

Critique du Regard Connecté : La caméra et les stratégies de l'autosurveillance dans *Connectée*

Yao N'DRI

Département des Arts
Université Félix Houphouët-Boigny
Ndri_y@yahoo.fr

Résumé

Parmi les productions filmiques qui alertent sur les dangers de l'addiction aux réseaux sociaux numériques, l'épisode « Connectée » de la web-série « Mon Histoire » diffusée sur la plateforme numérique You Tube en 2024 se distingue par son caractère atypique. L'intrigue s'articule autour de trois personnages et le temps diégétique, qui s'étend sur trois jours pour une durée écranique de 13 minutes, constitue un élément clé de la fiche technique de cette œuvre. S'inscrivant dans les œuvres filmiques courtes, ce film comporte des dispositifs narratifs ou discursifs très précis qui mettent en lumière la critique du sujet connecté. Cet article a pour objectif principal d'analyser comment le film performe et incarne le processus d'autosurveillance faisant de la caméra à la fois le sujet et l'objet de la critique. A travers la sémiotique, l'étude se focalise sur les angles et les mouvements de la caméra et sur les dispositifs esthétiques de la narration filmique. Ainsi, la caméra, d'abord complice de la surveillance, devient le scalpel qui dissèque nos addictions et peut-être le miroir qui nous en libère.

Mots clés : *Connectée- Caméra-Formes courtes-réseaux sociaux numériques-Stratégies filmiques*

Abstract

Among the film productions that warn of the dangers of digital social media addiction, the episode "Connected" from the web series "My Story," broadcast on the YouTube digital platform in 2024, stands out for its atypical nature. The plot revolves around three characters, and the diegetic time, spanning three days with a screen time of 13 minutes, constitutes a key element of this work's technical specifications. Classified as a short film, this work features very precise narrative or discursive devices that highlight the critique of the connected subject. The main objective of this article is to analyze how the film performs and embodies the process of self-surveillance, making the camera both the subject and the object of critique. Through

semio-aesthetics, the study focuses on the camera angles and movements and the aesthetic devices of filmic narration. Thus, the camera, initially an accomplice in surveillance, becomes the scalpel that dissects our addictions and perhaps the mirror that frees us from them.

Keywords : Connected - Camera - Short Forms - Digital Social Networks - Film Strategies

Introduction

La présente étude prend pour point de départ les propos de Borgmann, cité par Feenberg (2014 : 36) :

« Branchés sur le réseau de communications et sur les ordinateurs, les gens semblent omniscients et omnipotents ; séparés de leur réseau, ils deviennent négligeables et désorientés. Ils ne contrôlent plus leur monde en tant que personnes à part entière. Leurs propos sont sans profondeur ni esprit, leur attention est vagabonde et vide de sens ; leur sens du lieu est incertain et irrégulier ».

On observe chez cet auteur une critique sans équivoque des effets néfastes d'Internet et des réseaux sociaux. De fait, poursuit-il :

« Les critiques les plus acerbes de l'Internet contestent sa capacité à être au service des communautés humaines. Ils affirment que sans relation en face-à-face, les gens ne peuvent pas se prendre mutuellement assez au sérieux pour former une communauté. Comment des valeurs morales peuvent-elles nous unir et des conséquences tangibles découler d'interactions qui ne sont pas plus durables qu'une fulgurance sur un écran ? » (Feenberg, 2014 : 36).

Mais, il n'y a pas que les écrits textuels qui témoignent des conséquences dévastatrices de l'usage d'Internet. Des productions filmiques abordent également cette problématique avec acuité. Parmi celles-ci, on peut citer *The Social Dilemma* (Le dilemme Social), un documentaire emblématique américain

réalisé par Jeff Orlowski et diffusé en exclusivité sur Netflix depuis septembre 2020. Jehel (2022 : 12) qui lui a consacré une étude approfondie en dégage les points essentiels :

« Le documentaire est consacré aux technologies de captation de l'attention propres aux plateformes numériques, en particulier Facebook, Twitter et YouTube. Dans une posture dénonciatrice, il met en garde les spectateurs vis-à-vis des dangers auxquels conduisent leurs logiques de fonctionnement : surveillance et manipulation de l'intimité, enrôlement sectaire des jeunes, addiction aux smartphones des adolescents, destruction de la démocratie ».

Cette production comme d'autres, contribue à alimenter le débat sur les impacts sociétaux et psychologiques des technologies numériques. C'est dans cette logique que nous appréhendons l'épisode *Connecté*¹ de la web-série *Mon Histoire* diffusée sur la plateforme numérique You Tube en 2024. Ce film se distingue par son caractère atypique. L'intrigue s'articule autour de trois personnages : deux protagonistes centraux, Blandine et son époux Guéhi, ainsi qu'un personnage secondaire, un religieux charismatique. Le temps diégétique, qui s'étend sur à peine trois jours pour une durée écranique de 13 minutes, constitue un élément clé de la fiche technique de *Connectée*. Ces éléments caractéristiques de cette œuvre offrent ainsi une plongée intense dans les mécanismes de l'addiction aux réseaux sociaux et de l'autosurveillance.

