

# LES POTENTIALITES FILMIQUES DANS LA LITTÉRATURE CAMEROUNAISE EN LANGUE ESPAGNOLE : LE CAS DE NO HAY PAÍS PARA NEGROS

**Appolinaire ZAMBO BOMBA**

*École Normale Supérieure de l'Université de Bertoua*

*zam.mc2021@gmail.com*

## Résumé

*Cet article analyse les potentialités filmiques dans No hay país para negros, un roman du camerounais Oscar Kem-Mekah Kadzue. En effet l'œuvre littéraire draine et travaille de multiples invariants socioculturels capables d'engendrer de multiples potentialités filmiques dont les orientations, dans le cadre de la transcréation artistique et dans un processus d'adaptation, dépendent du genre filmique à réaliser. De ce fait, il se pose le problème de la transférabilité filmique d'une œuvre littéraire. Dès lors, comment s'articulent les potentialités filmiques dans no hay país para negros ? La théorie de l'adaptation, constitue l'instrument méthodologique et théorique qui régule l'analyse du roman corpus afin de déceler les invariants esthétiques et socioculturels du discours romanesque capables de produire des images et du suspense filmiques. Cependant, il transparait en filigrane la difficulté de traduire, en images filmiques, le substrat socioculturel des multiples voix culturelles qui constituent la polyphonie romanesque du roman hypotexte.*

**Mots-clés :** *roman camerounais en langue espagnole, transférabilité filmique, potentialités filmiques, adaptation filmique.*

## Abstract

*This article analyses the filmic potential of No hay país para negros, a novel by a Cameroonian writer Oscar Kem-Mekah Kadzue. The literary work draws on and works with multiple socio-cultural invariants capable of generating multiple filmic potentialities, the orientations of which, in the context of artistic transcreation and in a process of adaptation, depend on the filmic genre to be produced. This raises the problem of filmic transferability of a literary work. So how are the potentialities of film articulated in No hay país para negros? Adaptation theory is the*

*methodological and theoretical instrument that governs the analysis of the corpus novel in order to detect the aesthetic and socio-cultural invariants in the novel's discourse that are capable of producing filmic images and suspense. However, the difficulty of translating into filmic images the socio-cultural substratum of the multiple cultural voices that make up the novelistic polyphony of the hypertext novel is apparent.*

**Keywords:** *Cameroonian novel in Spanish, filmic transferability, filmic potential, filmic adaptation.*

## Introduction

Au thème général des rencontres scientifiques de l'ACAREF 2023 tenues à l'Université de Douala (Cameroun) à savoir *l'Université et la recherche en Afrique : entre contraintes, adaptations, innovations et participations au développement...*, notre étude intègre son dernier pan à savoir « ... participation au développement... » en le reformulant comme suite : *recherche universitaire et participation au développement*. L'étude proprement dite porte sur la grande thématique de l'adaptation filmique d'œuvres littéraires et s'inscrit dans le vaste champ de la Littérature Comparée, option littérature et cinéma. Elle se situe entre la théorie et la pratique car nous balisons les contours théoriques de la pratique de l'adaptation filmique.

En effet, ce travail se fixe pour objectif de démontrer que *No hay país para negros (Nhpn)* de Kem-Mekah Oscar peut faire l'objet d'une adaptation filmique. Ainsi notre étude pose le problème de la transférabilité du roman *Nhpn*. La lecture de ce roman laisse voir le travail de multiples potentiels culturels et interculturels à caractère médiatique dont les orientations transtextuelles s'avèrent importantes pour l'industrie cinématographique qui semble être l'un des piliers du développement économique dans beaucoup de pays industriellement développés tels que le Nigeria avec *Nollywood* ; les USA (*Hollywood*), l'Inde (*Bollywood*) ou encore

l'industrie camerounaise naissante (*Collywood*). Dès lors, comment peut-on déceler la transférabilité filmique d'un roman ? S'il est vrai que selon le contexte et les conditions de création, le roman, dans un mouvement carnavalesque, charrie beaucoup d'éléments socioculturels dont il s'élève, comment se déploie le potentiel filmique dans *Nhpn* ? Quelles sont les instances socioculturelles sur lesquelles peut s'appuyer son adaptation au film ? Conscient de l'importance des opérations méthodologiques dans une telle entreprise, notre démarche s'arrime à la théorie de l'adaptation qui énonce aussi bien les mécanismes que les catégories régissant le phénomène d'adaptation filmique d'œuvres littéraires. L'orientation méthodologique ainsi énoncée concourt à démontrer que le déploiement des potentialités filmiques dans *Nhpn* prend en charge l'esthétique (le plan narratologique) et les inscriptions socioculturelles (le plan thématique). Toutefois, en guise de perspective, il se posera le problème de la traduction du substrat socioculturel des peuples dépeints dans le récit romanesque.

