2. L'opportunité du flash-back dans *La patrie d'abord*

Le film de Ntamack pose, de façon complexe et parfois équivoque, le problème de l'énonciation. On en vient par moment à se poser les questions : Qui nous parle ? Qui "raconte" le film ? Par quels yeux voyons-nous ce que le film nous montre ? C'est un problème central de l'analyse de *La patrie d'abord* qu'il ne faut pas perdre de vue. Or il est à considérer que le flashback fait bien plus que nous raconter les événements que le narrateur a vécus. Ainsi, la séquence de démence du père d'Arthur et celle du retour de sa belle-fille vers lui, prisent dans leur intégralité, racontent des événements qui se sont déroulés pendant que le commandant Ngando est inconscient, affaibli, voire laissé pour mort au combat. Ces séquences auraient très bien pu fonctionner en souvenirs durant son moment de léthargie afin que ce soit lui le narrateur du flash-

back. Mais peu importe ce « détail » ; le très court plan en insert sur le livre de prière au time code 39'07", transformé par trucage en une sorte de miniature est révélateur de la fonction que Ntamack aurait pu donner à un flash-back à ce niveau : plutôt que raconter des événements, le réalisateur nous aurait invité à ressentir ce que profondément les personnages de son père et de son épouse attendent de la providence.

Il aurait aussi pu y avoir d'autres flash-backs dans *La patrie d'abord*. Tout au long du film, chacun des narrateurs que sont le commandant Arthur Ngando, son père Nathan, son épouse Rachel, le sergent-chef Ismaël qui tombe au champ d'honneur et son épouse qui ne le reverra plus jamais, n'auraient parlé que d'eux-mêmes au cours de leurs flash-backs. C'est la mise en scène de Ntamack qui allait livrer les clés, de façon visuelle de leurs introspections. Visuellement, les spectateurs auraient ressenti les rapports profonds qui lient les personnages. Ainsi, dans ces flash-backs, au-delà des faits narrés, Thierry Ntamack aurait pu explorer des sentiments divers à savoir, quelques fois le souvenir (chez Arthur et Ismaël), ailleurs le ressentiment (chez Rachel et l'épouse d'Ismaël) ou franchement dans le déni (chez Nathan et Philomène la belle-mère...). Cette comparaison des effets produits par le flash-back est fort instructive pour la saisie du film. Avec le flash-back analysé ici c'est toute la temporalité du film de Ntamack qui peut être abordée avec les notions théorisées par Gérard Genette (1972) à savoir la durée, la fréquence et l'ordre. Cette temporalité pourrait se traduire par les différents types de flashbacks dont il existe plusieurs façons de les mettre en œuvre.

Le réalisateur aurait choisi le passage du noir à la couleur et vice versa bien que ce soit un moyen qui n'a été justifié que pendant les quelques années où le noir et blanc était encore une solution d'économie viable et alternative à la couleur. Un autre moyen assez commun, et même très courant depuis les années 1990, est l'utilisation de la bande-son du moment présent pendant que le flash-back se déroule. Ntamack aurait

choisi une voix off (indépendante, ou bien la voix d'un personnage) pour expliquer une situation (en flash-back) sans y être en vrai dedans. On peut voir un flash-back de ce type dans *L'Étrange Histoire de Benjamin* (David Fincher, 2008), dans les différentes scènes, apparemment indépendantes les unes des autres, mais dont l'enchaînement hasardeux se trouve être la raison d'un accident ; leur défilement est bizarre, d'autant qu'on parle ici d'un flash-back qui a causé un événement mais sans qu'il s'y soit passé quoi que ce soit d'important. On constate que certains flash-backs peuvent faire référence à quelque chose qui s'est vraiment passé dans le film ou tout simplement être des rappels mémoire. Ce qu'ils devront avoir en commun cependant est de se considérer tous comme des processus d'ancrage rhétorique.