Dans cette perspective, notre recherche est guidée par la question suivante : En quoi les stratégies filmiques de

¹Lien de la chaîne You Tube : UCsjwXFXpcLNEJQw3er02LQQ. Cette chaîne a été lancée le 20 juin 2024 avec la série *Mon Histoire* de 52 épisodes. Au lancement, 26 épisodes étaient déjà réalisés. Les autres en cours de tournage. Ladite chaîne totalise environ 3000 abonnés. Cependant l'épisode *Connectée* a connu un énorme succès à sa diffusion : des centaines de milliers de vues et plusieurs partages. Bref synopsis : Blandine est une maquilleuse, elle est l'épouse de Guéhi, un jeune entrepreneur. Mais leur union ne cesse de se fragiliser à cause de la dépendance de Blandine aux réseaux sociaux. La situation finit par se détériorer le jour où Blandine divulgue par erreur des informations confidentielles sur un contrat de Guéhi à ses abonnés et lui fait perdre le contrat. Cet ultime acte crée un froid dans le couple et oblige Blandine à prendre conscience de la gravité de ses actes. Au bord de la rupture, Blandine fait appel au pasteur pour essayer d'arranger les choses

Connectée, et notamment le rôle de sa caméra, font-elles du format court une arme critique pour représenter et dénoncer l'aliénation et la perte de soi induites par les réseaux sociaux ? L'objectif de cette étude est donc d'identifier, de décrire et d'analyser le dispositif cinématographique spécifique, en particulier le rôle et les stratégies de la caméra par lesquelles le film construit sa critique

Nous faisons l'hypothèse que la caméra, en étant tantôt l'outil qui épouse le point de vue addictif des personnages (regard connecté), tantôt le moyen de prendre du recul pour en objectiver les dangers, incarne et révèle l'ambivalence même des technologies qu'elle dénonce.

Afin d'en dévoiler toute la richesse, notre analyse s'appuiera sur un double cadre théorique, permettant d'éclairer à la fois la forme et la portée sociale critique de l'œuvre.

En premier lieu, nous mobiliserons la théorie esthétique des formes courtes, qui met en évidence la densité narrative et la concision propres à ce format. Vanoye et Goliot-Lété (1992 : 90) le soulignent à juste titre :

« Spots, clips, courts métrages documentaires, « poétiques » ou de fiction, les formes filmiques courtes (entendons de 15 secondes à 30 minutes) offrent de bonnes bases pour l'analyse et poser certains problèmes. Toutefois, il convient de prendre en compte les caractères spécifiques de ces « formes courtes » les différenciant nettement des longs métrages de fiction ».

Pour les courts métrages de fiction, ces auteurs affirment ceci :

Les œuvres filmiques courtes exhibent de manière plus évidente que les longs métrages leurs dispositifs (narratifs ou discursifs), leur structure dramatique et rythmique, la forme-sens qui produit leur impact, ceci sans doute parce que l'appréhension de ces éléments n'a pas le temps d'être diluée dans les méandres d'une

histoire ou distraite par l'identification à des personnages ou par des émotions qui, si elles « prennent », le font de manière rapide, aigue comme si elles « précipitaient » (Goliot-Lété, 1992 : 96)

En effet, poursuivent-ils : « La forme globale du film court s'offre à la perception et, par conséquent, à une analyse plus aisée. On observe d'ailleurs que nombre de courts métrages sont bâtis à partir de « formes simples » ou de configurations rhétoriques bien plus repérables » (Goliot-Lété, 1992 : 97).

La brièveté du film n'est donc pas un handicap mais un choix esthétique qui condense la narration et exacerbe l'impact des choix techniques. Nous analyserons comment cette « forme-sens » utilise la densité et l'intensité pour rendre palpable la descente aux enfers numérique du personnage principal.

En second lieu, nous adopterons une approche socio-anthropologique de l'aliénation médiatique, inspirée des travaux de B. Stiegler, cité par Picard (2016 : 186) qui souligne que « [...] la disruption numérique est brutale. Le système réticulaire et la synchronisation de notre temps au rythme des appareils numériques [...] provoquent une rupture profonde chez l'individu. » Stiegler qualifie cette rupture de « nouvelle forme de barbarie » En effet, cette perspective met en lumière deux phénomènes clés : la désindividuation, caractérisée par la perte de soi engendrée par les technologies qui court-circuitent les processus psychiques, et la médiation, qui révèle que la technique n'est pas un simple outil neutre, mais qu'elle transforme fondamentalement notre rapport au monde et à nous-mêmes.

Croisée avec l'esthétique des formes courtes, cette grille de lecture nous permettra de décrypter comment la densité narrative et visuelle intensifie la dénonciation de cette aliénation.