## **1. Bref aperçu historique et théorique de l'adaptation d'œuvres littéraires au film**

Reconnaissons-le, l'histoire de l'adaptation des œuvres littéraires au film panoramique et riche que l'histoire du cinéma. Quant à la théorie de l'adaptation proprement dite, dont il faut nécessairement distinguer de la critique filmique, elle est relativement jeune (Mellet & Wells-Lassagne, 2010). Cependant, un regard transversal sur l'histoire de l'adaptation filmique d'œuvres littéraires est inéluctable pour une meilleure saisie des enjeux théoriques et socioculturels de ce genre filmique qu'est le film de l'adaptation et particulièrement pour baliser les contours esthétiques et théoriques de notre travail. A certains égards, la plupart des films que nous regardons partagent un lien hypertextuel avec une ou plusieurs œuvres

littéraires. Cependant, vu le nombre croissant d'adaptations, d'organisations et industries cinématographiques davantage fondées pour encourager récompenser des professionnels du cinéma, une question perdure : pourquoi un tel engouement pour les adaptations littéraires ? Un regard diachronique sur l'histoire de l'adaptation d'œuvres littéraires au cinéma fournit deux axes de réponses.

Les adaptations ont du succès parce qu'à l'origine, le choix des textes à traduire au cinéma était orienté vers des œuvres littéraires à la renommée établie ; exemples des romans propulseurs du film d'adaptation : *El ingenioso hidalgo don quijote de la mancha* (Miguel de Cervantes, 1605-1615) ; *Les misérables* (Victor Hugo, 1862) ; *Résurrection* (Leon Tolstoï, 1899) ; *A christmas Carol* (Charles Dickens, 1938) ou *things fall apart* (Chinua Achebe). C'est ainsi que leur adaptation va permettre au cinéma de ces paysages socioculturels de commencer à écrire ses lettres de noblesse aux USA, en Espagne, en Angleterre, France ou au Nigeria. Bref, « la nature plutôt récente du septième art fait qu'il s'est longtemps appuyé sur le cachet culturel de la grande littérature afin d'accroître son propre statut » (Mellet & Wells-Lassagne, 2010 : 11). En outre, cette même histoire établit le rapport de l'évolution du cinéma en général et il en ressort que de nombreuses organisations dans l'industrie cinématographique sont nées pour pérenniser la pratique de l'adaptation, elles se sont appuyées inéluctablement sur la notoriété esthétique de la littérature. Dès 1908, la société dénommée « le Film d'art » fait appel à des comédiens de la comédie française comme Sarah Bernhart (Vanoye, 2019). Cette pratique va également trouver son équivalent aux USA avec l'avènement de *Famous players film Corporation*. Dans la même veine, pendant les temps modernes du cinéma, il y a la création de *Hollywood* qui propulse l'avènement des films noirs. Ces films noirs (qui sont en effet inspirés ou des adaptations directes d'œuvres littéraires dites populaires) constituent une

sorte de voies de libération du cinéma de l'emprise esthétique-culturelle de la grande littérature caractérisée par ses canons très rigides et qui constituent par conséquent une entrave pour l'évolution de l'esthétique purement cinématographique.

