

## L'ETIOLEMENT DES ETENDARDS CULTURELS GABONAIS : IMPUISSANCE SYMBOLIQUE FACE A LA DYNAMIQUE DE DOMINATION DE LA CULTURE BRITANNIQUE

**Camille Dorian NZAOU NYAMA**

Doctorant en Civilisation Britannique

Université Omar Bongo – Formation Doctorale “Lettres, langues et humanités des mondes afro-ibériques, afro-anglophones et américains”

[skniferly@gmail.com](mailto:skniferly@gmail.com)

**Résumé :** Cet article analyse la faiblesse symbolique et esthétique du cinéma gabonais face à l'hégémonie des productions cinématographiques britanniques, notamment à travers l'étude comparative de la série *Sex Education* et de plusieurs films gabonais. Il démontre que l'amateurisme technique du cinéma local — notamment l'usage insuffisant ou erroné des plans filmiques — empêche l'émergence de représentations culturelles fortes, légitimes et durables. En mobilisant la théorie de la construction sociale de la réalité (Berger & Luckmann) et la notion de reconfiguration identitaire, l'article propose une réflexion sur les moyens esthétiques, politiques et pédagogiques de restaurer les étendards culturels gabonais à l'écran. Il plaide en faveur d'une professionnalisation du secteur par la formation, la coopération internationale et la création d'une plateforme de diffusion locale.

**Mots-clés :** Cinéma gabonais – Esthétique filmique – Domination culturelle – Plans cinématographiques – Représentation identitaire

### THE WITHERING OF GABONESE CULTURAL STANDARDS: SYMBOLIC POWERLESSNESS IN THE FACE OF BRITISH CULTURAL DOMINANCE

**Abstract:** This article explores the symbolic and aesthetic weakness of Gabonese cinema in the face of the dominance of British film productions, through a comparative analysis of the series *Sex Education* and several Gabonese films. It argues that the technical amateurism of local cinema—especially the inadequate or incorrect use of cinematic shots—hampers the emergence of strong, legitimate, and lasting cultural representations. Drawing on the theory of the social construction of reality (Berger & Luckmann) and the concept of identity reconfiguration, the article reflects on aesthetic, political, and pedagogical strategies to restore Gabonese cultural standards on screen. It advocates for the professionalization of the sector through training, international cooperation, and the creation of a local streaming platform.

**Keywords:** Gabonese cinema – Film aesthetics – Cultural domination – Cinematic shots – Identity representation

#### Introduction

Cet article tend à porter l'écho des cris des artistes Gabonais enclins à un effacement artistique et culturel face à la domination des productions étrangères qui prennent le marché local en otage. Vu la diversité artistique dont le Gabon regorge, cet article cherche à décortiquer les problèmes du secteur cinématographique au Gabon qui se fera possiblement de plus en plus effacer avec l'avènement de l'adhésion du Gabon au Commonwealth, donc de l'ouverture officielle du marché local aux pays membres du Commonwealth, notamment le Royaume-Uni.

Cet article fait suite à une présentation au colloque « sortir de l'ombre » organisé par le laboratoire GRALIFAH, du 26 au 27 Mai 2025 au Gabon. L'article reprend les grandes lignes de la présentation qui a porté sur l'inconsistance du cinéma gabonais face à la concurrence internationale. C'est cette inconsistance qui justifie l'étiolation des étendards culturels gabonais.

Le cinéma, au-delà de sa fonction artistique ou divertissante, est un puissant vecteur de représentation sociale, culturelle et identitaire. À ce titre, les industries cinématographiques dominantes, notamment celles des pays anglo-saxons comme le Royaume-Uni, influencent fortement l'imaginaire collectif mondial. Cette réalité crée un déséquilibre dans la représentation et la légitimation des cultures dites périphériques ou postcoloniales, à l'instar du Gabon, dont les productions cinématographiques peinent à affirmer des étendards culturels cohérents, audibles et durables.

Ce constat d'asymétrie culturelle est manifeste dans la réception comparée de séries britanniques comme *Sex Education* et des productions locales gabonaises telles que *Le secret des vierges*, *Jamais 2 sans 3*, *Shanice*, *Le prix de la trahison*... Le fossé est clairement évident: d'un côté, une professionnalisation des techniques cinématographiques dont la qualité d'image, les plans symboliques, le montage narratif, la musique, etc; de l'autre, un amateurisme persistant qui fragilise la transmission des valeurs culturelles gabonaises aux niveaux local et international et en fait des objets marginaux, peu diffusés et peu discutés.

