



HAL
open science

Construction et validation d'une grille d'évaluation sur le suicide représenté dans le cinéma (grille MoVIES)

Christophe Gauld

► To cite this version:

Christophe Gauld. Construction et validation d'une grille d'évaluation sur le suicide représenté dans le cinéma (grille MoVIES). Médecine humaine et pathologie. 2019. dumas-03087105

HAL Id: dumas-03087105

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-03087105v1>

Submitted on 23 Dec 2020

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



AVERTISSEMENT

Ce document est le fruit d'un long travail approuvé par le jury de soutenance et mis à disposition de l'ensemble de la communauté universitaire élargie.

Il n'a pas été réévalué depuis la date de soutenance.

Il est soumis à la propriété intellectuelle de l'auteur. Ceci implique une obligation de citation et de référencement lors de l'utilisation de ce document.

D'autre part, toute contrefaçon, plagiat, reproduction illicite encourt une poursuite pénale.

Contact au SID de Grenoble :
bump-theses@univ-grenoble-alpes.fr

LIENS

Code de la Propriété Intellectuelle. articles L 122. 4

Code de la Propriété Intellectuelle. articles L 335.2- L 335.10

<http://www.cfcopies.com/juridique/droit-auteur>

<http://www.culture.gouv.fr/culture/infos-pratiques/droits/protection.htm>

Année 2019

**Construction et validation d'une grille d'évaluation
quantitative sur le suicide représenté dans le cinéma**

Thèse d'exercice présentée pour l'obtention du titre de Docteur en Médecine

Diplôme d'État

Thèse soutenue publiquement à la faculté de Médecine de Grenoble,

Le : 16 avril 2019

par Christophe Gauld

[Données à caractère personnel]

Devant le jury composé de

Président du jury :

M. le Professeur Thierry BOUGEROL

Membres :

M. le Professeur Mircea POLOSAN

M. le Professeur Patrice FRANÇOIS

M. le Docteur Marc DUBUC

M. le Docteur Charles-Edouard NOTREDAME - Directeur de thèse

SERMENT D'HIPPOCRATE

En présence des Maîtres de cette Faculté, de mes chers condisciples et devant l'effigie d'HIPPOCRATE,

Je promets et je jure d'être fidèle aux lois de l'honneur et de la probité dans l'exercice de la Médecine.

Je donnerai mes soins gratuitement à l'indigent et n'exigerai jamais un salaire au dessus de mon travail. Je ne participerai à aucun partage clandestin d'honoraires.

Admis dans l'intimité des maisons, mes yeux n'y verront pas ce qui s'y passe ; ma langue taira les secrets qui me seront confiés et mon état ne servira pas à corrompre les mœurs, ni à favoriser le crime.

Je ne permettrai pas que des considérations de religion, de nation, de race, de parti ou de classe sociale viennent s'interposer entre mon devoir et mon patient.

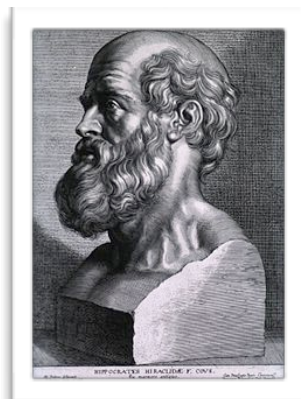
Je garderai le respect absolu de la vie humaine.

Même sous la menace, je n'admettrai pas de faire usage de mes connaissances médicales contre les lois de l'humanité.

Respectueux et reconnaissant envers mes Maîtres, je rendrai à leurs enfants l'instruction que j'ai reçue de leurs pères.

Que les hommes m'accordent leur estime si je suis fidèle à mes promesses.

Que je sois couvert d'opprobre et méprisé de mes confrères si j'y manque.



REMERCIEMENTS

À monsieur le Professeur Thierry Bougerol, qui me fait l'honneur de présider le jury de cette thèse. Je vous remercie pour votre présence soutenante et chaleureuse, et votre aptitude à communiquer à des générations d'internes une présence rassurante tout au long de leur cursus. Je vous remercie tout particulièrement de l'accueil (retardé) et de la confiance que vous m'avez offert au sein de cette spécialité, dans laquelle je m'épanouis pleinement aujourd'hui.

À monsieur le Professeur Mircea Polosan qui, par sa bienveillance, son énergie, ses facultés de travail et sa motivation, m'a servi (et me servira) de modèle pour réaliser cette thèse.

À monsieur le Professeur Patrice François, vous n'avez pas hésité à participer à mon jury de thèse. Merci de l'intérêt que vous avez porté à mon travail.

À monsieur le Docteur Dubuc, vous avez accepté de vous intéresser à cette thèse, et je sais que votre regard et votre avis spécialisé seront assurément riches et très pédagogiques.

À monsieur le Docteur Charles-Edouard Notredame, qui m'a amené à me dépasser dans mon travail, tant sur le plan intellectuel que scientifique. Tu m'as tout particulièrement impressionné par l'engagement avec lequel tu t'es investi dans cette thèse, les réflexions que tu y as apporté, ton soutien et ta très grande disponibilité. Ta passion et ton dévouement ont contribué à développer mon enthousiasme pour la recherche.

Plus que jamais, je remercie le Dr Laurent et le Dr Aussedat pour votre bienveillance et votre soutien inconditionnel, et le Dr Cabrol et le Dr Cambier pour votre finesse et votre acuité clinique et intellectuelle. Merci au Dr Bolton pour votre inspiration et votre

ouverture d'esprit. C'est sans oublier leur équipe qui, chacune, m'ont tant appris, aussi intellectuellement qu'humainement.

Je communique toute ma gratitude aux chefs des stages, et à leur équipe qui ont permis mon épanouissement en tant que médecin : le Pr Krainik, le Pr Chiquet, le Dr Boubagra. Sans vous, je ne serais pas devenu le soignant que je suis aujourd'hui.

Remerciements personnels

À ma famille :

À Agathe : parce que si j'avais su qu'un jour, dans un petit appartement marseillais, tu deviendrais celle avec qui j'ai un chat, un oiseau, des poules, un cheval et un poisson, et bien entendu tant d'autres belles choses, je n'y aurais peut-être pas cru. Si j'avais su que j'éprouverai ce que j'éprouve pour toi désormais j'aurais essayé de l'éprouver avant. Merci de m'avoir suivi sous la pluie pour courir dans la nuit, d'avoir dormi sur la table dans des refuges glacés, de n'avoir pas trop râlé en ski de rando dans la tempête, de toujours te pencher sur le côté du bateau quand il gîte, de dormir dans une tente même dans la neige, d'avoir enfin lu le monde de Sophie (non ce n'est pas trop tard)... Surtout, merci de m'avoir permis de dresser un cheval, d'apprécier la joie de ne rien faire, d'avoir la détermination dont j'ai besoin parfois. Merci pour ces discussions apaisées, des cafés de Marseille aux restaurants de Chambéry, d'avoir toujours le mot juste, d'être là et d'être toi, toujours et simplement. Merci d'être toujours optimiste, de me soutenir et de connaître mes défauts, de savoir me dire ce que tu penses, ce que tu aimes, et merci d'être celle que tu es. D'ailleurs... veux-tu m'épouser ? (3ème fois, mais comme ça faisait longtemps...)

À mon frère Adrien : si tu n'étais pas là, je n'aurais pas pu bouquiner des livres sur Kandinsky d'une main et de Gombrowicz de l'autre, personne ne m'aurait écouté parler d'éthologie des pieuvres naines, personne ne m'aurait parlé avec tant de passion de littérature, d'Artaud à Bolano, de Michaux à Bataille. Personne d'autre n'aurait pu traverser la Bretagne sans affaires, ni pédaler comme nous l'avons fait.

À mon frère Nans : d'être là, toujours, avec ta bonne humeur, ton enthousiasme constant et ta joie de vivre. Un marin saxophoniste, toujours le sourire aux lèvres, merci d'être toi, petit frère :)

À ma mère et à Philippe : merci, maman, d'avoir été toujours là, d'avoir toujours compris ce dont j'avais besoin, d'avoir su me donner tout ce qui me rend heureux aujourd'hui. Merci simplement de... m'avoir fait naître ! :). Merci à Philippe pour la stabilité de ton humeur, ta tempérance et ta modestie sans égales.

À mon père et à Corinne : merci, papa, de me servir de modèle pour tant de choses, d'avoir su me donner cette curiosité, d'être un modèle de calme, d'apaisement, et de sensibilité. Merci à Corinne pour cette bouffée permanente d'air frais, tes récits et tes histoires.

À Jean-Luc et à Sabine : merci tout d'abord d'avoir créé Agathe, et puis sans elle je ne vous connaîtrais pas. Merci Jean-Luc pour cette éventail d'expertises et de bonheur que tu développes et sèmes sur ton chemin. Merci Sabine pour la part artistique et sensible que tu portes en toi. Merci de m'avoir transmis tout cela à travers la joie de vivre d'Agathe.

À ma grand-mère et à Philippe : merci, mamie, pour cette énergie qui me dépasse, parce que si je pouvais en avoir autant quand j'aurai vingt ans de moins que toi, j'en serais pleinement heureux. Et merci pour tous ces moments réconfortants, merci pour les crêpes au nutella de notre petite enfance aux soirées crêpes du mois dernier. Merci à Philippe d'être si présent et d'apporter tant de bonheur.

À mon cousin Yann : sans toi, je ne me serais pas retrouvé à escalader les rochers des calanques avant ma première acné, ni su apprécier le bonheur d'un potager mexicain ou des épinards-fraise accouplés aux aubergines africaines. Si tu ne t'étais pas mouillé quand je restais sous les douches de l'école de voile, je ne serais peut être pas si heureux aujourd'hui. Tu m'as toujours soutenu, et tu as toujours été là inconditionnellement. D'ailleurs je ne sais pas comment tu as fait. Et à Camille.

À mes amis et témoins :

À Enzo : pour ta propension à pouvoir courir nu dans les champs le matin et participer à des concours de danse internationaux le soir, tout en garantissant la séance photo du club et en travaillant aux urgences à minuit. Mais surtout, pour donner vie à tout ce que tu touches... Sans ton aide pour le pouailler, je n'aurais jamais inondé l'internat, sans ton sac de voyage, je n'aurais jamais descendu un sommet en luge ni échappé de peu à des projections de lave, sans ta bonne humeur, je n'aurais jamais campé sur le toit d'une maison, et sans tes sauts en chute libre je n'aurais jamais rempli un appartement de déguisements gonflables. Tu es un modèle. Merci d'être un témoin, pour l'instant on ne sait pas trop témoin de quoi... En tout cas, je sais que tu seras toujours là.

À Arthur : sans lequel non seulement je n'aurais pas couru 100 km, mais ni 50, et ni même 20. Mais plus sérieusement, je n'aurais jamais pu descendre Belledonne sur un drap d'hôpital, ni manger autant de steaks hachés. Sans lequel la Sainté Lyon n'aurait pas été une partie de plaisir, et l'UTMB une ballade de santé. Sans toi, je n'aurais pas fait de repassage extrême, ni peut-être jamais planté un piolet dans de la neige. Et puis je te remercie d'être là pour « témoigner », au cas où le mariage passerait inaperçu. Merci de savoir râler sur les râleurs, d'être doux comme un agneau avec ceux que tu aime. Merci d'être comme cela, ce sont ces différences qui nous rapprochent.

À Julien : si nous avions passé un peu plus de temps encore, pendant l'externat, à apprendre par coeur les conséquences spléno-hépatiques du trypanosome et les conférences du collège de France, j'aurais peut être évité d'aller faire en passage en ophtalmologie. Mais nous n'aurions alors jamais su notre passion commune pour la programmation et le lambda calcul, les langues kourganes indo-européennes, la théorie cosmologique des supercordes, la zoocryptologie médiévale, l'explosion par dégagement de méthane des baleines ou je ne sais plus. Nous n'aurions pas traversé les Alpes en vélo ni campé sur des pelouses de supermarché. J'espère ne jamais perdre cette amitié, malgré la distance.

À mes chers colocs :

À Claire S. : pour m'avoir permis de faire ma première opération sur un panda en peluche, avoir accepté de venir couper un sapin en Chartreuse, et de ne jamais hésiter à vivre ta vie jusqu'au bout, merci de savoir être si ridicule : avec un chapeau de paille, avec un préservatif géant sur la tête, avec un sarrau de chirurgienne, avec une perruque bouclée blonde, avec une tête en plastique de cheval... c'est là que je trouve que... tu es vraiment toi. Merci d'être aussi drôle parce que je n'ai jamais compris si c'était inné ou feint, mais sans quoi, finalement, je n'aurais pas autant ri de ma vie. Ne change jamais !

À Simon : pour avoir accepté de boire des bières au sommet des via ferrata de nuit, me trainer à la salle d'escalade jusqu'à sa fermeture, me permettre de poser mes fesses sur un banc d'architecte, de tailler de la mousse comme personne, de manger des kiwis au soja. Merci d'être aussi humble et modeste.

À Claire F. : merci pour ton humeur stable, tranquille, ta motivation indéfectible et l'implication dans tout ce que tu fais et touches. J'aimerais continuer à pouvoir te connaître et pouvoir de nouveau discuter de tout et de rien pendant un trail blanc, un sommet italien, un coin de couloir de la coloc, ou en allant encore au cinéma avec toi.

À Hélène : ta présence à la maison va me manquer, des films sur le canapé aux tournages pour TF1, ce qui n'arrive quand même pas tous les jours ! J'espère que tu garderas toujours ta sensibilité et ton attention aux petites choses, c'est ça qui fait ton charme.

À mes meilleurs, bons, ou plus vieux camarades :

À Thomas : qu'auraient-été nos après-midi à trainer une brouette avec les planches à voile, si nous avions du aller au lycée en été ? Merci d'être rentré d'autour du monde et de nous avoir préféré aux Baruyas et aux Bamiléké, parce qu'on n'aurait pas pu faire gîter ton navire de 33 mètres, ni sauter du haut du mat, ni planter nos crampons dans le Beaufortain. Merci d'être là après tout ce temps.

À Charles : si tu n'avais pas été là dans un marché bolivien, je n'aurais pas traversé un désert de sel, j'aurais dormi dehors à mon arrivée à Paris, et je n'aurais pas eu la chance de me retrouver sous un bateau à 2 heures du matin dans une tempête bretonne. Je n'aurais jamais sauté au harnais sans mon harnais, et je n'aurais pas mangé du far au pruneaux en combinaison de voile.

À Amaury et Julia : sans vous, dans quel autre canapé du fond de la Chartreuse aurais-je pu dormir ? Merci pour ces premières sorties en ski de fond, merci Julia de remettre Amaury à sa place sur la Transju, merci Amaury de continuer à travailler ta D4 pour bien rester avec nous à Grenoble. Merci à vous deux pour ces promesses de motivation et d'inspiration !

À Céline : qui aurait cru que tu puisses supporter tant de temps l'accordéon ? Merci de m'avoir soutenu dans ce travail entre deux coups de pelle dans le jardin, d'avoir tenté d'analyser des logiciels incompréhensibles d'imagerie entre deux chocolats chauds, de m'avoir assuré en grimpe entre deux cours de master, et d'avoir toujours prêté ton oreille, des ronchonnements du matin aux soupirs des dimanches soirs.

À Maxime : de m'avoir si chaleureusement accueilli dans notre belle spécialité, puis accueilli pour le café entre midi et deux, puis au chaud à l'asso, et puis chez toi devant la télé, et même presque au match de foot ! Merci de me faire rire et de me (nous) soutenir inconditionnellement :).

À Pierre : heureux d'avoir été ton premier interne, mais surtout d'avoir pu profiter de tes blagues qui n'en sont pas vraiment, de ton humour qui n'en est pas tout à fait un, et de tes compétences qui en sont, quand même, des vraies. Sans toi, je ne saurais pas aussi bien apprécier un bon verre de vin, ni guérir des enfants, ni danser, ni faire des compte-rendus. À très vite !

À Aurélia (d'ophtalmo) : parce que sans toi je n'aurais pas descendu le Moucherotte en m'enfonçant dans 2 mètres de neige, dans la tempête à 22h, les skis à la main faute de savoir en faire, je n'aurais pas fait Chamechaude en ski de rando à 23h, pas coulé à moitié dans une cascade du Vercors en canyon aux alentours de 00h, pas fait d'arête effilée au dessus d'un glacier à 1h du matin, pas glissé sur une pente verglacée pendant 50 mètres à 2h, pas pris de chocolat chaud dans un refuge italien... Je te remercie aujourd'hui de ces découvertes, qui ont toujours été assorties de mon grand intérêt pour ton caractère passionné.

À Brice : pour cet exemple de modestie, qui comprendra toujours plus vite que vous, laissera toujours un peu de lui là où il passe, et influencera des générations d'êtres humains, s'il finit bien à l'Académie française même s'il ne veut pas y aller. Parfois, dans la vie, il faut un peu se forcer, hein.

À Caprice d'Amour, qui est comme un collègue qui a la chance d'assumer son nom parce qu'il ne le connaît pas, qui est doux et chaud même en hiver, qui aime les graines et les caresses, et que je suis obligé de citer ici parce que nous nous partageons la même fiancée.

À Thibault (d'ophtalmo) : pour son caractère qui m'a permis de confirmer que je ne voudrais jamais lui ressembler :)

À tous :

Je ne pourrais pas conclure sans remercier de tout cœur ceux et celles qui m'ont soutenu, d'une manière ou d'une autre, par leur amitié ou leur présence tout au long de ces années d'études (qui, j'espère bien, ne sont pas terminées) :

À mes autres colocataires ou camarades, Laurine, Maxence, Solène, Raphaëlle, ainsi que mes plus vieilles connaissances encore vivantes, Isabelle et Raffaëla, Virginie, Antoine, Alice, Mariline et Chloé, et Chloé.

À tous mes compagnons de route : Cécile, Olivier, Paul, Salomé, Marion, Héloïse, Sarah, Victor, Thomass, Clément, et Camille. À Eva et sa petite famille.

À notre merveilleuse promotion : Maxime, Céline, Véra, Nicolas, Audrey, Maud, Gérald, Jean, Clémence.

À mes poules, mon chat Dopamine, mon oiseau, mon poisson rouge, et à Caprice d'Amour, un cheval que je pourrai peut-être espérer monter un jour.

ENSEIGNANTS DE L'UFR DE MEDECINE

CORPS	NOM-PRENOM	Discipline universitaire
PU-PH	ALBALADEJO Pierre	Anesthésiologie réanimation
PU-PH	APTEL Florent	Ophthalmologie
PU-PH	ARVIEUX-BARTHELEMY Catherine	Chirurgie générale
PU-PH	BAILLET Athan	Rhumatologie
PU-PH	BARONE-ROCHETTE Gilles	Cardiologie
PU-PH	BAYAT Sam	Physiologie
PU-PH	BENHAMOU Pierre Yves	Endocrinologie, diabète et maladies métaboliques
PU-PH	BERGER François	Biologie cellulaire
MCU-PH	BIDART-COUTTON Marie	Biologie cellulaire
MCU-PH	BOISSET Sandrine	Agents infectieux
PU-PH	BOLLA Michel	Cancérologie-Radiothérapie
PU-PH	BONAZ Bruno	Gastro-entérologie, hépatologie, addictologie
PU-PH	BONNETERRE Vincent	Médecine et santé au travail
PU-PH	BOREL Anne-Laure	Endocrinologie, diabète et maladies métaboliques
PU-PH	BOSSON Jean-Luc	Biochimie, informatique médicale et technologies de communication
MCU-PH	BOTTARI Serge	Biologie cellulaire
PU-PH	BOUGEROL Thierry	Psychiatrie d'adultes
PU-PH	BOULLETT Laurence	Médecine interne
PU-PH	BOUZAT Pierre	Réanimation
PU-PH	BRAMBILLA Christian	Pneumologie
PU-PH	BRAMBILLA Elisabeth	Anatomie et de Pathologie Cytologiques
MCU-PH	BRENER-PINCHART Marie Pierre	Parasitologie et mycologie
PU-PH	BRICAULT Ivan	Radiologie et imagerie médicale
PU-PH	BRICHON Pierre-Yves	Chirurgie thoracique et cardio-vasculaire
MCU-PH	BRIOT Raphaël	Thérapeutique, médecine d'urgence
MCU-PH	BROUILLET Sophie	Biologie et médecine du développement et de la reproduction
PU-PH	CAHN Jean-Yves	Hématologie
PU-PH	CANALI-SCHWEBEL Carole	Réanimation médicale
PU-PH	CARPENTIER Françoise	Thérapeutique, médecine d'urgence
PU-PH	CARPENTIER Patrick	Chirurgie vasculaire, médecine vasculaire
PU-PH	CESBRON Jean-Yves	Immunologie
PU-PH	CHABARDES Stephan	Neurochirurgie
PU-PH	CHABRE Olivier	Endocrinologie, diabète et maladies métaboliques
PU-PH	CHAFFANJON Philippe	Anatomie
PU-PH	CHARLES Julie	Dermatologie
PU-PH	CHAVANON Olivier	Chirurgie thoracique et cardio-vasculaire
PU-PH	CHIQUET Christophe	Ophthalmologie

CORPS	NOM-PRENOM	Discipline universitaire
PU-PH	CHIRICA Mircea	Chirurgie générale
PU-PH	CINQUIN Philippe	Biochimie, informatique médicale et technologies de communication
MCU-PH	CLAVARINO Giovanna	Immunologie
PU-PH	COHEN Olivier	Biochimie, informatique médicale et technologies de communication
PU-PH	COURVOISIER Aurélien	Chirurgie infantile
PU-PH	COUTON Charles	Génétique
PU-PH	COUTURIER Pascal	Gériatrie et biologie du vieillissement
PU-PH	CRACOWSKI Jean-Luc	Pharmacologie fondamentale, pharmacologie clinique
PU-PH	CURE Hervé	Oncologie
PU-PH	DEBATY Guillaume	Médecine d'Urgence
PU-PH	DEBILLON Thierry	Pédiatrie
PU-PH	DECAENS Thomas	Gastro-entérologie, Hépatologie
PU-PH	DEMATTEES Maurice	Addictologie
PU-PH	DEMONGEOT Jacques	Biochimie, informatique médicale et technologies de communication
MCU-PH	DERANSART Colin	Physiologie
PU-PH	DESCOTES Jean-Luc	Urologie
PU-PH	DETANTE Olivier	Neurologie
MCU-PH	DIETERICH Klaus	Génétique et procréation
MCU-PH	DOUTRELEAU Stéphane	Physiologie
MCU-PH	DUMESTRE-PERARD Chantal	Immunologie
PU-PH	EPAULARD Olivier	Maladies Infectieuses et Tropicales
PU-PH	ESTEVE François	Biophysique et médecine nucléaire
MCU-PH	FYSSEIC Hélène	Médecine légale et droit de la santé
PU-PH	FAGRET Daniel	Biophysique et médecine nucléaire
PU-PH	FAUCHERON Jean-Luc	Chirurgie générale
MCU-PH	FAURE Julien	Biochimie et biologie moléculaire
PU-PH	FERRETTI Gilbert	Radiologie et imagerie médicale
PU-PH	FEUERSTEIN Claude	Physiologie
PU-PH	FONTAINE Éric	Nutrition
PU-PH	FRANCOIS Patrice	Epidémiologie, économie de la santé et prévention
MCU-MG	GABOREAU Yoann	Médecine Générale
PU-PH	GARBAN Frédéric	Hématologie, transfusion
PU-PH	GAUDIN Philippe	Rhumatologie
PU-PH	GAVAZZI Gaëtan	Gériatrie et biologie du vieillissement
PU-PH	GAY Emmanuel	Neurochirurgie
MCU-PH	GILLOS Pierre	Biochimie, informatique médicale et technologies de communication
PU-PH	GOT Jean-Philippe	Chirurgie plastique, reconstructrice et esthétique
MCU-PH	GRAND Sylvie	Radiologie et imagerie médicale
PU-PH	GRIFFET Jacques	Chirurgie infantile
MCU-PH	GUZUN Rita	Endocrinologie, diabétologie, nutrition, éducation thérapeutique
PU-PH	HAINAUT Pierre	Biochimie, biologie moléculaire
PU-PH	HALIMI Serge	Nutrition
PU-PH	HENNERBICQ Sylviane	Génétique et procréation
PU-PH	HOFFMANN Pascale	Gynécologie obstétrique
PU-PH	HOMMEL Marc	Neurologie
PU-MG	IMBERT Patrick	Médecine Générale
PU-PH	JOUK Pierre-Simon	Génétique

CORPS	NOM-PRENOM	Discipline universitaire
PU-PH	JUVIN Robert	Rhumatologie
PU-PH	KAHANE Philippe	Physiologie
MCU-PH	KASTLER Adrien	Radiologie et imagerie médicale
PU-PH	KRANK Alexandre	Radiologie et imagerie médicale
PU-PH	LABARERE José	Epidémiologie ; Eco. de la Santé
MCU-PH	LABLANCHE Sandrine	Endocrinologie, diabète et maladies métaboliques
MCU-PH	LANDELLE Caroline	Bactériologie - virologie
MCU-PH	LARDY Bernard	Biochimie et biologie moléculaire
MCU-PH	LE PISSART Andrey	Biochimie et biologie moléculaire
PU-PH	LECCIA Marie-Thérèse	Dermato-vénérologie
PU-PH	LEROUX Dominique	Génétique
PU-PH	LEROY Vincent	Gastro-entérologie, hépatologie, addictologie
PU-PH	LETOUBLON Christian	Chirurgie digestive et viscérale
PU-PH	LEVY Patrick	Physiologie
PU-PH	LONG Jean-Alexandre	Urologie
MCU-PH	LUPO Julien	Virologie
PU-PH	MAGNE Jean-Luc	Chirurgie vasculaire
MCU-PH	MAIGNAN Maxime	Médecine d'urgence
PU-PH	MAITRE Anne	Médecine et santé au travail
MCU-PH	MALLARET Marie-Reine	Epidémiologie, économie de la santé et prévention
PU-PH	MALLION Jean-Michel	Cardiologie
MCU-PH	MARLU Raphaël	Hématologie, transfusion
MCU-PH	MAUBON Danièle	Parasitologie et mycologie
PU-PH	MAURIN Max	Bactériologie - virologie
MCU-PH	MC LEER Anne	Cytologie et histologie
PU-PH	MORAND Patrice	Bactériologie - virologie
PU-PH	MOREAU-GAUDRY Alexandre	Biochimie, informatique médicale et technologies de communication
PU-PH	MORO Elena	Neurologie
PU-PH	MORO-SIBLOT Denis	Pneumologie
PU-PH	MOUSSEAU Mireille	Cancérologie
PU-PH	MOUTET François	Chirurgie plastique, reconstructrice et esthétique ; brûlologie
MCU-PH	PACLET Marie-Hélène	Biochimie et biologie moléculaire
PU-PH	PALOMBI Olivier	Anatomie
PU-PH	PARK Sophie	Hématologie - transfusion
PU-PH	PASSAGGIA Jean-Guy	Anatomie
PU-PH	PAYEN DE LA GARANDIERE Jean-François	Anesthésiologie réanimation
MCU-PH	PAYSANT François	Médecine légale et droit de la santé
MCU-PH	PELLETIER Laurent	Biologie cellulaire
PU-PH	PELLOUX Hervé	Parasitologie et mycologie
PU-PH	PEPIN Jean-Louis	Physiologie
PU-PH	PERENNOU Dominique	Médecine physique et de réadaptation
PU-PH	PERNOD Gilles	Médecine vasculaire
PU-PH	PIOLAT Christian	Chirurgie infantile
PU-PH	PISON Christophe	Pneumologie
PU-PH	PLANTAZ Dominique	Pédiatrie
PU-PH	POGNARD Pascal	Virologie
PU-PH	POLACK Benoît	Hématologie

CORPS	NOM-PRENOM	Discipline universitaire
PU-PH	POLOSAN Mircea	Psychiatrie d'adultes
PU-PH	PONS Jean-Claude	Gynécologie obstétrique
PU-PH	RAMBEAUD Jean-Jacques	Urologie
PU-PH	RAY Pierre	Biologie et médecine du développement et de la reproduction
MCU-PH	RENDU John	Biochimie et Biologie Moléculaire
MCU-PH	RIALLE Vincent	Biostatistiques, informatique médicale et technologies de communication
PU-PH	RIGHINI Christian	Oto-rhino-laryngologie
PU-PH	ROMANET Jean Paul	Ophthalmologie
PU-PH	ROSTAING Lionel	Néphrologie
MCU-PH	ROUSTIT Matthieu	Pharmacologie fondamentale, pharmaco clinique, addictologie
MCU-PH	ROUX-BUISSON Nathalie	Biochimie, toxicologie et pharmacologie
MCU-PH	RUBIO Amandine	Pédiatrie
PU-PH	SARAGAGLIA Dominique	Chirurgie orthopédique et traumatologie
MCU-PH	SATRE Véronique	Génétique
PU-PH	SAUDOU Frédéric	Biologie Cellulaire
PU-PH	SCHMERBER Sébastien	Oto-rhino-laryngologie
PU-PH	SCOLAN Virginie	Médecine légale et droit de la santé
MCU-PH	SEIGNEURIN Arnaud	Epidémiologie, économie de la santé et prévention
PU-PH	STAHL Jean-Paul	Maladies infectieuses, maladies tropicales
PU-PH	STANKE Françoise	Pharmacologie fondamentale
MCU-PH	STASIA Marie-José	Biochimie et biologie moléculaire
PU-PH	STURM Nathalie	Anatomie et cytologie pathologiques
PU-PH	TAMISIER Renaud	Physiologie
PU-PH	TERZI Nicolas	Réanimation
MCU-PH	TOFFART Anne-Claire	Pneumologie
PU-PH	TONETTI Jérôme	Chirurgie orthopédique et traumatologie
PU-PH	TOUSSAINT Bertrand	Biochimie et biologie moléculaire
PU-PH	VANZETTO Gérard	Cardiologie
PU-PH	VUILLEZ Jean-Philippe	Biophysique et médecine nucléaire
PU-PH	WEIL Georges	Epidémiologie, économie de la santé et prévention
PU-PH	ZAOUI Philippe	Néphrologie
PU-PH	ZARSKI Jean-Pierre	Gastro-entérologie, hépatologie, addictologie

Liste des Enseignants de l'UFR de Médecine

PU-PH : Professeur des Universités et Praticiens Hospitaliers

MCU-PH : Maître de Conférences des Universités et Praticiens Hospitaliers **PU-MG** : Professeur des Universités de Médecine Générale

MCU-MG : Maître de Conférences des Universités de Médecine Générale

Christophe GAULD

RÉSUMÉ

CONSTRUCTION ET VALIDATION D'UNE GRILLE D'ÉVALUATION QUANTITATIVE (« MoVIES ») SUR LE SUICIDE REPRÉSENTÉ DANS LE CINÉMA

Introduction. La couverture cinématographique d'un suicide pourrait influencer le taux de suicide, par le biais d'un phénomène d'identification au personnage visualisé à l'écran : ce phénomène de contagion suicidaire est nommé « effet Werther » ; son corollaire s'intitule « l'effet Papageno », et agirait en terme de facteur préventif.