Après la première projection filmique de *L'Arroseur arrosé* de Louis Lumière en 1895 qui adapte une série comique parue dans la presse écrite, les frères Lumière vont ensuite s'allier à Georges Méliès pour adapter en 1902 le roman de Jules Verne intitulé *De la terre à la lune. Trajet direct en 97 heures 20 minutes* (1865). Toutes les industries cinématographiques se sont appuyées et continuent de s'appuyer sur la littérature comme source d'approvisionnement inépuisable. Cependant, le cinéma, étant un art qui dispose son mode d'expression déjà expérimenté par les Frères Lumières, va connaître une sérieuse évolution et la pratique de l'adaptation aussi. L'indépendance des adaptations par rapport aux sources littéraires s'accroît avec la naissance de la Nouvelle Vague qui affirmait que trop de dépendance à l'œuvre littéraire empêchait au film issu d'une adaptation directe d'être purement cinématographique. Le sentiment d'être esthétiquement stérile et le désir de faire du cinéma va inéluctablement avoir un impact positif sur la pratique de l'adaptation cinématographique, sur les techniques d'adaptation et dans un effet boomerang sur la révolution, la révolution des techniques au cinéma, par des cinéastes tels que David Wark Griffith qui a révolutionné les techniques et plus tard des types et formes d'adaptation. Sanchez Noriega (2000) en fait une profonde étude et parle de « Transvasement culturel »

Le phénomène de « transvasement culturel » donne à voir les différentes possibilités qu'a une œuvre d'art à subir des transformations. Que ce soit des adaptations/transpositions, des inspirations ou des *remakes*, il existe une catégorisation requise qui régit l'intercommunication des formes artistiques des « vases » ou dispositifs médiatiques originels vers des « vases »

distincts. Ce transport obéit à un ordre régi par la capacité d'accueil du vase d'arrivée. Il faudrait que la transformation aboutisse à une œuvre d'art du second degré ou une espèce d'entre-deux. L'adaptation de l'œuvre littéraire au film correspond donc au phénomène « d'hypertextualisation » théorisée par Genette (1982), il parle de l'hypotexte ou texte de base et de l'hypertexte ou texte d'arrivée. Au préalable, pour tout processus d'adaptation, selon Diez Puertas (2006), il est indispensable de déterminer le genre ou sous genre littéraire régissant l'écriture de l'œuvre à adapter. Dans le cas, c'est le genre romanesque qui en est traité. Il faut déjà observer que tout film d'action et tout type de roman ont en commun la modalité narrative. Si le film narre à travers la bande-image et la bande sonore c'est parce que le genre romanesque (avec tous ses sous-genres) a hérité l'action de narrer du mythe et de l'épopée ses proches parents. Sánchez Noriega (2000) pense que le roman et le film ont en commun leur capacité à pouvoir raconter ou narrer des événements réels ou fictifs, localisés et enchaînés selon une logique, dans un espace donné qui peut être naturel ou construit. Ces événements sont également représentés par des personnages descriptibles. Cette condition commune, aux écritures artistiques, établit déjà une base esthétique devant permettre et faciliter le transvasement culturel qui s'opère pendant l'adaptation filmique d'un texte littéraire du genre romanesque.

La compréhension du phénomène d'adaptation filmique d'œuvres littéraires requière que l'on expose les mécanismes narratologiques et sémiotiques qui incombent ce travail ; c'est une réelle préoccupation qui entre en étroite ligne avec l'étude de la théorie de l'adaptation cinématographique de l'œuvre littéraire mettant ainsi en exergue la théorie du scénario.

Le phénomène d'adaptation implique nécessairement deux étapes majeures : l'étape des procédures administratives-juridiques et l'étape théorico-pratique. Dans le cas présent, on

s'intéresse exclusivement aux procédés théoriques. Ils constituent l'étape la plus complexe car ils intègrent les activités purement artistiques où se mêlent les subjectivités esthétiques impliquant la trans-écriture qui préside au destin du film hypertexte. Dès lors, la définition de ces procédés théoriques s'avère fondamentale. De ce fait Noriega (2000) définit l'adaptation filmique de l'œuvre littéraire comme étant le processus par lequel un récit, la narration d'une histoire, exprimé sous forme de texte littéraire, devient, à travers de transformations successives dans la structure morphologique originelle (énonciation, organisation et découpage temporel), dans la structure du contenu et pendant la mise en images (suppressions, compressions, ajouts, développements, descriptions visuelles, transformations dialogales, résumés, compilations ou substitutions), un autre récit très similaire exprimé dans un texte filmique. Cette définition est une description des activités théoriques qui constituent les étapes que traversent inévitablement le texte littéraire pendant son adaptation au film.