La problématique de cette étude s'articule donc autour de cette interrogation centrale: comment la faiblesse technique du cinéma gabonais contribue-t-elle à l'effacement progressif, voire systématique, de ses étendards culturels face à l'hégémonie cinématographique britannique ? Autrement dit, l'amateurisme filmique au Gabon est-il responsable d'un déficit symbolique, voire d'une impuissance culturelle, dans la bataille mondiale des représentations ?

Trois hypothèses guident notre réflexion. La première postule que l'efficacité esthétique du cinéma britannique, notamment dans *Sex Education*, permet une meilleure mise en scène des messages que le discours verbal tait, notamment ceux des rapports de pouvoir. La deuxième suggère que l'amateurisme technique du cinéma gabonais participe activement à la fragilisation des représentations culturelles locales. Enfin, la troisième hypothèse évoque l'existence de pistes de redressement, à la fois dans certaines productions émergentes comme *Il y a un lendemain*, et dans les choix politiques qui pourraient encadrer une véritable industrie du cinéma gabonais.

Ce travail présente donc un double intérêt scientifique : d'une part, il questionne les rapports entre technique filmique et domination culturelle ; d'autre part, il participe à la réflexion sur la souveraineté culturelle en Afrique centrale à l'ère de la mondialisation médiatique, précisément dans le cinéma Gabonais. Cette démarche s'inscrit dans un courant d'analyse interdisciplinaire qui croise les études cinématographiques, les théories postcoloniales, la sociologie de la culture et les études culturelles africaines.

Le cadre théorique s'appuiera principalement sur la théorie de la construction sociale de la réalité de Berger et Luckmann (1966), ainsi que sur la notion de reconfiguration identitaire et culturelle dans un contexte postcolonial. Sur le plan méthodologique, deux approches seront mobilisées : la méthode directoriale, qui permet d'interpréter les choix de réalisation dans les films, et l'analyse des plans, en tant que révélateurs visuels de la dynamique de pouvoir ou d'identité.

La revue de la littérature convoquera les travaux sur les études de genre et de sexualité appliquées à l'audiovisuel (Mulvey, 1975 ; Dyer, 1986), sur la domination culturelle (Bourdieu, 1979 ; Hall, 1997), ainsi que sur le cinéma africain et postcolonial (Diawara, 1992 ; Ukadike, 1994). Ces perspectives seront articulées pour proposer un regard critique sur le décalage technique et symbolique entre deux productions : *Sex Education* comme référence britannique professionnelle,

et *Il y a un lendemain* comme tentative gabonaise de restitution cinématographique d'un message culturel.

Nous organiserons notre propos en trois grandes parties. La première partie analysera le cadre théorique et méthodologique qui structure notre étude. La deuxième partie procédera à une comparaison technique et symbolique entre le cinéma britannique et gabonais à travers l'usage des plans. Enfin, la troisième partie proposera des perspectives filmiques et politiques concrètes pour une professionnalisation effective du cinéma gabonais.

## I. Cadre théorique et méthodologique

### 1.1 Cadre théorique

#### 1.1.1 La construction sociale de la réalité

L'un des postulats majeurs de ce travail repose sur la théorie de la construction sociale de la réalité formulée par Peter L. Berger et Thomas Luckmann dans leur ouvrage éponyme *La construction sociale de la réalité* (1966). Cette théorie stipule que la réalité n'est pas objective et stable, mais elle est construite, dynamiquement issue des interactions sociales répétées, institutionnalisées, puis naturalisées au sein d'un groupe humain. Pour les auteurs, la société est une réalité *sui generis*. Elle est le produit de l'activité humaine. Elle n'existe pas indépendamment de l'action humaine, mais elle s'impose à l'individu comme une réalité objective (Berger & Luckmann, 1966, p. 61).

Appliquée au champ du cinéma, cette théorie permet de comprendre que les images filmées, les choix de plans, de dialogues et de scénarios, participent eux aussi à cette production de la réalité. Ils créent des imaginaires qui, à force d'être répétés, visionnés, intériorisés, deviennent des modèles de référence, des normes esthétiques et morales. Cette construction s'observe notamment dans la signification des plans en plongée et en contre-plongée qui véhiculent l'idée de domination et de pouvoir.