Sur le plan méthodologique, l'approche analytique s'inscrit dans le champ *sémio-esthétique* du film. A cet effet, nous

focalisons notre étude sur les angles et les mouvements de la caméra et sur les dispositifs esthétiques de la narration filmique. Nous faisons référence à l'idée de *caméra* au sens de Branigan. Selon cet auteur, « la caméra n'est pas un objet concret, mais une perception, une « étiquette sémantique » » (1999 : 19). Dans ce contexte, « la caméra ne désigne pas la machine physique mais la vision esthétique » (Branigan, 1999 : 20). Cette perspective souligne que l'outil technique ne se limite pas à sa fonction mécanique, mais devient un vecteur de sens. Ainsi, à travers l'analyse des perspectives adoptées, de ce que la caméra montre (ou ne montre pas), et de la façon dont elle le montre, nous explorons « l'esprit du film » (Esquenazi, 2012 : 223) *Connectée*. Ricci (2016, p.86) explique mieux la notion d'*esprit* du film : « l'*esprit* du film définit l'angle à travers lequel nous regardons l'histoire narrée, une sorte d'articulation entre le récit et l'univers fictionnel ». Nous portons notre attention sur les points de vue des divers personnages. Nous interrogeons également la vision, en tant qu'idée que l'on porte sur une situation, comme une fonction herméneutique de compréhension et d'interprétation. Pour ce faire, nous mettrons en regard la figure structurante et le contenu narratif du support filmique objet d'analyse. Ce qui revient à définir le dispositif narratif, c'est-à-dire la segmentation du film afin d'opérer un choix et décrire les plans et/ou séquences représentatifs d'une part ; et procéder à leur interprétation d'autre part.

1. Du dispositif narratif : Oppositions, contrastes et inversions

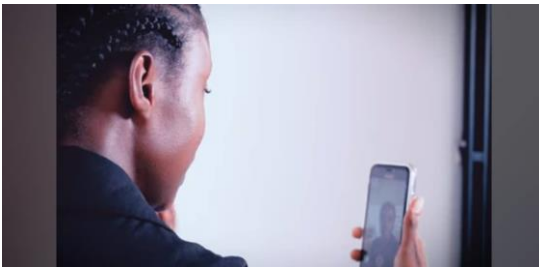
*Image d'illustration 1 : Série **Mon Histoire**, Episode **Connectée**,
Affiche du film*



*Source : Episode **Connectée***

Le film compte huit (08) séquences. Blandine et Guéhi occupent les sept premières séquences. Les rares coupures servent de raccord (dans l'axe du regard) à des plans-séquences. Les oppositions, contrastes et inversions portent sur les personnages, les situations, les configurations visuelles ou audiovisuelles.

*Image d'illustration 2 : Séquence 1 : 39 secondes :
Blandine*



*Source : Episode **Connectée***

Blandine est assise dans une chaise, la caméra la filme de profil en alternant plan large et gros plan. Ce procédé permet de découvrir une partie de la pièce. Elle occupe le centre de l'image, coiffée en tresses africaines, vêtue d'un chemisier noir à manches courtes. Elle est entourée de boîtes de maquillages entassés en proche, une lampe jaune la surplombe et diffuse une lumière tamisée. L'ombre des rideaux et d'une fenêtre (hors-champ) dessine des barreaux sur le mur derrière elle. Blandine tient son téléphone portable dans la main droite. Un gros plan présente le portable en mode *selfie*, Blandine en train de faire un *live* sur son compte Tik Tok : *Coucou les amis, aujourd'hui je vais vous montrer comment bien appliquer son rouge à lèvres. Donc, pour avoir un rouge à lèvres réussi il faut un rouge à lèvres, mais surtout des belles lèvres comme les miennes (en souriant)*. Un léger travelling accompagne le geste de Blandine (avec sa main, elle fait signe à son époux pour lui demander de faire moins de bruit). Guéhi s'offre ainsi à l'écran. Costume noir, une chemise à rabat dans la main gauche, il est debout à côté de Blandine. Le contraste entre les deux protagonistes est ainsi établi dès le début, par leur aspect et leur attitude.

Image d'illustration 3, Séquence 1 : 1minute, Blandine et Guéhi



Source : Episode Connectée

Guéhi traverse la pièce pour aller jusqu'à la fenêtre. La caméra le suit par le biais d'un panoramique. Il passe de l'autre côté du cadre. Il est à la fois éclairé par la lumière naturelle extérieure et par la lumière artificielle intérieure, comme s'il n'était ni avec Blandine, ni à l'extérieur. Cela souligne son identité « à cheval » sur la nouvelle vie de Blandine et son vécu quotidien.

Image d'illustration 4 : Séquence 2 : 2minutes 28 secondes, Blandine et Guéhi



Source : Episode Connectée

Blandine marche avec Guéhi. Le téléphone de Guéhi sonne. Il s'éloigne pour communiquer. Le déplacement de Guéhi

a causé un changement du point-caméra et donc de perspective. Blandine au premier plan commence à se filmer. Guéhi ayant achevé de communiquer, la regarde. La caméra recule en cahotant et laisse découvrir presque entièrement Blandine seule, face à la caméra donc dos au monde. Elle se tient donc près de l'ouverture sur le monde (le futur), mais elle le regarde, dans la direction opposée, comme pour illustrer que cette réalité qu'elle vit est sans issue. Au contraire de Guéhi, Blandine vit une virtualité qui peut représenter sa turbulence et la précarité de sa condition (ou le fait que, pour le moment, elle ne fait que s'appuyer sur une seule de ses cultures, parce qu'elle n'a pas encore pris conscience de son identité composite).