3. Le flash-back comme processus d'ancrage rhétorique

Le flash-back constituerait dans le film de Ntamack une opportunité, car il confirmerait l'ancrage rhétorique de son scénario. Il est vrai que ce choix pour l'analepse est une technique narrative parfois mal vue, car perçue comme une facilité scénaristique trop souvent employée par manque d'ingéniosité. Pourtant, il a des avantages indéniables. Certes, il est toujours possible de l'éviter mais ce procédé peut donner de manière originale des détails importants à une histoire ou apporter un effet intéressant. C'est le cas de la nécessité de l'alternance du passé et du présent dans *La patrie d'abord* qui aurait permis de servir de transition au récit principal, de changer l'ambiance du film qui oscille entre romance et film de guerre, et finalement de ne pas ennuyer le spectateur par un montage alterné sans véritables transitions entre les scènes de combats et les scènes de maison. En gardant le spectateur en haleine par ces retours en arrière, le réalisateur lui aurait apporté continuellement de l'action (présent) et des informations (passé), dramatisant ainsi la rhétorique du souvenir à laquelle nous convie pourtant le film de Ntamack.

3.1. La rhétorique du souvenir

Au time code 45'21", alors que Nathan le père d'Arthur ne comprend pas ce qu'il a fait à la sainte Vierge pour qu'elle n'exhause pas sa prière de ramener son fils du combat, il plonge dans une déprime qui aurait dû le conduire à des souvenirs face à une telle situation. Il se serait revu avec son fils très jeune puis adolescent, discutant de son engagement dans l'armée. Il se serait revu également avec son épouse lui confiant leur enfant sur son lit de mort. Rien de plus. Au lieu de cela, le réalisateur propose une tentative de suicide avortée grâce à l'arrivée de Rachel chez son beau-père. Situation on ne peut plus incongrue.

Photo 6



Source : Archives LMF

Ainsi, on pourrait se demander quel est le lien entre cette scène somme toute invraisemblable quand on connaît le niveau de piété du père d'Arthur, et l'absurdité de la réplique de Rachel lorsqu'elle lui dit « Pourquoi tu fais ça ? Tu n'as pas le droit de nous abandonner. As-tu pensé à nous ? ». L'absurdité de cette phrase de Rachel débouche sur une ironie de situation, puisque provenant d'une femme qui a abandonné son foyer et est restée sourde à la contrition de son époux et à toutes ses tentatives pour la reconquérir. De plus, la rhétorique du souvenir est faussée lorsque Rachel retrouve finalement le domicile conjugal en l'absence de son mari envoyé précédemment au front. On en vient à se

demander si c'est par amour ? Par remord ? Ou pour un autre détail qui serait passé à la trappe ? En réalité, ce n'est sûrement pas à cette scène précisément que le réalisateur devait apporter son éclairage. Cet éclairage devait survenir alors bel et bien comme un souvenir, un flashback qui nous est destiné. Ce n'est qu'au fur et à mesure de ces retours dans le passé que l'on aurait compris ce qui se cache vraiment derrière ces souvenirs renforçant ainsi la rhétorique ntamackienne.

De plus, pour gérer le souvenir dans la narration, le réalisateur pourrait utiliser des effets de transition sonore et visuelle. Une mélodie de transition ou un effet sonore peut être utilisé pour nous faire comprendre que l'on change d'instant. Visuellement, les scènes marquant le souvenir peuvent être en noir et blanc ou floue, comme démontré plus haut, signes d'une époque lointaine. Plus simplement encore, on peut juste introduire la scène par un flash blanc ou une image qui se brouille, en guise de transition. La coupure devra alors juste être plus insistante que lors d'une transition normale entre deux scènes qui se suivent. Certains réalisateurs font des transitions visuelles avec la superposition en transparence de l'image du présent à celle du passé. C'est le cas de James Cameron dans le blockbuster *Titanic* (1997) qui nous plonge dans le passé par le personnage de Rose (Gloria Stuart) qui relate ses souvenirs. Intuitivement, la première personne qui apparaît du floue dans cette scène est une jeune fille (Kate Winslet), pour nous faire comprendre qu'il faut l'associer à Rose dans sa jeunesse. Cette narratologie par le souvenir doit cependant être renforcée par une maîtrise de l'esthétique cinématographique.

3.2. L'esthétique cinématographique pour préparer au flashback

Par l'esthétique cinématographique, nous convoquons ici la technique de cadrage et les déplacements de caméra. Les mouvements de caméra tout comme le cadrage par des gros plans, jouent en effet un rôle crucial dans la production de l'analepse. Et le film *La patrie d'abord* en compte

suffisamment. Il est en effet fréquent de voir un gros plan ou un zoom sur la tête de certains personnages que l'on voit en proie au passé. C'est le cas d'Arthur au *time code* 32'45" (Cf photo 7), Rachel au *time code* 38'12" (Cf photo 8) et Daniel leur fils au *time code* 51'06" (Cf photo 9).