Dans le cas de la série britannique *Sex Education*, l'identité sexuelle, les rapports de pouvoir, et les valeurs sociétales sont représentés à travers une esthétique cinématographique de haute qualité, qui renforce leur crédibilité et leur acceptabilité sociale. La compréhension de ces messages passe par leur valeur à travers une réalité cinématographique construite expressément pour les légitimer.

À l'inverse, dans de nombreuses productions gabonaises, l'absence de codes techniques professionnels nuit à cette construction de la réalité. Le spectateur peine à adhérer aux récits, ce qui empêche la formation d'une mémoire culturelle partagée. Ainsi, la faiblesse technique devient un obstacle à l'objectivation de la culture nationale à l'écran.

#### 1.1.2 Reconfiguration identitaire et culturelle

La notion de reconfiguration identitaire est également centrale dans ce travail. Elle désigne un processus dynamique par lequel une société en mutation redéfinit ses repères culturels, ses modèles de comportement et ses normes symboliques. Dans un contexte postcolonial comme celui du Gabon, cette reconfiguration est souvent prise dans une tension entre héritage local et hégémonie étrangère. Le cinéma, en tant que médium de diffusion culturelle, cristallise cette tension.

Les productions gabonaises contemporaines peinent à articuler efficacement les symboles culturels locaux à une esthétique visuelle qui les rende compétitifs sur la scène mondiale. Or, la transmission d'un étendard culturel passe par une codification visuelle précise, susceptible d'être

reconnue, comprise et adoptée. Le cinéma britannique, avec *Sex Education*, réussit à universaliser certains marqueurs culturels (liberté sexuelle, affirmation individuelle, rejet de l'autorité patriarcale) à travers des formes filmiques maîtrisées. À l'inverse, le cinéma gabonais laisse souvent ses récits sans structure visuelle stable, ce qui affaiblit la portée symbolique du message.

Dans cette optique, les valeurs gabonaises comme le respect de l'ancien, la solidarité communautaire, la pudeur corporelle, ou encore le rôle cérémoniel de la parole, ne sont pas mises en scène de manière cinématographique convaincante. Comme le note Diawara (1992), l'échec des cinémas africains à s'imposer comme forme dominante n'est pas toujours dû au manque de contenu, mais souvent à l'absence d'un langage formel adapté. Autrement dit, la reconfiguration identitaire ne peut s'opérer sans une reconfiguration du langage filmique lui-même.

De là, alors que certains plans ont déjà une valeur ancrée dans la culture britannique, la reconfiguration identitaire et culturelle par le cinéma gabonais consisterait donc à s'approprier une réalité cinématographique qui ne soit pas forcément dépendante de la réalité occidentale. Elle devrait s'attacher aux challenges sociaux gabonais portés par ses étendards culturels dont la violence faite aux femmes, le mysticisme, la tradition...

## 1.2 Cadre méthodologique

### 1.2.1 La méthode directoriale

La méthode directoriale consiste à analyser les choix de mise en scène faits par le réalisateur ou la réalisatrice pour produire un effet particulier sur le spectateur. Bertolt Brecht, dans sa réflexion sur le théâtre politique, affirmait que la tâche du metteur en scène est de faire de la performance un argument, une prise de position, et non simplement un spectacle (Brecht, 1964, p.144). Transposée au cinéma, cette approche permet de lire les décisions esthétiques comme des outils de communication idéologique.

La méthode directoriale fait parler l'esthétique cinématographique car chaque détail de la mise en scène – la disposition des corps, la gestion de l'espace, le cadrage, la lumière – sert à construire un univers cohérent qui naturalise une certaine communication entre le réalisateur ou la réalisatrice et les téléspectateurs. À travers certains plans, par exemple, on peut lire des émotions, à travers d'autres, on peut poser une attention particulière. Ces différents plans, finement choisis par la réalisatrice de *Sex Education*, Laurie Nunn, concourent à valoriser la méthode directoriale. De là, on comprend que la méthode directoriale permet d'interpréter un film à travers les intentions formelles du réalisateur, en examinant l'usage de l'espace, du temps et du mouvement dans la narration (Bordwell & Thompson, 2013, p. 46).