Image d'illustration 5, Séquence 4 : 4 minutes 16 secondes, Guéhi et Blandine



*Source : Episode **Connectée***

L'analyse prend en compte les séquences 4, 5 et 6

Dans le salon, Blandine se filme avec son téléphone portable : « *Mon Guéhi chéri et moi on revient de l'église, aujourd'hui le message du pasteur était la soumission, les amis je vous encourage à respecter vos hommes comme je le fais* ».

Par un jeu de lumière (la caméra en face), la silhouette de Blandine est projetée en ombre double sur les deux murs. L'une des ombres est juste derrière la tête de Guéhi, qui reste sur le quart inférieur droit de l'image. Cette ombre est comme voilée par celle du rideau qui s'y superpose. Le bord noir et épais de la fenêtre divise le cadre en deux, comme si les deux espaces, celui de Blandine et celui de Guéhi, restaient, pour le moment, séparés, comme s'ils n'entraient plus en dialogue. Guéhi tente de ramener Blandine à la réalité : « *Chéri, s'il te plaît, arrête cette histoire de réseaux, abonnés et tout le reste, s'il te plaît, ça commence à prendre trop de place dans notre vie de couple, est ce que tu trouves normal de passer plus de temps avec tes abonnés qu'avec ton époux ?* ». Plusieurs fois, le regard de Blandine passe fugacement du téléphone portable à Guéhi. La caméra, en tressautant, s'approche à nouveau de Blandine qui réplique : « *je vais essayer* ». La caméra qui bouge souligne que, malgré l'assurance affectée dans ses propos, la position de Blandine est toujours instable. Elle n'a encore ni de repères clairs, ni points d'appui solides.

Dans le plan suivant, au moment où Blandine semble plus disposée au dialogue, Guéhi se rapproche d'elle. Guéhi est juste à côté de la caméra et regarde dans la même direction que celle-ci. Le point de vue a changé : Guéhi se trouvait sous le regard de Blandine depuis l'arrière-plan, mais maintenant, le point de vue s'identifie avec le regard de Guéhi depuis le point-caméra. Il prend la direction de la conversation. C'est ce à quoi a insisté la caméra en se rapprochant de lui. Puis, quand Guéhi commence à raisonner Blandine, la caméra isole maintenant Guéhi, insistant encore sur le tournant pris par la conversation. Lorsque la caméra avance, jusqu'à recadrer Guéhi à partir du même point de vue qu'au début du plan, l'ombre de Blandine se dévoile sur le mur derrière Guéhi, juste en correspondance avec sa tête.

A ce moment-là, Blandine n'est donc pas présente à l'image que par son ombre. Cette image nous fait penser à sa vie

déséquilibrée. Cette présence/absence à l'écran, illustre bien que Blandine n'arrive pas encore à comprendre les propos de Guéhi. Sa vie sur les réseaux sociaux la rend prisonnière, elle n'est qu'une ombre sans voix.

Bien que toujours dans la même direction, la caméra s'est maintenant éloignée. Guéhi et la caméra (à partir de deux points opposés) observent Blandine en légère contre-plongée, qui retourne s'asseoir sur sa chaise. En marchant vers la caméra, sans regarder Guéhi, elle lui explique de quoi elle parle sur les réseaux sociaux : « *Il s'agit de ma passion, ma réalité* », précise-t-elle à Guéhi. Cela souligne les multiples facettes (subjectives) de la réalité. Son ombre sur le mur se déplace avec elle, comme si son être double se manifestait et la poursuivait, sans qu'elle n'en soit toujours consciente. Une deuxième ombre apparaît, pour disparaître ensuite, au moment où la première est juste derrière la tête de Guéhi. Bien que toujours instable (continuellement en mouvement), Blandine feint d'être sûre d'elle. Son ombre n'est plus là, au centre de l'image, c'est la véritable Blandine qui apparaît en grand. Sa tête, éclairée par la lumière naturelle, attire le regard. En passant devant la caméra, avant de sortir du champ et de reprendre sa place initiale sur le divan, elle recouvre momentanément Guéhi (tout petit dans le quart inférieur droit du cadre).

Invitée à raconter en quoi consiste sa réalité, elle commence en voix *off* : « *les réseaux sociaux, tu découvres de nouvelles choses, c'est vraiment chic...* ». Guéhi l'écoute le regard hagard. S'installe alors une alternance de champs/ contre-champs, alternance qui souligne qu'un vrai dialogue et une vraie réflexion se sont maintenant établis entre les protagonistes.

La caméra est quasiment à égale distance des deux personnages. Ce cadrage montre l'espace divisé en deux zones de lumière. Blandine se trouve au milieu, entre la lumière artificielle et chaude qui enveloppe Guéhi et la lumière naturelle, blanche et froide venant de l'extérieur. De nouveau, elle est

placée dans un entre-deux, qui rappelle son identité désormais double. Les deux composantes culturelles de sa personnalité sont encore scindées. A cheval sur les deux, Blandine n'a pas encore fait la synthèse et trouvé l'équilibre de son être. A un moment, la parole lui manque. Après que Guéhi lui ait dit : « *Tu vois, chéri tu es toujours connecté, on ne fait presque plus rien ensemble, on ne prie plus ensemble, on ne dîne plus ensemble, on ne déjeune plus ensemble. La seule chose qu'on fait c'est de dormir ensemble et ça encore c'est à voir. Chéri, je t'en prie, fait une pause* », elle n'a plus de mots. Sa sollicitude et son désespoir sont traduits à l'image par une Blandine courroucée, qui, dans la pénombre (elle est maintenant loin de la lumière chaude qui éclaire Guéhi), les yeux baissés, bloquée dans la partie droite du cadre.