Photo 7



Photo 8



Photo 9



Source : Archives LMF

Ces plans auraient pu être utilisés pour précéder des flashbacks qui présenteraient alors les souvenirs qu'ont ces personnages. De même, certains mouvements de caméra pouvaient aussi bien révéler un flashback ; c'est le cas du zoom sur Arthur contemplant sa photo de mariage et du travelling vertical sur Arthur et Ismaël au *time code* "36'24" qui ont la particularité d'entraîner le spectateur en douceur d'une scène à l'autre, dans un environnement similaire. De plus, la plupart des plans de Ntamack étant des plans rapprochés ou moyens, passer à une scène en plan général ou d'ensemble indiquerait un nouveau contexte, potentiellement de nouveaux personnages, et dans tous les cas quelque chose de nouveau, et donc propice au flashback, tout comme les changements d'échelle des plans pour produire des analepses ou des effets qui leur sont semblables.

Comme autre effet semblable au flash-back dans le cinéma, nous avons premièrement les souvenirs. Si certains considèrent l'évocation d'un souvenir comme un flash-back, une spécificité persiste en réalité. Dans le film, le souvenir est issu d'une personne, c'est donc un acte de remémoration généralement volontaire, que la personne a vécue. Le flash-back, par contre, est produit pour le spectateur uniquement et non pas forcément dans l'esprit du personnage. De fait, il est souvent plus long

qu'un simple souvenir puisqu'il n'est pas limité par les pensées d'un personnage. Par exemple, l'acteur Ntamack dans *La patrie d'abord* joue le rôle d'un commandant dont le passé conjugal a connu quelques tragédies. Il doit survivre, avec d'autres membres de son commando, au combat alors qu'ils sont dans une véritable chasse à l'homme qui les oppose aux terroristes Gasha. Ces conditions dures l'amènent à se réfugier dans son esprit où il repense à sa femme et à sa vie de couple. Ainsi, de brefs souvenirs interviennent où l'on voit seulement sa femme et son fils, avec lui, une lumière intense irradiant la scène. Cette transposition métaphorique a pour but de faire comprendre au spectateur que Ngando combat pour sa famille et que ces souvenirs sont tout ce qui lui reste.

Comme deuxième effet semblable au flash-back dans le cinéma, nous pouvons évoquer les voyages temporels. Effectivement, il n'est non plus approprié de parler de flash-back quand un personnage parvient à remonter dans le temps. Certes on joue encore là sur la temporalité mais cela fait partie de l'histoire et ne se déroule donc pas antérieurement à celle-ci. Quoi de mieux pour l'illustrer que la saga *Les visiteurs* (1993) de Jean-Marie Poiré. Cette trilogie avec Christian Clavier, Jean Reno, Valérie Lemercier et Marie-Anne Chazel, nous conduit tantôt en l'an 1123 (leur présent) et les années 90 (leur futur). On y suit le comte de Montmirail et son fidèle écuyer Jacquouille la Fripouille qui voyagent d'une époque à une autre, grâce à une potion magique sensée les préserver d'un terrible sort ; ces aventures temporelles sont au cœur de l'intrigue du film. Dans le film *La patrie d'abord* au final, la limite épistémique du flash-back est demeurée en veilleuse. S'il faut lui reconnaître une originalité certaine du fait que son réalisateur ne manque pas de démontrer l'intérêt d'une « narratologie basée sur des faits passés », il reste à regretter que les autres éléments du récit et la mise à contribution du flash-back, aurait pu créer une « rhétorique du souvenir », invitant à une esthétique particulière. En focalisant nos analyses sur les analepses manquées dans

La patrie d'abord, et les incongruités qui en résultent, nous avons démontré quel aurait été l'apport cinématographique des flash-backs dans la compréhension du récit du film.