### 1.2.2 L'analyse des plans

L'analyse des plans constitue un autre outil méthodologique central dans cette recherche. Un plan, au cinéma, est une unité visuelle de base, mais aussi un vecteur de signification. Chaque plan – plongée, contre-plongée, plan américain, gros plan, insert – a une fonction narrative, psychologique et idéologique. Comme le rappelle Metz (1971, p.63), le plan est à la fois un élément du récit et un signe de la manière dont ce récit veut être compris.

Les plans en plongée vont nous servir à signifier la vulnérabilité d'un personnage, tandis que les contre-plongées vont souligner la montée en puissance ou la domination d'un personnage. La classification traditionnelle de ces deux plans sera restituée comme telle dans notre analyse.

Les inserts se présentent comme des plans très courts sur des objets ou des détails. Ils renforcent également la cohérence symbolique, en mettant l'accent sur un objet. D'ailleurs, le plan en insert s'impose dans le découpage comme un élément chargé de sens, en focalisant l'attention sur un objet ou un geste porteur d'une fonction symbolique ou narrative distincte » (Metz, 1991, p. 241).

## 2. Professionnalisme britannique et amateurisme gabonais dans le traitement des plans

### 2.1 Professionnalisation des plans dans le cinéma britannique

#### 2.1.1 Plans en plongée et contre-plongée : expression de la domination

Permettons-nous de rappeler qu'en cinématographie, un plan en plongée suggère l'infériorité ou la vulnérabilité du personnage filmé, tandis qu'un plan en contre-plongée insuffle une forme de puissance ou de résistance. La série *Sex Education* exploite cette dynamique avec rigueur, notamment dans les confrontations entre personnages adolescents et figures d'autorité.



Source : *Sex Education*, saison 1, épisode 1.

Cette image propose un plan en contre-plongée. Il s'agit évidemment du directeur d'école, Michael Groff, qui s'adresse aux élèves de Moordale. Cette perspective en contre-plongée vient se substituer aux paroles qui devaient présenter Michael Groff comme le chef de l'école. D'ailleurs, Albera souligne que le plan filmique découpe un cadre au sein duquel une portion de réel est exposée, présentée, et habitée par le personnage (2016, p.135). De là, on comprend que ce plan montre Michael Groff qui endosse le statut de chef grâce à sa fonction. On peut mieux évaluer le rapport de dominant et dominé entre Michael Groff et les élèves dans l'image qui suit :



Source : *Sex Education*, saison 1, épisode 1.

Cette image présente un plan d'ensemble dans lequel on note une perspective en contre-plongée du point de vue des apprenants et une perspective en plongée du point de vue de Michael Groff.

Au-delà de la présentation de la pièce, ce plan restitue chaque groupe de personnages dans le statut qui lui correspond. On peut également observer une situation de rétractation, qui équivaut à une posture de faiblesse, chez Jean Milburn face à son fils Otis.



Source : *Sex Education*, saison 2, épisode 8.

Dans cette scène, Jean entretient une conversation discordante avec Otis. Elle choisit de se plier au souhait d'Otis, de faire son portrait psychologique, donc de la juger. Ainsi, elle se met en position de faiblesse en adoptant une posture en plongée indirecte. Cette posture se comprend par le fait que Jean semble regarder Otis en levant la tête, ce qui signifie qu'elle se trouve plus ou moins en dessous.

#### 2.1.2 La valeur narrative et symbolique de l'insert

L'usage de l'insert dans *Sex Education* dépasse la simple fonction d'amplification. L'insert y devient un marqueur narratif autonome, porteur de sens. Il est généralement utilisé pour mettre en avant une information captivante qui se veut prioritaire sur le moment. L'insert participe à l'accomplissement de la méthode directoriale car elle semble plonger le téléspectateur dans l'univers de la série. On peut le noter dans l'image suivante :



Source : *Sex Education*, saison 1, épisode 7.

Étant donné que l'insert ou très gros plan faisait un détail, on peut le considérer comme le plan dramatique par excellence (Baticle, 1968, p.112). Ces propos nous orientent vers l'expression faciale d'Otis qui semble exprimer de la contrariété. Le recours à l'insert ici est de montrer exactement le jeu d'acteur d'Otis qui exprime sa contrariété non pas par la parole, mais avec son visage.