Objectifs. Élaborer, valider et optimiser une grille d'analyse permettant, pour des long-métrages comportant une scène de suicide, de quantifier le risque de chacun des deux effets.

Méthode. L'échantillon de validation a été constitué à partir de 100 films, randomisés parmi une base de données de 1194 films. La fiabilité inter-juge a été évaluée (2 séries successives de films), ainsi que la cohérence interne du construit. La validité convergente a été testée par l'administration conjointe d'une échelle d'empathie, d'éveil émotionnel et de valence émotionnelle, et d'un score d'identification, notre hypothèse étant que l'identification prédisait les scores à la grille MoVIES (régression multiple), à partir de 9 participants, ayant visualisé 7 films chacun.

Résultats. 49 films aléatoirement choisis ont été conservés, séparés en deux séries successives de 19 et 30 films. Les mesures de fiabilité inter-juges et de fidélité de la seconde série étaient supérieures à 0.70, après optimisation des items. La régression linéaire multiple a permis de confirmer notre hypothèse (0,0317, $p < 0.05$).

Conclusion. Il s'avère que la grille d'évaluation constitue un outil valide, fiable et utile pour mesurer le potentiel effet contagieux d'un acte suicidaire d'un personnage au cinéma.

ABSTRACT

CONSTRUCTION AND VALIDATION OF A QUANTITATIVE SCALE ON SUICIDE (« MoVIES ») REPRESENTED IN CINEMA

Introduction. The cinematic coverage of a suicide could have an impact on the suicide rate. When it leads to the imitation of the suicidal gesture, this mechanism is named "Werther effect". Its corollary, responsible for the potential prevention of the suicidal phenomenon, is entitled "Papageno effect ».

Objectives. To build a grid of analysis for feature film of national or international diffusion with at least one scene of suicide, to quantify the risk of this effects.

Material and Methods: Our sample was constitute of 100 movies, randomized from a database of 1194 films with a suicide scene. The verification between two examiners, with the Cohen coefficient, was carried out with two successive series of movies; fidelity is based on internal consistency of the construct. The convergent validity was tested thanks to the scale MoVIES and the spectator identification, the emotional valence and arousal, by the multiple regression, obtained on 9 participants who viewed 7 films each.

Results. 49 randomly selected films were separated into two successive series of 19 and 30 movies. The reliability measures were measured at 0.70. The linear regression is allowed to directly see the effect of identification (0,0317, $p < 0.05$), independantly of the empathy (0,1887, $p < 0.05$).

Conclusion. It turns out that the evaluation is a valid, reliable and useful tool for measuring the potential contagious effect of a suicidal act of a character, as part of the cinematographic presentation of a suicide scene.

Mots-clefs : suicide; Werther effect; psychology of cinema; identification ; emotion; vulnerability; imitation

Filière : Pôle Psychiatrie, Neurologie, et Rééducation Neurologique

SOMMAIRE

Article 1 : « The MoVIES : a grid to estimate the risk of suicide contagion conveyed by the videographic representations of suicide »

(« Construction et validation d'une grille d'évaluation quantitative sur le suicide représenté dans le cinéma », en Annexe 14)

Accepté par l'International Journal of Environmental Research and Public Health (IF 2.14) (accord en Annexe 15)

Article 2 : « Réflexions sur la pertinence de critères d'identification au cinéma »

Soumis à la revue « Études de Communication »

Article 3 : « Fiction et identification : des neurosciences à la sémiotique »

Une version longue de cet article a été acceptée dans la revue « Cahiers de Narratologie », revue labellisée DOAJ (accord en Annexe 15).

Annexes :

- **Corps de thèse et rationnel (sommaire spécifique)** (Toutes les 7 à 10 pages, un résumé encadré est fourni)
- **Création d'un guide de prévention primaire** (à destination des professionnels du cinéma)
- **Création d'un guide de prévention secondaire** (à destination des acteurs de la prévention du suicide)
- **Autres annexes**

Cette thèse a fait l'objet :

- *d'un poster récompensé au CFP 2018 (3ème place ; Annexe 15)*
- *d'une intervention récompensée au CFP 2018 (3ème place au concours 180 Secondes pour Innover CFP 2018 ; retransmission consultable en ligne sur le site du CFP)*

Article 1

The MoVIES : a grid to estimate the risk of suicide contagion conveyed by the videographic representations of suicide.

Christophe Gauld¹, Marielle Wathelet², Nathalie Pauwels³, Mircea Polosan¹, Thierry Bougerol¹, Charles-Edouard Notredame^{4,5}

¹ CHU Grenoble Alpes, F-38000 Grenoble, France

² CHU Lille, Department of Public Health, F-59000 Lille, France

³ Fédération de Recherche en Psychiatrie et Santé Mentale des Hauts-de-France, F-59000 Lille, France

⁴ SCALab, CNRS, UMR 9193, F-59000 Lille, France

⁵ CHU Lille, Department of Child and Adolescent Psychiatry, F-59000 Lille, France

Soumis à l'International Journal of Environmental Research and Public Health,

Impact Factor 2.145

Indexée dans 29 databases (dont Web of Science, PubMed, Scopus)

(article en français, non exactement superposable, en Annexe 14)

ABSTRACT : (less than 100 words) :

Background : The cinematic coverage of a suicide could have an impact on the suicide rate. This work provide a valid tool to assess it.

Method and Results : The reliability and fidelity measures were good : series of Cohen's kappa were measured at 0.70 or more, the Cronbach's alpha was measured at 0.85 (N = 49 movies). The validity was tested by the multiple regression, between especially the spectator identification and the empathy, and was significant (N = 63 ; 0.031, $p < 0.05$).

Conclusion : The builded grid is a valid, reliable and useful tool.

ABSTRACT : (less than 200 words; official) :

Background. Exposure to fictional suicide scenes repeatedly raises concerns about the risk of suicide contagion. However, researchers and clinicians still lack empirical measures to objectify this risk. Here, we propose a theory-grounded tool to estimate the

propensity of suicide videos sequences in triggering suicide identification. **Method.** The MoVIES consist in an operationalization of the World Health Organization's recommendations for media coverage of suicide, completed with identification theory principles. Inter-rater reliability (Cohen's kappa) and internal consistency (Cronbach's alpha) were estimated and optimized on two series of 19 and 30 randomly selected movies depicting a suicide scene. The validity of the scale in predicting identification to the suicidal character was tested in 9 naive participants who watched 7 suicide scenes each. **Results.** The MoVIES showed satisfying psychometric properties with kappas ≥ 0.7 for every items and a global internal consistency of 0.85 (N = 49 movies). The score at the MoVIES significantly predicted the participants' strength of identification, independently from their baseline empathy (N = 63; $r = 0.031$, $p < 0.05$). **Conclusion.** The MoVIES is available to preventers and scholars as a valid and reliable grid to estimate the possible contagious effect of a fictional suicidal behavior depicted in films, series or television show.

ABSTRACT : (358 words)

Context

The cinematic coverage of a suicide could have an impact on the suicide rate. When it leads to the imitation of the suicidal gesture, this mechanism is named "Werther effect" (WE). The effect responsible for the potential prevention of the suicidal phenomenon is entitled "Papageno effect" (PE). The purpose of this work is to provide researchers and clinicians with a valid tool for the assessment of these scenes when viewed in feature films.

Objectives

To build a grid of analysis ("MoVIES", for *Movies and Video : Identification and Emotions on Suicide*) for feature film of national or international diffusion with at least one scene of suicide, to quantify the risk of WE and of a potential PE.

Method

Our sample was constitute of 100 movies, randomized from a database of 1194 films with a suicide scene. The grid emerged from the operationalization of World Health Organization recommendations, from the work on "identification", as well as numerous recent epidemiological studies.

The verification between two examiners, with the Cohen's kappa, was carried out with two successive series of movies, to ensure good reliability; fidelity is based on internal consistency (Cronbach's alpha) of the construct. The predictive validity was tested by the correlation between the scale MoVIES and the spectator identification, the emotional valence and arousal (Shapiro-Wilk and Pearson coefficient), and by the multiple regression obtained on 9 participants who viewed 7 movies each.

Results

49 randomly selected movies were separated into two successive series of 19 and 29 movies. The reliability measures (Cohen's kappa), on the second serie, were measured at 0.70 or more, after optimization of the elements. The correlation with the identification scores was significantly positive (0.83, score compared to 1, for $p < 0.05$), while the linear regression is allowed to directly see the effect of identification, independently of the empathy, on the evaluated grid (0.031, $p < 0.05$).

Conclusion

It turns out that the quantitative tool MoVIES is a valid, reliable and useful tool for measuring the potential contagious effect of a suicidal act of a character (WE), as part of the cinematographic presentation of a suicide scene. This tool would probably increase the Papageno effect (PE).

Key words: *suicide; Werther effect; psychology of cinema; identification ; emotion; vulnerability; imitation.*

INTRODUCTION

The cinema, including not only feature films but also any videographic production (such as series, for example), conveys a set of data likely to influence the audience who receives it. For several decades, the mass media constituted by television is implicated in the manifestations of violence, addiction, but also suicide. Indeed, cluster suicides are routinely found within days to weeks of "inadequate" treatment of the story of a case of suicide putting on screen (eg, Tousignant et al., 2005, Etzerdorfer et al. 2004, Frei et al., 2003, Schmidtke and Schaller 1998, Hassan 1995, Jonas 1992, Berman 1988, Gould et al., 2001, Gould and Shaffer 1986, Phillips and Cartensen 1986, Bollen and Phillips. 1982, Phillips, 1974). A considerable body of research indicates that the effect

of media and film productions on cognition and on viewer's behaviour can not be neglected (Marchand 2004, Giles 2003).

When movies depict suicide, the effects of cinema on the audience intersect public health issues. Beyond the study of the multiple identity or situational factors at the origin of this effect of "suicidal contagion" (Mishara and Tousignant, 2004), it turns out that if the cinematographic coverage of a suicide could influence the rate of suicide. Indeed, mass exposure to the image of suicide has been associated with an increase or decrease in the suicide rate. The most studied and robust paradigmatic model is the description of real suicides through the media for which "Werther effect" (WE) and "Papageno effect" (PE) are described. These denominations refer to the dramatic increase in firearm suicides in Europe, following the publication of Goethe's book, *The Sorrows of Young Werther* (1774). From the beginning, this effect applied to a fictional character (Till, 2010): if the first studies focused on studying the prediction between the media coverage of the suicide of a famous person, and the prevalence of suicide in the general public (owing to methodological constraints), the research is currently turning towards the treatment of fictional characters, with high identificatory potential. But with regard to fictitious facts, WE and PE were essentially inferred (Ferguson, 2018). Epidemiological evidence in this field is still weaker. There is, however, a procession of pseudo-experimental studies suggesting the vulnerability of people at risk (Post and Weiss, 1995).

We will therefore rely on the dynamics of the relationship uniting the viewer to the fictional character at the cinema. It is through a phenomenon of *identification* with the character visualized on the screen that this effect would unfold, according to the main theories (Cohen, 2001, Notredame et al., 2017). A identificatory projection causes a WE, or could be responsible for a prevention of the suicidal phenomenon, through a PE. The identification is midway between empathy and social learning, and it may have a double valence, wounding or protective.

We will not attempt to confirm or deny the involvement of the cinematographic media in these suicide series, a hypothesis already largely supported in the literature; rather, we will place ourselves in a preventionist and pragmatic paradigm. We will take advantage of the possibility of action conferred by the creation of this grid, despite the limited understanding of this phenomenon at the theoretical and methodological levels. We suppose that when such scenes are presented to psychically vulnerable persons, such sensitization by exposure could more easily facilitate behavior with fatal consequences

(Till, 2015, Chiu et al., 2007, Zahl et al., 2004). Research on the consequences of cinematographic productions of suicide, as well as the resulting prevention possibilities, are limited by the absence of a tool for evaluating WE and PE potential (conversely to the various tools that have been used for print media, the *PReSS*, Verzaux, 2015).

OBJECTIVES

Develop and validate an analytic tool to quantify the impact of suicidal scenes on the viewer induced by suicidal videographics scenes. This grid, called « MoVIES » for *Movies and Video : Identification and Emotions on Suicide*, allowing, for each national or international feature film including at least one suicide scene, to quantify the risk of WE and the PE. Primary and secondary prevention measures could result.

METHOD

Development and construction of the grid MoVIES

The theoretical-clinical object that the questionnaire will allow to understand the WE and the potential PE present in the movie, based on the assumption that these effects pass through the identification phenomenon (Notredame et al., 2015).

To be included in the grid, the items had to meet criteria for recurring approval in the literature. These criteria were selected when they were recognized as 1 ° causing emotion or identification; 2 ° associated with a suicidal contagion. The items were taken from the consensus of the literature on media-effect studies (epidemiology, by generalization) and those relating to audience reception studies (individual). With regard to the identification phenomenon itself (Cohen, 2001), it is mainly the audience reception studies and the film-studies (Lefebvre 2016, Mast, 1980, Metz, 2016) from which the items were extracted. The second part of the grid came from the operationalization of the recommendations of the World Health Organization (WHO, 2017).

These criteria were chosen when the empirical and epidemiological proof had been produced that they induced an identification, by evaluation of 2 judges particularly familiar with this field of study (researcher in the field of suicide and film professional).

The construction of the grid was done in 2 steps. First, the unanimous approval was given by these 2 judges for 47 items of the initial set, these 47 items constituting the preliminary model of the scale MoVIES. Second, this preliminary version of the grid

was proposed to a group of 12 students, who proposed semantic, lexical, and syntactic modifications of each item, in order to establish a first experimental version.

Selection of sample and procedure

The movies, feature films, broadcast nationally or internationally, came from two databases: Internet Movie Databa (IMDb, used for example by Pouliot, 2011), with extraction from the keyword "suicide", and from the book "Suicide Movies: Social Patterns 1900 - 2009 "(Stack, 2011). IMDb is the largest collaborative database in the world (2015), free, online, and allows a sorting of movies according to criteria validated collaboratively by users connected to the platform. The aforementioned book lists 1158 films containing a scene of suicide, from 1900 to 2009.

100 movies, randomized from these sources proposing 1194 films with a suicide scene, constituted our validation sample. This number was determined according to the Number of Necessary Films, taken into account the upcoming non-included and excluded.

Among these 100 movies randomized from the 2 databases, a screening of the respect of the inclusion and exclusion criteria was carried out for each film, until constitution of the final sample including 49 movies. Of the 100 movies, 21 movies did not show actual suicide, 7 used the term without a suicide being visualized, and 2 documentaries were not preserved. In addition, between the 2 databases, there were 21 duplicates. The sample have been separated into two successive series of 19 and 30 films, for reasons explained in the section dealing with reliability (item optimization was performed between each serie).

A sample of 9 participants, recruited randomly, was created to complete the identification grid and the valence and arousal grid. The 9 participants watched 7 scenes of suicide from 7 different movies, lasting from 2 to 6 minutes, from the previously used analysis set. The synopsis summarizing the entirety of the film was stated by the researcher, who was reading a previously prepared note.

Discriminant optimization of the items, which is a consensual consolidation method using statistical percentages, was done after the second series, which took into account 1° the low occurrence of an item (occurrence of positivity less than 85%) 2° the absence of variability (item consistently rated 1 or 0) 3° the redundancy. A written consent was

collected. This protocol has been submitted to the ethics committee for research at Grenoble University Hospital.

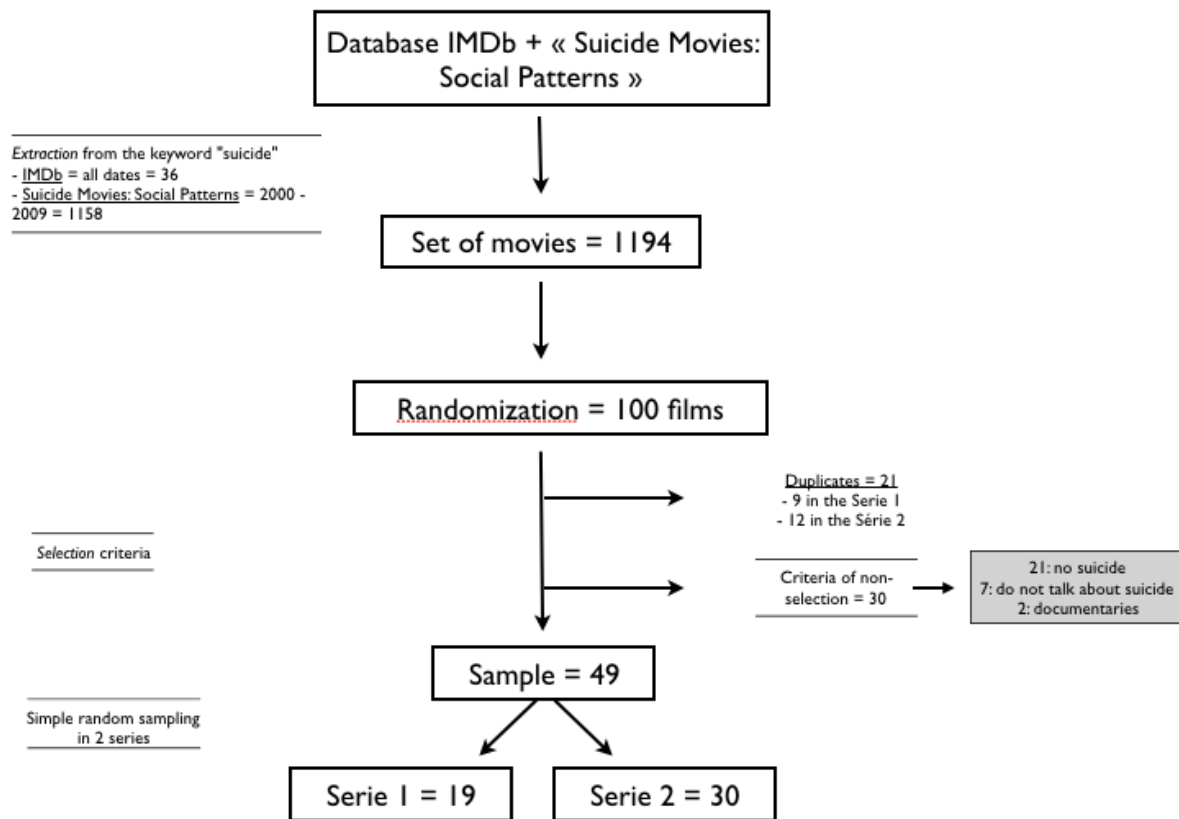


Figure 1: Flow chart

Instruments

These three questionnaires were used to study of convergent validity (structural validity).

Cohen Identification Questionnaire. This is a self-administered, 10-items questionnaire attesting to how to identify with a film character (Cohen, 2001, Cohen, 2017). In this study, participants completed a 5-point Likert scale for each question (scale not validated), immediately following the visualization of the suicidal scene. The total score of the participants ranged from 10 to 50. The french traduction was done by the authors.

Empathy Questionnaire. It consists of 60 questions, 60 questions, whose answers vary from "Strongly agree" to "Strongly disagree", and has been translated and validated in French (Baron-Cohen, 2004). In a review of the different questionnaires of empathy, the

Empathy Questionnaire proved to be one of the most robust (with a construct validity measured at $\alpha = 0.92$, compared to 9 other empathy questionnaires, in Delpechitre, 2013), and it has been translated and validated in french.

Self Manikin Assessment (SAM). This self-reported scale measures directly and non-verbally (pictograms) the emotional valence and arousal of a person in response to a stimulus (Bradley and Lang, 1994; Rosa, 2017).

Psychometric validation

Reliability

Inter-judge: Inter-judge reliability was evaluated in two successive series of movies, by the calculation of Cohen's kappa. Each judge saw the 49 films, and rated the MoVIES scale after viewing. The internal consistency of the construct was evaluated by using Cronbach's alpha.

Internal consistency: The internal consistency will be calculated on the total sums of the scores obtained on the second serie by the Cronbach coefficient, which must be greater than 0.70 (Coste, 1995) to be considered as « satisfactory » ,

Predictive validity

The appearance validity and the content validity were discussed during the construction of the grid. Structure validity is evaluated by comparing the MoVIES grid with an identification questionnaire (Cohen identification questionnaire).

Convergent validity

It was analysed by correlating the MoVIES grid and "immersion" identification scores (that is, tested right after the suicide scene visualization). These results were obtained from 9 participants who each viewed 7 movies. These participants are different from the judges who assessed the reliability. Without the existence of another grid assessing the risk of suicidal contagion of a film (gold standard), no direct comparison with the MoVIES grid could be made (criterion-related validity).

Participants were also asked to fill an empathy scale and an emotional valence and arousal scale (Shapiro-Wilk then Pearson). We aimed at testing the ability of the MoVIES' score in predicting the identification that the corresponding movies would generate in the viewer, independently from his/her emotional arousal and his/her

baseline empathy emotional arousal and empathy were integrated in the regression model as covariates.

Procedure

A multiple linear regression was carried out, predicting the identification (dependant variable) with the MoVIES grid, with the empathy scale and with the emotional valence and the emotional arousal scale, according to movies and participants.

RESULTS

Description of the sample

78% of the 49 movies were dramas, 10% of the action movies (the others being of different genres). The two series were similar with respect to these characteristics. The audience of each movie were very variable, ranging from 168 million entries for one movie to 5330 entries for one other. In most cases it was a single suicide, but there was also homicide-suicide and one group suicide. The proportion of different suicidal measures over the entire sample is 27% by firearm, 24% by impact (including jumps from a high height), 22% by poisoning (including voluntary drug poisoning), and 11% by hanging. We observe that this suicidal means are overrepresented in cinema compared to the 2011 CépiDC-Inserm (Epidemiology center on the medical causes of death) statistics. This is the case of voluntary drug poisoning (15% vs. 22% in statistics), and firearms (27% vs. 14% in statistics). However, suicide by hanging is under-represented (11% vs. 48% according to CépiDC-Inserm). It should be also noted that these results are not necessarily consistent with the data in the print media, which is notably underestimated by the overrepresentation of falls from height (Niederkröthaler, 2010). Compared to what is observed in the past, the scenes of suicide were qualitatively longer, described more finely, more brutal and violent, and at the same time more "sensationalist" and romanticized, compared to the results of Jamieson, who recorded 1090 films depicting one or more scenes of suicide (Jamieson, 2003).

The 9 participants were all over the age of 20 and under 30 years old ($27, \pm 3DS$), sex-ratio 4 men for 3 women. They were : medical students (4/7), architecture student (1/7), political science student (1/7), and physics student (1/7). They viewed between 2 and 4 movies a week.