Tout le long de cet éclairage, le champ/ contrechamp s'opère soit par une caméra panoramique, soit par un changement d'échelle, ou encore un petit recadrage, le réalisateur met en forme une subtile multiplicité de points de vue.

Le réalisateur passe à un plan général sur la fuite de Blandine de reconnaître sa double identité. Encore une fois, le déplacement de Blandine induit un changement de point de vue. Guéhi regarde à nouveau dans la même direction que la caméra, ce qui a pour effet de souligner ce moment, comme pour faire pressentir toute l'importance de la leçon qu'il va lui donner, à partir de laquelle Blandine aura la possibilité de bâtir un nouvel avenir. En effet, les points de vue sur l'utilisation du numérique et sur leurs diverses attitudes possibles face aux réseaux sociaux divergent. Leurs espaces restent donc séparés : Guéhi est illuminé par la lumière artificielle chaude, tandis que Blandine est debout, presque dans la pénombre, comme pour souligner le fait qu'elle n'est pas encore arrivée à l'illumination de la sagesse. La stabilité de Guéhi contraste avec le mouvement nerveux de Blandine. Bien que sa position soit toujours instable et inconfortable, elle tente de justifier sa position.

Image d'illustration 6, Séquence 7 : 8 minutes 41 secondes, Pasteur et couple Guéhi



*Source : Episode **Connectée***

Le Pasteur encourage Blandine à forger sa propre opinion et à ne pas croire aveuglément à ce qu'elle voit sur les réseaux sociaux : « *Je n'ai rien contre les réseaux sociaux, mais je veux simplement te dire de ne pas en être esclave* ». Le cinéaste relativise ainsi les conseils en les posant comme particuliers et généralistes. Le Pasteur recule et se cale dans le fonds du canapé, comme pour montrer que l'on est plus à l'aise quand on s'appuie sur ses propres idées et valeurs. Gros plan sur Le pasteur qui explique à la jeune dame qu'être sur les réseaux n'est pas mauvais, mais il faut se fixer des limites comme préserver « *sa vie privée, la vie privée de son conjoint...* ». Ce gros plan appuie un discours de transmission, qui invite Blandine à opérer une révolution intérieure.

Zoom avant en contre-plongée vers la jeune dame, presque immobile pour une fois, lève les yeux et écoute le Pasteur sans répondre. On voit qu'elle a compris : ce cadrage, où sa tête semble toucher le plafond, donne d'elle une impression de grandeur. Par un léger panoramique, la caméra qui était en face vient, dans le gros plan final, la filmer de profil. Elle est enfin complètement dans la lumière chaude, qui donne une coloration rose à la pièce. Ici, encore, le changement de point de

vue met en évidence le changement de perspective que la leçon a apporté à Blandine.

Retour au Pasteur en gros plan. Il recommande à Blandine de tirer leçon des erreurs qu'elle commet.

Image d'illustration 8, Séquence 8 : 11 minutes 55 secondes : Blandine et Guéhi



*Source : Episode **Connectée***

Le film s'achève sur une séquence où Blandine se filme à nouveau. Dans le cadrage, Blandine se situe un peu plus au premier plan comme si elle avait grandi, elle avait compris les instructions de son mari et du pasteur. Cependant avec le portable dans la main, le même geste qu'au départ (la première séquence), l'on comprend qu'elle n'a pas changé d'idéologie.

Ces extraits présentent une série d'éléments stylistiques et narratifs, représentatifs de la structure polymorphe et composite du film, notamment l'intersection de divers niveaux narratifs et de temporalités différentes.

L'analyse du dispositif narratif d'ensemble alliée à celle des formes simples qui structurent le film permet de dégager la forme-sens permettant de comprendre la visée de l'œuvre. C'est ce à quoi s'attèlent les lignent qui suivent.

2. Caméra et devenir : La société à l'épreuve des confrontations et dédoublements

Les divers points-caméras, qui multiplient les perspectives, nous invitent à explorer plusieurs formes de dédoublement : celui de l'espace, celui des rôles et des positionnements des personnages, et enfin celui de Blandine. Ces dédoublements révèlent un rapport social profondément médiatisé par les images, où la vie réelle se trouve appauvrie, cédant la place à une représentation passive et consumériste. Cette dynamique nous conduit à interroger la manière dont ces images, en retour, transforment les valeurs, les routines et les relations familiales, redéfinissant ainsi les fondements mêmes de notre quotidien.

Commençons par l'espace.