De plus, l'insert devient un vecteur narratif silencieux, capable de transmettre une intention ou une émotion sans recours au dialogue (Beuparlant, 2013, p.87). En nous focalisant sur l'image d'une séquence dans laquelle la scène de l'image est silencieuse, on peut constater qu'Otis exprime son affection pour Ola à travers un contact manuel. Malgré le narratif silencieux de l'image, l'insert suscite des émotions.



Source : *Sex Education*, saison 2, épisode 5.

## 2.2. L'amateurisme dans le cinéma gabonais à travers les plans

### 2.2.1. L'absence des plans en plongée et contre-plongée

Dans la majorité des productions gabonaises, les plans en plongée et contre-plongée sont absents ou utilisés de manière inappropriée. Cette carence empêche toute modulation du rapport de force entre les personnages. Plusieurs gabonais mettent pourtant en avant les rapports de domination, mais ces rapports sont absents du point de vue filmique.



Source : film *Le bal des sorciers*

Dans cette image en perspective de plongée, nous voyons le personnage de Maman Pindzou réprimander Ngadibadi sur le caractère sacré de certains aliments. Le fait d'être plus âgée, de connaître la tradition et de sermonner met Maman Pindzou en posture de force, donc de domination. Le scénariste aurait dû la mettre en posture de contre-plongée. Ce manque de restitution de ces deux plans montre la carence esthétique du cinéma gabonais. Bien entendu, l'esthétique des plans s'accompagne d'une certaine sémiotique standardisée qui confère aux plans des sens prédéfinis. La position en plongée de Maman Pindzou ne rentre pas dans cette dimension

sémiotique. C'est donc en cela que le plan en contre-plongée est utilisé à l'opposé du sens qu'il véhicule dans la sémiotique des plans.

D'ailleurs, le cinéma africain reste marqué par une esthétique de la parole, au détriment de la mise en scène visuelle (Lelièvre, 2013, p.69). Ce constat de parole se retrouve non seulement dans la scène précédente avec Maman Pindzou mais également dans la séquence qui suit :



Source : le film *La colère des ancêtres*

Là également, nous avons un contexte de récriminations qui n'est pas porté par le plan en contre-plongée, ni d'ailleurs par l'expression faciale du personnage mis en exergue. La compréhension de son pouvoir réside, comme l'a souligné Lelièvre, dans le discours qu'il énonce.

Ces deux films, tournés dans les années 2000, traduisent certainement un manque de professionnalisme de la part des scénaristes gabonais, étendards culturels gabonais dans le volet cinématographique. Il est important de souligner ce film met en exergue la dualité culturelle entre la vie traditionnelle et la vie moderne. Ce paradoxe s'accompagne d'un contexte de pouvoir, qui, à minima, devrait être transposé par des plans en plongée et contre-plongée, selon la perspective du dominant ou du dominé.

Ce manque de professionnalisme perpétue donc l'enlèvement de la culture gabonaise dans l'ombre des pratiques culturelles et esthétiques liées au cinéma et au film du point de vue international.

Pourtant, nous notons quand même dans le film *La puissance de la foi* un plan en plongée correctement restitué en ce qui concerne la représentation de la fébrilité et de la détresse. Cette représentation semble être le résultat d'une restitution hasardeuse car on ne trouve plus de plans en plongée ou en contre-plongée correctement restitués dans le même film.



Source : le film *La puissance de la foi*

Même si on constate que ce plan ne se reproduit pas avec justesse dans le reste du film, on se doit néanmoins d'admettre que le réalisateur sait faire une prise en plongée. Cette évidence va alors nous permettre d'évoquer une certaine lacune des réalisateurs gabonais sur la culture des plans et leur valeur filmique, esthétique et directoriale dans un film qu'on voudrait voir s'exprimer de plusieurs manières différentes.

### 2.2.2. La mauvaise utilisation de l'insert dans le cinéma gabonais

L'insert est un autre type de plan à partir duquel on peut aisément observer la carence esthétique dans le cinéma gabonais. Alors que le cinéma gabonais a eu un écho appréciable dans les années 2000 et 2010 avec des films à succès comme *le collier du Roi Mokoko* et *Le plan* qui ont été primés sur le continent, force est de constater que ces films ne font pas le quotidien télévisuel des gabonais. Ces films auraient constitué de bonnes bases pour analyser l'insert.