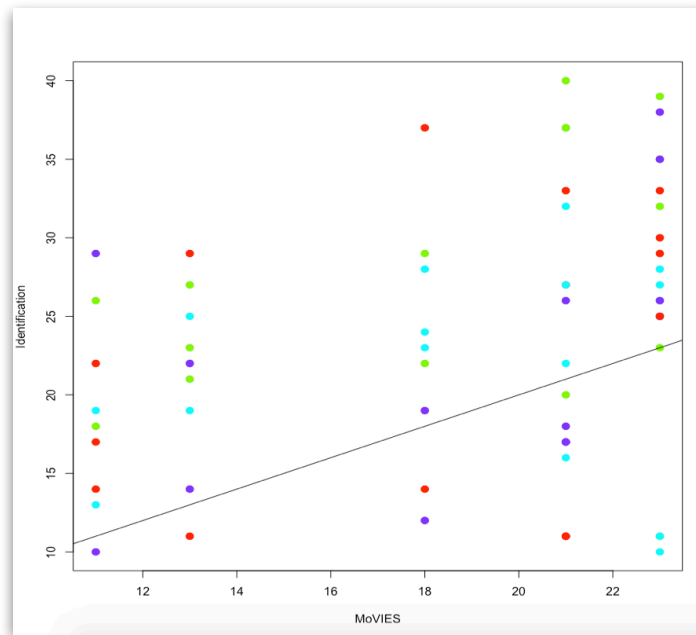


Figure 2: Distribution of MoVIES scores according to identification, with regression line (abline)

Reliability and internal consistency

The Cohen's kappa, that measure inter-judge reliability, were greater than 0.60 (satisfactory agreement) for most items; only 5 out of 47 items were not optimised (they did not obtain validation in terms of reliability) and had a Cohen's kappa less than 0.60 (Id28w, $\kappa = 0.3$: "Is the scene played with a particular emotion?", A1w, $\kappa = 0.3$: "Is there any mention that the individual is or was suffering from a mental disorder?", B3w, $\kappa = 0.4$: "Language elements contributing to presenting suicide as a solution": , J12w, $\kappa = 0.5$: "Is there any mention of suicidal ideation developed before the act?", H7w, $\kappa = 0.4$: "Is the suicide of the famous character in reality, which is the subject of the film, treated appropriately?").

We found 6 items with a low occurrence (less than 85%), and we removed them to the grid (Id7w: "Important rhythm of alternate shots" - (3/29); Id18w: "Triangular shape, sharp, pointed" (Van Sijll, 2009) - (2.5 / 29); Id20w: "Reminder of a correspondence system" - (1/29); Id26w: "Light on the unjustified scene" - (0/29); E6w: « Detailed information on an emblematic and singular place in reality" - (2/29); H7w: "Suicide of a famous person in reality" - (1.5 / 29)). Given that the grid has 47 items, items with an overall score per item (= 29, weighted for 85%) of less than 3 should be removed in the final version of the grid.

Numéro d'item	Coefficient κ	Numéro d'item	Coefficient κ
1	0.9	25	0.8
2	0.7	26	1
3	0.8	27	0.7
4	0.8	28	0.3
5	1	29	0.8
6	1	30	1
7	1	31	0.7
8	1	32	0.9
9	1	33	0.9
10	0.9	34	0.9
11	0.9	35	0.7
12	0.9	36	0.3
13	1	37	0.7
14	0.8	38	0.4
15	1	39	0.8
16	1	40	0.8
17	1	41	1
18	0.8	42	0.4
19	0.6	43	0.9
20	1	44	0.9
21	0.8	45	0.8
22	0.9	46	0.7
23	1	47	0.5
24	0.7		

Table 1: Cohen's kappa Coefficient (by item) for the second serie

The internal consistency, calculated on the total sums of the scores obtained on the second series by the Cronbach coefficient, which must be greater than 0.70 (Coste, 1995), was also very good on this serie (0.85, indicating a great consistency of the analysis grid).

Convergent validity

Multiple linear regression, dependent on the MoVIES grid, valence and emotional arousal, and empathy, was significantly positive for the first 3 regressors (0.031 / 0.019 / 0.017 respectively, $p < 0.05$), but not for empathy (0.19, $p > 0.05$). This result, satisfactory, we comfort in the idea that the fluctuations of the grid MOVIES depend more on the identification than the empathy.

	Std	IC 95 %	p
MoVIES	0.4836	[1,03–3,87]	0.0317 *
Empathy	0.1920	[0,15–1,05]	0.1887
Valence	3.1928	[0,88–3,09]	0.0193 *
Arousal	2.6548	[0,83–5,48]	0.0171 *

Table 2 : Result of the multiple model testing : the validity of the MoVIES grid, Empathy, Emotional Valence and Emotional Arousal, by comparison with the identification scores

DISCUSSION

This study proves that the construct has satisfactory reliability and predictive validity. Construct validity (factor structure) has not been calculated.

First, we show that the MoVIES grid has a good internal consistency, and that it is globally comparable with another tool for evaluating compliance with prevention recommendations (WHO, 2017), in the print media (PReSS grid ; Verzaux, 2015).

We find a prediction of the grid MoVIES according to the identification only when we are "immersed" in the film (Coplan, 2006). This element is known among the literature on cinema, but it has been little met into the bibliography. When this identification is reported "offline" to the film, we can assume that this is due to a decrease in identification over time. (Coplan, 2004).

Multiple regression has made it possible to establish the concept of identification as an independent concept, capable of influencing the value of the MoVIES without any influence of empathy. This conceptual highlighting seems unprecedented: although the concept of identification has been widely treated in psychology, semiotics (Buckland, 2000), sociology (Weng, 2007), or in the field of cinema theory (Bordwell , 2012), no statistical study had sought to demonstrate its ontological value, and its fundamental difference with the identification. We therefore support the consistency of this concept of identification, brought into play in emotional contagion and transforming it into an emotional "infection" when the reaction behavior becomes harmful to the subject (Scheler, 2017).

The factor analysis had been carried out, but had proved disappointing: the proposed dimensions proved to be too numerous, possibly in relation to the important internal consistency of the construct and the number of items of the construct. This phenomenon is indeed regularly found in the questionnaires, which target a single theme.

In addition, it would be useful, in the future, to test the grid on films that have been tested in ecological studies reporting an increase in suicidal behavior following their release.

CONCLUSION

This study is based on the fact that an important identification with a character performing a suicide could induce a suicidal contagion phenomenon. The MoVIES grid proved its reliability and its validity to measure the potential effect of contagion. It allows to rate the movies according to their Werther effect or their Papageno effect. It could be disseminated to prevention actors (Niederkrötenhaler, 2010), used by film professionals, or used for the creation of a "preventive library of film". Faced with the lack of knowledge in the world of film, the receptive effect and the consequences of the inadequate treatment of suicide, it seems important to us that this tool can be "disseminated" in this environment. Moreover, given the lack of a scientific resource of this type, this validation is an important step in our ability to deal with the phenomenon of suicidal contagion.

Clinical implications

- An analysis grid assessing the risk of suicidal contagion of a film is now accessible to clinicians, researchers, prevention actors, and film professionals.
- Future studies should evaluate the psychometric properties of the MoVIES grid on a larger number of films and/or participants, start the constitution of a preventive film archive classifying films with a suicide scene according to their risk of Werther effect and their Papageno effect, and evaluate the ecological impact of this construct in the prevention made upstream (work with cinema professionals) or downstream (work with prevention actors).
- An English translation of the grid, with the validation of the version in question, could also be proposed.

Limitations

- Validation of the grid was done on a limited number of participants.
- Practical application can raise ethical issues.

REFERENCES

1. Baron-Cohen S, et Wheelwright, S. (2004). The Empathy Quotient (EQ). An investigation of adults with Asperger Syndrome or High Functioning Autism, and normal sex differences. *Journal of Autism and Developmental Disorders* 34:163-175
2. Berman, A.L. (1988). « Fictionnal depiction of suicide in television films and imitation effects », *American Journal of Psychiatry*, vol. 145, n^o 8, p. 982-986.
3. Bollen, K.A. et D.P. Phillips (1982). Imitative suicides : A national study of the effects of television news stories, *American Sociological Reviews*, vol. 47, décembre, p. 802-809.
4. Bordwell, D., & Carroll, N. (Eds.). (2012). *Post-theory: Reconstructing film studies*. University of Wisconsin Pres.
5. Bradley, M. et Lang P.J. Measuring emotion : the Self-Assessment Manikin and the semantic differential. *J. Behav. Ther. & Exp. Psychiatric*. Vol. 25, No. I. pp. 49-59, 1994.
6. Buckland, W. (2000). *The cognitive semiotics of film*. Cambridge University Press.
7. Chiu, S.-H. et WU J.Y.W. (2007). « Depression moderated the effect of exposure to suicide news on suicidality among college students in Taiwan », *Suicide and Life Threatening Behavior*, vol. 37, n^o 5, p. 585-592.
8. Cohen, J. (2001). Defining identification: A theoretical look at the identification of audiences with media characters. *Mass communication & society*, 4(3), 245-264.
9. Cohen, J., & Hershman-Shitrit, M. (2017). Mediated relationships with TV characters. *Scientific Study of Literature*, 7(1), 109-128.
10. Coplan, A. (2004). Empathic engagement with narrative fictions. *The Journal of aesthetics and art criticism*, 62(2), 141-152.
11. Coplan, A. (2006). Catching characters' emotions: Emotional contagion responses to narrative fiction film. *Film Studies*, 8(1), 26-38.
12. Delpechitre, D. (2013). Review and assessment of past empathy scales to measure salesperson's empathy. *Journal of Management and Marketing Research*, 13, 1.
13. Etzersdorfer, E., M. Voracek et G. Sonneck (2004). «A dose-response relationship between imitational suicides and newspaper distribution », *Archives of Suicide Research*, vol. 8, p. 137-145.

14. Fekete S. et Macsai E. (1990). «Hungarian suicidal models : Past and present », dans G. Ferrari, M. Belline et P. Crepet (dir.), *Suicidal Behavior and Risk Factors*, Bologne, Italie, Monduzzi Editore, p. 149- 156.
15. Frei, A., T. Schenker, A. Finzen *et al.* (2003). « The Werther effect and assisted suicide », *Suicide and Life-Threatening Behavior*, vol. 33, n° 2, p. 192-200.
16. Giles, D. (2003). *Media Psychology*, Mahwah, New Jersey, Erlbaum.
17. Gould, M.S., D. Shaffer et M. Kleinman (1988). «The impact of suicide in television movies : Replication and commentary », *Suicide and Life-Threatening Behavior*, vol. 18, n° 1, p. 90-99.
18. Gould, M.S. (2001). « Suicide and the media », *Annals of the New York Academy of Sciences*, vol. 932, n° 1, p. 200-224.
19. Gould, M.S. et D. Shaffer (1986). « The impact of suicide in television movies », *The New England Journal of Medicine*, vol. 315, n° 11, p. 690-694.
20. Hassan, R. (1995). « Effects of newspaper stories in the incidence of suicide in Australia : A research note », *Australian and New Zealand Journal of Psychiatry*, vol. 29, p. 480-483.
21. Jonas, K. (1992). « Modeling and suicide : A test of the Werther effect », *British Journal of Social Psychology*, vol. 31, p. 295-306.
22. Lawrence, E.J. (2004). Measuring empathy: reliability and validity of the Empathy Quotient. *Psychological Medicine*, 34.
23. Lefebvre, M. (2016). De quelques problèmes épistémologiques dans la théorie du cinéma. *Mise au point. Cahiers de l'association française des enseignants et chercheurs en cinéma et audiovisuel*, (8).
24. Marchand, P. (2004). *Psychologie Sociale des Médias*, Cedex, France, Presses universitaires de Rennes.
25. Mast, G., & Cohen, M. (1980). Film theory and criticism: introductory readings.
26. Mishara et Tousignant (2004). *Comprendre le suicide*, Québec, Presse de l'Université du Québec.
27. Metz, C. (2016). Théorie de la communication versus Structuralisme. Sur la notion de communication. *Mise au point. Cahiers de l'association française des enseignants et chercheurs en cinéma et audiovisuel*, (8).

28. Niederkrotenthaler, T., Voracek, M., Herberth, A., Till, B., Strauss, M., Etzersdorfer, E., ... & Sonneck, G. (2010). Role of media reports in completed and prevented suicide: Werther v. Papageno effects. *The British Journal of Psychiatry*, 197(3), 234-243.
29. Notredame, C. E., Pauwels, N., & Walter, M. (2017). Why media coverage of suicide may increase suicide rates: An epistemological review. In *Media and Suicide* (pp. 143-168). Routledge.
30. Notredame, C. E., Pauwels, N., Vaiva, G., Danel, T., & Walter, M. (2016). Peut-on faire du journaliste un acteur de la prévention du suicide? *L'Encéphale*, 42(5), 448-452.
31. Phillips, D.P. (1974). « The influence of suggestion on suicide : Substantive and theoretical implications of the Werther effect », *American Sociological Review*, vol. 39, p. 340-354.
32. Phillips, D.P. et M.S. Carstensen (1986). « Clustering of teenage suicides after television news stories about suicide », *The New England Journal of Medicine*, vol. 315, p. 685-689.
33. Post, R.M et Weiss, S.R.B. (1995). «The neurobiology of treatment-resistant mood disorders», dans F.E. Bloom et F.J. Kupfer (dir.), *Psychopharmacology : The Fourth Generation of Progress*, New York, Raven Press, p. 1155-1170.
34. Pouliot, L., & Mishara, B. L. (2011). The Werther effect reconsidered in light of psychological vulnerabilities: results of a pilot study. *Journal of affective disorders*, 134(1-3), 488-496.
35. Pouliot, L., & Tousignant, M. (2010). Les grappes de suicides: un phénomène psychosocial réel ou une aberration statistique?. *Canadian Psychology/Psychologie canadienne*, 51(2), 120.
36. Rosa, P. J., Oliveira, J., Alghazzawi, D., Fardoun, H., & Gamito, P. (2017). Affective and physiological correlates of the perception of unimodal and bimodal emotional stimuli. *Psicothema*, (3), 364-369.
37. Scheler, M. (2017). *The nature of sympathy*. Routledge.
38. Schmidtke, A. et H. Häfner (1988). « The Werther effect after television films : New evidence for an old hypothesis », *Psychological Medicine*, vol. 18, p. 665-676.
39. Schmidtke, A. et Schaller, S. (1998). «What do we know about media effects on imitation of suicidal behaviour: State of the art», dans D. De Leo et R.F.W. Diekstra

- (dir.), *Suicide Prevention: A Holistic Approach*, Pays-Bas, Kluwer Academic Publishers, p. 121- 137.
40. Sonié, S. et Robinson, J. Version française des questionnaires de dépistage de l'autisme de haut niveau ou du syndrome d'Asperger chez l'adolescent : Quotient du spectre de l'autisme, Quotient d'empathie, et Quotient de systématisation. Protocole et traduction des questionnaires. *Presse Med.* 2011; 40.
41. Stack, S. (2005). « Suicide in the media : A quantitative review of studies based on nonfictional stories », *Suicide and Life- Threatening Behavior*, vol. 35, n^o 2, p. 121-133.
42. Stack, S., & Bowman, B. (2011). *Suicide movies: Social patterns 1900-2009*. Hogrefe Publishing.
43. Till, B., Niederkrotenthaler, T., Herberth, A., Voracek, M., Sonneck, G., & Vitouch, P. (2011). Coping and film reception. *Journal of Media Psychology*.
44. Till, B., Strauss, M., Sonneck, G., & Niederkrotenthaler, T. (2015). Determining the effects of films with suicidal content: a laboratory experiment. *The British Journal of Psychiatry*, 207(1), 72-78.
45. Tousignant, M., B.L. Mishara, A. Caillaud *et al.* (2005). «The impact of media coverage of the suicide of a well-known Quebec reporter: The case of Gaétan Girouard», *Social Science & Medicine*, vol. 60, p. 1919-1926.
46. Verzaux, S., Notredame, C. E., Pauwels, N., Danel, T., Vaiva, G., & Walter, M. (2015). Validation d'une grille d'évaluation qualitative d'articles de presse écrite sur le suicide, dans le cadre du programme Papageno. *European Psychiatry*, 30(8), S143-S144.
47. Weng, C. Y., Chu, W. T., & Wu, J. L. (2007, July). Movie analysis based on roles' social network. In *Multimedia and Expo, 2007 IEEE International Conference on* (pp. 1403-1406). IEEE.
48. Zahl, D.L. (2004). « Media influences on suicidal behaviour : An interview study of young people », *Behavioural and Cognitive Psychotherapy*, vol. 32, p. 189- 198.

Article 2

« Réflexions sur la pertinence de critères d'identification au cinéma. Proposition de recueil »

(cet article a pour but de justifier les items sélectionnées dans la grille MoVIES)

Soumis à la revue Études de Communication

Résumé :

Le spectateur est un être émotif, susceptible d'éprouver différents sentiments à la visualisation du film. Ce « courant de résonance » circulant entre le personnage fictif et le public se rapproche du phénomène d'identification décrit en psychologie. Nous avons cherché à délimiter l'apport d'une caractérisation des éléments cinématographiques provoquant un sentiment d'identification du spectateur. Nous nous sommes appuyés sur une bibliographie scientifique, afin de proposer une succession de critères cinématographiques formels agissant comme des « détonateurs » de l'identification. Ce recueil pourrait avoir une application sanitaire et clinique, dans le cadre de l'analyse identificatoire face à un film à forte teneur émotionnelle.

Mots-clefs : identification ; suicide ; effet Werther ; cinéma ; théories cinématographiques ; sémiotique cognitive ; formalisme.

Abstract

The viewer is an emotional being, likely to experience different feelings to the visualization of the film. This resonance circulating between the fictional character and the public is close to the phenomenon of identification described in psychology. We discuss the contribution of a characterization of the cinematographic elements provoking a feeling of identification of the spectator. We relied on a scientific bibliography, in order to propose a serie of cinematographic criteria acting as "detonators" of identification. This collection could have a sanitary and clinical application, as part of the identificatory analysis against a film with a high emotional content.

Keywords : identification; suicide; Werther Effect; film theories, cognitive sémiotique; formalism.

1. Introduction

Les théories cinématographiques classiques s'attachaient à définir la nécessité de réalisme et la fonction du montage (Kracauer, 1973). Les théories contemporaines se divisent en différents courants, par exemple post-structuraliste (Heath, 1981) ou sémiotique (qui étudie les langages, les signes, ou le sens véhiculé par le film) (Metz, 1974). Ces dernières années, ces champs théoriques se sont consacrés à inclure l'aspect cognitif de la perception cinématographique (Bordwell, 1996 ; Carroll, 1996). Un rapprochement a donc été fait avec la recherche en neurosciences et en neuropsychologie, ce qui a conduit les médecins et les cliniciens à s'intéresser à ce champ théorique cinématographique. Par exemple, l'analyse cinématographique cognitive utilise une méthodologie qui s'apparente à celle utilisée dans les études scientifiques sanitaires.

Ainsi, il existe désormais un vaste champ de recherche clinique, dans le domaine du soin, qui s'intéresse à l'étude de l'effet de contagion émotionnelle du média vers son public. Déployé dans un premier temps autour de la presse écrite, cette bibliographie s'étend désormais vers le média cinématographique ; pour en donner en exemple, en psychopathologie, il existe un vaste corpus étudiant les impacts de la contagion suicidaire (apparaissant lorsque le suicide est présenté par les médias visuels au grand public) (Gould, 1986 ; Till, 2013). La recherche tend à mettre au centre de ce processus le phénomène d'identification au personnage de fiction (Cohen, 2001).

L'étude de « l'identification au personnage fictif » a été certes développée dans le cours des théories contemporaines du cinéma et de la communication (par exemple, Valkenburg et Peter, 2013 ; Vorderer, 2013). Toutefois, à notre connaissance, il n'existe pas de rapprochement explicite de ce concept étudié à l'intersection de ces théories et du milieu clinique. Nous proposons dans cet article d'effectuer un « appel d'air » des connaissances théoriques des études cinématographiques vers le milieu du soin, afin d'insérer la notion d'identification au sein d'un champ disciplinaire déjà rigoureusement étoffé.

Nous devons alors définir et replacer écologiquement l'identification (Cohen, 2001), afin d'en cerner les contours théoriques : cela nous permettra de comprendre les

déterminants subjectifs susceptibles d'en augmenter l'intensité. Ensuite, nous examinerons le recueil des paramètres objectifs qui sont porteurs d'une induction d'identification. Ces facteurs correspondent à des facteurs techniques, formalistes, et ne dépendent ni du spectateur, ni de sa relation avec le film (Turner, 1993). Ce recueil, à la croisée des études cognitives cinématographiques et de la psychologie cognitive, ne peut expliquer qu'une partie de l'identification exprimée (la partie objective formelle). Enfin, afin d'apporter une direction pragmatique à ce travail, par un exemple, nous appliquerons à la thématique clinique du suicide ces critères objectifs.

2. Matériel et méthode

Cette revue descriptive est conduite selon un processus méthodologique impliquant une définition systématique des termes de recherche, la sélection des études basées sur des critères d'inclusion et d'exclusion clairs, et l'évaluation narrative du contenu des articles.

Une revue de littérature a été effectuée à l'aide des bases de données électroniques PubMed et Pascal, couvrant la période entre le premier janvier 1970 et le mois de septembre 2018, et portant sur des articles publiés en français et en anglais. Les termes de recherche utilisés étaient : « identification » et « cinema / movies / film ». Les termes dont la sémantique était connexe à celle de l'identification n'ont volontairement pas été recherchés.

Tous les articles portant sur la question de l'identification et concernant les théories du cinéma ont été évalués. Les articles traitant de l'identification en dehors de l'approche formaliste cinématographique n'ont pas été inclus. Certaines approches convergentes, touchant à la question de l'identification et retrouvées dans les ouvrages de sciences sociales et esthétiques, ont toutefois été étudiées, dans un but de compréhension critique du modèle identificatoire (délimitation des frontières du concept).

Quarante et un articles scientifiques ont été initialement identifiés pour l'inclusion, exploitant le terme d'« identification » en tant que mécanisme psychologique susceptible d'induire un phénomène émotionnel chez le spectateur.

3. Écologie de l'identification

Le cinéma est un outil diagnostique et thérapeutique puissant. Pourtant, il ne semble pas exister de système méthodologique à la fois précis et cohérent permettant d'en

importer les effets dans le champ clinique de la psychopathologie. Il faut rappeler l'existence des sujets qui, du fait de leur souffrance psychique, sont à risque de développer une aggravation de leur état de santé (psychique) à cause de la visualisation d'un film (Raz, 2014). Cette transmission d'une émotion (négative) peut se faire par différents mécanismes, de la contagion émotionnelle, à l'instauration d'une relation para-sociale, mais il est reconnu que l'identification en constitue le facteur principal (Cohen, 2001). Ce phénomène d'identification est considéré comme un élément appartenant aux théories de l'empathie (Decety, 2006).

Dans ce travail, nous ne pourrions effectuer un recueil complet de l'ensemble des critères justifiant l'identification ; cela ne semble ni possible, dans l'espace restreint d'un article, ni désirable.

Nous avons cependant exploré le champ des études sur le cinéma, afin de saisir le degré de ressemblance entre les éléments formalistes qui y sont décrits, produisant une forte émotion, avec les phénomènes d'identification. Nous discuterons ainsi ces ressemblances, en commençant par définir l'identification, pour comprendre le bénéfice (clinique notamment) de leur exploitation.

3.1 La notion de projection identificatoire

La notion de projection identificatoire a été largement développée dans le champ de la psychologie et de la psychanalyse (Freud, 1896 ; Klein, 1921) : elle se réfère à une assimilation des caractéristiques d'autrui. Les études cinématographiques (par exemple, la sémiotique cognitive) se sont servies très tôt de ce terme pour décrire la relation psychologique entre le personnage et le spectateur.

Il est décrit que le public éprouve une affection ou une aversion pour le personnage fictif, et que s'opère alors un transfert de valeurs. Mais le spectateur ne reconnaît pas nécessairement le fait de voir dans l'incarnation du personnage de fiction un *alter ego*, ni d'y retrouver ses propres désirs projectifs. L'adoption temporaire de l'identité et des perspectives d'autrui ne correspond qu'à une partie seulement du phénomène identificatoire (Wollheim, 1974).

3.2 Délimitation du concept d'identification décrit en recherche clinique

Quatre paramètres sont donc nécessaires pour définir l'identification : l'empathie, témoignant du partage des sentiments du personnage ; le partage de perspectives ; l'aspect motivationnel, manifestant le degré d'internalisation émotionnelle ; et l'absorption, rendant compte du niveau de perte de conscience de soi. De plus, dans sa théorie de

l'apprentissage, Bandura fait de l'identification une faculté du « *que se passerait-il si...* », permettant une prédiction du comportement à venir. Cette possibilité d'un « aperçu » donné par l'identification déployée en temps réel (pendant le film), augmenterait alors le plaisir de la visualisation et, par une boucle rétroactive, l'empathie et l'identification elle-même (Bandura, 1986). Il n'est pas fait mention, en recherche clinique, des phénomènes d'imagination ou d'évasion décrits dans les théories de communication. Il n'est pas non plus décrit la manière dont l'émotion esthétique s'insinue dans l'événement cinématographique, lorsque le spectateur se laisse emporter dans le monde (imaginaire) du film (Ricœur, 1983).

L'identification peut également se comprendre comme un phénomène de contagion émotionnelle, correspondant au transfert d'émotions d'une personne émettrice à une personne réceptrice ; on retrouve ici l'idée d'une perte de distance entre soi et autrui (Decety, 2003). En des termes neuropsychologiques, l'identification permet de se mettre à la place de l'autre : elle apparaît donc comme la résultante du fonctionnement de la théorie de l'esprit (c'est-à-dire la capacité à adopter le point de vue d'une autre personne) dans sa composante affective. Dans ce second cas, le sentiment de l'autre n'a pas nécessairement à être vécu, car une « simulation incarnée » de son émotion suffit à déclencher la réponse empathique (Coëgnarts, 2017 ; Gallese, 2005). Enfin, comme nous l'avons dit plus haut, l'identification est décrite comme un des processus permettant l'expression de l'empathie, lorsqu'elle est conçue comme reconnaissance et compréhension des sentiments et des émotions d'autrui.

4. Les déterminants de l'identification

The problem for the linguist . . . is to determine from the data of performance the underlying system of rules that has been mastered by the speaker-hearer and that he puts to use in actual performance.

(Chomsky, 1964).

Nous allons tenter de déterminer pourquoi les paramètres *objectifs* d'identification retrouvés dans un film ne peuvent être compris qu'à travers le prisme des paramètres *subjectifs* de l'identification. En effet, lorsque nous visualisons un film, ce qui va permettre l'identification va dépendre à la fois :

- de nos propres caractéristiques,
- de la relation entre ces caractéristiques et celles du personnage (et mêmes celles de la situation et du film lui-même) (champ d'étude des « *reception audience studies* »),
- de la réalisation formelle du montage du film lui-même (champ d'étude des « *media audience studies* »).

4.1 Comment objectiver les paramètres augmentant l'identification ?

Le lien subjectif entre un spectateur particulier (*token*) et la fiction et a été exploré au travers des « *reception audience studies* ». Nous allons fournir quelques éléments saillants qui expliquent comment ce lien se forme. Autrement dit, nous explicitons quels facteurs augmentent l'identification.

Le genre narratif propose une réalité « alternative » : il porte la capacité d'émouvoir plus aisément le public en le faisant constamment participer (Horton, 1956). De plus, la similarité entre le personnage et le spectateur augmente l'intensité de l'identification, en cela qu'elle est générée par un « transport de valeurs » (Greimas, 1973). Ces facteurs, hautement subjectifs, sont considérables, voire illimités. Ils seraient d'autant plus difficiles à cerner (et leur nombre d'autant plus incommensurables) que cette « similarité » ne serait pas nécessairement visible : une représentation iconique (un personnage de dessin animé, par exemple) peut provoquer une grande identification car ses caractéristiques sont exagérées, tandis qu'au premier abord, sa ressemblance avec le spectateur n'est pas évidente. À noter qu'il semble toutefois nécessaire de prendre en compte le *réalisme* du personnage, car on se « projette » moins lorsque le personnage ne nous ressemble pas (Press, 1989) (Turner, 1993). L'attachement public-personnage va également dépendre de facteurs intrinsèques, tels que l'estime de soi (Cole, 1999). Le *temps passé* avec le personnage semble également primordial : le public imaginera et comprendra mieux le personnage avec lequel il s'identifie s'il est immergé avec lui (ou « en lui ») plus longtemps (Rubin, 1985).