De ce qui précède, l'adaptation filmique inclut autant les paramètres esthétiques que socioculturelles. Mellet et Wells-Lassagne (2010) constatent que dans l'adaptation filmique interviennent des procès de lecture et d'écriture. Pour cela, les adaptations révèlent ce que les cinéastes estiment être les traits les plus saillants ou pertinents pour un public cible. En effet ces activités de lectures et d'écriture mettent, sous le choix du cinéaste-adaptateur, en exergue l'une des voix culturelles-esthétique de la bouillie polyphonique du texte romanesque de départ : c'est la monodie filmique (Zambo, 2019). De ce fait, face à un texte romanesque à traduire au texte filmique, le cinéaste-artiste-adaptateur, avant de s'engager à la transformation matérielle énoncée dans la définition de Noriega, procède tout d'abord à la lecture (réception littérale et littéraire). De cette réception lui permettant de s'appropriier de l'histoire

racontée, il parviendra alors à détecter la « clé de l'adaptation » ; cette clé n'est rien d'autre que l'ensemble des catégories morphologiques et substantielles, sur les plans esthétique et thématique constituant ce que nous appelons « les potentialités filmiques ». Les procédés de lecture et d'écriture font intervenir la catégorisation et la typologie du film de l'adaptation. Noriega (2000 : 63-71) dresse une longue liste dans laquelle il analyse les catégories et leurs formes d'adaptation correspondantes ; ces catégories du genre romanesque sont au nombre de 04 à savoir les types d'adaptation : « selon la dialectique fidélité/créativité, le type de récit, l'extension du récit ou selon la valeur esthético-culturelle du roman ».

## **II. Analyse des potentialités filmiques dans *No hay país para negros***

Nous entendons par potentialités filmiques dans une littéraire, des invariants esthétiques-culturels doués de puissances cinétiques capables d'engendrer des images filmables et audibles. Elles s'exercent à travers des techniques de l'écriture littéraire constituée de performances Trans médiales. L'analyse des potentialités filmiques dans un texte romanesque requiert, inéluctablement, la réception littérale et littéraire du texte indiqué. Pour favoriser la réception littérale, la théorie de l'énonciation en générale et en particulier les principes de la *grammaire narrative* du récit littéraire énoncés par T. Todorov (1970); (1971) et, dans une certaine mesure, ceux énoncés par R. Barthes (1977) sont nécessaires. En effet, les deux critiques littéraires s'accordent sur une procédure narratologique qui récupère et harmonise les postulats de leurs prédécesseurs Vladimir Propp et Lévi-Strauss<sup>1</sup>, c'est-à-dire, la

---

<sup>1</sup> Le premier était pour le respect des relations syntagmatiques entre les fonctions actantielles alors que le deuxième soutenait que l'étude d'un récit ait pour base fondamentale les relations paradigmatiques (T. Todorov, 1971: 118 et ss).



prise en compte des niveaux syntagmatique et paradigmatique pour une étude structurale du récit littéraire. Il faut retenir que T. Todorov (1971) distingue les fonctions narratives statiques des fonctions narratives dynamiques et introduit les transformations narratives comme une catégorie d'analyse du récit littéraire. Il faut d'ores et déjà comprendre que chaque titre se mue en une histoire dont il devient un énoncé hyponyme. C'est le cas du premier chapitre dont le titre est *el sentido común o el menos común de los sentido* (le sens commun ou le moins commun des sens) (p. 17). Ce titre réapparaît sous forme de fonction intégrative et distributionnelle dans le chapitre de la manière suivante : *pero para los Kadzue el sentido común era el menos común de los sentidos. Kadzue siempre decía que el sentido era la zona de confort para aquellos que no querían superarse...* (p.30).

*No hay país para negros* raconte l'histoire de Junior, benjamin d'une fratrie de trois enfants. Après la mort de son père, Kadzue Yonta Paul fut intronisé chef de famille. Kadzue et sa femme, Mélie, urent trois enfants Marline, Merline (jumelles) et Junior. Cette famille de tradition bamilékéée refusa de se conformer à certaines pratiques de ceux de sa communauté comme la polygamie, avoir une progéniture nombreuse, l'éducation des enfants aux petits métiers aux dépens de longues études ou au mariage précoce. Kadzue va refuser de donner Marline en mariage au Fô (roi de leur communauté) malgré la peur qu'il inspire. Pour échapper au couru du monarque, Kadzue Paul consulte le marabout de la famille qui va procéder, par de multiples rites, à la purification et à la protection de la famille Kadzue. Junior, le benjamin de la famille avait bien mis en pratique les conseils de son père, il fera de longues études. Poussé par le rêve de quitter son pays pour l'Europe et devenir « quelqu'un de grand » il se fait d'abord escroqué maintes fois par le Nouveau « benguiste » mais finit par obtenir une bourse d'études universitaire en Espagne. Ainsi son rêve se fut réalité.