Toutefois, dans les films du quotidien télévisuel, on note *La maison du CFA* qui nous laisse découvrir une forme d'insert d'entrée de jeu. Il tient lieu de préciser que même si l'insert est pris pour un très gros plan, il n'est pas un gros plan du fait qu'il rapproche beaucoup plus la caméra afin de rendre les détails perceptibles. Ces détails n'ont de la valeur que selon le contexte de la séquence et la valeur de l'élément mis en exergue par l'insert.



Source : le film *La maison du CFA*

Dans cette scène, cet insert est supposé mettre en avant un personnage qui pleure. Non seulement on peine à voir l'expression de la tristesse ou de la désolation sur son visage, mais on ne parvient pas non plus à identifier les larmes sur son visage. Là nous avons donc un cas de gros plan ou de plan rapproché qu'on ne saurait assimiler à un insert du fait qu'il ne met pas en avant les détails auxquels le téléspectateur doit s'accrocher pour que le caractère émouvant de la scène s'ancre en lui.

Pourtant, comme le souligne Mitry, « le gros plan d'objet est le substitut du mot dans la syntaxe cinématographique » (1965, p. 93). En ne recourant pas à l'insert, ou en l'employant sans intention symbolique, le cinéma gabonais se prive d'un outil fondamental de l'économie du récit. Cette économie du récit peut s'observer dans le film *Les couilles de l'éléphant*, réalisé avec des acteurs français. On y voit un insert qui met en exergue une pratique fétichiste. Le simple fait de voir l'image parle assez fort au point de supprimer les paroles pour cette séquence.



Source : le film *Les couilles de l'éléphant*.

Il faut noter que dans la culture gabonaise, certains objets comme la canne, le chapelet, le talisman, ou un vêtement cérémoniel sont hautement signifiants. Leur intégration dans des inserts bien construits permet non seulement d'enrichir le discours narratif, mais aussi de renforcer l'ancrage culturel des films. Cela donne au cinéma gabonais une identité visuelle forte, susceptible de séduire à l'international, donc de sortir de l'ombre.

### 3. Perspectives pour la professionnalisation du cinéma gabonais

#### 3.1. La formation des étendards culturels gabonais

##### 3.1.1. La question du renforcement des capacités des professionnels du cinéma

Le renforcement des capacités apparaît aujourd'hui comme l'une des solutions les plus simples pour permettre aux étendards culturels de sortir de l'ombre et être des représentants actifs de la culture gabonaise à l'international. Pour y parvenir, il faut que ces derniers aillent se former dans des cours d'été ou auprès des écoles d'arts de bonne renommée pour pouvoir associer une certaine maîtrise à cet art qu'ils performant actuellement beaucoup plus par passion.

Alors que l'absence de structures pérennes de formation freine l'émergence des talents locaux (Lelièvre, 2013, p.59), il faut quand même admettre que le renforcement des capacités passe par la mise en places d'ateliers pratiques et immersifs (Barlet, 2012, p.87). Ce sont ces ateliers, entre autres moyens de formation, qui vont inéluctablement permettre aux réalisateurs et cinéastes gabonais de se former. D'ailleurs, le Gabon dispose de certains acteurs de renom parmi lesquels Serge Abessolo qui n'est plus à présenter. Les ateliers immersifs pourraient intégrer sa participation pour l'acquisition de son expérience dans le domaine.

##### 3.1.2. La coopération internationale

Dans la coopération internationale, il s'agit d'amener les acteurs du cinéma gabonais à tourner des films avec des acteurs internationaux. Si Serge Abessolo est une ressource sous-exploitée dans le monde du cinéma, nous nous devons néanmoins d'admettre qu'il a su s'imposer comme un talent d'avenir dans le film *Les couilles de l'éléphant* avant de s'exporter aujourd'hui.

Donc avec des films de coopération comme *Les couilles de l'éléphant* et *La cage*, film très peu connu d'ailleurs car il est sorti en 1963, les réalisateurs et acteurs peuvent également améliorer ou étoffer leurs compétences cinéastes, cinématographiques, et filmiques afin de sortir le cinéma gabonais de l'ombre dans lequel il se trouve. Dans les deux films cités antérieurement, nous

constatons une bonne maîtrise de l'insert et des plans en plongée et en contre-plongée, même s'il y a d'autres plans et techniques filmiques mises en exergue.