Certains paramètres subjectifs, qui ne peuvent être tous cités, « réveillent » ainsi le sentiment d'identification. S'il n'est pas envisageable de tous les énumérer, quel intérêt à en discuter ici ? Indiquer leur présence est en fait indispensable à la constitution d'une morphosyntaxe *objective* du film (objet de compréhension de cette réflexion). En effet, parmi ces caractéristiques, certaines peuvent être « objectivisées », et donc être reconnues systématiquement dans un film donné. Il sera alors possible de comprendre pourquoi *ce film* provoque généralement une forte identification *chez la majorité* des spectateurs.

4.2 Recueil des paramètres objectifs

Pour cela, nous devons nous appuyer sur les théories formalistes, considérant les éléments de la production cinématographique, tels que le montage, la composition des plans, ou la musique. Car ce sont bien ces facteurs qui sont susceptibles d'être recueillis de manière systématique, afin d'apporter une définition générale expliquant l'identification du spectateur à un personnage de fiction. Chaque film sera différent, par son style, ou du fait du maniement des émotions par son auteur : et pourtant, la reconnaissance de ces critères permettra d'y déterminer un niveau d'identification relatif.

Les éléments repérés dans l'analyse de scène sont de divers ordres : d'une manière générale, on peut citer les orientations de la caméra, les optiques (en grand angulaire par exemple) ou les mouvements de caméra (fixe, portée, etc.), les formes retrouvées (circulaire ou linéaire), le rythme de montage (par épisodes, alterné, etc.), le temps (chevauchement, contrastes, etc.), les bruitages et musiques (et son utilisation symbolique), les liaisons (raccord sémiotique, fondu, etc.), l'échelle des plans, l'éclairage, etc. (Van Sijill, 2006). Parmi ces éléments issus de l'analyse de scène, certains sont plus ou moins neutres en terme de contagion émotionnelle, alors que d'autres peuvent induire une plus forte identification.

4.3 Quelques exemples de paramètres objectifs

Afin de mieux comprendre à quoi peuvent ressembler ces facteurs généraux et objectifs, mais porteurs d'une charge émotionnelle, et dont le repérage peut aider à caractériser voire à quantifier l'identification, nous allons donner par la suite quelques exemples précis issus de la littérature cinématographique.

Par exemple, nous comprenons aisément que certains plans ajoutent à la valeur dramatique de la scène narrative. La proximité du personnage augmente l'implication du spectateur, et un plan plus large entraîne une « perte » de l'attention du spectateur dans l'environnement. De même, une contre-plongée entraîne une « soumission » du spectateur au personnage, présentant donc une vision démunie, vulnérable, voire décomposée de celui-ci ; une plongée donne au contraire une impression de « supériorité » (Aumont, 2008). On pourrait encore citer la signification portée par les couleurs : des filtres blancs, jaunes, ou verts donnent une impression plus joyeuse de la scène, tandis que des filtres rouges, violets, ou bleus laissent un sentiment plus sombre (Heller, 2006). On peut également penser que c'est la caméra qui, en donnant le point de vue à l'audience, détermine la cible de l'identification (Flitterman-Lewis, 1987). Grodal nomme « l'attention particulière » (un mécanisme d'attention focale) la technique qui permet

d'amorcer l'attention du spectateur grâce à des signaux qu'il a déjà repérés auparavant, tel qu'un objet symbolique (2009). Enfin, on pourrait citer Cutting qui a également démontré la force portée par la présence d'une bande-son, des bruitages, et des lumières d'intensité et de teintes différentes (2013).

En fait, pour synthétiser ces paramètres objectifs, nous pourrions tirer profit des hypothèses d'Eisenstein, pionnier de l'épistémologie du montage au cinéma. Mais nous réutiliserions alors ces théories selon un processus inverse à celui utilisé pour leur constitution : en effet, Eisenstein avait cherché à s'extraire du cadre formaliste et rigoureux du montage classique cinématographique, pour étudier les processus émotionnels déclenchés chez le spectateur. Il a expliqué l'importance de la transmission des émotions (Eisenstein, 1980). Par exemple, il déclarait que l'enchaînement d'images et la *collision* de plans contrastés (le rythme) peut être utilisé dans un but de manipulation des émotions du public. Les méthodes de montage qu'il propose, et dont le détail a été développé au fil de la recherche cinématographique par la suite, sont les suivantes : la maîtrise de la métrique, de la rythmique, de la tonalité, et de l'aspect intellectuel (Eisenstein, 1942). Pour notre hypothèse, nous résumerons ces éléments de montage en trois dimensions empiriques que sont l'image, le son, et la temporalité.

Nous proposons donc de récupérer ces trois perspectives pour synthétiser l'ensemble des dimensions *objectives* (et non subjectives, comme le proposait Eisenstein), quantifiables et repérables dans un film donné, pour en évaluer sa propension à provoquer de l'identification. Mais cette proposition, non argumentée, devra ensuite être vérifiée par différentes méthodologies scientifiques, comme nous allons le décrire par la suite.

4.4 La méthode et l'utilité du recueil des paramètres objectifs d'identification

Est-ce que chacun de ces paramètres augmentera l'identification chez tous les spectateurs ? Il est impossible de le savoir. Cependant, un *risque d'identification* pourra être alloué à chaque film ; ceux-ci pourront par exemple alors classés, quantitativement et relativement les uns par rapport aux autres (par exemple via la construction et la validation statistique d'une grille de critères d'identification, avec analyse factorielle isolant des dimensions identificatoires). Une autre méthode serait d'isoler certains facteurs de manière sémantique. On devrait alors envisager des méthodes d'analyse qualitatives, déjà largement utilisées en sociologie et en psychopathologie (avec constitution de focus group, codage des données en triangulation et détermination de dimensions sémantiques).

Pour donner un exemple de la pertinence d'une telle démarche, dans le cadre de films possédant des scènes « douloureuses » à visualiser, de violence ou de suicide, cette

classification permettrait de veiller à la prévention des populations à risque (en discutant et en respectant une certaine éthique esthétique, interdisant de limiter la diffusion artistique). On peut imaginer un professeur des écoles évaluant ce risque avant de le projeter à sa classe. On peut penser également aux acteurs de la prévention qui pourraient agir en prévenant de la responsabilité de la projection (en aval de la production du film), ou en éduquant et en informant les étudiants en cinéma (en amont).

Un autre exemple serait celui de la constitution d'une cinémathèque « préventive », répertoriant de manière thématique les films comportant une ou plusieurs scènes avec une charge émotionnelle particulièrement intense (violence, viol, meurtre, suicide, etc.), en en donnant un « décryptage du risque identificatoire ».

5. Application pratique de la mise en relation clinique / théorie du cinéma

Ces quelques éléments objectivables au sein d'un film donné, qui ne dépendent pas du spectateur, pourront permettre de caractériser sa potentialité en terme de « contamination » émotionnelle par identification. En fonction du sujet visualisant un film en particulier, une caractérisation du risque d'aggravation de sa souffrance pourra donc être fournie par le clinicien. Nous comprenons donc que ce dernier ne peut obtenir de risque global, pour une personne considérée *individuellement*, s'il ne prend pas en compte les effets *généraux* d'un film. Or, étant donné leur expertise dans ce domaine, il semble que les spécialistes des théories de la communication et du cinéma pourraient apporter une aide précieuse au milieu de la recherche clinique. Cela se voit déjà sur d'autres terrains, par exemple lorsque les journalistes et les écoles de journalisme travaillent avec certains programmes de prévention ou de soin. Par exemple, dans le cadre du cinéma et de la prévention du suicide, le programme Papageno (<https://papageno-suicide.com/>) est déjà efficace dans ce domaine.

Nous promulguons ainsi un renforcement du lien entre ces milieux de recherche clinique (du soin comme de la prévention) et les professionnels du cinéma, travaillant certes avec une méthodologie et un substrat différents, mais qui gagneraient beaucoup à échanger ensemble.

6. Exemple d'utilité en prévention du suicide

La détermination précise de paramètres objectifs (c'est-à-dire propres à un film) augmentant l'identification pourrait, par exemple, être d'une grande utilité dans le domaine de la prévention du suicide (Etzersdorfer, 1998).

La mise en scène du suicide d'un personnage semble impulser une forte charge émotionnelle au spectateur. Il est scientifiquement admis que le traitement inapproprié d'une telle scène est à même de favoriser (par identification, donc) un phénomène de contagion suicidaire, nommé l'effet Werther (Gould, 1986 ; Till, 2013). La suspicion d'un tel effet à la suite de la diffusion de la série « *13 Reasons Why* » a par exemple réactivé les publications dans ce domaine (Ferguson, 2018). La reconnaissance appropriée des paramètres objectifs d'identification pourrait permettre de quantifier ce risque, et par la suite déconseiller le film à certaines populations, proposer un message de prévention, voire soutenir les mouvements de prévention par la production d'un effet Papageno (Notredame, 2019), si cela est mis en place dans le cadre d'une scène de suicide (phénomène de prévention du suicide lorsqu'un tel acte est correctement traité par les professionnels de la communication et les médias) (Niederkrötenhaler, 2009).

Cet exemple du suicide est paradigmatique, mais la prévention des mineurs (Gould, 2005), l'agressivité, les addictions ou la stigmatisation de la psychiatrie pourraient être améliorées par cette même modélisation d'un traitement adéquat de l'information par les médias. Par exemple, le spectateur pourrait développer des compétences dans sa vie réelle afin de trouver des solutions à des problèmes globalement similaires à ceux du film, si le traitement des difficultés du personnage était réalisé « proprement » (Giasson, 2013). Cette adéquation pourrait être déterminée par la reconnaissance et la gestion des critères discutés dans cet article.

7. Conclusion

Bien entendu, la nécessité de provoquer l'identification chez le spectateur est un élément fondamental du cinéma. C'est ce qui nous le fait tant apprécier, et nous prouve combien ce fait social peut nous aider à construire notre existence au quotidien. Mais la génération d'affects qu'il provoque peut également avoir l'effet inverse, de « déconstruction psychique », comme cela est déjà largement documentée dans la littérature scientifique.

Si le film peut être conceptualisé comme une forme de discours, avec une certaine logique (Bordwell, 1996), nous avons fait l'hypothèse que la mise en lumière de ses

différents paramètres objectifs provoquant l'identification pouvait être d'une grande utilité à la clinique psychopathologique. Si le recueil exhaustif de ces critères (ou mieux, la validation quantitative ou qualitative d'une *grille* constituée de ces paramètres) pouvait être établi par des professionnels de la communication, des médias ou du cinéma, le milieu du soin et les patients en seraient généreusement reconnaissants.

Références

- Aumont J. (2008). *Esthétique du film*. Armand Colin, Paris.
- Bandura A. (1986) *Social foundations of thought and action: a social cognitive theory*. Englewood Cliffs, Prentice-Hall.
- Bordwell D., Carroll N. (1996). *Post-Theory: Reconstructing Film Studies*. University of Wisconsin Press, Madison.
- Carroll N. (1996) *Theorizing the Moving Image*. Cambridge University Press, Cambridge.
- Chateau D. (1987). *Le cinéma comme langage*. AISS – Publications de la Sorbonne, Paris.
- Chomsky N. (1964). *Degrees of Grammaticalness. The Structure of Language: Readings in the Philosophy of Language*. Englewood Cliffs, Prentice-Hall.
- Coëgnarts M. (2017). « Cinema and the embodied mind: metaphor and simulation in understanding meaning in films ». *Palgrave Communications*. 3: 17067.
- Cohen J. (2001). « Defining identification: A theoretical look at the identification of audiences with media characters ». *Mass Commun Soc*. 4(3): 245–264
- Cole, T., Leets, L. (1942). « Attachment styles and intimate television viewing: Insecurely forming relationships in a parasocial way ». *Journal of Social and Personal Relationships*. 16, 495–511
- Cutting J.E., Candan A. (2013). « Movies, evolution, and mind: From fragmentation to continuity ». *The Evolutionary Review*. Disponible sur : <http://people.psych.cornell.edu/~jec7/pubs/evolfilm.pdf>.
- Decety J. (2003) « Shared representations between self and other: a social cognitive neuroscience view ». *Trends Cognitive Science*. 7(12). 527-533
- Decety J., Jackson PL. (2006). « A Social-Neuroscience Perspective on Empathy ». *Curr Dir Psychol Sci*. 15(2): 54–8
- Eisenstein, S. (1949). *Film Form: Essays in Film Theory*. Hartcourt, New York

- Eisenstein, Sergei. (1942) *The Film Sense*. Hartcourt, New York
- Eisenstein, S. (1980). *Cinématisme*. Editions complexes, Paris.
- Etzersdorfer E et Sonneck G (1998). « Preventing suicide by influencing mass-media reporting: the Viennese experience 1980-1996 ». *Arch Suicide Res*; 4(1): 64-74.
- Ferguson CJ. (2018) « 13 Reasons Why Not: A Methodological and Meta-Analytic Review of Evidence Regarding Suicide Contagion by Fictional Media ». *Suicide and Life-Threatening Behavior*, 12 : 22
- Flitterman-Lewis S. (1987). *Psychoanalysis, film and television. Channels of discourse: Television and contemporary criticism*. University of North Carolina Press; Chapel Hill.
- Freeman S. (2017). *L'oeil du photographe*. Focal Press, Waltham.
- Freud S. (1989). Original work published 1940. *An outline of psychoanalysis*. J. Strachey, Trans. Norton, New York.
- Gallese V. (2005). « Embodied Simulation: From Neurons to Phenomenal Experience. *Phenomenology and the Cognitive Sciences* » 4: 23-48.
- Giasson, (2013). *La lecture de la théorie à la pratique*. De Boeck, 277
- Gould S, Shaffer, R. (1986). « The impact of suicide in television movies. Evidence of imitation ». *The New England Journal of Medicine*; 8: 690
- Gould MS et Cote J. (2005) « Evaluating iatrogenic risk of youth suicide screening programs: a randomized controlled trial ». *JAMA*. 293(13): 1635-43.
- Greimas R. (1973). « Un problème de sémiotique narrative : les objets de valeur ». *Langages*, 31; 13-35
- Grodal T. (1997). *Moving Pictures: A New Theory of Film Genres, Feelings, and Cognition*. Clarendon Press, Oxford.
- Heath, S. (1981). « The Work of Christian Metz ». *Cinema and Semiotics*, 2. Seft; 138-161, London.
- Heller, R. (2006). *Psychologie de la couleur*, Pyramyd, Paris.
- Klein M. (1921 - 1945). *Love, Guilt and Reparation: And Other Works*. Hogarth Press, London.
- Kracauer S. (1973). *From Caligari to Hitler*. L'âge d'homme, Paris.

- Metz C. (1974). *Problems of Denotation in the Fiction Film. Film Language: A Semiotics of the Cinema*. Oxford University Press, Oxford
- Metz C. (1974). *Language and Cinema*. Mouton, The Hague.
- Miall D.S, Kuiken D. (1995). « Aspects of Literary Response: A New Questionnaire ». *Research in the Teaching of English*, 29(1); 37-58
- Niederkrotenthaler T., Sonneck G. (2009). « Copycat effects after media reports on suicide: A population-based ecologic study ». *Soc Sci Med.*; 69(7): 1085–90
- Notredame, C. E., Medjkane, F., Porte, A., Desobry, O., & Ligier, F. (2019). « Pertinence et expérience des dispositifs de veille et de recontact dans la prévention suicidaire auprès des enfants et des adolescents ». *L'Encéphale*, 45, S32-S34.
- Odin R. (1989). « La sémio-pragmatique du cinéma sans crise, ni désillusion ». *Hors Cadre*, 7; 77–92
- Odin R. (1988). « Du spectateur fictionnalisant au nouveau spectateur: approche sémio-pragmatique ». *Iris*, 8; 121-140
- Pirkis, R., Warwick, B. (2001). « Suicide and the Media Part I: Reportage in non-fictional media ». *Blood Crisis*; 22 (4): 146–154
- Pouliot L, Mishara BL. (2011). « The Werther effect reconsidered in light of psychological vulnerabilities: Results of a pilot study ». *Journal of Affective Disorders*; 134(1–3): 488–96
- Press A. (1989). « Class and gender in the hegemonic process: Class differences in women's perceptions of television realism and identification with television characters ». *Media, Culture and Society*, 11, 229–251
- Raz G et Soreq E. (2014). « Cry for her or cry with her: context-dependent dissociation of two modes of cinematic empathy reflected in network cohesion dynamics ». *Social Cognitive and Affective Neuroscience*. 9(1): 30-8.
- Ricœur (1983). *Temps et Récit*. Vol I, 82.
- Rubin, A. M., Rubin, R. B. (1985). « Interface of personal and mediated communication: A research agenda ». *Critical Studies in Mass Communication*; 2, 36–53
- Till B., Niederkrotenthaler T. (2013). « Personal Suicidality in Reception and Identification With Suicidal Film Characters ». *Death Studies*; 37(4): 383–92
- Turner, 1993

Van Sijill, N. (2006) *Les techniques narratives du cinéma : Les 100 plus grands procédés que tout réalisateur doit connaître*. Eyrolles.

Wollheim, R. (1974). *Identification and imagination. Freud: A collection of critical essays*; 172–195, New York

Article 3

« Fiction et identification : des neurosciences à la sémiotique »

Une version longue de cet article (30 000 caractères environ au lieu de 16 000 ici) a été accepté dans la revue « Cahiers de Narratologie ».

(Revue d'analyse et de théorie narrative, soutenue par le Laboratoire Interdisciplinaire Récits, Cultures et Sociétés de l'Université de Nice, ayant obtenue le label DOAJ : label primant les revues de haute qualité, à accès libre et à comité de lecture).

Résumé

À travers une série d'observations et d'analyses concernant le statut du spectateur dans la fiction visuelle, la notion d'identification sera rediscutée sous le prisme de l'expérimentation cognitive et de la sémiologie.

L'identification, concept transdisciplinaire et polymorphe par excellence, est d'abord une relation qui rassemble les mondes réel et fictionnel. Elle trouve son origine et son point de chute dans la narratologie, de laquelle elle s'échappe cependant, afin d'opérer, par vicariance, une connexion particulière entre le spectateur et l'oeuvre de fiction.

Mots-clefs : identification ; cinéma ; neurosciences ; narratologie ; sémiotique.

1. Introduction

L'identification peut être conçue comme le fait d'emprunter, pour un temps, la perspective d'autrui, afin de mieux assoir sa propre individualité. Dans ce mouvement, on relève ainsi une *confusion identitaire partielle*. Il y a confusion, car l'intimité des ressentis émotionnels semble touchée par la sensation d'autrui ; elle est partielle, car elle n'opère pas une « dissolution » de la représentation ou de la conscience du soi (Duval, 2009). Pour mieux comprendre l'autre, en se projetant émotionnellement, le corps et l'esprit « vivent » la sensation identifiée¹.

L'identification, résultat empathique d'une projection émotionnelle, est avant tout un *processus social*. Elle fonde notre perception sociale et y assoit notre rôle. Si ce phénomène est quotidiennement vécu entre deux personnes *réelles*, il est permis de se demander ce qu'il en est de notre perception des personnages *fictifs*. En effet, nous savons bien qu'ils ne peuvent être saisis de la même manière que dans le monde de la réalité quotidienne. Et en même temps, nous y sommes constamment confrontés, à travers différents médias, de la littérature au cinéma. Peut-il seulement y avoir un lien identificatoire du sujet au personnage ? Et si cette relation existe, quelles en sont les conséquences sur les comportements de la personne qui s'identifie ?

Cette notion est cruciale, parce que l'essence même des canaux par lesquels se déploie la fiction est d'émouvoir : le livre ou le film *sont créés* pour faire naître des sensations chez leur public. Au moment de notre immersion dans l'univers qu'ils proposent, nous sommes saisis de ce qu'il y a de plus puissant dans l'acte humain de « contagion émotionnelle », véritable ébranlement de nos craintes, de nos excitations, de nos joies, ou de notre désarroi. Nous allons tenter de comprendre comment s'élabore le processus d'identification dans le cadre de la fiction cinématographique. Après une présentation brève des concepts d'identification et d'émotion, nous allons considérer ce processus au sein de la recherche scientifique expérimentale et de la sémiotique.

2. Identification et émotion

La notion d'identification peut s'inscrire dans différents cadres :

¹ En d'autres termes, l'identification correspond à une « transcendance » du moi, qui accepte de faire corps avec l'autre, conçu en « résonance ».

- Elle peut être conçue comme un *phénomène de contagion émotionnelle*, correspondant au transfert d'émotions d'une personne émettrice à une personne réceptrice ; on retrouve ici l'idée d'une perte de distance entre soi et autrui (Decety, 2003).
- L'identification peut également être comprise comme *capacité cognitive*, permettant de se mettre « dans la peau » de l'autre. Cette seconde approche fait de l'identification la conséquence d'un processus cognitif nommé théorie de l'esprit. Celle-ci correspond à la capacité pour le sujet d'adopter le point de vue d'une autre personne. Elle s'applique dans ce cas aux processus émotionnels.
- Le sentiment de l'autre n'est pas nécessairement *vécu*, car une « simulation incarnée » de son émotion suffit à déclencher la réponse empathique (Decety, 2006 ; Lamm et Decety, 2007). Autrement dit, celui qui éprouve de l'identification a « simulé » l'émotion de celui qu'il observe.
- Enfin, de près ou de loin, l'identification est un des processus permettant l'expression de l'empathie. L'empathie est conçue comme reconnaissance et compréhension des sentiments et des émotions d'autrui, entraînant une réaction émotionnelle².

3. Les trois étapes du processus d'identification

On peut en fait distinguer trois étapes successives au processus d'identification, processus *spécifique au film* par introduction du sentiment de liberté ressenti grâce au monde « virtuel » du film :

- l'identification proprement dite, qui se crée lorsque le spectateur admet (émotionnellement) se retrouver dans la même situation problématique que le personnage ;
- le ressenti de liberté, quand le spectateur comprend qu'il peut éprouver des émotions, par le biais du personnage, *qu'il n'aurait pas pu éprouver dans la vie réelle* ;
- la prise de connaissance des solutions envisagées par le personnage : il développe ainsi cognitivement des compétences pour trouver des solutions à des problèmes qui ne le concernent pas (Giasson, 2013).

² Bien qu'ils ne fassent partie que d'une partie très relative de ces processus, nous soulignons l'importance des neurones miroirs dans ce processus émotionnel, retrouvés dans le développement de la théorie de la simulation incarnée (Keysers et Gazzola, 2010)

Pour mieux comprendre cet ensemble de processus dynamiques et dont la valeur n'est pas toujours évidente à saisir, nous allons détailler, au fil du texte, ces différentes étapes.

4. *Valence émotionnelle et réaction empathique paradoxale*

L'impact du film sur le spectateur est étudié au sein de deux grands champs scientifiques : les *media effect studies*, qui considèrent les spectateurs comme des récepteurs *passifs* du média impliqué, et étudient le contenu du média lui-même ; et les *reception audience studies*, qui prennent en compte le rôle actif des spectateurs dans l'interprétation qu'ils donnent au contenu perçu.

Le ressenti intime des spectateurs est lié à différents paramètres. Par exemple, il peut être lié à leur connaissance préalable des caractéristiques du média, à leurs connaissances du monde social en général, ou à leur style cognitif (tels que le style attributionnel décrit en sciences cognitives). En terme d'intensité, par exemple, les spectateurs plus empathiques témoigneront d'une identification plus importante. En terme de valence émotionnelle (c'est-à-dire de ressenti positif ou négatif), une scène de film va induire une valence positive chez certains sujets, et une valence négative chez d'autres.

L'ambivalence des processus identificatoires paraît donc subtile. Ils se lient aux processus d'empathie, à l'attachement, à l'assimilation identitaire et à la contagion émotionnelle pour opérer également une différenciation, une coupure et une contre-résonance³. Till a prouvé que le spectateur était significativement plus « attiré » pour un personnage qui vivait une situation réaliste, et qu'il s'y identifiait encore plus si celui-ci avait une histoire de vie globalement similaire à la sienne (Till, 2015). Press avait montré, de la même manière, que le *réalisme* d'un personnage ou d'une scène encourageaient l'identification (Press, 1989). Le réalisme, cependant, ne signifie pas nécessairement la similitude du comportement d'un personnage avec la vie réelle d'un spectateur (qui peut être une similitude avec un stéréotype, etc) (Huesmann et Taylor, 2006).

5. *La création de l'identification*

Suckfüll explique comment fonctionne le modèle de résonance identificatoire entre spectateur et fait fictif (Suckfüll, 2009). Il décrit deux modes de réception des films : la

³ Ce sont d'ailleurs ces effets « en dents de scie » qui font la consistance et l'intérêt de la narration.

réception *émotionnelle*, basée sur la confrontation des enjeux du spectateur et de la vie du personnage à l'écran (Vorderer, 1992) ; et la réception *analytique*, définie comme une réflexion sur les conditions de production (réalisateurs, caméra, lieu de tournage, etc.), et qui provoque une attirance pour le média impliqué et l'histoire qu'il dévoile.

Ces deux modes de réception permettent de comprendre qu'un film provoque l'identification en fonction des caractéristiques propres au personnage, mais également du fait des *conditions techniques du film*. On pourrait donc proposer de rapprocher ces deux modes de réception à la narration et à la réalisation.

Il serait fastidieux de détailler tous les paramètres de réalisation qui pourraient provoquer une identification chez tous ou la majeure partie des spectateurs. Mais de manière empirique, à travers ces données, nous pouvons distinguer les trois dimensions classiques de l'image, du son et de la temporalité (ou des rythmes). Par exemple, comme cela est bien connu dans toute mise en scène, certains plans augmentent la part dramatique de la scène. La *proximité* du personnage augmente l'*implication* du spectateur. Ou la contre-plongée entraîne une *soumission* du spectateur au personnage ; une plongée donne au contraire une impression de *supériorité*. Autre exemple : des filtres blancs, jaunes, ou verts donnent une impression plus joyeuse de la scène, tandis que des filtres rouges, violets, ou bleus laissent un sentiment plus sombre (Heller, 2009). Ou selon Flitterman-Lewis (Flitterman-Lewis, 1987), c'est la caméra qui, en donnant le point de vue à l'audience, détermine la *cible* de l'identification. Enfin, on pourra donner comme exemple l'exploitation du gros plan sur un visage, qui impose un *maintien* du spectateur dans l'humeur désirée ; le réalisateur pourra également utiliser le zoom pour augmenter l'expression jouée, et donc la communication de l'émotion au spectateur.

4. Neurosciences et cinéma

Le champ neuroscientifique de la narratologie cognitive (dont les relations avec la narratologie sont par exemple décrites dans Ryan, 2015) s'attache à définir *comment* nous pouvons ressentir des émotions pour les personnages fictifs, même si nous savons qu'ils n'apparaîtront pas dans notre monde (Pichon et Vuilleumier, 2011).

Les « neurones canoniques » sont des candidats éventuels à cette identification aux personnages fictifs. Il s'agit d'un système de neurones qui nous permet la manipulation mentale des objets fictifs ou théoriques. Cette fonction cognitive permettrait de « manier » mentalement le personnage fictionnel, tout en sachant qu'il ne peut apparaître

dans la réalité (Speer, 2009 ; Rizzolatti, 1998). Du fait de ce maniement mental, on s'identifierait aux personnages de fictions tout en sachant conserver la distance dans laquelle ils évoluent, hors de notre monde.