Le choix de celui-ci (un espace presque unique) nous fait penser au cinéma indépendant à la Cassavetes, cité par Ricci (2016 : 102) : « Cassavetes a expérimenté avec *Shadows* cette « méthode » de la caméra qui suit le personnage, facilitant les improvisations et les libres déplacements d'acteurs ». Nous avons déjà souligné la dichotomie de l'espace, symboliquement divisé en deux, et ceci par plusieurs procédés. Tantôt c'est le bord de la fenêtre qui détermine deux espaces, tantôt, la salle de séjour s'oppose au coin de la salle à manger, tantôt enfin, la partie éclairée par la lumière chaude de lampe contraste avec celle éclairée par la lumière extérieure provenant de la fenêtre. De plus, l'appartement du couple revêt également une double valence sémiotique : il apparaît en même temps comme refuge et comme prison. C'est là que Blandine se retire et s'adonne à ses passions : *selfie, live, like, share*. Bien installée chez elle, sur son divan, dans sa lumière chaude, elle n'en renvoie pas moins une image de renferment. L'appartement apparaît comme isolé (on n'entend aucun bruit de l'extérieur, on ne voit rien par la fenêtre). Les barreaux dessinés sur le mur par l'ombre de la fenêtre sont très présents, ce qui augmente le côté clos et figé de

cet univers. Tout au long du récit, Blandine est filmée dans ce lieu, sauf une seule fois à l'extérieur, en compagnie de son époux Guéhi. Cela renforce l'image d'une prison symbolique. A la fin du film, Blandine et Guéhi sont à la terrasse ; en face, la caméra fixe, est loin. Ce long plan-séquence est une sorte d'épilogue et de dénouement. C'est ici que Blandine retourne encore à ses habitudes malgré les apparences qu'elle a donné à son époux de ne plus s'adonner aux réseaux sociaux.

Par ailleurs, dans la séquence 5 du film, Blandine est cadrée en train de se filmer avec son téléphone portable derrière les barreaux, en l'occurrence les garde-fous de l'escalier menant chez elle. Dans cette séquence, la caméra, fixe, attend l'arrivée de Blandine qui entre dans le cadre. Dans un long plan (une minute environ), elle observe la jeune dame qui monte les marches, d'abord de face et ensuite de dos. La caméra la suit jusqu'à ce qu'elle touche la poignée de la porte du séjour. Elle la laisse disparaître pour l'attendre quand elle arrive à l'intérieur du séjour. Entre-temps, une caméra panoramique et un travelling avant dévoilent des barreaux, devant un espace vide et sombre. C'est là qu'apparaît Guéhi qui monte les marches de l'escalier. Un mouvement de recadrage le montre clairement comme étant derrière les barreaux ; son sentiment de claustrophobie et d'anxiété est renforcé par le fait que, comme en fuite, il décide de prendre l'escalier et s'approche en courant de la caméra. La frustration de ne pas pouvoir comprendre l'addiction de son épouse aux réseaux sociaux devient sa prison métaphorique. Encore une fois, dans un moment de grande puissance émotionnelle, le réalisateur ne recourt pas au montage, mais à des plans longs, comme pour recueillir toute l'intensité dramatique de la scène. Chez le couple, cet espace à la fois confortable et inconfortable, les deux êtres viennent confronter leurs identités. L'espace du séjour très confortable se dédouble ainsi pour laisser place à un espace hostile, une sorte de prison : les réseaux sociaux ont dénaturé l'espace de vie. Cependant,

leurs relations ne sont pas à sens unique, ce qui nous introduit au deuxième type de dédoublement, celui des rôles de ces deux personnages.

Circulant dans deux espaces, Guéhi essaie de connecter le monde clos et virtuel de son épouse au monde réel. Il se montre protecteur : il s'occupe de ses affaires pour garantir la sécurité au couple. La relation duale entre Guéhi et Blandine et le renversement de leurs rôles se reflètent dans l'emplacement de la caméra qui nous laisse découvrir les rapports qui s'instaurent entre eux. Leur positionnement réciproque varie tout au long du film. L'un des protagonistes, Guéhi, calme, reste confortablement assis, il est stable, tandis que l'autre, Blandine, est sans cesse en mouvement avec son téléphone portable, ce qui renvoie à son instabilité. La caméra suit les deux personnages, elle accompagne les déplacements de Blandine ou les changements de direction de son regard. Ce sont souvent ses déplacements qui font bouger la caméra et apportent un changement de point de vue, comme pour illustrer qu'avant de choisir ou trouver son équilibre, Blandine doit explorer la réalité sous différents angles, sans limiter son regard à une seule perspective. C'est seulement ainsi qu'elle pourrait aussi se libérer des masques qu'elle porte et être elle-même, au lieu de vivre dans le virtuel. Ainsi sont (re)présentés les deux personnages, Guéhi et Blandine, symbolisant respectivement une identité composite encore disjointe et écartelée et la complexité identitaire et culturelle assumée. Guéhi interroge l'Être de Blandine en déconstruction et son avenir. Lui, il vit, s'occupe du foyer à travers ses activités physiques. A ce moment du récit, ces deux figures représentent donc deux attitudes différentes envers les réseaux sociaux : elles illustrent le fait que l'on peut en être déchiré ou enrichi. Tout le long du film, le remarquable jeu des deux lumières représentent ces deux façons d'être. Le bleu, couleur primaire, donne une lumière froide, typique de l'aube matinale, qui illustre bien l'incomplétude de

la personnalité de Blandine, tandis que la lumière artificielle, tamisée, orange et chaude, donc composée, exemplifie bien l'unité à laquelle parvient Guéhi. De plus, cette lumière orange et chaude, vient de l'intérieur, d'un monde intime, elle rappelle aussi le coucher du soleil, qui illustre bien le personnage qui a atteint à sa maturité. En outre, la dichotomie lumière/connaissance semble évidente. Les diverses sources lumineuses qui habitent la scène représentent également les divers savoirs et vérités, multiples, et soumis à l'éternelle question du point de vue. Nous sommes confrontés à deux attitudes différentes face aux mêmes difficultés. La caméra présente leurs deux visions du monde, leurs deux univers et leurs deux vérités.