Cependant, il fera face à la plus grande et effroyable surprise de sa vie : le racisme d'une vieille bailleresse *leridense*. Enrichi par la tradition de son peuple à travers des enseignements de sa mère, Junior continuera de « sourire » à la vie malgré toutes les difficultés qu'il rencontre en tant qu'immigrant.

Notre analyse prend en charge l'énonciation narrative et, de prime à bord, il est à noter que le récit romanesque ou sa fable se subdivise en chapitres. Chacun des chapitres est inauguré par un titre ; ces titres sont constitués des fonctions statiques et dynamiques. Cette configuration fertilise l'ensemble de l'intrigue de multiples puissances anecdotiques et en fait des potentiels filmiques. Des fonctions dynamiques des titres de chapitres, on retient : *Las apariencias engañan* (Les apparences sont trompeuses) ; *¡Otro que se va !* (¡Un autre qui s'en va!); *¡Familia ya estoy en España!* (Famille, je suis déjà en Espagne!)

Les fonctions ci-dessus mentionnées sont de véritables sous-trames. Chaque épisode engendre une ou plusieurs situations qui constituent une mini-trame. Elles complexifient certes le récit du fait de la fluidité des transformations narratives. Cependant, elles ensemencent également l'intrigue des référents expressifs prédisposant le texte à une recomposition possible tels que la psychologie de l'émigrant, l'espace transitoire et dialectique, les discours transculturels du chapitre intitulé « Famille, je suis déjà en Espagne ». Le récit dans ce chapitre narrativise la psychologie de l'immigrant. Les premiers instants de son arrivée en Espagne décrivent l'euphorie de Junior. Cette joie est transcrite par le ouf de soulagement de la phrase exclamative dudit titre et dans la phrase suivante : *no se acababa de creer que su sueño se estuviera haciendo realidad* (p. 99) son rêve venait de se réaliser et il n'en revenait. Pourtant, la suite de son aventure lui réserve de douloureuses déceptions : Junior va faire face au racisme alors qu'il ne s'y attend pas. Trouver un logement deviendra une équation presque impossible à résoudre:

*Luego, la anciana fue a la habitación de Junior y le espetó un sinfín de restricciones... una de las compañeras de piso dijo que era porque Junior era negro* (p. 105). Les scènes de racisme et autres choc interculturels son légion dans ce chapitre, toute chose qui pourrait propulser la réorganisation du texte narratif en texte dialogué dans un esprit plus monstratif de l'esthétique filmique. « Les apparences sont trompeuses » est un chapitre qui prélude un univers scénique dans lequel l'intrigue de la réécriture filmique sera du type interprétatif. Le contenu narratif de ce chapitre agence une succession d'évènements surprenants. Le narrateur-personnage et les personnages impliqués sont constamment désillusionnés. Or l'une des caractéristiques du film d'action est l'organisation des actions de manière à garder le suspense ; ce d'autant plus que c'est ce suspense qui captive l'attention du public spectateur. Par conséquent, la désillusion, de par l'effet de surprise qui caractérise toujours toute personne désillusionnée, devient une véritable potentialité filmique.

Des fonctions statiques chez Todorov (1970), (1971) et des fonctions d'indice chez Barthes (1977), équivalentes des énoncés constatifs chez Maingueneau (1990), ce sont des énoncés ou fonctions qui décrivent un état du monde dramatisé par le discours narratif de tout texte romanesque. Les titres de chapitres qui jouent ces fonctions sont : *El sentido común o el menos común de los sentidos* (Le sens commun ou le moins commun des sens) ; *¡Por los pelos!* (De justesse !) ; *¿Y ahora qué ?* (Et maintenant quoi ?) et *Añoranza, logros y derroche de amor* (Nostalgie, Réussite et Déception). De ces énoncés, l'attention est particulièrement portée sur le premier, à savoir « Le sens commun ou le moins commun des sens ». C'est le titre du chapitre inaugural du roman corpus. Ce chapitre est un réel miroir que KEM-MEKAH KADZUE promène au milieu de la tradition de son peuple *En un lugar de las rojas y fértiles tierras subsaharianas, cuyo nombre no importa nombrar, vivía un hombre ... le nombró sucesor del linaje ... nombrar a un sucesor*