On peut également citer les études portant sur l'énaction (Costantini, 2010). Il s'agit d'une activation couplée de différentes aires cérébrales, en réseau, visualisée en imagerie fonctionnelle lorsque le spectateur observe une action appartenant au répertoire moteur de l'agent. En raison de cette activation en miroir, l'action visualisée peut donc faire l'objet d'une répliation motrice (Niveleau, 2006). Les neurones canoniques pourraient jouer le rôle de récepteur, et le système de l'énaction celui d'effecteur moteur (Varela, 1993). Cette double procédure cognitive est, par exemple, mise en jeu lorsque la scène de film est suffisamment réaliste.

Enfin, les études de connectivité fonctionnelle ont identifié un réseau cérébral de saillance (Chamberlain, 2008). Celui-ci fonctionne en alternance avec un réseau systématiquement actif au repos (*Default Mode Network*) et un réseau central effectif, qui permet l'action. Comme son nom l'indique, le réseau de saillance s'active lorsqu'un élément « saillant », inattendu, apparaît dans l'environnement (Marsh, 2013). Dans le cadre de la visualisation d'un film, cela peut être régulièrement le cas. On retrouve par exemple son activation dès lors qu'est mis en jeu un mécanisme d'attention focale, sur un élément clef d'une scène. On le retrouve aussi lorsqu'un amorçage de l'attention du spectateur est effectué grâce à des signaux qu'il a déjà repéré auparavant. C'est le système de l'objet symbolique (Grodal, 2009) : dans une scène clé, un objet qui a été porteur d'une valeur symbolique dans le film est retrouvé. L'attention est focalisée. Le réseau de saillance s'active. L'implication augmente et l'identification du spectateur aux personnages présents peut augmenter.

5. *Sémiotique et cinéma*

Mais s'il est possible, et même conseillé, de s'attacher à ses semblables, est-ce seulement envisageable de s'attacher et de s'identifier à un personnage de fiction ? La *relation de confiance* qui existe entre le spectateur et le personnage peut être très puissante. Ce lien peut être émotionnellement chargé (Stein, 2009).

Chacun peut se sentir proche d'un personnage de film. Pourtant, en introduction, nous avons vu que l'identification et l'empathie servaient au partage social. Mais

pourquoi éprouve-t-on de l'identification et de l'empathie pour un personnage fictif, alors qu'il n'existe aucune charge sociale entre lui et nous ?

5.1 Pourquoi se laisse-t-on immerger dans un film ?

L'empathie, condition nécessaire mais non suffisante à l'identification, est souvent *exacerbée* lors de la visualisation d'un film ⁴. En effet, nous comprenons souvent les ressentis intimes du personnage. Le but du film est justement de pouvoir nous faire accéder à son esprit, en favorisant la participation de la théorie de l'esprit.

Un « bon film » est celui pour lequel nous vivons avec le héros « par procuration ». Le « bon film » étant celui qui nous *implique* et nous *immerge* foncièrement. Ne tenons-nous pas même ces personnages pour « plus réels » que des personnes réelles, lorsque nous nous émouvons avec eux ? Comme le dit Eco : « Beaucoup de lecteurs raffinés ne pleureront probablement pas sur le destin de Scarlett O'Hara mais ils auront été certainement choqués par le destin d'Anna Karénine » (Eco, 2010). Nous savons que ces personnages sont fictifs. Nous savons également que notre émotion n'a aucune valeur sociale. Pourtant, nous nous émouvons toujours autant, quel que soit le nombre de fois où nous revoyons le film.

La question de l'émotion ressentie pour un personnage fictif est complexe : qu'est ce qui fait que le sort de ce personnage-ci nous émeut (Johansen, 2002) ? Pourquoi sommes nous si *impliqués* dans son histoire de vie ?

5.2 Fiction et identification

La sémiotique est l'étude de la réception des signes et des symboles ⁵. Elle introduit le concept d'OPE, pour Objets Physiquement Existants : comme l'écrit Éco, Anna Karénine n'est pas un OPE, car elle dépend d'une conception mentale pour exister. Elle n'est pas « physique ». Cette notion va permettre d'éclairer la différence entre personnages réels et personnages fictifs.

Selon Searle, nous « signons un pacte tacite » avec l'auteur ou le réalisateur pour admettre que nous devons *prendre au sérieux* le personnage qu'il met en scène ; et en

⁴ Nous retenons pour définition de l'empathie celle de C. Rogers : « Percevoir avec précision le système interne de référence d'autrui, avec les composantes émotionnelles et les significations qui s'y rapportent, comme s'[il] était cette autre personne, mais sans jamais perdre de vue ce *comme si* ». (Rogers, 1957)

⁵ La sémiotique visuelle est promue par l'Association Internationale de Sémiotique Visuelle.

effet, nous ne le considérons jamais comme un « mensonge » (Searle, 1975). On dit que que le personnage fictif est fictionnellement vraie.

Ainsi, lorsque nous *acceptons* ce monde fictionnel, nous pourrions être pris dans un monde narratif absolument absorbant et captivant. Nous pourrions oublier que nous trouvons dans un monde fictif (ou « monde possible » selon Kripke (2007)). De plus, dans ce monde fictif dans lequel nous sommes absorbés, nous n’y sommes pas « recensés ». Nous n’intervenons qu’en observateur. Notre engagement nous pousse alors à *assumer temporairement la personnalité de quelqu’un d’autre*.

Pourquoi accepte-t-on cela ? Peut-être car le fait de suivre le fil d’une histoire revient à reconstruire son univers, pendant le temps du film ⁶. « Se faire autre et vivre par procuration permet un apprentissage de soi et du monde », écrit Le Manchec (2000).

Assumer et accepter l’autre correspond donc à s’identifier au personnage de fiction. Selon Eco (2010), nous persistons à *tenir pour vrai* qu’Anna Karénine s’est suicidée lorsque « l’hallucination visuelle » de l’histoire a cessé. L’identification ne cesse pas à la fin du film. Nous restons fidèles à ces compagnons narratifs. C’est ainsi que des personnages de fiction « réussis » peuvent constituer des exemples fondamentaux et des modèles pour notre condition réelle. Cette approche théorique nous permet de comprendre la force d’imprégnation d’un univers fictif sur nos états psychologiques.

6. Conclusion

L’identification dépend des caractéristiques personnelles et psychologiques du spectateur, mais aussi des codes sociaux, des valeurs culturelles, normatives et morales. La proximité entre le spectateur et le personnage est recherchée dans la production cinématographique ⁷. La production de l’identification engage différents mécanismes neuropsychologiques, dont les mécanismes peuvent être étudiées expérimentalement. La sémiotique, elle, nous propose de comprendre *pourquoi* nous nous identifions : le fait d’*assumer* l’univers du personnage de fiction est primordial. Un certain effet cathartique (Ricoeur, 1983) pourrait entrer en jeu, créant alors une distanciation entre les affects et soi-même.

⁶ Cette notion rappelle le « modèle de situation » décrit par Zwaan, désignant l’image du monde narratif construit au cours du déroulement de l’histoire, mis à jour lors des changements spatio-temporels (Zwaan, 1996).

⁷ Hamon a parlé « d’effet de vie » pour désigner l’ancrage du personnage dans une sociologie et une histoire, qui offrent une prévisibilité et une complicité au spectateur (Hamon, 1973).

Le processus d'identification, processus dynamique supportée par la relation du spectateur et de l'oeuvre visualisée, est ainsi plus qu'une simple projection subjective. Le spectateur agit sur ses propres émotions, mobilise différents paramètres cognitifs et émotionnels, et s'ouvre ainsi à une identité qui n'est pas la sienne, dans un phénomène de transcendance assumée.

Références

- Allen, & Smith (1997). *Film Theory and Philosophy*. Oxford University Press.
- Barbero (2005). Who's Afraid of Fictional Characters?. *Rivista di Estetica*, Vol 66, 148-164.
- Decety (2003). Shared representations between self and others : A social cognitive neuroscience view. *Trends in Cognitive Science*, Vol 7, 527-533.
- Decety et Jackson (2006). A social neuroscience perspective of empathy. *Current Directions in Psychological Science*, Vol 15, 54-58.
- Dours (2003). Personne, personnage, les fictions de l'identité personnelle. *Aesthetica*, 208.
- Duval et Piolino (2009). Le Soi à la loupe des neurosciences cognitives, De la conscience de soi à la conscience de l'autre. *Psychol NeuroPsychiatr Vieil*, Vol 7 (1), 7-19
- Umberto Eco (2010). Quelques commentaires sur les personnages de fiction. *SociologieS* [En ligne], Dossiers, Émotions et sentiments, réalité et fiction.
- Ekman et Friesen (1978). *Basic and Applied Studies of Spontaneous Expression Using the Facial Action Coding System EM-FACS*. Oxford university Press.
- Flitterman-Lewis (1987). *Psychoanalysis, film and television*. In R. C. Allen (Ed.), *Channels of discourse: Television and contemporary criticism*. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 172–210.
- Freeman (2017). *L'oeil du photographe, The Visual Heimann Story: Creating the Visual Structure of Film, TV, and Digital Media*. Focal Press.
- Giasson, (2013). *La lecture de la théorie à la pratique*. De Boeck, 277
- Gibson (1966). *The Senses Considered as Perceptual Systems*, Boston : Houghton Mifflin. *Journal of Comparative Neurology*, Vol 251, 281–298.

- Grodal (2009). *Embodied Visions: Evolution, Emotion, Culture and Film*. Oxford University Press, 324.
- Hamon (1973). *Un discours contraint. Poétique*, Vol 16.
- Heller (2006). *Psychologie de la couleur*, Pyramyd.
- Huesmann et Taylor, (2006). The role of media violence in violent behavior. *Annu Rev Public Health*, Vol 27, 393–415.
- Johansen, (2002). *Literary discourse. A semiotic-pragmatic approach to literature*. University of Toronto Press, 489.
- Keysers et Gazzola (2010). Somatosensation in social perception. *Nature Reviews Neuroscience*, Vol 11, 417-428.
- Kripke et Lewis (1986). *De la pluralité des mondes*, Editions de l’Eclat.
- Lamm et Decety (2007). The neural substrate of human empathy: effects of perspective-taking and cognitive appraisal. *J. Cogn Neurosci*, Vol 19, 42-58.
- Le Manchec (2004). *L’Adolescent et le récit. Pour une approche concrète de la littérature de jeunesse*. L’École, 24.
- Marsh R., *Human Brain Mapping*. (2014). 35(6):2852-60. Reduced functional connectivity within the limbic cortico-striato-thalamo-cortical loop in unmedicated adults with obsessive-compulsive disorder.
- Mercado (2011). *L’art de filmer*, Pearson, 2011.
- Newman (1985). *The Post-modern Aura. The Act of Fiction in an Age of Inflation*, Evanston. Northwestern University Presses, 198.
- Niveleau, C.E. (2006). Le concept gibsonien d’affordance : entre filiation, rupture et reconstruction conceptuelle. *Intellectica*, 43, 160.
- Pichon et Vuilleumier (2011). Neuroimagerie et neuroscience des émotions. *Medecine/sciences*, Vol 27, 8-9.
- Press (1989). Class and gender in the hegemonic process: Class differences in women’s perceptions of television realism and identification with television characters. *Media, Culture and Society*, Vol 11, 229–251.
- Radford (1975). How Can We Be Moved by the Fate of Anna Karenina ?. *Proceedings of the Aristotelian Society*, Vol 69, 67-93.

- Ryan (2015). Narratologie et sciences cognitives : une relation problématique. Cahiers de Narratologie Analyse et théorie narratives [Internet], Vol 28.
- Ricœur (1983). Temps et Récit. Vol I, 82.
- Rizzolatti et al. (1998). The organization of the cortical motor system : New concepts. *Electroencephalography and Clinical Neurophysiology*, 106, 283–296.
- Searle (1975). Speech acts and recent linguistics. *Developmental Psycholinguistics and Communication Disorders*, Vol 263.
- Speer (2009). Reading Stories Activates Neural Representations of Visual and Motor Experiences. *Psychol Sci.*, Vol 20, 989 - 999.
- Stein et Vythilingum (2009). Love and Attachment: The Psychobiology of Social Bonding. *CNS Spectr.*, 239-242.
- Suckfüll (2009). Modes of reception for fictional films. *The European Journal of Communication Research*.
- Sutrop (1999). Sympathy, Imagination and the Reader's Emotional Response to Fiction. *Representations and Emotions*. Gunther Narr Verlag, 29-42.
- Sutrop (2000). *Fiction and Imagination*. Paderborn, Mentis.
- Till (2015). Determining the effects of films with suicidal content: a laboratory experiment. *The British Journal of Psychiatry*.
- Van Sijill (2006). *Les techniques narratives du cinéma : Les 100 plus grands procédés que tout réalisateur doit connaître*. Eyrolles.
- Varela, F., & Rosch, E. (1991). *The Embodied Mind*. Boston: MIT Press.
- Vorderer (1992). Audience involvement and program loyalty. *Poetics*, Vol 22, 89-98.
- Zwaan (1996). Processing narrative time shifts. *Journal of Experimental Psychology: Learning, Memory, and Cognition*, Vol 22(5), 1196-1207.

Annexe 1 : corps de thèse

(Toutes les 7 à 10 pages, un résumé encadré est fourni)

<h3>SOMMAIRE</h3>

INTRODUCTION

1. Le suicide

1.1 Epidémiologie du suicide

1.2 Phénomène suicidaire

1.3 Neurosciences cognitives et média cinématographique

2. Le phénomène de contagion suicidaire

2.1 Effet Werther

2.2 Suicide en grappe de masse

2.3 Effet Papageno

3. Hypothèses sous-jacentes

3.1 Phénomène d'imitation

3.2 Théorie de l'identification

3.2.1 Définitions

3.2.2 Identification et média cinématographique

3.2.3 Identification, média cinématographique, et suicide

3.3 En conclusion

4. Approches neuroscientifiques de la perception cinématographique

4.1 Introduction sur l'effet du cinéma

4.2 La simulation incarnée : le film est structuré comme un langage

4.3 Parenthèse pratique et ouverture

5. Différence entre scénario et réalisation

5.1 Scénario

5.2 Réalisation

6. Classement des critères d'identification

7. Limiter l'effet Werther et promouvoir l'effet Papageno

7.1 Des recommandations

7.2 L'impact des recommandations

7.2.1 Sur le contenu médiatique

7.2.2 Sur le taux de suicide

7.2.3 Influence des campagnes associées aux recommandations

7.3 Projet Papageno

OBJECTIFS

1. Objectif principal

2. Analyse qualitative des propriétés de l'échantillon

METHODE

1. Rationnel

2. Construction de la grille d'évaluation

2.1 Construction de la grille (recueil des items)

2.1 Sémantiques qualitative et quantitative

2.1 Scoring

2.1 Evaluation quantitative

3. Partie descriptive

4. Partie qualitative

5. Procédure d'optimisation de la grille

5.1 Choix du type de film

5.2 Sélection des films

- 5.2.1 Critères d'extraction de la base de données
 - 5.2.1.1 Choix des bases de données
 - 5.2.1.2 Dates analysées
 - 5.2.1.3 Mot clé
 - 5.2.1.4 Calcul du nombre de films nécessaires (NFN)
- 5.2.2 Critères de sélection des films à analyser
- 5.2.3 Critères de non sélection
- 5.2.4 Diagramme de flux (Fig.1)
- 5.3 Procédure d'amélioration de la grille MoVIES
 - 5.3.1 Séries de cotations
 - 5.3.2 Mesure du coefficient de corrélation
 - 5.3.3 Optimisation des items
 - 5.3.4 Optimisation statistique discriminante
 - 5.3.5 Corrélation d'une grille d'identification à la grille MoVIES
 - 5.3.6 Corrélation d'une échelle de valence émotionnelle et d'une échelle « d'éveil émotionnel » (*arousal*) à la grille MoVIES

6. Analyse qualitative des propriétés de l'échantillon

- 6.1 Analyse descriptive
- 6.2 Analyse qualitative de l'effet Werther

RESULTATS

1. Modification et validation de la grille MoVIES

- 1.1 Échantillon analysé
- 1.2 Première série de cotation
 - 1.2.1 Coefficients de corrélation κ pour la Série 1
 - 1.2.2 Modification de la grille suite à la première série
 - 1.2.3 Optimisation sémantique sur la Série 2 (N = 30)

1.3 Deuxième série de cotation (après modification de la grille)

1.3.1 Diagrammes de flux

1.3.2 Coefficients de corrélation κ pour la Série 2

1.3.3 Optimisation statistique discriminante sur la Série 2 (N = 30)

1.3.3.1 Avec une faible variabilité

1.3.3.2 Avec une faible occurrence

1.3.3.3 Avec une redondance éventuelle

1.3.3.4 Avec une faible fiabilité (consistance interne)

2. Corrélation d'une grille d'identification à la grille MoVIES

2.1 Caractéristiques socio-démographiques des participants à la grille d'identification de Cohen

2.1.1 Méthode rétrospective (N = 137)

2.1.2 Méthode prospective « en immersion » (N = 63 réponses)

2.2 Comparaison des moyennes (méthodes : rétrospective et prospective)

2.2.1 Méthode rétrospective

2.2.2 Méthode prospective « en immersion »

2.3 Tester l'effet d'une variable confondante potentielle : le score d'empathie influence-t-il la relation entre l'identification et le score MoVIES ? (modèle de régression linéaire multiple)

2.3.1 Statistiques descriptives : corrélations

2.3.2 Statistiques descriptives : modèle multiple

3. Analyse des films

3.1 Analyse descriptive

3.1.1 Type de films et diffusion

3.1.2 Audience de la source

3.1.3 Type de suicide

3.1.4 Moyen suicidaire

3.2 Propriétés des films déterminant l'effet de la couverture médiatique sur le suicide

3.3 Risque qualitatif d'effet Werther

3.3.1 Risque par item

3.3.2 Risque par film

DISCUSSION

1. Rappel des principaux résultats

1.1. Constitution et validation de grille MoVIES

1.2 Corrélation d'une grille d'identification à la grille MoVIES

2. Comparaison avec les données de la littérature

2.1 Comparaison avec les autres outils d'évaluation de compliance aux recommandations

2.2 Peut-on comparer les grilles destinées à la presse écrite et la grille MoVIES ?

3. Caractéristiques de l'échantillon

3.1 Moyens suicidaires

3.2 Effets Werther et Papageno

3.3 Seuil de risque de contagion suicidaire pour un film donné

4. Limites

4.1. Limites méthodologiques

4.1.1 Canal de diffusion : cinéma et séries (critères de sélection)

4.1.2 Statistiques effectuées sur la grille MoVIES

4.1.3 Questionnaire d'identification de Cohen

4.1.4 Durée des extraits

4.1.5 Sélection et passation des items

4.1.6 Passation des grilles

4.1.7 Procédure d'optimisation

4.2 Limites épistémologiques

4.2.1 Diffusion restreinte des critères

4.2.2 Manque de clarté sur l'effet Papageno

4.2.3 Tensions entre univers du cinéma et sphère sanitaire

4.2.4 Différence entre scénario et production

4.2.5 Limites conceptuelles de l'empathie

5. Ouvertures et approfondissements

CONCLUSION

BIBLIOGRAPHIE

INTRODUCTION

Le suicide représente un problème de santé publique majeur (Organisation Mondiale de la Santé, OMS, 2017). En tant que phénomène psychologique et psychiatrique, mais aussi sociologique (Durkheim, 1987), il est parfois relayé sur la scène sociale. Le cinéma constitue un média de diffusion majeur de ce phénomène. Pourtant, le traitement cinématographique du suicide ne semble encore aucunement encadré (Ferguson, 2018).

Quelques-uns des facteurs de risque de suicide ont la propriété d'être évitables. Depuis plusieurs dizaines d'années, les corrélations et liens entre le traitement cinématographique du suicide et les comportements suicidaires sont mis à l'épreuve (Till, 2011 ; Blood et Pirkis, 2010). De plus en plus étoffées, les théories entremêlant ces thématiques tendent à prouver que certaines caractéristiques des films peuvent être à l'origine d'une augmentation des comportements à risque de suicide (Niederkrötenhaler, 2009).

Et en effet, les preuves de l'impact significatif de la couverture médiatique sur le suicide ne cessent de s'accumuler (Pouliot, 2008). Des recommandations sont édictées dans le but de minimiser le risque de suicide imitatif (OMS, 2008 ; OMS, 2017). Les connaissances neuroscientifiques à ce sujet s'étoffent peu à peu (Raz, 2014). Le rôle positif des médias dans l'éducation du public sur ce risque est souligné. L'existence de la contagion suicidaire n'est plus remise en question (depuis Philips, 1974), mais dans le cadre de la prévention, nous devons désormais recentrer nos efforts de recherche sur l'identification des éléments qui favorisent ce phénomène (Pirkis, 2001 ; Pirkis, 2009 ; Sisask, 2012 ; Stack, 2017).

Ce travail cherche ainsi à proposer, par le biais d'une solide méthodologie scientifique, une diminution des tensions entre le domaine sanitaire et le milieu médiatique cinématographique.

1. Le suicide

1.1 Epidémiologie du suicide

Le suicide est une source majeure de mortalité et de morbidité en France et dans le monde. La prévention des conduites auto-agressives est une priorité des politiques de Santé Publique.

D'après l'OMS, pour l'année 2014, le taux de mortalité mondial annuel du suicide est de 14,5 pour 100 000 habitants (soit environ 800 000 décès par an, selon la *World Health Organization*, 2014), constituant la treizième cause de décès dans le monde. Près d'un million de personnes se suicident chaque année dans le monde. Il y aurait un décès par suicide toutes les 40 secondes. En Europe, le suicide aurait causé près de 170 000 décès cette même année. La France est l'un des pays industrialisés qui connaît un des plus hauts taux de suicide, considéré comme Grande Cause Nationale depuis 1999, avec un taux s'élevant à 8948 décès par an en 2014, selon le Cépi-DC (Cépi-DC, 2014).

En 2014, les 15-24 ans représentent une population à haut risque de mort violente par accident de la voie publique. Dans cette classe d'âge, le suicide est la deuxième cause de décès (4,9% de suicide pour 100 000 habitants, selon le Cépi-DC, 2014) tandis qu'il devient la première cause chez l'homme de 25-44 ans.

Il devient impérieux de développer des stratégies de prévention innovantes et pertinentes se basant sur la réduction du risque individuel de passage à l'acte. En l'occurrence, le phénomène de contagion suicidaire que nous allons aborder au cours de ce travail touche particulièrement cette tranche d'âge, considérée comme vulnérable (Daine, 2013 ; Gould, 2003).

De ce point de vue tant sociologique que psychologique (Deshaies, 1947), le suicide dépasse les enjeux d'un individu considéré isolément, et concerne ainsi la collectivité et ses déterminants.

1.2 Phénomène suicidaire

« On devrait pouvoir comprendre que les choses sont sans espoir, et cependant être décidé à les changer » (F.S. Fitzgerald, 1963)

Lorsqu'il survient, le suicide est décrit par l'individu comme étant l'*unique* issue à l'accumulation d'expériences (la sommation biographique). Ces expériences peuvent inclure des événements psychologiquement ou sociologiquement traumatiques (la

convergence des évènements), une croissance de l'agressivité (l'état du potentiel affectif). Seguin divise le processus suicidaire selon cinq étapes importantes :

la recherche de stratégies ou de solutions à la crise, l'apparition des idées suicidaires, la rumination de l'idée suicidaire, la cristallisation et la planification d'un scénario suicidaire, l'élément déclencheur et le passage à l'acte. (Seguin, 2001)

Le modèle clinique, actuellement utilisé pour la compréhension des conduites suicidaires, et étayé par les neurosciences (Ellis, 2006), correspond au modèle « stress - vulnérabilité ». Ce paradigme suppose que seuls les sujets porteurs d'une vulnérabilité biologique ou d'une prédisposition propre, lorsqu'ils sont soumis à un stress psychosocial, vont passer à l'acte sur le plan suicidaire. Le modèle de la crise suicidaire se situe à l'interface entre la détresse ressentie par l'individu et l'absence d'alternative. Les représentations du sujet et du monde qui l'entoure sont donc biaisées , aggravant son sentiment de ne pouvoir qu'envisager le suicide comme issue possible à sa souffrance.

Dans ce processus, quatre étapes notables sont repérées (retrouvées dans la théorie dite de « *l'ideation-to-action framework* ») (Klonsky, 2016) :

- Un processus d'élimination par tâtonnement amène des solutions, souvent mises à l'écart. L'individu, pendant cette étape, n'envisage pas encore le suicide, ou bien l'intention se manifeste par une idée vague.
- L'apparition des idées suicidaires, deuxième étape du processus suicidaire. Lorsque les solutions s'avèrent inefficaces et les possibilités ne cessent de diminuer, ces idéations suicidaires prennent finalement de plus en plus d'importance, et ce stade devient un stade d'idéation chronique. Les échecs existentiels ralentissent la conception de nouvelles solutions.
- La troisième étape du processus suicidaire est celle de la rumination de l'idée suicidaire. Cette phase du processus est caractérisée par l'angoisse ressentie face à l'incapacité de trouver une solution à la crise.
- La cristallisation et la planification de l'acte final représentent la dernière phase du processus suicidaire. À cette étape, l'individu en pleine crise décide des modalités de passage à l'acte.

La présence de pensées suicidaires demeure le facteur de risque de passage à l'acte

le plus souvent évoqué ⁸. Si l'idéation est l'un des indicateurs les plus pertinents pour prévenir le risque de passage à l'acte, il convient donc de veiller à ce que celle-ci ne soit pas déclenché. C'est l'enjeu pratique de ce travail, qui consiste à éviter l'éveil de ce genre de tendances, en repérant les facteurs de risque de contagion émotionnelle, notamment présents dans le cinéma.

1.3 Neurosciences cognitives et théories contemporaines du cinéma : aperçu bibliographique

Le cinéma permet d'étudier notre rapport à la réalité, à travers la relation fictive que nous entretenons avec les personnages (Bordwell, 2009). Il constitue ainsi une cible d'investigation pour les neurosciences cognitives (Raz, 2012). Les chercheurs ont ainsi la possibilité de se baser sur certaines expériences vécues lors de scènes filmées (Imagerie par Résonance Magnétique fonctionnelle (IRMf), ou Eye-tracking sont par exemple des outils utilisés dans ce cadre), le film représentant alors un « creuset » dans lequel se développent certaines émotions humaines. Si les sciences cognitives s'intéressent à l'art qu'est le cinéma, et au médium qu'est le film, c'est donc parce qu'ils représentent en eux-mêmes des procédures de *test* de notre appareil cognitif. Le film est un mode d'expérimentation (Ellis, 2008).

Kendall Walton affirme que « l'invention de la caméra ne nous a pas donné seulement une nouvelle méthode pour produire des images et pas seulement des images d'un autre type; elle nous a donné une nouvelle manière de voir. » (Walton, 1984)

Les études récentes portant sur les théories cinématographiques (en psychologie visuelle et en neurosciences cognitives) mettent en évidence un continuum entre la perception de scènes dans le cinéma et dans le monde. La dynamique de l'attention et de la cognition (spatiale comme relationnelle) semblent être très similaires (Grodal, 2009).