Source : le film *La cage*



Source : le film *Les couilles de l'éléphant*

Ces deux images (un insert et un plan en plongée) permettent de montrer l'apport et la contribution des experts internationaux, notamment français, dans le cinéma gabonais. Même si le film *La cage* est moins récent, il laisse déjà entrevoir une forme de maîtrise sur l'insert qui est aujourd'hui considéré comme l'un des plans incontournables dans le monde du cinéma. Et malgré l'absence de drone ou de grue, les réalisateurs du film *Les couilles de l'éléphant* ont pu restituer le plan en plongée, certainement dans l'optique de permettre à l'esthétique filmique de combler le langage énoncé par la parole.

### 3.2. Perspectives politiques pour la professionnalisation du cinéma gabonais

#### 3.2.1. La création d'écoles d'arts visuels et du spectacle

La professionnalisation du cinéma gabonais ne saurait reposer uniquement sur l'initiative des cinéastes ou les efforts isolés de certains projets. Elle doit s'appuyer sur une politique de formation structurée et institutionnalisée. L'absence actuelle d'écoles spécialisées dans les arts visuels et du spectacle constitue un frein majeur à l'éclosion de nouveaux talents et à la normalisation des standards techniques.

Dans cette perspective, la création d'écoles supérieures nationales ou régionales de cinéma, avec un curriculum articulé autour de l'analyse filmique, de la direction artistique, du montage et de la scénographie, serait une réponse adaptée à la précarité actuelle du secteur. Comme l'indique Hesmondhalgh et Baker, l'absence d'institutions de formation affaiblit la régulation du champ culturel et empêche l'émergence d'une économie créative durable (2011, p. 74). Le Gabon

gagnerait donc à s'inspirer de modèles africains réussis, comme l'École Supérieure des Métiers du Cinéma et de l'Audiovisuel (ESMACA) au Cameroun, ou encore l'ISMA au Bénin.

En intégrant dans ces structures des modules sur la narration cinématographique, la gestion de production, mais aussi sur la sociologie de l'image et la sémiotique du plan, il serait possible de former une génération de cinéastes dotés non seulement de compétences techniques, mais aussi d'une conscience critique apte à déconstruire les schémas narratifs hérités. Cette stratégie de formation s'inscrirait dans une dynamique de long terme pour faire du cinéma gabonais un secteur compétitif et culturellement enraciné.

### 3.2.2. Une digitalisation professionnelle d'une plateforme de diffusion locale

La formation seule ne suffit pas à garantir la visibilité des productions locales. Une politique de diffusion cohérente et moderne est tout aussi nécessaire. Dans cette optique, la création d'une plateforme digitale professionnelle de diffusion de films gabonais apparaît comme une priorité. Cette plateforme devrait fonctionner comme une vitrine de la production nationale, en hébergeant des contenus qui répondent à des normes professionnelles de qualité, avec une interface intuitive, une gestion transparente des droits d'auteur, et un référencement international.

Inspirée des modèles tels qu'Afrostream ou iROKOtv, cette plateforme pourrait être articulée autour d'un comité de validation esthétique et narratif, garantissant la diffusion de films respectant des critères techniques minimaux (résolution d'image, étalonnage, continuité narrative). Il serait aussi essentiel d'y intégrer des séries web courtes, des films éducatifs, et des productions documentaires valorisant la culture gabonaise.

Cette plateforme deviendrait le reflet de la montée en qualité du cinéma local, et un outil de diplomatie culturelle à l'échelle régionale et continentale. Elle pourrait aussi générer des revenus pour les auteurs, en mettant en place un modèle économique basé sur la monétisation des vues, les abonnements ou le sponsoring culturel. Comme le note Bourdieu et Darbel, toute institution culturelle durable se fonde sur un système de médiation capable de relier production et réception (1969, p. 41).

## Conclusion

Ce travail s'est donné pour objectif d'analyser les limites esthétiques et structurelles du cinéma gabonais à travers le prisme d'une comparaison avec le cinéma britannique, représenté ici par la série *Sex Education*. Ce travail est la restitution du colloque « Sortir de l'ombre » organisé les 26 et 27 mai 2025 à Libreville.

À partir d'un constat d'amateurisme formel dans de nombreuses productions locales — notamment en ce qui concerne la grammaire des plans — nous avons mis en lumière l'importance de la construction visuelle dans la transmission de significations, d'identités et de rapports de pouvoir. La réflexion s'est appuyée sur un cadre théorique fondé sur la construction sociale de la réalité (Berger & Luckmann, 1966) et la reconfiguration identitaire par le cinéma, en prenant en compte les étendards culturels gabonais souvent absents ou mal représentés à l'écran.