*del linaje es, en realidad, una práctica sociocultural común entre los bamilekés.* Point de doute, la tradition dont les us et coutumes sont dépeints par la plume kem-mekahéenne est des peuples dits Bamiléké originaires de la région de l'Ouest du Cameroun. La narrativisation ou le discours narratif issu des vapeurs du bouillon culturel est riche tant sur le plan du posé esthétique que l'imaginaire socioculturel configuré sous forme thématique. De ce fait, la notion « d'énoncé constatif » ou de « fonction d'indice » à plein pouvoir sémantique car cette première portion du récit a pour rôle de créer l'effet exotique de par l'exposition des us et coutumes tels que les Rites (initiation, purification, protection, bénédiction); le respect des aînés chez les bamilékés; les croyances ancestrales bamilékés à travers le culte des cranes dans la case des ancêtres ; le totémisme à travers des forêts sacrées, des rivières sacrées ; le pouvoir et rôle du chef appelé *Fô* chez les bamiléké.

Dans l'ensemble le récit de *Nhpn*, compris comme un tout imbriqué et forgé par le « dialogisme culturel-esthétique » (Ilie Moïsuc, 2015), caractéristique intrinsèque du genre romanesque, draine au passage des invariants d'un souffle humain multi-, inter-, et transculturel. C'est pour cela que les instances textuelles telles que le continuum spatio-temporel, les personnages et même les thèmes sont investis du caractère cinématique. Le mouvement, qui est l'essence même de la discursivité filmique, est déjà de long en large présent dans le récit de *Nhpn*. Le cinématisme, comme potentialité filmique, est préconfiguré à travers la figuration spatiotemporelle. Ce continuum spatiotemporel est diversifié et dialectique : Afrique/Europe ; Cameroun/Espagne ; Douala/Lérída ;village/ ville, maison familiale/ palais royal ou rivière sacrée/forêt sacrée. Ces espaces-temps abritent des actions à deux périodes stables qui sont soit la « nuit », soit le « jour ». Nous avons là, une prédisposition à l'écriture de l'espace-temps scénaristique. Quant à la *dramatis personae*, *Nhpn* ratifie le contrat que lui

impose les travaux du théoricien Claude Bremond (1966 : 62), pour lui, « où il n'y a pas implication d'intérêt humain il ne peut y avoir de récit, parce que c'est seulement par rapport à un projet humain que les événements prennent sens et s'organisent en une série temporelle structurée ». Ainsi, la société diégétique se compose des personnages-groupes (les jumelles, la famille Kadzue, les étudiants (Universités camerounaises), les colocataires d'un appartement à Lérida (Espagne) ; des jeunes, des personnes âgées, les couples ; les voleurs, les bandits, les marchands, les racistes. Le personnage de Junior, jeune, ambitieux, camerounais de la communauté Bamiléké, étudiant boursier et immigrant noir en Espagne ; car c'est lui qui porte le projet humain de toute l'intrigue. Sur le plan trans-fictionnel (du roman vers le film) ces caractéristiques en font un héros ou l'acteur principal.

### **3. Fondements socioculturels des potentialités filmiques dans *No hay país para negros***

L'analyse des potentialités à travers le prisme énonciatif permet de s'appesantir sur le fonctionnement communicationnel des différents invariants que ce soit des fonctions dynamiques ou d'indice chez Barthes (1977), équivalent des fonctions statiques, nous pouvons alors remarquer le caractère prémonitoire de ces catégories. De manière concrète : La structuration du récit en plusieurs trames est non seulement un potentiel filmique mais cette stratégie esthétique donne davantage beaucoup de possibilités au cinéaste lambda de procéder à plusieurs types de réécriture donnant lieu aux scénarii de plusieurs genres filmique. Ces anecdotes qui créent à la fois beaucoup de suspens tout le long du texte, beaucoup d'effet comique, beaucoup d'effet cinématique-visuel et beaucoup d'effets impressionnistes trouvent leur fondement sur plusieurs configurations thématiques.