Les études cinématographiques bio-culturelles insistent sur la façon dont nous pouvons expérimenter le cinéma, et comme le dit Deleuze, « le cinéma non seulement met le mouvement dans l'image, il met aussi le mouvement dans l'esprit [...] Je ne crois pas que la linguistique et la psychanalyse offrent beaucoup au cinéma. Au contraire, c'est la

⁸ L'Agence nationale d'accréditation et d'évaluation en santé a prouvé en 2001 que 80 % des individus ayant fait une tentative ont eu des idées suicidaires avant le passage à l'acte.

biologie du cerveau ». (Deleuze, 2000). Cette expérience du film dans une perspective sensori-motrice conduit le sujet à se comporter comme dans une situation réelle.

Shaviro dira qu' « il n'y a pas de manque structurant, pas de division primordiale, mais une continuité entre les réponses physiologiques et affectives de mon propre corps et les apparences et disparitions, les mutations et les perdurances, des corps et des images sur l'écran » (traduction libre, Shaviro, 2008).

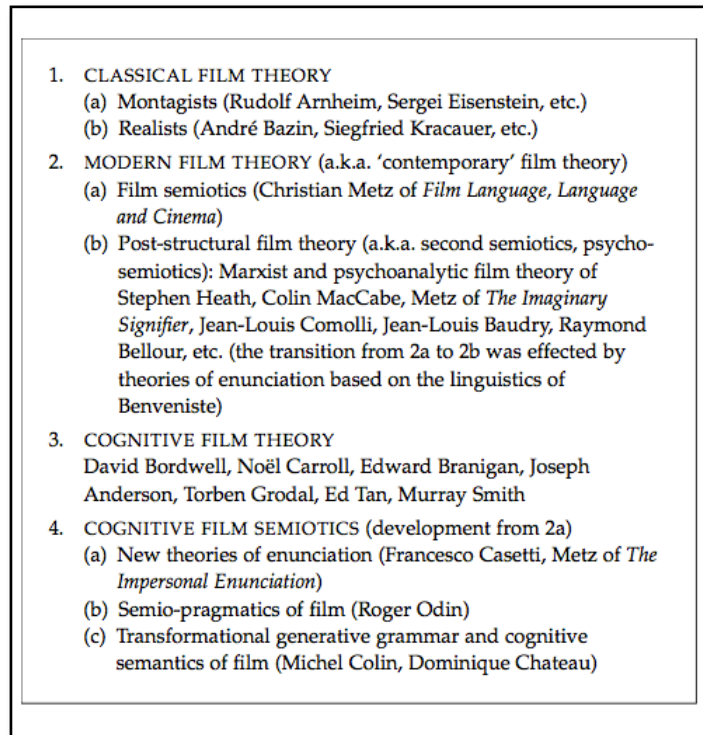
- 
1. CLASSICAL FILM THEORY
 - (a) Montagists (Rudolf Arnheim, Sergei Eisenstein, etc.)
 - (b) Realists (André Bazin, Siegfried Kracauer, etc.)
 2. MODERN FILM THEORY (a.k.a. 'contemporary' film theory)
 - (a) Film semiotics (Christian Metz of *Film Language, Language and Cinema*)
 - (b) Post-structural film theory (a.k.a. second semiotics, psycho-semiotics): Marxist and psychoanalytic film theory of Stephen Heath, Colin MacCabe, Metz of *The Imaginary Signifier*, Jean-Louis Comolli, Jean-Louis Baudry, Raymond Bellour, etc. (the transition from 2a to 2b was effected by theories of enunciation based on the linguistics of Benveniste)
 3. COGNITIVE FILM THEORY
David Bordwell, Noël Carroll, Edward Branigan, Joseph Anderson, Torben Grodal, Ed Tan, Murray Smith
 4. COGNITIVE FILM SEMIOTICS (development from 2a)
 - (a) New theories of enunciation (Francesco Casetti, Metz of *The Impersonal Enunciation*)
 - (b) Semio-pragmatics of film (Roger Odin)
 - (c) Transformational generative grammar and cognitive semantics of film (Michel Colin, Dominique Chateau)

Figure 1 : Aperçu des théories du cinéma contemporaines, incluant les théories cognitives du film (issu de Buckland, 2000)

Par exemple, il existe dans les théories actuelles du cinéma un concept, nommé le flux de « PECMA » (Perception, Emotion, Cognition et Action Motrice, mis en avant par Grodal (2009)), qui décrit les processus cognitifs permettant la réception sensitive et cognitive d'un film. Cette théorie se réfère fondamentalement à l'identification que nous portons aux personnages.

2. Le phénomène de contagion suicidaire

2.1 Effet Werther

« Ne demande pas, lecteur, quelle fut alors mon épouvante : je ne la peindrai pas dans ces chants ; mes expressions seraient impuissantes. Je ne mourus pas, et je ne restai pas vivant : si tu as quelque génie, pense à ce que je devins dans cet état où j'étais hors de la vie et de la mort. »

Dante, *L'Enfer*, chant XXXIV (env. 1307-1321)

En 1974, D. Phillips a présenté pour la première fois l'effet Werther (EW), dans le cadre de l'étude des suicides en grappes de masse. En utilisant une large base de données épidémiologique des États-Unis, entre 1947 et 1968, il a en effet constaté une augmentation de la prévalence du suicide dans le mois suivant la publication d'articles sur ce thème, lorsqu'ils étaient en couverture du *New York Times* (Phillips, 1974). L'augmentation était significative, après comparaison avec le taux de suicide du même mois de l'année précédente, et en fonction de celui du mois précédant la publication. Cet effet traduisait ainsi, pour la première fois, l'effet du traitement médiatique de récits de cas de suicide sur les comportements suicidaires dans la population (Phillips, 1986 ; Phillips et Carstensen, 1988).

L'effet Werther est nommé ainsi en référence à l'augmentation dramatique des suicides par arme à feu, en Europe, qui est survenue à la suite de la publication de l'œuvre de Goethe *Les souffrances du jeune Werther* (en 1774). Le roman de Goethe raconte l'histoire d'un jeune homme qui se suicide par ce même moyen à la suite d'une peine d'amour. Ce livre a été interdit en Europe pendant des décennies, en lien avec « l'épidémie » de suicides ayant succédé à sa parution (Thorson et Oberg, 2003).

Des auteurs ont relevé une augmentation du taux de mortalité par suicide chez des adolescents et jeunes adultes dans les deux mois qui ont suivi la diffusion d'une série télévisée. Cette recrudescence concernait de manière significative les suicides effectués par collision sur les rails, tel que celui dépeint dans la fiction (Gould, 1989).

On note un phénomène du même type à la suite de la diffusion d'une série britannique, *Eastenders*, dans la semaine suivant sa diffusion. (Davidson et Rosenberg, 1989). Des effets similaires ont été retrouvés dans deux autres villes anglaises (Fowler, 1986), tandis qu'aucune corrélation n'a été détecté dans une quatrième ville (Daniels, 1986).

Gould et Shaffer (1986) ont également publié à ce sujet. Ils ont examiné les variations du nombre de suicides dans la région de New York avant et après la

diffusion de quatre films diffusés à la télévision, traitant du thème du suicide, et ce dans les quelques mois suivant leur diffusion. Pour trois de ces films, au cours des deux semaines qui ont suivi ces émissions, le nombre moyen des suicides était significativement plus élevé que le nombre moyen observé auparavant.

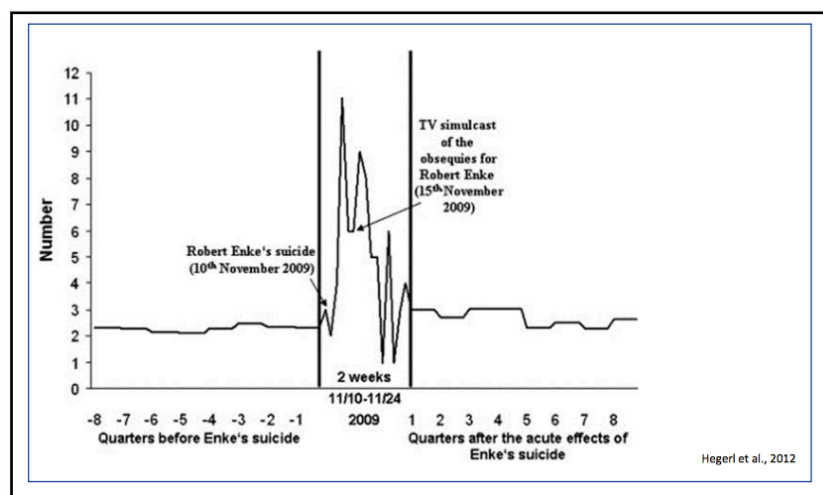


Figure 2 : Illustration de l'effet Werther : doublement du nombre de suicides à la suite du suicide du gardien de football allemand en 2009 et augmentation de 19 % dans les 2 années suivantes, par le même moyen suicidaire (Hegerl, 2013)

Au cours des quarante dernières années, un nombre important d'études rapportent qu'un mauvais traitement médiatique de récits de suicides est associé à une hausse du nombre *d'actes du même type* dans la population (Gould et Midle, 2014 ; Stack et Borowski, 2014 ; Romer *et al.*, 2006 ; Tousignant *et al.*, 2005 ; Stack, 2000 ; Schmidtke et Schaller, 1998 ; Hassan, 1995 ; Jonas, 1992 ; Cantor, 1991 ; Fekete et Macsai, 1990 ; Berman, 1988 ; Schmidtke et Häfner, 1988 ; Stack, 1987 ; Gould et Shaffer, 1986 ; Phillips et Cartensen, 1986 ; Bollen et Phillips, 1982).

Cette corrélation a été authentifiée dans une revue de littérature récente de Pirkis et Blood (2010) étudiant 97 articles, dont les résultats justifient de critères de Hill satisfaisant, permettant de considérer l'association comme causale. Les auteurs soulignent la robustesse avec laquelle l'association était retrouvée, quel que soit le canal médiatique. Nous étudierons par la suite une revue de revues étudiant cette prédiction sur la base d'une série diffusée récemment dans le grand public.

Plus de 200 *media effect studies* ont ainsi nourri le champ de la recherche dédiée à cerner les caractéristiques de l'EW. L'ampleur de l'effet dépend notamment de l'ampleur

quantitative (comme la diffusion d'un récit de suicide) et de propriété qualitative (tel que le style, la composition ou la structure de ce récit). Nous nous servirons, entre autres, de ces travaux pour construire la grille d'analyse des films faisant l'objet de cette thèse.

L'étude des faits fictifs (dont fait partie le cinéma) a cependant été moins rigoureuse et moins exploitée, du fait de certaines difficultés méthodologiques, dans le champ de la prévention du suicide (Till, 2010 ; Till, 2011) ⁹.

En ce qui concerne le cinéma, les études actuellement disponibles, ciblant le phénomène de « contagion suicidaire », ont souvent été menées à l'échelle populationnelle. Il est désormais admis que les films sont susceptibles d'augmenter les *idéations* suicidaires (Till, 2013 ; Till, 2015).

Till a en effet montré que les spectateurs de films présentant des scènes de suicides étaient significativement plus triste et plus déprimés après la visualisation. L'humeur était significativement plus basse sur les échelles de dépression. De plus, ceux qui exprimaient une suicidalité plus élevée que la moyenne *avant* le film présentaient une suicidalité *encore plus importante ensuite*. Cette dynamique est possiblement en lien avec la notion de « coupure émotionnelle » peu efficace, sans mise à distance, chez les personnes préalablement suicidaires et placées face à une situation dramatique.

De nombreuses données ont été rendues disponibles à la suite de la parution de la première série de la série « *13 Reasons Why* », sortie en 2016, qui décrit en treize épisodes les raisons du suicide d'une adolescente en souffrance (voir la partie 3.2 pour d'autres informations concernant la polémique scientifique sur cette série). Un corpus de plus de 250 articles pertinents, dont une trentaine publiés dans des revues de soin, peut être retrouvé (base de données *Google Scholar*, mot-clef « 13 Reasons Why » ; par exemple, Beal, 2018 ; Tatz, 2017). Une revue se disant « méta-analytique » (mais ne comportant en réalité pas les caractères de la méta-analyse classique), publiée en avril 2018, concluait qu'en dépit d'un manque de consistance dans les résultats (en lien avec des difficultés méthodologiques) :

⁹ Consulter la bibliographie de la partie 3. *Hypothèses sous-jacentes* pour des références plus précises

« *It is recommended that individuals exercise caution in public statements linking suicide-themed fictional media to suicide contagion as data may not be able to support such claims* » (Ferguson, 2018).

La relation entre visualisation du fait suicidaire et expression du comportement est ainsi délicate à établir. Ces liens sont notamment complexes du fait d'effets équivoques et instables dans le temps, faisant intervenir de nombreux biais de confusion. Notamment, certains facteurs subjectifs sont méthodologiquement difficiles à quantifier. Ainsi, du fait de leur caractère épidémio-écologique, ces études n'ont pu formellement établir de structures explicatives psychopathologique à un tel mécanisme de contagion (Pouliot et Mishara, 2011 ; Pouliot et Tousignant, 2010). Le corpus impressionnant de recherches dans le domaine de la psychologie des médias et des théories du cinéma vont tout de même dans ce sens : il pourrait y avoir des effets sur les comportements puisque, notamment, il y en a sur les cognitions et les émotions.

Ces phénomènes d'empathie, de contagion émotionnelle et d'identification ont été étudié, dans le cinéma, par des auteurs comme Smith (1995), Bavelas (1986), Dimberg (2000, 1998), Carroll (2007), ou Plantinga (1999). Ces analyses convergent vers des effets de contagion émotionnelle, d'empathie, d'imitation, d'identification, de relations parasociales, et de réactions comportementales associées (elles ne sont cependant pas orientées directement vers le fait suicidaire, et donc ne seront pas développées dans ce travail. Pour plus d'information, consulter l'*Article 2* de cette thèse.

La majorité des études concluent en tout cas sur la nécessité d'une prévention appropriée. Cette thèse s'inscrit directement dans cette optique « prophylactique », profitant de la méthodologie scientifique et des connaissances introduites par les théories du cinéma pour standardiser ce risque.

Avec certitude, un tel effet de « suggestion » du fait suicidaire, s'il en est, ne peut naitre que d'une couverture cinématographique « inappropriée ». Le travail de cette thèse sera de définir et préciser le sens de ce terme.

En résumé :

- Les faits fictifs pourraient promouvoir un phénomène de contagion suicidaire (effet Werther).

- Le cinéma est un vecteur à la fois usité par les populations à risque tout en étant un canal de diffusion massif d'information.
- Des informations de prévention (effet Papageno) pourraient en émaner.

2.2 Un cas particulier de l'Effet Werther : les suicides en grappe de masse

Les suicides en grappes peuvent être définis comme « un groupe de suicides (ou de tentatives de suicide) se produisant de manière proximale dans le temps et l'espace, et dont l'occurrence dans une communauté excède les probabilités » (traduction libre, issu de Pouliot, 2008, selon la définition du *Centers for Disease Control*, États-Unis (O'Carroll et al., 1988)).

Les principaux facteurs de risques de suicide (dimensions biologiques, psychosociales, culturelles) doivent être confrontés à phénomène de contagion suicidaire, qui survient lors d'un mauvais traitement de l'information par les médias (cinématographiques, en l'occurrence). À cet égard, adhérer à l'idée que les médias de masse sont la *cause* des suicides en grappes serait une simplification. Le développement de la conduite suicidaire est par essence multifactoriel (Mishara et Tousignant, 2004).

De manière unanime, les études épidémiologiques mettent en évidence une augmentation du risque suicidaire dès lors qu'un adolescent est exposé au suicide dans son entourage direct (Gould et Cote, 2005 ; Sandler et Welsh, 1986). De fait, l'exposition au suicide d'un camarade d'école multiplierait le risque d'idées suicidaires de 2 à 5 fois, le risque de tentatives de suicide de 3 à 5 fois (Sisask et Värnik, 2012), et le risque de suicide de 2 à 4 fois (Swanson, 2013). D'après certains auteurs, ce seraient 1 à 4 % des suicides d'adolescents qui surviendraient dans un contexte « d'épidémie » de suicide (Swanson, 2013). D'autres vont jusqu'à affirmer que la contagion serait un facteur clé dans 60 % de suicides de cette tranche d'âge (Gould et Cote, 2005).

En soi, les manifestations des suicides en grappes ne sont pas fondées sur un seul processus. Joiner (1999) proposait de faire la distinction entre deux types de suicides en grappes. Suivant sa typologie, il existe d'abord les *grappes de masse*, associées à la présentation dans les médias (presse écrite, livres, télévision) du récit d'un cas de suicide

et produisant généralement des séries de suicides dans les jours suivants (Phillips et Cartensen, 1986 ; Bollen et Phillips, 1982). Ces suicides restent concentrés dans la zone géographique qui est couverte par les médias ayant diffusé le récit du cas de suicide. Le second modèle de la typologie de Joiner correspond aux *grappes localisées*, dont les suicides sont concentrés dans le temps, l'espace, ou au sein d'un groupe de personnes. Les exemples typiques de ce type de grappes sont les séries de suicides qui surviennent à l'intérieur d'une même école ou d'une même collectivité.

Les effets de grappe de masse sont bien documentés quand les sujets sont reliés par un rapport de *réalité* (en opposition au rapport *fictif*, entretenu entre un spectateur et le protagoniste du film en question ; voir *Article 2* de cette thèse pour de plus amples informations).

2.3 Effet Papageno

L'« Effet Papageno » (EP) a été introduit par Niederkrotenthaler (2010). Il fait référence au nom du célèbre oiseleur de l'opéra de Mozart *La flûte enchantée* (1791), qui fut sauvé *in extremis* du suicide. Dans une optique de prévention, si l'effet Werther est le « vecteur de la contagion », l'effet Papageno en est le « vaccin » (et non le traitement). De manière statistique, il apparaît qu'un traitement approprié et responsable du fait suicidaire serait susceptible de diminuer sa survenue potentielle. Il n'est pas exactement le corollaire de l'effet Werther, car il met en avant la possibilité d'un effet *protecteur* des médias face à l'acte suicidaire.

Par exemple, l'évocation des ressources d'aides et de soutien possibles, la citation d'exemples d'idées suicidaires n'ayant pas conduit au passage à l'acte, ou l'avis des personnes endeuillées, sont potentiellement protectrices, diminuant ainsi la détresse du spectateur. Ces éléments ont été repérés, validés scientifiquement, et inclus dans les recommandations OMS portant sur la prévention de la contagion suicidaire (OMS, 2008 ; OMS, 2017).

L'effet Papageno reste à ce jour relativement peu étudié, et il n'existe pas de preuve franche justifiant de la diminution du taux de suicide du fait d'un traitement médiatique approprié du fait suicidaire (Ferguson, 2018). Toutefois, la diffusion d'informations adéquates par des canaux privilégiés, comme le cinéma, pourrait constituer

un levier puissant capable d'agir favorablement sur les populations vulnérables (Niederkrotenthaler et Cheng, 2012).

Niederkrotenthaler a montré que les individus ayant des ressources face à l'adversité présentaient une diminution de leur suicidalité, après l'expérimentation consistant à visualiser un film avec une scène de suicide. L'auteur en conclue que certains films, possédant certains critères (non clairement définis dans l'étude) pouvaient avoir un effet protecteur. (Niederkrotenthaler, 2010). A noter que l'effet de contagion suicidaire peut persister à long terme (Fu, 2007 ; Fu, 2009).

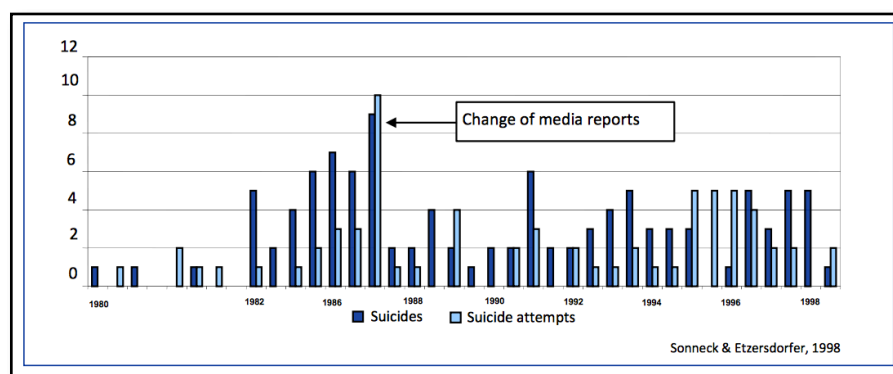


Figure 3 : Illustration d'un traitement adapté du suicide : augmentation des suicides sur les rails du métro, de 1980 à 1987 en lien avec une sur-médiatisation, puis parution des Guidelines autrichiennes prévenant de l'effet de cette médiatisation malheureuse : diminution de 80 % du nombre de suicide survenant sur les rails du métro dans les années suivantes (Sonneck & Etzersdorfer, 1998 ; Sonneck, 1994).

Les premières études portant sur ce sujet offrent des résultats encourageants, incitant à la poursuite de l'exploration de cette stratégie préventive, et dont le canal de diffusion (le film) est exceptionnellement large.

Un exemple de difficulté méthodologique peut être présenté. Il est en effet possible que les corrélations à deux variables (le film / le taux de suicide) possèdent un faible indice de la taille réelle d'effet *en raison de variables confondantes non contrôlées*. La validité des analyses bivariées réalisées dans ce domaine peut être remise en question par une troisième variable théoriquement importante (Furuya-Kanamori et Doi, 2016). Par exemple, il est possible que les femmes aient davantage de pensées suicidaires *et* qu'elles soient aussi plus attirées par des scénarios tels que ceux présentant une scène de suicide. Les effets sur le genre, la personnalité,

le névrotisme, l'environnement familial ont certes été contrôlés (Schwartz et Beaver, 2016), mais la méthodologie reste souvent fragile.

Pourquoi la prudence s'impose ?

Il semble nécessaire de faire preuve d'une grande prudence devant les difficultés méthodologiques rencontrées dans l'analyse de ce phénomène. Les recommandations de l'OMS utilisent 7 fois ce terme de « prudence » dans leur plaquette diffusée aux acteurs de la prévention du suicide : même si l'effet est minimal, la diffusion d'un film est si grande qu'elle peut impacter un nombre important de sujets à risque.

De plus, l'action engagée par le biais d'un travail de prévention à grande échelle est susceptible d'agir sur un nombre maximal de personnes, et non à l'échelle individuelle. Enfin, l'effet Papageno, qui doit être encouragé à travers la production cinématographique, ne peut qu'améliorer la condition des spectateurs.

En résumé :

- La prudence s'impose quant au phénomène de contagion suicidaire via le média cinématographique.
- L'effet Papageno véhiculé par le cinéma peut toucher un grand nombre de sujet, tout en étant relativement aisé à promouvoir et à développer.
- Les recommandations de l'OMS ne semblent pas suffisamment connues au sein de la communauté des médias cinématographiques.

3. Hypothèses sous-jacentes

Dans la littérature scientifique, deux explications sont proposées pour comprendre le phénomène des suicides en grappes provoqués par la visualisation d'un suicide au cinéma :

- Hypothèse 1 : l'hypothèse de *l'imitation* est tirée de la théorie de l'apprentissage social de Bandura (1977). Elle soutient que l'observation d'un comportement chez un modèle peut favoriser, sous certaines conditions, l'imitation (conçue comme reproduction) du même comportement chez celui qui observe le modèle.

- Hypothèse 2 : l'hypothèse de *l'identification*, qui explique l'augmentation ou la diminution d'un état émotionnel, et par là, éventuellement, d'un comportement cohérent avec cet état (Cohen, 2001).

Nous développerons brièvement ces hypothèses ci-dessous.

Dans cette partie, nous allons donc nous intéresser aux mécanismes cognitivo-émotionnels en jeu dans ces phénomènes de contagion suicidaire.

3.1 Théorie de l'imitation

Dans sa théorie de l'apprentissage social et en prenant comme exemple le contexte des suicides par grappes de masse, Bandura postulait que l'observateur d'un comportement d'un individu pouvait être enclin à l'imiter. Ainsi, Bandura démontrait que le contenu des médias pouvait susciter des réactions émotionnelles chez les membres de l'auditoire (Bandura, 1977 ; Giles, 1975).

Par exemple, les études examinant l'impact du contenu des médias visuels sur les réactions émotionnelles ont montré des différences entre les sexes. Dans trois études où des images ou des films ont été présentés à des individus, les sujets féminins avaient tendance à déclarer des émotions plus intenses que leurs homologues masculins (Gross et Levenson, 1995).

Certaines études (Tousignant *et al.*, 2005 ; Schmidtke et Häfner, 1988 ; Fekete et Macsai, 1990 ; Ashton et Donnan, 1979) appuient la validité de l'hypothèse de l'imitation : par exemple, en démontrant une similarité du moyen de suicide entre le protagoniste du film et le spectateur qui passe à l'acte (Veysey, 1999). Mais d'autres, comme la méta-analyse de Stack (2005) reprenant 419 observations portant sur 55 études quantitatives, ne retiennent pas cette hypothèse.

La *réactivité émotionnelle* est grandement liée à la crainte de l'imitation. Mehrabian (1995) considère d'ailleurs la réactivité émotionnelle comme une *vulnérabilité* psychologique. Il la définit comme la propension de certains individus à éprouver plus facilement des émotions intenses, à réagir émotionnellement aux événements de manière plus forte. En particulier, il semble que ceux qui ont une grande réactivité émotionnelle ont tendance à être plus impulsifs, plus anxieux et plus suicidaires. Cette constatation est

d'ailleurs concordante avec le fait que les individus ayant des *vulnérabilités* personnelles face au suicide sont le plus à risque de passer à l'acte après exposition à un suicide médiatisé (Chen et Cheng et Chen, 2010 ; Chen et Cheng, 2007 ; Doron et al., 1998 ; Fekete et Schmidtke, 1996 ; Zahl et Hawton, 2004).

Une étude menée par Nock et al. (2008) avec 87 adolescents et jeunes adultes a indiqué que la réactivité émotionnelle joue un rôle de médiateur dans l'association entre la psychopathologie, les idées suicidaires, et le phénomène d'imitation.

En utilisant une méthodologie qualitative, Zahl et Hawton (2004) ont interrogé 12 patients, âgés de 17 à 25 ans, qui s'étaient récemment engagés dans un comportement auto-agressif. Il a été demandé aux participants d'indiquer s'ils avaient été exposés à une histoire de suicide à la télévision ou au cinéma et éventuellement de décrire l'influence que cette histoire avait eue sur eux. Parmi les 12 patients interrogés, 10 ont rapporté avoir été influencés par une histoire de suicide qu'ils avaient vue peu avant leur passage à l'acte. L'influence qualitative de ces patients présentait des variations telles que : penser le suicide comme une option acceptable, *rejeter* l'option du suicide, envisager *d'autres* méthodes de suicide, *confier* à un proche ses tentatives de suicide, ou les inciter à s'engager dans un même comportement suicidaire que celui décrit dans le film.