Venons-en à notre troisième type de dédoublement, celui de Blandine elle-même. La double identité que Blandine porte en elle se manifeste par ses attitudes. La dualité de son être est représentée à l'écran de diverses manières : éclairée par les deux lumières, assise et debout, à droite et à gauche du cadre. Par sa mobilité, Blandine permet de multiplier les changements de perspectives. Dans notre séquence, elle apparaît dédoublée dans son ombre, ou mieux dans ses deux ombres (les deux composantes de son identité), qui envahissent l'écran. La superposition de l'ombre de Blandine et de la tête de Guéhi marque tout à la fois la marginalité de la jeune dame et de son époux. L'ombre foncée sur un mur blanc, les deux couleurs contrastées peuvent aussi représenter le manque d'unité qui existe désormais entre le couple du fait de la dépendance de l'épouse aux réseaux sociaux. Cette situation est dépeinte par Bitasse (2020 : 129) quand elle affirme que « l'utilisation des réseaux sociaux peut constituer parfois une source de disputes ; c'est un instrument qui entraîne une crise de confiance dans les couples et déséquilibre parfois l'intimité de la vie conjugale ». En effet, Blandine reste confinée dans sa maison, la fenêtre fermée, elle ne communique pas avec l'extérieur physique. Elle vit comme suspendue dans un entre-deux, ni avec son époux, ni

avec son monde virtuel, mais dans ce qu'elle s'est construite. A plusieurs reprises, les scènes sont montrées en gros plan. Cette façon de filmer de très près donne l'impression que la caméra veut entrer non seulement dans l'univers ou dans le corps du personnage, mais aussi, dans son intimité la plus profonde, dans son âme. Le portable et le personnage deviennent un seul personnage. Le réalisateur évoque ainsi la complexité de la nouvelle vie de Blandine avec les réseaux sociaux, incapable de se définir sinon par rapport au numérique. L'impact comportemental est alors à son comble. C'est ce que Jehel (2022 :22) tente de théoriser :

« Le principe théorique qui soutient ces applications relève du comportementalisme. En cherchant à capter l'attention de l'utilisateur par des couleurs, des filtres, des boutons ou des émojis, la théorie comportementaliste se focalise sur la modification des comportements des usagers en ligne, l'augmentation de leur durée d'utilisation, de leurs publications et du réseau de leurs contacts, interprétés comme des « effets » de ces techniques sans se préoccuper de ce qu'en pensent les utilisateurs ni de ce qu'ils en font hors ligne ».

Cette citation met en évidence une portée sociale majeure : les plateformes numériques, en s'appuyant sur des techniques comportementalistes, façonnent les habitudes et les interactions des individus, souvent à leur insu. Sur le plan utilitaire, ces stratégies visent à maximiser l'engagement des utilisateurs, mais elles soulèvent des questions éthiques, car elles négligent les conséquences réelles sur la vie hors ligne et le bien-être des individus. Ainsi, cette analyse invite à une réflexion critique sur la manière dont les technologies numériques influencent non seulement nos comportements en ligne, mais aussi notre rapport au monde et à nous-mêmes. A propos, Bitasse (2020 : 129) se veut plus critique :

« La déculturation (perte d'identité culturelle) des conjoints par les réseaux sociaux, les difficultés d'éducation des enfants, l'affaiblissement des liens conjugaux par la diminution de la communication entre conjoints, la perte de temps et de concentration des conjoints, engendrant des conflits ou des troubles de rapports conjugaux ».

Avec cette auteure, les réseaux sociaux, souvent perçus comme des outils de connexion, peuvent paradoxalement fragiliser les relations humaines et les structures familiales. Ces plateformes, bien que conçues pour faciliter la communication et le partage, semblent générer des effets contre-productifs, comme la dégradation des interactions conjugales et la dilution des valeurs culturelles. Cette étude critique nous invite à réfléchir à l'usage que nous faisons de ces technologies et à leurs impacts réels sur notre vie quotidienne, en particulier sur les relations familiales et l'éducation des enfants. Elle souligne la nécessité d'un équilibre entre le virtuel et le réel pour préserver les liens humains essentiels.

En écho à ces réflexions ci-dessus, l'on peut établir un lien avec la citation de Stiegler, cité par Picard (186, p. 186) :

« L'automation et la systématisation des comportements – ce “nihilisme automatique”, cette “bêtise systémique” (sic) qui caractérisent notre époque – comme une “bombe à neutron” : ils détruisent tout dispositif social sur leur passage. Mais pas seulement : dans la deuxième partie de son livre, Stiegler montre comment ces “technologies transformationnelles” font exploser non seulement les systèmes sociaux, mais aussi les systèmes biologiques et géographiques, aux conséquences fatales pour la biosphère ».