Le fondement socioculturel se réalise par et dans la thématique dont la configuration esthétique-culturelle est basée sur la dialectique des univers socioculturels d'ici et d'ailleurs à travers les paradigmes tels que village camerounais (dans les Bamboutos) / ville camerounaise (Dschang puis Yaoundé) ; ville camerounaise (Yaoundé puis Douala) / ville espagnole (Barcelone puis Lérida) ; Cameroun (pays de l'Afrique noire) / Espagne (pays du Sud-Ouest européen). C'est ainsi que l'attention de tout lecteur actif peut être retenue par la dichotomie entre les familles bamiléké du Cameroun, croyantes, respectueuses des traditions et de la personne humaine quel que soit ses origines *versus* la famille catalane raciste et xénophobe *una hora más tarde, volvió la chica y dijo que lo lamentaba mucho pero su madre seguía sin querer que se quedara...era un poco... racista* (p.106). Il y a l'univers villageois de *las rojas y fértiles tierras subsaharianas* (P. 17) là où il n'y a ni lumière électrique ni supermarché ; où le roi appelé Fô règne en maître absolu, lui et son administration constituée de notables et serviteurs appelés *tchindas* ; où l'on peut admirer la symbiose entre les religions importées (Christianisme) et l'Animisme ou croyances bamiléquées typiquement ancestrales et avec leur forêt et rivière sacrées et leur Marabou, d'une part, et d'autre part, les organes sociaux espagnols à l'instar de la police des frontières dans la ville de Lerida.

L'initiation de Kadzue Paul Yonta ; le marabout de la famille ; le Fô ; la tradition bamiléké ; la vie au village ; le palais du roi ; la vie à la capitale ; le concours d'entrée dans de grandes écoles ; la rencontre entre Merline et le jeune riche alors vendeuse du poisson braisé ; le voyage de Junior en Espagne ; son rêve de devenir « quelqu'un de grand » ; sa désillusion face au racisme des européens, à une société européenne plus corrompue et hypocrite, ses amours interracialisés inattendus ; ses peines et ses joies en terre étrangère ; son soudain fort attachement à la culture « Nguiemboon » sont des configurations

thématiques qui fondent socio-culturellement des potentialités filmiques du récit *Nhpn*. En effet, la configuration thématique, en tant que toute base de fondement socioculturel de tout discours artistiquement consigner se nourrit, pour le cas de *Nhpn*, d'un imaginaire multi-, inter- et trans-culturel.

La production artistique en général, ou la création littéraire en particulier, est une mise en scène de la « réalité » dans sa diversité (Zambo, 2019) et la pratique qui appelle au transfert des réalités socio-historiques, socio-culturelles, ontologiques et ontiques se pose comme une hyperbole de cette mise en scène de la *tramatis personae* qu'implique tout récit. De ce fait, va surgir la question de l'utilité ou de l'importance de l'adaptation filmique d'œuvres littéraires, en générale et de *Nhpn* en particulier. Müller Jürgen Reconnaît (2012) que les médias sont présents à provision dans la littérature camerounaise. Le caractère médial que présente le roman camerounais en « langue espagnole » est une pertinence en soit. Les « camerounités » sont ainsi susceptibles de transiter de l'espace culturel camerounais à l'espace socioculturel espagnol. Le roman comme le film qui l'adapte ont un objectif socioculturel commun que le romancier Conrad et le cinéaste Griffith énoncent respectivement :

*all art appeals primarily to the senses, and the artistic aim when expressing itself in written words must also make its appeal through the senses(...). [...]My task which I am trying to achieve is, by the power of the written word to make you hear, to make you feel it is before all, to make you see* (Conrad, 1945: 4-5)

Conrad, lors d'une interview fait cette déclaration en 1897(date de la première publication de *The Nigger of the Narcissus*, dans sa première publication). David W. Griffith dans une interview donnée en 1913 reprend pratiquement ces paroles pour parler de l'*operandi modus* du cinéma : *the task I'm trying to acheive is*

*above all to make you see.* Ainsi, si le roman fait voir et entendre au travers des mots écrit ; ce qui est antinomique compte tenu de la réalité matérielle du dispositif communicationnel de toute œuvre littéraire, on ne saurait effectivement entendre ni voir à travers les mots écrits, alors le film d'adaptation vient réaliser cet idéal du romancier. Et par là, les habitus du peuple Bamiléké sont exportés et exposés pour une meilleure visibilité interculturelle. L'on n'assiste, dès lors, à la promotion du patrimoine culturelle, au recyclage des traditions et à la préservation de ces mêmes traditions, à l'analyse et l'exposition interactive des habitus des camerounais et des espagnols. Toute chose qui nourrirait incommensurablement l'économie dans le cadre des industries culturelles.