Plus récemment, Pouliot a constitué un échantillon de 101 sujets non-cliniques, ayant complété un questionnaire, à la suite d'une exposition à des scènes de suicide observé dans différents films (Pouliot, 2011). Ce questionnaire étudiait leur réactivité émotionnelle, leur sentiment de « dissociation », et leur tendance comportementale suicidaire. Un tiers d'entre eux restaient en « état de stress » pendant quelques jours, voire quelques semaines à la suite de la visualisation. 71 % d'entre eux ont indiqué avoir été « mentalement préoccupés ». La crainte de *l'imitation* était statistiquement corrélée à un antécédent de tentative de suicide, ainsi qu'à une idéation suicidaire plus importante. Les participants ont par ailleurs reporté que l'idée d'imiter ce suicide leur était passé par la tête de manière 3,45 fois plus fréquente que dans la population-contrôle, établissant par la même l'impact négatif potentiel du film à risque.

Si toutes ces études ne valident pas l'hypothèse de l'imitation, qui ne sera d'ailleurs pas retenue, elles mettent en lumière des corrélations entre les réactions cognitives et émotionnelles induites par une scène de fiction particulière et leur impact sur les idéations et tendances suicidaires. En définitive, à la lumière de cette hypothèse, on peut expliquer l'impact du média cinématographique sur le fait suicidaire par :

- Une vulnérabilité préalable : le spectateur imite le suicide médiatisé en raison d'un seuil très bas de tolérance au stress.
- Un phénomène d'imitation : le spectateur reproduit le geste suicidaire visualisé dans un film, agissant alors comme un « effet déclencheur » (pour une méta-analyse sur le phénomène d'imitation exploré en neuro-imagerie, lire Caspers, 2010).

3.2 Théorie de l'identification

(pour des informations complémentaires, cf Article 3 - « Fiction et identification : des neurosciences à la sémiotique »)

« La condition de possibilité de l'application de la fiction à la vie repose, quant à la dialectique du personnage, sur le problème de l'identification-avec. »

(Ricoeur, 1983)

3.2.1 Définitions

L'identification pourrait être le fait d'emprunter pour un temps la perspective d'autrui, afin de mieux asseoir son individualité propre. Il y a donc une confusion identitaire partielle.

Suivant les courants, elle peut s'inscrire dans différents cadres, et correspondre :

- *À un phénomène de contagion émotionnelle* : le transfert d'émotions d'une personne émettrice à une personne réceptrice, incluant la notion d'une perte de distance entre soi et autrui, de « résonance », avec en conséquence une perte des notions de copie efférente et d'agentivité. Cette notion de perte de distance est importante car elle permet de différencier la contagion émotionnelle de l'identification, dans laquelle il n'y pas de perte du « sentiment d'agir par soi-même » (Decety et Sommerville, 2003). Enfin, le phénomène de contagion reste un phénomène émotionnel, « primaire », et non teinté

cognitivement (on la « ressent » uniquement). On la retrouve par exemple, lorsque le spectateur rit en voyant rire un personnage de film.

- *À un modèle entrant dans le champ de la théorie de l'esprit* : lorsque la théorie de l'esprit est dite « chaude », dans le cadre de la « théorie de la théorie », qui postule que notre comportement résulte des inférences que l'on peut faire sur les situations à partir de nos connaissances et de nos expériences (Williams et Perrett, 2001). En effet, nous agissons en fonction de ce que l'on sait et de ce que l'on théorise sur la situation pour pouvoir interpréter et prédire le comportement des autres. Des mécanismes de projection dans les buts et les valeurs de l'autre se mettent en place (Decety et Jackson, 2006). On la retrouve, par exemple, lorsque le spectateur éprouve de la peur en voyant rire un personnage de film (en se projetant par exemple dans l'avenir du film). Selon Lamm et Decety, il s'agirait d'une baisse de l'activité de l'amygdale, avec une plus forte activité des cortex préfrontal dorso-latéral et médian impliqués dans la régulation émotionnelle (*imagine the other's perspective*) (Lamm et Decety, 2007).
- *À un modèle entrant dans le cadre de la théorie de la simulation incarnée* : celle-ci postule que nous avons une capacité à nous mettre à la place de l'autre en utilisant notre esprit pour permettre la compréhension et la prédiction de ses comportements (Astington et Gopnik, 1991 ; Cook, 2005). Cela se rapproche d'un « jeu de rôle ». On la retrouve, par exemple, lorsque le spectateur éprouve de la peur en même temps que le personnage de film, même s'il sait qu'il ne craint rien. Il s'agit d'une implication de l'amygdale, augmentant cette fois son activité, et de la substance grise péri-aqueducale (*imagine self perspective*) (Lamm et Decety, 2007).

L'identification est donc, de près ou de loin, un des processus à la base de l'empathie (conçue comme reconnaissance et compréhension des sentiments et des émotions d'autrui) (Favre, 2009). Bien qu'ils ne fassent partie que d'une partie très relative de ces processus, nous soulignons l'importance des neurones miroirs dans ce processus émotionnel, retrouvés dans le développement de la théorie de la simulation incarnée (Keysers et Gazzola, 2010 ; Decety et Sommerville, 2003 ; Rizzolatti, 2002).

3.2.2 Identification et média cinématographique

La première vague des théories contemporaines sur le traitement des communications médiatisées, appartenant au champ des *media effect studies*, ne prenaient

pas en compte ce fait : les spectateurs ne sont pas des récepteurs *passifs* du média impliqué. Ils jouent un rôle actif dans l'interprétation qu'ils donnent au contenu qu'ils perçoivent. Ces interprétations sont intimement associées à leur connaissance préalable des caractéristiques du média, de leurs connaissances du monde social en général, mais aussi de leur style cognitif (tels que le style attributionnel décrit en neuropsychologie, qui consiste à attribuer une valence positive ou négative, interne ou externe, à un événement particulier). Il apparaît cependant nécessaire de préciser quel est le ressenti et la compréhension que le spectateur éprouve face au film auquel il est soumis. C'est ce que nous décrirons dans ce travail, dédié à corrélérer l'identification du spectateur à la détresse émotionnelle émanant du film lui-même, objectivée (Barratt, 2007 ; Ben Ahmed, 2012).

3.2.3 Identification, média cinématographique, et suicide

Dans l'article de Cohen (2001) sur l'identification aux personnages de films, nous comprenons que cette dernière est une internalisation d'un point de vue ou d'une émotion, et correspond donc plus aux théories dite en « *imagine self perspective* », s'approchant de la théorie de la simulation incarnée (Decety et Sommerville, 2003). C'est d'ailleurs cette dernière qui est largement exploitée dans les innombrables études portant sur les effets cognitifs et émotionnels du cinéma.

	Identification et autres approches empathiques			
	<i>Identification</i>	<i>Interactions para-sociales</i>	<i>Similarité et affinité</i>	<i>Imitation</i>
Nature du processus	Cognitif et émotionnel	Interactions sociales	Attitude	Comportemental
Base théorique	Empathie et compréhension	Attraction	Perception du personnage et du soi	Modélisation
Phénomène associé	Absorption et libération	Attachement au personnage	Psychologie sociale	Apprentissage et renforcement
Modèles	Psychoanalyse, <i>film</i>	Communication interpersonnelle		Théorie de l'apprentissage social

Figure 4 : L'identification et les autres approches empathiques (traduction libre, d'après Cohen, 2001)

La plupart des études portant sur les comportements suicidaires proposent de considérer l'effet de la survenue d'un suicide d'un personnage comme ambivalent. Cet acte n'est pas

toujours « négatif » et contagieux (effet Werther) ; il peut avoir des répercussions bénéfiques (effet Papageno). Nous proposons de reformuler cette affirmation, sur une base empirique, sous cette forme : la valence de l'émotion provoquée par l'identification lors de la visualisation des films à contenu suicidaire peut avoir deux effets opposés :

- *Effet 1* : une augmentation de la tension interne, avec une détérioration de l'humeur et une augmentation relative potentielle du niveau de suicidalité
- *Effet 2* : une augmentation de l'estime de soi.

Ainsi, l'identification ne détermine pas, à elle seule, la nature des comportements sociaux. S'identifier à un modèle peut tout aussi bien conduire à l'imiter en conséquence, qu'à adopter un comportement contraire à celui observé. Nous discuterons de cette possibilité de comportement « paradoxal » (le spectateur préférera agir en contrepoint du personnage) dans la partie *Discussion*.

Sur le site du programme Papageno, nous pouvons par exemple retrouver une analyse de la série « *13 Reasons Why* », qui a provoqué une large polémique scientifique (relayée notamment par une publication dans le *Jama*), en appelant à une « responsabilité sociale » du diffuseur des épisodes dans le grand public. Celui-ci était largement constitué d'adolescents, plus sujets au risque de contagion suicidaire (Gould et Cote, 2005). Les mots-clefs portant sur le thème du suicide, recherchés sur différents moteurs de recherche, ont en effet statistiquement augmentés à la suite de la parution de cette série. L'inquiétude est montée au point qu'un appel à la nécessaire « démonstration impérative par les producteurs d'une prise de responsabilité éthique et sociale » a été réclamée par les auteurs scientifiques (Ayers, 2017). De nombreux critères favorisant une potentielle identification des spectateurs à l'héroïne principale sont retrouvés (narration sous forme de journal intime, âge et problématiques similaires, etc.). Rien n'indique pourtant que la tension induite provoquera l'adoption d'idées suicidaires : au contraire, de multiples paramètres peuvent être relevés, au fil de la série, qui indiquent combien le personnage aurait voulu échapper à cette trajectoire (par exemple, l'aide souhaitée par ses proches, ou la sensation d'abandon progressif ou de perte de sens). Ce sont justement ces items qui ont été relevés dans tous les films visualisés dans le cadre de cette thèse, et qui ont été standardisés dans le but de construire une grille d'analyse. (*Pour des indications plus précises, cf Article 2*)

L'ambivalence des processus identificatoires paraît donc subtile. Ils se lient aux processus d'empathie, à l'attachement, à l'assimilation identitaire et aux relations parasociales (Hoffner, 1996 ; Insel, 2008), et à la contagion émotionnelle, afin d'opérer une différenciation et une contre-résonance ¹⁰.

Till (2015) a prouvé que l'identification avec un personnage ayant réalisé un suicide dans un film était plus importante lorsque le spectateur avait des tendances suicidaires avant la visualisation du film. Il est également apparu que le spectateur était significativement plus « attiré » pour un personnage qui lui apparaissait réaliste (c'est-à-dire lorsque leurs histoires de vie auraient pu se ressembler) (Huesmann et Taylor, 2006) ¹¹.

Tout comme pour la notion d'imitation, les études relevant de la théorie du cinéma et les ouvrages de cinématographie séparent systématiquement les facteurs identificatoires en deux :

- Ceux qui vont dépendre du personnage, ou de la situation contextuelle, à savoir la narration elle-même.
- Ceux qui vont dépendre de la réalisation, c'est-à-dire du maniement de la technique cinématographique ¹².

Il convient également de noter que la tendance à l'identification semble associée à un plus haut niveau de capacités empathiques de base chez la personne (Cohen, 2001 ; Plantinga, 1999). Il y aura donc nécessité de vérifier le niveau d'empathie des participants à cette étude.

¹⁰ Ce sont d'ailleurs ces effets « en dents de scie » qui font la consistance et l'intérêt de l'histoire narrative.

¹¹ En l'occurrence, ce paramètre favorisant l'identification sera retenu dans la constitution de la grille d'analyse.

¹² Pour de plus amples informations concernant l'effet émotionnel (en général) et le cinéma, consulter Plantinga, « Passionate Views : Film, Cognition, and Emotion », The Johns Hopkins University Press, 1999.

En résumé :

- L'imitation et l'identification sont les principaux facteurs qui nous permettent de ressentir des émotions à la visualisation d'un film.
- L'identification pourrait entrer dans le large champ de recherche de l'empathie.
- Elle se distingue de la contagion émotionnelle (*copycat* - sans valeur cognitive), car l'identification émotionnelle du spectateur n'est pas la « copie conforme » de l'émotion du personnage visualisé.
- L'intensité de l'identification varie en fonction de la narration et de la réalisation (procédures techniques propres au film)

3.3 En conclusion de cette partie

Suckfüll (2009) explique comment fonctionne ce modèle de résonance entre spectateur et fait fictif, et notamment à propos du suicide au cinéma. Il décrit ainsi deux modes de réception des films (calqués sur le modèle des facteurs d'imitation et d'identification précédemment décrits) :

- La réception *émotionnelle*, basée sur la confrontation des enjeux du spectateur et de la vie du personnage à l'écran (selon Vorderer, 1992).
- La réception *analytique*, définie comme une réflexion sur les conditions de production (réalisateurs, caméra, lieu de tournage, etc., voir aussi Zernik, 2010)¹³.

Nous nous baserons sur ces deux modes de réception pour comprendre qu'un film provoque en nous deux types d'impacts :

- *Impact 1* : du fait de notre identification au personnage ou au scénario,
- *Impact 2* : du fait des conditions techniques de réalisation.

¹³ Il décrit également une réception basée sur la fonction *d'évasion* qu'ouvre l'usage du média cinématographique. Cette évasion donne le sentiment d'être présent dans le monde fictif décrit, par la mise en jeu de certains paramètres.

4. Approches scientifiques de la perception cinématographique

4.1 Introduction sur l'effet du cinéma

« Les films font partie de notre vie. Ils s'inscrivent en nous. Et ce faisant, ils deviennent une partie de nous-mêmes, de notre univers (...) en s'inscrivant dans notre esprit, ils [nous changent] et nous appartiennent » (Kieslowski, 2006, traduction libre).

Le film correspond à une forme *d'illusion* perceptuelle, notamment du fait de l'apparence de mouvement continu qui dissimule en réalité une succession d'images fixes. Les processus cognitifs nécessairement déployés pour « saisir » un film supposent la maîtrise de normes très particulières : celles-ci sont, par exemple, liées à la *mise en scène* et au *montage* des espaces sonores et visuels, processus qui se nomme la réalisation. Ces compétences cognitives, développées par la recherche cinématographique, vont nous aider à définir les critères permettant la construction de notre grille d'analyse.

L'expérience d'un film est un espace d'interactions perceptives, cognitives, biologiques, affectives et sociales. Ce média pluridimensionnel possède une forte capacité d'influence. Nous allons définir théoriquement comment celle-ci se met en place. Il faut également concevoir le film comme *source d'expérimentation du psychisme* du spectateur. L'expérience cinématographique engage des processus psychiques, à même d'agir sur le contenu cognitif et émotionnel du spectateur. Nous comprendrons alors mieux comment un film peut être à risque de contagion suicidaire. Nous saisissons également quels sont les « ingrédients » d'un film susceptibles de nous influencer (ils seront intégrés dans la grille d'analyse).

4.2 La simulation incarnée : le film est structuré comme un langage

La théorie de la « simulation incarnée », ou *embodied simulation*, est à la base de la recherche portant sur le cinéma depuis une vingtaine d'années. Elle constitue un modèle fonctionnel de base du cerveau humain, qui explique comment les actions, les émotions et les sensations d'autrui sont cartographiées et « décalquées » sur les propres mécanismes de représentation de l'observateur.

Ainsi, pour cette théorie, percevoir une action c'est la simuler intérieurement. Comprendre un comportement est le résultat d'une modélisation de l'action. C'est

pourquoi cette résonance repose sur le mécanisme de simulation dite « incarnée »¹⁴. Un tel modèle affirme que la reconnaissance d'émotions se ferait par « résonance non médiée » :

« L'émotion de l'autre, affirme Gallese (2005), est constituée, expérimentée, et par conséquent directement comprise au moyen d'une simulation intégrée qui engendre le partage d'un état du corps. »

Les sciences cognitives expliquent ainsi certains aspects portés par le cinéma :

- Les individus sont aidés par une cartographie neurologique commune (Gallese, 2003; Fogassi *et al.*, 2005) ;
- Ils utilisent leurs propres états mentaux pour les attribuer fonctionnellement aux autres, et notamment aux protagonistes d'un film (Gallese, 2009 ; Gallese, 2011a) ;
- Plus précisément, cette cartographie permet au sujet de percevoir l'action, l'émotion ou la sensation des actions et du jeu de l'acteur, *comme s'il accomplissait cette action ou expérimentait lui-même cette émotion ou cette sensation.*

La simulation incarnée se situe donc à l'intersection des modèles de la théorie de l'esprit (par exemple, Palmer, 2004 ; Zunshine 2006), de la compréhension narrative, de l'empathie, et de l'intersubjectivité. Elle intervient dans l'identification.

A un niveau de compréhension inférieur, il semble que la compréhension d'une action pourrait en permettre la copie, la mémorisation, et donc son utilisation ultérieure (Rizzolatti, 2001). Il s'agit donc d'un mécanisme d'apprentissage.

En quoi ce processus est-il relié à la contagion suicidaire ?

« Quant à la mort, les récits que la littérature en fait n'ont-ils pas la vertu d'émousser l'aiguillon de l'angoisse en face du rien inconnu, en lui donnant

¹⁴ Comme nous l'avons déjà dit brièvement, une telle théorie a été issue de la découverte des neurones miroirs, concept bien moins utilisé aujourd'hui qu'il y a quelques années. Dans un premier temps, les neurones miroirs étaient décrits comme étant des neurones *moteurs*, qui s'activent chez une personne observe un acte (moteur) chez une autre personne. Ces neurones sont donc activés « en miroir », lors de la réalisation d'une action et lors de l'observation de la même action par quelqu'un d'autre. Au fil du temps, cette théorie s'est élargie aux *émotions*. Un grand nombre d'études menées en imagerie cérébrale ont pu démontrer l'activation de zones spécifiques chez l'humain (sulcus temporal supérieur et insula, mais également cortex cingulaire, aire motrice supplémentaire, et lobe temporal médian) lors d'activités telles que l'imitation, l'observation d'action et l'observation *d'émotions*. Elle s'est donc intégrée dans le cadre des théories de *l'empathie* (Gallese, 2007 ; Gallese 1997).

imaginativement le contour de telle ou telle mort, exemplaire à un titre ou à l'autre ? Ainsi la fiction peut-elle concourir à l'apprentissage à mourir. »

(Ricoeur, 1986)

Les résultats des études neuroscientifiques expliquent comment le fait de ressentir par « simulation incarnée » une émotion revient au fait de vivre l'émotion comme si elle provenait d'un événement de sa propre vie (Smith et Cutting, 2012). Cependant, dans les études, la différence entre émotion vécue par simulation et émotion « réelle » est liée à la persistance temporelle *moins marquée* de l'émotion simulée (provenant par exemple d'un film) (consulter *Article 3* pour plus d'informations concernant l'application du sentiment d'identification aux personnages fictifs). A la visualisation de films à risque, le spectateur se situe ainsi dans le même état de détresse émotionnelle qu'un sujet vivant un événement douloureux singulier (Speer, 2009).

4.3 Parenthèse pratique et ouverture

L'hypothèse simulationniste permet une compréhension plus fine de notre expérience du cinéma. L'art du comédien consiste à *imaginer ressentir* les émotions de son personnage. Son rôle est donc d'avoir de *l'empathie* pour son personnage, c'est-à-dire qu'il peut se projeter dans sa situation. Il s'agit d'une mise en abîme nécessaire pour que l'émotion circule. Et pour cela, il reproduirait en lui-même les états d'âmes qu'il suppose lire dans le script (Tikka, 2008 ; Wied, 1994).

Qu'en est-il du spectateur présent dans la salle ou devant l'écran ? Est-il censé employer son esprit de la même manière ? Doit-il rejouer en lui les émotions jouées par l'acteur ? Comme nous l'avons vu, il semble que de son côté le spectateur *crée* cognitivement, moins qu'il ne *recrée*, ce qui est joué. Ces questionnements ont alimenté différents corpus de recherche, au carrefour de la linguistique cognitive (Evans et Green, 2006), des études cinématographiques (Buckland, 2000 ; Branigan, 2006 ; Forceville et Jeulink, 2011 ; Coëgnarts, 2015 ; Coëgnarts et Kravanja, 2017 ; Bálint et Tan, 2015 ; Forceville, 2016), et des neurosciences (par exemple, Hasson et al., 2008 ; Grodal, 2009 ; D'Aloia et Eugeni, 2014 ; Heimann et al., 2016 ; D'Aloia, 2015 ; Lankinen, 2016). Ces corpus ont été exploités et croisés afin de construire la grille d'analyse construite dans ce travail.

En résumé :

- Le film est à la fois un catalyseur émotionnel, une source d'exploration du psychisme, et un vecteur de prévention.
- Certaines sujets vulnérables pourraient être particulièrement par ce canal de diffusion d'information.
- L'identification semble fonctionner sur un mécanisme de « simulation incarnée » (*embodied simulation*).
- L'effet émotionnel induit par identification serait susceptible d'engager certains comportements auto-agressifs.

5. Différence entre scénario et réalisation

« Le film s'avère consister en un vaste laboratoire pour des expériences de pensée où sont mises à l'épreuve du récit les ressources de variation de l'identité narrative. »

(Ricoeur, 1986)

Comme nous l'avons souligné plus haut (Suckfüll, 2009), nous pouvons séparer scénario et production technique. D'ailleurs, dans les écoles de cinéma, la dramaturgie et la réalisation sont enseignées séparément. La théorie cinématographique dite « formaliste » s'attache principalement à étudier l'aspect de la *production* du film, avec les conséquences émotionnelles et psychologiques qu'elle porte (Bordwell, 2003).

5.1 Scénario

Pour tout réalisateur, un plan n'est pris en considération qu'à la seule condition qu'il ait une *influence* sur l'intrigue ou dévoile la psychologie d'un personnage. Sa principale préoccupation est de savoir ce que le public doit ressentir, quand, et quel type de public va ressentir telle émotion. Il est donc possible de penser que *tout film diffusé au public va induire une émotion*. Cette émotion se double quasi-systématiquement d'un phénomène d'identification par le spectateur, en cela qu'il se sent impliqué, d'une

manière ou d'une autre, dans le film (cf partie 4.2 *Identification sur le rôle actif de l'observateur*) (Gallese et Guerra 2015) ¹⁵.

5.2 Réalisation

Le réalisateur a une seconde préoccupation : celle de maîtriser les *moyens* pour parvenir à influencer émotionnellement le spectateur. Nous entrons donc dans le domaine de la production technique, dont le traitement induira tel ou tel sentiment, telle ou telle émotion, et donc, plus indirectement, une certaine identification.

La traduction en « langage » cinématographique est absolument nécessaire. Sans elle, l'auteur proposerait une histoire qui ne serait pourtant pas considéré comme un « bon » film, en tant qu'il serait incapable de provoquer une identification, et donc une émotion. Cela n'est possible que si la composition technique est aboutie (Eisenstein, 1986). En somme, une maîtrise de la *réalisation technique* est nécessaire à ce qu'un scénario porteur d'une lourde charge émotionnelle « transporte » le spectateur, par identification.

L'impact des plans, des montages du son et des images, ainsi que des rythmes est largement étudié par les théoriciens du cinéma (Faure, 2015). Nous utiliserons ce corpus pour constituer une grille de risque de contagion émotionnelle sur le spectateur, dans le cadre de films présentant une scène de suicide.

6. Classement des critères d'identification

« Une œuvre qui nous rend indifférents ne sombrera-t-elle pas plus facilement dans l'oubli ? Une autre, qui nous émeut, ne sera-t-elle pas plus facilement gravée dans nos souvenirs ? »

(Dame et Thiboutot, 2016)

Le rationnel de la sélection ne sera pas détaillée pour les 47 items de la grille construite dans ce travail (lire l'*Article 2*, ainsi que la partie *Méthodologie*).

¹⁵ Le degré d'identification va dépendre du système de valeurs de chaque spectateur. Il ne sera pas étudié ici, car ces recherches relèvent des *audience reception studies*. De nombreux ouvrages traitent de l'intrigue, de la structure de la narration et de la psychologie du personnage. De plus, les études explorant la dramaturgie dans le roman et le théâtre pourraient parfaitement s'appliquer au cinéma. Il est d'ailleurs intéressant de noter que les premiers théoriciens du cinéma, Poudovkine en 1926, S. Eisenstein et D. Griffith ont déclaré avoir été inspirés par des grands romanciers, comme Charles Dickens.

Selon J. Van Sijill (2006), spécialiste en analyse de scène, les éléments objectifs augmentant l'identification sont classés en différents domaines :

- L'espace (construction sur différents axes...)
- L'image (mise en scène du regard, déséquilibre ou non, sens de l'orientation...)
- La forme dans l'image (circulaire, linéaire, triangulaire, géométrie...)
- Le montage (séquence par épisodes, alterné, assemblage, fondus...)
- Le temps (distension, ralenti, chevauchement de l'action, effet de contraste, arrêt, rythmes)
- Les bruitages (sons diégétiques ou non, expressivité...)
- La musique (utilisation symbolique...)
- Les effets de liaison (pont audio, raccord sémiotique, fondu...)
- Les optiques (grand angulaire...)
- L'échelle des plans (gros ou très gros plan, plan en amorce, point de vue, plongée...)
- Les mouvements de caméra (plans fixe ou panoramique, travelling, caméra portée, plan aérien...)
- L'éclairage (lumières justifiées ou injustifiées, clair-obscur...)
- Les accessoires et les costumes (codification de la couleur, accessoires symboliques...)
- Les extérieurs (comme fil conducteur...)
- Les phénomènes naturels (climat...).

Voici quelques exemples responsables de l'identification issus de la littérature :

Certaines valeurs de plan ajoutent au dramatique de la scène narrative. La proximité du personnage augmente l'implication du spectateur, et un plan plus large entraîne une « perte » de l'attention du spectateur dans l'environnement (Buckland, 2000).

De même, une contre-plongée entraîne une « soumission » du spectateur au personnage, présentant donc une vision démunie, vulnérable, voire décomposée de celui-ci ; une plongée donne au contraire une impression de « supériorité » (Bordwell, 2003).

De même, la signification des couleurs est importante : des filtres blanc, jaune, ou vert donnent une impression plus joyeuse de la scène, tandis que des filtres rouges, violet, ou bleu laissent un sentiment plus sombre (Mercado, 2011).

Dans le chapitre concernant le « plan au-dessus de l'épaule », nous retrouvons cette citation : « Le plan au-dessus de l'épaule peut permettre de manipuler le niveau d'identification du spectateur au personnage. Il suffit pour cela de bien contrôler l'angle de prise de vue. Plus l'angle épouse le point de vue du personnage situé au premier plan, plus la connexion émotionnelle et l'identification du public à ce personnage est intense. » (Freeman, 2007)

Selon Flitterman-Lewis (1987), c'est la caméra qui, en donnant le point de vue à l'audience, détermine la cible de l'identification.

Les genres narratifs promeuvent des niveaux d'identification plus élevés que les genres non narratifs, parce qu'ils fournissent une réalité alternative qui transporte le public (Horton et Wohl, 1956).

De la même manière, comme l'a montré Press (1989), il est suggéré que le réalisme d'un personnage ou d'une scène encourage l'identification. Le réalisme, cependant, ne signifie pas nécessairement la similitude du comportement d'un personnage avec la vie réelle d'un spectateur (il peut s'agir d'une similitude avec un stéréotype, etc).

Plus un membre du public est exposé à un personnage, plus il est susceptible d'imaginer être ce personnage (Rubin et McHugh, 1987). Ce phénomène peut être expliqué par la familiarité qui s'installe au fil du temps de visualisation.

Le gros plan donne une proximité physique et établit une relation d'intimité avec le sujet filmé. Plus nous sommes près d'un personnage, plus nous éprouvons de sympathie pour lui. Il peut également aider à évoquer la peur ou l'anxiété que ressent le personnage (Bordwell, 2003).

Le réalisateur peut exploiter le gros plan du visage afin d'imposer un *maintien* du spectateur dans l'humeur désirée.