Cette assertion approfondit la critique en montrant que les effets des technologies ne se limitent pas à la sphère sociale, mais s'étendent également à l'environnement naturel, menaçant l'équilibre même de la biosphère. Ainsi, que ce soit à travers la déculturation des individus, la fragilisation des liens familiaux ou la destruction des écosystèmes, il apparaît clairement que les technologies, si elles ne sont pas maîtrisées, risquent de bouleverser les fondements mêmes de notre existence. En conclusion, il est urgent de repenser notre rapport aux technologies pour préserver à la fois nos relations humaines et notre environnement.

Conclusion

Connectée arrive à une intensité narrative remarquable en mettant en évidence les oppositions, contrastes et inversions qui portent sur les personnages (Blandine et Guéhi), les situations, les configurations visuelles ou audiovisuelles. Les extraits étudiés présentent une série d'éléments stylistiques et narratifs, représentatifs de la structure polymorphe et composite du film, notamment l'intersection de divers niveaux narratifs et de temporalités différentes.

Les divers points-caméras, qui multiplient les perspectives, nous invitent à explorer plusieurs formes de dédoublement : celui de l'espace, celui des rôles et des positionnements des personnages, et enfin celui de Blandine. Ces dédoublements révèlent un rapport social profondément médiatisé par les images, où la vie réelle se trouve appauvrie, cédant la place à une représentation passive et consumériste. Cette dynamique nous conduit à interroger la manière dont ces images, en retour, transforment les valeurs, les routines et les relations familiales, redéfinissant ainsi les fondements mêmes de notre quotidien.

Guéhi et Blandine parviennent à changer le cours annoncé des événements et à ouvrir d'autres voies. Ils le font avec une

simplicité qui semble à la portée de tous ; ils n'incarnent ni héros, ni des types sociaux, mais des êtres humains ordinaires.

De fait, *Connectée* ne se contente pas de montrer la crise, il utilise le langage cinématographique pour en proposer une issue. La caméra, d'abord complice de la surveillance, devient le scalpel qui dissèque nos addictions et peut-être le miroir qui nous en libère.

Le film lui-même, comme la majorité des œuvres de sensibilisation contemporaines, est condamné à circuler sur les plateformes qu'il vilipende, à y être commenté, « liké », et transformé en contenu consommable. Son existence même dépend de l'économie attentionnelle qu'il dénonce. Cette difficulté n'invalide pas sa critique ; elle souligne au contraire la portée et l'urgence en exposant le cœur du problème : l'infrastructure technocapitaliste qui sous-tend les réseaux sociaux a rendu toute position extérieure presque impossible. Nous sommes tous, à divers degrés, des sujets connectés, et la sortie du régime de la connexion permanente ne semble plus pouvoir passer par un simple geste de rupture, mais par une lutte constante pour réinvestir et détourner ces outils de l'intérieur. La force de *Connectée* est peut-être de ne pas offrir de solution facile, mais de nous rendre intensément conscients de la prison, sans issue évidente, dans laquelle le regard connecté nous enferme.

Références bibliographiques

CASSAVETES John, 1961. « Derrière la caméra », in Cahiers du cinéma, n°119, pp.1-7

BITASSE Ouro Eralakaza, 2022. « Les relations conjugales à l'épreuve des usages des réseaux sociaux connectés dans la ville de sokodé au togo », https://www.revue-akofena.com/wp-content/uploads/2022/09/11-T06v05-40-Eralakaza-OURO-BITASSE_119-130.pdf, Consulté le 26/08/2025

- BRANIGAN Edward, 1999. « Quand y a-t-il caméra ? », Penser, cadrer : le projet du cadre, Paris, L'Harmattan, coll. « Champs Visuels » n° 12-13, 1999, pp. 19-31
- FEENBERG Andrew, 2014. « Vers une théorie critique de l'Internet », URL:<http://journals.openedition.org/ticetsociete/1382>;DOI:10.4000/ticetsociete.1382, Consulté le 19/08/2025
- JEHEL Sophie, 2022. « Dénoncer les abus des GAFAs pour encourager la réflexivité ou pour réhabiliter la théorie des effets puissants des médias ? Analyse du docudrame *The Social Dilemma* et de sa réception par des lycéens », URL : Dénoncer les abus des GAFAs pour encourager la réflexivité ou pour réhabiliter la théorie des effets puissants des médias ? | Cairn.info, Consulté le 18/08/2025
- PICARD Lorène, 2016. « Compte-rendu de lecture : Bernard Stiegler, Dans la disruption, comment ne pas devenir fou ? », Paris : Les Liens qui Libèrent, 2016, in Azimuts, Varia, n° 45, Saint-Étienne : École Supérieure d'Art et Design, 2016, p. 186-190. Azimuts, Varia, n° 45, 2016. hal-03789329 <https://fr.scribd.com/document/765394670/compte-rendu-livre-stiegler-Disruption-comment-ne-pas-devenir-four>, consulté le 18/09/2025
- RICCI Daniella, 2016. *Cinéma des diasporas noires : esthétiques de la reconstruction*, L'Harmattan, Paris
- VANOYE Francis et GOLIOT-LETE Anne, 1992. *Précis d'analyse filmique*, Nathan, Paris