## Conclusion

La problématique de la théorie de l'adaptation filmique du roman pose ce problème de la transférabilité du texte littéraire au texte filmique, d'une part et d'autre part, il y a donc la motivation du cinéaste lambda. Ce dernier veut gagner après avoir investi, alors le texte littéraire doit pouvoir répondre aux attentes esthétiques-culturelles pour impulser cette motivation. C'est là qu'interviennent les potentialités filmiques. Sur le plan théorique, il est à retenir que les potentialités filmiques d'une œuvre littéraire se réalisent à travers la narrativisation du substrat socioculturel et, par conséquent, les effets engendrés par le continuum stylistique qui en résulte. C'est-à-dire la capacité du récit à produire des effets cinétiques et cinématiques pouvant le rendre filmable.

Par ailleurs, la question du développement lié à la recherche universitaire en Afrique noire, et spécifiquement au Cameroun, devrait trouver une réponse idoine par la mise œuvre d'une industrie culturellement basée sur l'exploitation de la littérature. De ce fait, il se pose immédiatement la question de la



transformation d'œuvres littéraires en matière première utile et utilisable dans l'industrie cinématographique. L'histoire des relations entre les arts et le cinéma, en tant qu'industrie, nous apprend que cette transformation est possible par le biais du phénomène d'adaptation. Pour ce qui est de la difficulté à pouvoir traduire en images filmique le substrat socioculturel multiculturel et transculturel dans *No hay país para negros*, les théories d'adaptation filmiques devraient être associées à certaines théories de la traductologie ; celles-ci pourraient faciliter la traduction filmique de « l'être-nègre » (Assipolo, 2023 : 2298) inscrit dans le roman camerounais en langue espagnole. Ceci appelle à la maîtrise de l'ethnologie, la sociologie et l'anthropologie des peuples dont les cultures sont dépeintes.

### References bibliographiques

ASSIPOLO, Laurain (2023) « Le traducteur face à la variation : quelques problèmes théoriques et méthodologiques », *Revue de la Traduction et Langues*, 22, (1), 296-311.

BARTHES, Roland (1977) « Introduction à l'analyse structurale des récits », *Poétique du récit*. Paris, Seuil, 7-58.

BREMOND, Claude (1966) « La logique des possibles narratifs », *Communication 8, Recherches sémiologiques : l'analyse structurale du récit*, 60-76.

JACOBS, Lewis (1939) *The Rise of the American film*, New York, Harcourt Brace.

KEM-MEKAH KADZUE, Oscar (2018) *No hay país para negros*, Spaña, Círculo Rojo (Corpus).

MAINGUENEAU, Dominique (1990) *Pragmatique pour le discours littéraire*. Paris, Bordas.

MELLET, Laurent et WELLS-LASSAGNE, Shannon (2010) *Etudier l'adaptation filmique. Cinéma anglais – Cinéma américain*, Rennes, Presses Universitaires de Renne.

MÜLLER JÜRGEN, Ernest (2012) « Intermédialité et littérature francophone camerounaise », *Ecriture camerounaises francophones et Intermédialité*, Yaoundé, Mangoua Robert Fotsing (ed.), Ifrikiya, 7-18.

NORIEGA SANCHEZ, José Luis (2000) *De la literatura al cine. Teoría y análisis de la adaptación*. Barcelona, Paídos.

TODOROV, Tzvetan (1970) «Las categorías del relato literario», *Comunicaciones*, N°8. Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, 155-192.

----- (1971) *Poétique de la prose*. Paris: Seuil.

VANOYE, Francis (2019) *L'adaptation littéraire au cinéma*, Paris, Armand Colin.

ZAMBO BOMOBA, Appolinaire (2019) «Créación y procreación artística: hacia una estética de la reconversión. Estudio de la adaptación fílmica de Historias del Kronen», *El hispanismo en África. Estudios en homenaje al Profesor Sosthène Onomo-Abena*, Monique Nomo Ngamba, Michel-Yves Essissima et Wilfried Mvondo (Eds), Douala, Édi-CAD.