Pour ne pas conclure

Nous venons de démontrer comment l'analepse peut contribuer à l'intelligibilité du film *La patrie d'abord* de Thierry Ntamack tout en conservant son traitement de la temporalité axé sur des situations appelant aux souvenirs. En parcourant les situations d'énonciation dans le film, nous avons démontré que le scénario gagnerait à ramener les spectateurs dans les scènes passées par la technique de l'analepse, pour en préciser le discours. Le récit du réalisateur aurait par-là réussi à allier un fort ancrage dans le présent de la narration à de fréquentes analepses de portées variables, qui permettent de rapporter au spectateur un passé plus lointain dont il n'est question dans le film que sous forme de brèves allusions. Le titre du film, qui ne fait guère sens dans le cas d'une relation amoureuse entre conjoints, renverrait dès lors davantage à la finalité même de l'acte patriotique que va accomplir le haut-gradé militaire. Il s'agit du sauvetage d'otage faisant office, selon le titre du film, d'« amour pour la patrie ». La séquence représentée sur les affiches promotionnelles du film (cf. supra photo 1) exploiterait ainsi l'attraction de l'actualité prêtée au phénomène de prise d'otage dans un contexte de crise sécuritaire dans les régions septentrionales camerounaises en prise à la secte islamique Boko haram, et les coups de semonce portés à l'unité du pays par les adeptes de l'État imaginaire d'Ambazonie aux Nord-ouest et Sud-ouest (NoSo). Dans le film, cette scène de sauvetage qui était en passe de devenir le point d'achoppement de la mission, intervient une seule fois, après une ellipse qui vient clore la partie liminaire consacrée au raid du commando sur le camp terroriste. On constate alors que le manque de processus mémoriel du flash-back entache le rendu du segment présenté d'une subjectivité. Cette subjectivité à l'échelle du récit, se traduit comme une limite épistémique susceptible d'embrouiller le

spectateur. Du coup, le manque de flash-back dans le récit ne rend pas compte des événements tels qu'ils se sont passés. Au contraire, nous assistons à une sorte de lapsus révélant un procédé présent dans des moutures pas forcément retenues du scénario dans lesquelles le récit semble construit en flash-back : la transition choisie dans le film permet effectivement de concilier la référence à un récit second (dont l'énonciation a été rejetée dans l'ellipse) et une absence de rupture dans la chronologie des actions montrées à l'écran. C'est pourquoi à ce niveau, nous suggérons au réalisateur que se greffe un autre récit porté par l'analepse. Du reste, reconnaître au récit de Ntamack une invitation au rêve, au fantasme ou au souvenir n'est à juste titre qu'établir l'épistémologie narrative des segments audiovisuels qui préparent fort opportunément aux flashbacks, en l'occurrence en déterminant leur valeur au regard du monde fictionnel.

Bibliographie

- Pierre Hébert**, (1982), « Vers une typologie des analepses », in *Voix et Images*, 8 (1), Pp. 97-109, <https://doi.org/10.7202/200368ar>
- Gérard Genette**, (1972), *Figures III*, Paris, Seuil, Pp.90.
- Arturo Barea**, (1947), « Le récit, le monde et le cinéma », in *Les Temps modernes*, no 21, juin 1947, p. 1592.
- Alain Boillat**, (2011), « Alain Boillat, Du bonimenteur à la voix-over », Lausanne, Antipodes, Pp. 323-328.
- J.P. Telotte**, (1989), *Voices in the Dark: The Narrative Patterns of Film Noir*, Urbana/Champaign, University of Illinois Press, Pp. 12-16.
- Jean-Pierre Esquenazi**, (2012), *Le Film noir. Histoire d'un genre populaire subversif*, Paris, CNRS, pp. 254-257.
- Alain Boillat**, (2016), « L'adaptation du Rouge et le Noir par Claude Autant-Lara (1954). Procès, processus, procédés », *Écrans*, no 5, Pp. 135-169.
- Alain Boillat**, (2018), « Le flash-back, pierre de touche des scénarios de la « Qualité française » ? Étude génétique d'En cas de malheur (1957-1958) », in *L'adaptation : des livres aux scénarios*, Les impressions nouvelles, Pp. 323-328.
- Jean Châteauevert**, (1995), « Pour une épistémè du flash-back », *Protée*, 23, (1), Pp. 37-44.
- André Gaudreault**, (1988), *Du Littéraire au Filmique, système du récit*, Meridiens Klincksieck, Paris.