Nous avons démontré que le cinéma britannique, à travers *Sex Education*, parvient à articuler esthétiquement et symboliquement des enjeux de pouvoir grâce à l'utilisation consciente de plans en plongée, contre-plongée et d'inserts, avec une précision méthodologique inspirée de la méthode directoriale (Brecht, 1964) et de l'analyse filmique (Bordwell & Thompson, 2008). À l'opposé, le cinéma gabonais peine encore à mettre en œuvre ces procédés, soit par ignorance technique, soit par manque de formation ou de moyens, ce qui aboutit à un produit souvent moins lisible, moins percutant, et parfois incohérent dans sa narration visuelle.

Toutefois, ce constat ne saurait être une fin en soi. Des signes d'amélioration apparaissent dans certaines productions telles que celles abordées dans notre travail. C'est dans cette optique que nous avons proposé des perspectives filmiques et politiques pour la professionnalisation du cinéma gabonais, allant de la création d'écoles spécialisées à la mise en place d'une plateforme digitale de diffusion locale.

L'intérêt de ce travail réside donc dans sa capacité à poser les bases d'un diagnostic rigoureux de la situation actuelle du cinéma gabonais, tout en proposant des pistes concrètes de réforme. Il combine une analyse esthétique approfondie, une réflexion civilisationnelle sur les identités culturelles à l'écran, et un appel à l'institutionnalisation du secteur.

Les limites de notre étude tiennent à l'absence d'enquête de terrain auprès des réalisateurs gabonais eux-mêmes, et à une comparaison circonscrite à une seule œuvre britannique. Une ouverture serait donc possible dans une perspective comparative plus large, incluant d'autres séries, d'autres cultures cinématographiques africaines (Nigéria, Sénégal, Afrique du Sud), ou encore une étude des réceptions publiques. Il serait également pertinent d'analyser l'impact de la formation numérique en ligne dans la montée en compétence des jeunes réalisateurs gabonais, de plus en plus connectés aux tendances internationales.

En définitive, si le cinéma est un miroir de la société, alors il est urgent que le Gabon en fasse un qui soit non seulement fidèle, mais aussi digne de son potentiel culturel, historique et humain. C'est de cette façon que les étendards culturels gabonais ne mourront pas.

## Bibliographie

ALBERA François, 2016, « Habiter un plan au cinéma », *Sens-Dessous*, n°17, SHS, [<https://shs.cairn.info/revue-sens-dessous-2016-1-page-135?lang=fr>] (consulté le 24 juillet 2025), p.135–147.

BARLET Olivier, 2012, *Les cinémas d'Afrique : regards croisés*, Paris, L'Harmattan.

Baticle Yves, 1968, *Manuel d'initiation au cinéma*, Paris, Magnard.

Berger Peter L. & Luckmann Thomas, 1966, *La construction sociale de la réalité*, New York, Anchor Books.

Bordwell David & Thompson Kristin, 2008, *Film Art: An Introduction* (8e éd.), New York, McGraw-Hill.

Bourdieu Pierre & Darbel Alain, 1969, *L'amour de l'art. Les musées et leur public*, Paris, Éditions de Minuit.

Brecht Bertolt, 1964, *Brecht on Theatre: The Development of an Aesthetic*, New York, Hill and Wang.

Diawara Manthia, 1992, *Le cinéma africain : politique et culture*, Bloomington, Indiana University Press.

Hesmondhalgh David & Baker Sarah, 2011, *Creative Labour: Media Work in Three Cultural Industries*, London, Routledge.



Lelièvre Séverine, 2013, « *Les cinémas africains dans l'histoire : D'une historiographie éthique à venir* », OpenEdition, [<https://journals.openedition.org/africanistes/4698>] (consulté le 24 juillet 2025).

Metz Christian, 1974, *Film Language: A Semiotics of the Cinema*, New York, Oxford University Press.

Mulvey Laura, 1975, « *Visual Pleasure and Narrative Cinema* », *Screen*, Vol.16, n°3, Oxford, Oxford Academic, p.6–18.

Ukadike Nwachukwu Frank, 1994, *Black African Cinema, Berkeley*, University of California Press.