Il pourra également utiliser le zoom (le passage d'un plan moyen à un gros plan par exemple) pour augmenter l'expression jouée, et donc la communication de l'émotion au spectateur.

Grodal (2009), nomme « l'attention particulière » (correspondant à un mécanisme d'attention focale), la technique qui permet *d'amorcer* l'attention du spectateur grâce à des signaux qu'il a *déjà repéré* auparavant. C'est le système de l'objet symbolique. Dans une scène clé comme celle d'un suicide, les réalisateurs placent souvent, en effet, un objet qui a été porteur d'une valeur symbolique tout au long du fil de l'histoire.

Grodal (2006) cite également le rôle des formes saillantes (correspondant par exemple à un objet particulier dans le décor), qui stimulent émotionnellement dans le « chaos de l'information ».

L'activation des aires cérébrales liées à une observation est plus prononcée lorsque l'action perçue appartient au répertoire moteur de l'agent, et peut donc faire l'objet d'une répliation motrice, comme c'est le cas lorsque la scène est réaliste (Visch, 2010).

Les zones sensori-motrices du cerveau se sont avérées plus actives dans les cas de vidéos filmées en approche « steadicam » (c'est à dire en caméra mobile), plutôt qu'en caméra fixe (Heimann, 2014).

Heimann (2016) a également démontré que les indicateurs de l'activité sensori-motrice pouvaient varier en fonction du type de mouvement de la caméra (par exemple, zoom, steadicam, dolly), de la présence d'une bande-son, de bruitages, ou de lumières d'intensité et de teintes différentes.

Nous nous apercevons que des dimensions empiriques peuvent être distinguées, autour de :

- L'image
- Le son
- La temporalité

Ces dimensions aideront à proposer une architecture pour la grille d'évaluation des films contenant une scène de suicide (Guimaraes, 2010).

Trois précisions supplémentaires sur les théories cinématographiques utilisant le phénomène d'identification

1° Focalisé sur les règles de composition d'un cadre, en ayant analysé un très large patrimoine cinématographique, G. Mercado a déterminé *quels éléments* sont habituellement mis en oeuvre pour obtenir un impact significatif sur l'état émotionnel des spectateurs. (Mercado, 2011) Certaines règles de composition sont devenues des standards : elles s'appliquent systématiquement à un type de plan singulier, pour induire une émotion particulière.

2° La recherche cinématographique utilise d'ailleurs le système FACS (Facial Action Coding System) (Ekman et Friesen 1978 ; Ekman et Friesen 1984), qui permet d'associer une émotion (dans ce cas, jouée par un acteur) au ressenti potentiel du spectateur (voir *Article 3*). Cette « boîte à outils » est habituellement appliquée au domaine de la recherche en sciences cognitives, mais est « détournée » dans ce cadre pour *obtenir une émotion*.

3° Enfin, le film n'est en aucun cas un exercice passif. Dans *Narrative as Virtual Reality*, Speer (2009) a emprunté à la psychologie cognitive la notion de simulation mentale (Oatley, 1999). Cette notion peut être associée à un autre concept proposé par le psychologue Rolf Zwaan, celui de modèle de situation (« situation model »), terme qui désigne l'image du monde narratif que les spectateurs construisent au fil du déroulement de l'histoire, et qu'ils mettent constamment à jour pour intégrer les changements d'état décrits par le texte, mais sans perdre de vue les états précédents. Selon cette théorie, *suivre une histoire revient à construire l'histoire* du monde dans lequel elle se déroule (Zwaan, 1998).

Ces règles sont également susceptibles de constituer des critères listés dans la grille de travail de cette étude. Ces phénomènes vont être étudiés dans cette thèse dans le cadre d'éventuels comportements auto-agressifs hétéro-induits.

En résumé :

- Ce travail ne vise pas à évaluer l'effet de la narration cinématographique sur les comportements suicidaires.
- Il s'attache à délimiter les composantes objectives de la réalisation en s'appuyant sur différents corpus de littérature.

- Après avoir étudié le phénomène de contagion suicidaire et d'avoir compris le fonctionnement du film à travers le concept d'identification, nous allons nous pencher sur le rapport de ces deux champs d'étude.

7. Retour à la thématique principale : limiter l'effet Werther et promouvoir l'effet

Papageno

7.1 Des recommandations

Il paraît nécessaire de poursuivre les efforts s'attachant à la responsabilisation du traitement cinématographique du suicide. Les impacts sanitaires et épidémiologiques sont de taille. Comme nous l'avons vu en introduction, l'effet incitatif d'un traitement inadéquat (Effet Werther) et le potentiel effet de prévention (Effet Papageno) ont d'ailleurs constitué la base de différents axes stratégiques émis par l'OMS, à l'occasion du programme SUPRE de prévention du suicide en 1999. Ces points ont été réévalués en 2008 et en 2017.

L'OMS, avec le soutien de plus d'une trentaine d'organisation de sensibilisation au traitement du fait suicidaire et du potentiel impact sur la prévalence du suicide¹⁶, souhaite qu'une approche multisectorielle se développe (Hawton, 2002). Elle visera à ouvrir le champ de la prévention du suicide aux déterminants sociaux (OMS, 2014). De nombreux organismes de prévention du suicide, nationaux et internationaux, ont édité leurs propres recommandations concernant le traitement du suicide par les médias, dont fait partie le cinéma (ces organismes nationaux sont répertoriés de manière exhaustive dans la partie *Annexes*).

Aux États-Unis, des recommandations ont été publiées par le *Center for Disease Control* en 1994, après une collaboration entre plusieurs organisations de santé. Une branche cinéma est développée.

Le programme *Reporting Suicide and Mental Illness* a été développé en Australie par le *Department of Health and Ageing* : il s'inscrit dans un programme national, le « *Mindframe National Media Initiative* », qui encourage la collaboration des professionnels des médias, notamment du cinéma, et des experts en prévention du suicide. Une large part de leur

¹⁶ Elles sont référencées sur le site de l'International Association for Suicide Prevention, (www.iasp.info/media_guidelines.php) au sein de laquelle se trouve la *Media Task Force*, qui travaille sur la question du lien avec les médias.

programme s'attache à un meilleur traitement de l'information cinématographique (Dare, 2011 ; lire également toutes les études de Pirkis).

En Grande-Bretagne et au Canada, des recommandations existent, et une partie concerne également le média cinématographique.

En France, aucun projet institutionnel concernant le traitement du suicide *au cinéma* ne semble être en cours, et ce malgré l'augmentation croissante de la littérature à ce sujet. Le programme Papageno s'occupe essentiellement du traitement du suicide via la presse (Notredame, 2015, 2016, 2017, 2018).

Il est toutefois intéressant de noter que, à l'image de ce qui constitue ce travail, les guides et recommandations locales s'appuient sur les données de la littérature scientifique (les *media effect studies*), mais aussi sur des données de sociologie, d'éthique et de déontologie.

Pirkis (2006) a recensé les caractéristiques communes de l'ensemble des recommandations émises par les différentes organisations de prévention, dont celles de l'OMS. Il a ainsi montré qu'elles ciblaient toutes les mêmes critères d'amélioration, limitant l'effet Werther et promulguant l'effet Papageno. On retrouve par exemple la nécessité de diminuer le sensationnalisme, de limiter des informations détaillées sur les circonstances du fait suicidaire, de fournir des informations sur les ressources possibles et d'appuyer sur l'impact sur l'entourage, en utilisant des propos à connotation positive.

Nous nous servons donc également de l'ensemble de ces recommandations pour construire la grille d'analyse.

7.2 L'impact des recommandations

7.2.1 Sur le contenu médiatique

Les effets des recommandations sont encourageants sur la qualité du contenu médiatique. Il semble, du moins dans la presse, que les résultats des études tendent à montrer un meilleur traitement de l'information sur le suicide.

Après l'organisation d'une conférence regroupant des professionnels des médias et des experts du suicide, une publication a montré, par l'analyse du contenu médiatique de 151 articles de presse, que le pourcentage d'articles portant sur le suicide en première page avait alors diminué de 20% à 4%, et les

gros titres « à sensation » sur ce sujet avaient diminué de 62 à 25% (Frey, 2002).

Cependant, dans le cadre du cinéma, les moyens d'action sont différents. Non seulement la prévention « en amont », adressée directement aux écoles et aux professionnels de cinéma est très peu développée, mais la prévention « d'aval » reste également insuffisante. Cette prévention secondaire consisterait à informer le spectateur d'un contenu à risque, sans que l'incitation à ne pas visionner ce contenu ne puisse pour autant être formelle (en raison de l'accès démocratique de chacun à toute forme d'art). Le rôle des acteurs de la prévention interviendrait à ce stade, permettant de filtrer l'information à risque (O'Brien, 2017). Nous reverrons ce point déterminant dans la partie *Discussion*.

Le site du programme Papageno propose un programme de prévention à destination des « auteurs de fiction », aidé notamment par ce travail : <https://papageno-suicide.com/auteur/>

7.2.2 Sur le taux de suicide

A l'heure actuelle, peu d'études se sont penchées sur l'impact des recommandations sur la prévalence suicidaire à la suite de la visualisation des contenus cinématographiques.

Concernant la presse, plusieurs études observent des diminutions locales du taux de suicide à la suite d'une meilleure couverture médiatique. L'étude de Pirkis de 2006 en est un bon exemple, .

La couverture médiatique du suicide du chanteur Kurt Cobain peut être conçue comme « réussie » (Jobes, 1996 ; Martin, 1997), en cela qu'elle qu'elle n'a pas entraîné de surmortalité au décours ; cela a été rendu possible grâce à l'intervention de la *Seattle Crisis Clinic* auprès des journalistes, pour un traitement responsable de l'information (Jobes, 1996).

On peut toutefois s'apercevoir du phénomène grandissant supporté par les organismes et associations de prévention du suicide. L'exemple de la série « *13 Reasons Why* », la série jugée la plus populaire de la plateforme Netflix et dont nous avons parlé précédemment, prouve que cette prise de conscience se développe rapidement. En guise d'exemple, on notera que le débat concernant cette série a imprégné les différentes sphères et institutions sociales :

L'organisme *The Parents Television Council*, en lien avec la *Federal Communications Commission* (Agence gouvernementale des Etats-Unis de régulation des communications), avait sommé la plateforme Netflix de retarder la diffusion de la deuxième saison de cette série, en septembre 2018. Leur requête était d'attendre que « des experts de la communauté scientifique aient déterminé si [cette série] ne présentait aucun danger pour une audience composée majoritairement de mineurs » (traduction libre) ¹⁷.

La plateforme Netflix avait d'ores et déjà pris l'initiative de diffuser un message de prévention contre le suicide avant chaque nouvel épisode de la première saison (avec un numéro de téléphone dédié), suite au retentissement potentiel sur l'imitation du comportement suicidaire (exemples d'images présentées en *Annexes*). Elle aurait également pris le parti de commander une étude sur la manière dont la série a *positivement* impacté la vie des spectateurs (Effet Papageno), non encore publiée en mars 2019. Enfin, elle a développé son propre site de prévention du suicide (<https://13reasonswhy.info>), une vidéo courte de prévention du suicide qui paraîtra avant chaque nouvel épisode (<https://youtu.be/WU-iQ9mA31Y>). Un symposium national avait été déployé pour discuter d'une éventuelle censure de tels contenus, par le consommateur lui-même. La deuxième saison de la série est actuellement parue.

Regardons de plus près les résultats de l'étude préliminaire, évaluant le retentissement sur plus de 5 000 adolescents et leurs parents aux Etats-Unis : elle a révélée que 79% des jeunes jugeaient « nécessaire » que le suicide soit dépeint de la sorte, c'est à dire « glorifié » ; plus de la majorité ont ajouté que cela leur avait « ouvert les yeux » sur les causes, les symptômes, et les conséquences de la dépression (<https://13reasonswhy.info>). Le retentissement concret et les risques éventuellement engendrés par cette présentation particulière d'un suicide, auquel tant d'adolescents se sont identifiés, semble avoir eu peu d'effets néfastes, malgré le manque de consistance méthodologique (voir notamment Ferguson, 2018 ; Karter, 2018). Épidémiologiquement, cette large étude a en tout cas montré une « résonance » puissante entre les spectateurs et le personnage principal, allant dans le sens de la théorie de l'identification.

¹⁷ Débat disponible sur <https://www.hollywoodreporter.com/live-feed/13-reasons-why-parents-television-council-asks-netflix-hold-season-2-1099665>

Toutes ces données montrent que l'engagement de la communauté scientifique, qui répond notamment à la demande publique et sociale, est en train de se tourner vers ce sujet sensible et délicat à traiter.

7.2.3 Influence des campagnes associées aux recommandations

« Lorsque dans un système en mouvement certaines perturbations tendent à s'exercer, la résistance à ces perturbations se produit du fait même des liaisons à l'intérieur du système »

(extension de la loi Le Chatelier, Bergson, 1932)

La prévention comporte différents volets. Concernant la thématique du suicide, les recommandations, disparates mais en plein développement, sont d'autant plus importantes qu'elles s'adressent à un large public. Afin de faciliter l'accès à ce public, différentes mesures ont été déployées :

- Des guides destinés aux professionnels, destinés à améliorer leur compliance aux recommandations (Tatum, 2010 ; recommandations retranscrites en français dans les *Annexes*) ;
- Des campagnes de prévention auprès des professionnels, notamment des médias mais pas encore, en France du moins, auprès des professionnels du cinéma.

Devant la rareté de travaux entrepris en France, le retard vis-à-vis des autres programmes internationaux et étrangers, et la nécessité de répondre à une prévention optimale du suicide via le média cinématographique, nous avons constitué, en parallèle de ce travail, différentes plaquettes d'information en français à destination des écoles et des professionnels du cinéma (*Annexes*).

En résumé :

- Les recommandations édictées autour de la prévention du suicide au cinéma sont actuellement disponibles.

- Elles sont cependant trop peu connues ou diffusées en France, malgré l'existence d'un programme de prévention de la contagion suicidaire.
- Des guides d'informations sur le traitement du suicide au cinéma sont donc proposés dans la partie *Annexes* de cette thèse (construites par l'auteur).

7.3 Le programme Papageno

« Je vous le dis : il faut porter encore en soi un chaos, pour pouvoir mettre au monde une étoile dansante. Je vous le dis : vous portez en vous un chaos. »

Friedrich Nietzsche, *Ainsi parlait Zarathoustra* (1883-1885).

Le programme Papageno est un programme français financé par la Direction générale de la santé (DGS), et porté par le Groupement d'Études et de Prévention du Suicide (GEPS), et la Fédération régionale de recherche en psychiatrie et santé mentale (F2RSM Psy) Hauts-de-France.

Il a pour but de proposer des solutions innovantes face au phénomène de contagion suicidaire. Pour cela, l'amélioration de la qualité du contenu médiatique et cinématographique traitant du suicide constitue une de ses priorités. Il développe ainsi :

- Un axe tourné vers la presse :
 - une sensibilisation des journalistes et des futurs journalistes au sujet du suicide (rencontres et « media-training », collaboration entre internes en psychiatrie et des étudiants en journalisme) ;
 - une diffusion des recommandations de l'OMS aux étudiants en journalisme. Ces dernières ont à cette occasion été traduites en français. La traduction a été validée par l'OMS pour une nouvelle édition (*Annexes*) ;
 - une évaluation de l'impact de la diffusion des recommandations et du travail de communication auprès des journalistes.

- Un axe tourné vers les réseaux sociaux

- Un nombre croissant de parutions s'attache à définir le risque de contagion émotionnelle et suicidaire qui émane des réseaux numériques (par exemple, Daine, 2013) ¹⁸.
- Un axe tourné vers le cinéma
 - Cette thèse s'inscrit directement dans l'optique de recherche des déterminants des comportements suicidaires en lien avec le média cinématographique. Elle s'appuie sur une littérature internationale abondante et les travaux des organismes étrangers pour développer un outil de standardisation de ce risque. Une rubrique spécifique du programme a été créée récemment, destiné aux « auteurs de fiction » et aidée notamment par ce travail : <https://papageno-suicide.com/auteur/>

En résumé :

- L'OMS et le programme Papageno sont engagés sur un domaine de prévention de la contagion suicidaire développé dans de nombreux pays.
- La prévention de la contagion suicidaire via le média cinématographique est déjà déployée dans ces différents pays.
- Ce sujet a soulevé des polémiques récentes très vives dans le milieu scientifique et de la presse internationale, autour d'une série « à risque suicidaire » diffusée récemment.
- Avant ce travail de thèse, il n'existait que trop peu de relations entre monde du cinéma et phénomène suicidaire.
- La standardisation du risque potentiel et des effets bénéfiques éventuels n'avaient pas été étudiés, en France comme ailleurs.

¹⁸ Notamment, on peut citer le développement du programme national *Elios*, en cours d'élaboration, et s'appuyant sur les réseaux sociaux pour proposer des mesures de prévention (Notredame, 2019).

OBJECTIFS

1. Objectif principal

L'objectif principal de ce travail était d'élaborer un outil d'évaluation standardisé et fiable, destiné à mesurer l'impact du suicide sur des sujets lorsqu'il est visualisé à l'écran.

Cette thèse présente une synthèse des résultats de recherche explorant le lien entre le cinéma et le phénomène de contagion suicidaire. Il convient toutefois de rappeler que l'objectif de cette thèse n'était pas de démontrer ou de réfuter le fait que le média cinématographique peut être une *cause* des suicides en grappes (pour l'étude de cette prédiction, cf. *Introduction*).

2. Analyse qualitative des propriétés de l'échantillon

Dans le cadre méthodologique du travail de validation de la grille, il paraissait pertinent d'évaluer les principales caractéristiques descriptives et qualitatives de notre échantillon, constitué d'oeuvres cinématographiques présentant une scène de suicide.

METHODE

Tous les tests statistiques ont été initialement réalisés par l'auteur (logiciel R 3.5.2)

« Je considérerai les actions et les appétits humains comme s'il était question de lignes, de surfaces et de solides. »

Baruch Spinoza, *Éthique* (1677)

1. Rationnel

Les questionnaires sont largement utilisés en recherche biomédicale. Leur développement croissant s'explique par l'ouverture du champ biomédical à des thèmes d'étude psychosociaux. La question de la crise suicidaire en fait partie. L'inclusion des facteurs *psychosociaux* en tant qu'agents promoteurs des altérations de la santé ne peut en effet être mise de côté.

2. Construction de l'outil d'évaluation : la grille MoVIES

La grille d'évaluation standardisée est la grille MoVIES, pour « Movies and Video Identification's Emotion on Suicide ».

2.1 Construction de la grille (recueil des items)

La première étape de la rédaction d'un questionnaire est constituée d'un recueil d'informations, qui constituera un « item » ; un item est la plus petite unité d'information pouvant être isolée par la mesure du fait suicidaire présent dans un film, à risque de provoquer une identification.

Ces items seront issus des données de la littérature scientifique par 2 juges connaissant la littérature sur le sujet.

2.2 Sémantiques qualitative et quantitative et modalités de passation

La grille d'analyse ne doit pas être considéré comme une juxtaposition de questions indépendantes. Elle doit être construite comme un tout, de manière logique. Le vocabulaire décrivant les items doit être aisément compréhensible, et les questions doivent avoir le même sens pour tous (Ghiglione, 1970). Une vérification devra être réalisée, concernant :

- la *compréhension* des questions,
- le choix du *nombre* d'items

Nous avons opté pour une grille à questions fermées, avec réponses dichotomiques.

Pour éviter les facteurs d'induction de biais dans les réponses, nous avons utilisé la méthode de Demeuse et Henry d'analyse classique des items (Leclercq, 1986) qui s'attache à :

- la tendance à deviner
- les interprétations sémantiques (limiter les interprétations individuelles)
- l'impulsivité (tendance psychologique à fournir rapidement beaucoup de réponses)
- la tendance à l'acquiescement (tendance cognitive à « dire oui »)
- la désirabilité sociale (augmentation du score en lien avec la recherche de correspondance avec l'attente du demandeur)
- les capacités mentales (elles sont en lien avec la fatigabilité ou l'altération des possibilités de réponse du sujet au questionnaire)
- la situation d'évaluation : celle-ci a été maintenue constante au fil des différentes échelles (interactions, luminosité, et silence également mesurés entre les diverses observations)

Pour envisager des solutions :

- Des précisions dans les consignes ont été données,
- Associées à une présentation adéquate des items,
- Avec formulation exacte des questions proposées dans la grille MoVIES,
- Lors d'une mise en condition adéquate des sujets avec conditions optimales et reproductibles (Hardy, 1983).

Un groupe de 12 étudiants a participé à l'élaboration sémantique, lexicale, et syntaxique des items conservés.

2.3 Scoring

Pour le thème de la contagion suicidaire, plusieurs items répondront à l'exploration d'un unique domaine. Cette méthodologie nécessite de résumer l'information en construisant un score. Cela peut être fait en effectuant la somme des notes attribuées aux différents items.

La pondération est généralement décidée *a priori* par les experts (Coste, 1995). Elle ne sera pas réalisée dans cette étude (voir *Discussion*).

2.4 Evaluation quantitative

Quelques critères de validation fondamentaux (Bouletreau, 1999) devront être réunis pour permettre la validation de la grille MoVIES, portant sur l'analyse des films comportant une scène de suicide.

- La validité d'apparence (l'outil semble mesurer ce que l'on prétend mesurer) : *revue de la littérature* portant sur la recherche cinématographique et les données sanitaires.

- La validité de structure et la validité de construit
 - de structure externe (l'outil mesure ce que l'on prétend mesurer, et confirme les variations attendues selon les modèles théoriques du phénomène) : corrélation de Pearson et régression linéaire multiple. Faute de « gold standard », permettant l'analyse contre critère, on peut comparer les données du questionnaire avec celles provenant d'autres mesures et vérifier le degré de convergence des deux sources. Nous testerons ici l'hypothèse d'une corrélation positive entre les scores de la grille MoVIES et une grille déjà utilisée dans la littérature, testant le degré d'identification à un film (grille d'identification de Cohen, 2001, en *Annexes*).
 - de construit : le lien existant entre deux items appartenant à un même domaine, donc explorant sur le plan théorique le même concept, doit être plus fort que le lien pouvant exister entre deux items de domaines différents (Fermanian, 1996). Cette validité est explorée par l'analyse factorielle (analyse en composante multiple pour items qualitatifs dans ce cadre).
 - l'indépendance du score d'empathie, de la valence émotionnelle et de l'éveil émotionnel (témoins de la variabilité individuelle) avec la grille d'identification sera également testée.

- La fiabilité (fidélité et consistance)
 - Homogénéité des composantes (résultats des composants tendent à converger) : également mesurée par le coefficient de Cronbach (Coste, 1995) (pour plus d'informations, cf *1.3.3 Optimisation discriminante sur la Série 2*)
 - Stabilité (outil différencie les variations liées au phénomène étudié des autres sources de variations) : coefficient de Kappa (inter-juges) sur séries indépendantes. La procédure en inter-cotateurs a été choisie, plutôt qu'en test-retest.

- L'applicabilité (outil utilisé dans les circonstances dans lesquelles la mesure est nécessaire): *simplicité d'utilisation, aucun coût, acceptabilité convenable*. (Fermanian, 1996) ¹⁹.

Nous nous attacherons à respecter ces critères dans la construction de la grille d'analyses ²⁰. Bouletreau (1999) a réuni dans le tableau suivant ces critères, issu de Coste (1995) et Cottraux (1990) :

Validité <i>Validity</i>	Fiabilité (ou fidélité) <i>Reliability</i>	Sensibilité au changement <i>Sensitivity</i>
<p>1 - Validité de contenu (ou pragmatique) <i>Content / face validity</i> Adéquation aux situations fréquemment rencontrées par le sujet Adéquation et exhaustivité avec laquelle un domaine spécifique est couvert</p> <p>2 - Validité sur critère <i>Criterion validity</i>: Concordance entre les résultats et les observations mesurant le phénomène avec exactitude</p> <ul style="list-style-type: none"> - empirique : Correspondance des résultats aux classifications cliniques - concomitante : Corrélation de l'instrument à d'autres formes de mesures des mêmes variables - concurrente : Corrélation de l'instrument à d'autres instruments du même type déjà validés - prédictive : Possibilité d'émettre un pronostic à partir des résultats ; la mesure proposée prévoit une future valeur critère <p>3 - Validité de structure <i>Construct validity</i> Possibilité de mettre en correspondance les résultats avec une théorie préalable</p>	<p>Stabilité avec laquelle un questionnaire produit une même réponse à une question posée dans une même situation</p> <p>1 - Fiabilité de l'enquêteur (ou interjuges) : Corrélation obtenue par deux (ou plusieurs) observateurs avec le même instrument</p> <p>2 - Fiabilité au cours du temps (test-retest) : Corrélation des résultats de deux (ou plusieurs) évaluations dans les mêmes conditions expérimentales mais à des temps différents</p> <p>3 - Fiabilité de l'instrument (cohérence interne, homogénéité) corrélation des différents items entre eux ainsi que corrélation avec une note totale</p>	<p>1 - Sensibilité interindividuelle Capacité de l'instrument à discriminer des individus différents</p> <p>2 - Sensibilité intraindividuelle Capacité de l'instrument à détecter des différences chez un même sujet</p>

Figure 5 : Critères de validation quantitative d'un questionnaire (Bouletreau, 1999)

¹⁹ La comparaison des films renseignera sur la sensibilité, qui ne sera pas à évaluer statistiquement en raison de l'absence d'effet plafond ou d'effet plancher, ou d'absence de faible taux de réponse (Sensibilité acceptable *a priori*).

²⁰ Il faudra également veiller au nombre seuil d'items, et notamment à la sur-représentation d'un domaine analysé par un trop grand nombre d'items. Ceci entraînera une sous-représentation des autres domaines, alors que ceux-ci seraient susceptibles de contribuer de façon au moins aussi importante à la compréhension de la contagion suicidaire. Cette différence peut être déterminée statistiquement par l'analyse factorielle.

En résumé :

- Ce présent travail cherche à construire, valider et optimiser une grille d'analyse du phénomène de contagion suicidaire dans le cinéma.
- La sélection des items a été réalisée par une analyse de différents corpus de littérature sur le sujet, et évaluation de 2 juges experts dans le domaine pour la conservation des items pertinents.
- La pertinence qualitative des items a été travaillée avec un groupe de 12 étudiants sur les plans sémantiques, lexicaux, et syntaxiques.
- Les différents types de validité et la fiabilité ont été statistiquement analysés.

3. Partie descriptive

Une première section descriptive comporte 8 items.

Elle a été construite à partir des principales données de la littérature pour être la plus complète possible. L'objectif est ainsi de repérer les potentiels facteurs de confusion interagissant en tant que covariables dans la mesure du risque d'effet Werther (et de potentiel effet Papageno). Deux juges ont sélectionnés ces items dans la littérature. Les items reprennent ainsi les principales caractéristiques socio-démographiques, décrites dans le tableau suivant.

Tableau 1 : Liste des items à visée descriptive de la grille MoVIES

Type de film	1. Action (catastrophe, aventure, guerre, road movie, fantastique, science fiction, western...) 2. Documentaire (dont biographie romancée et film historique ou institutionnel, de propagande...) 3. Essai (et cinéma expérimental) 4. Thriller (rythme intense, dont policier, horreur, espionnage...) 5. Animation 6. Drame (dont romantique) 7. Comédie (dont musicale)
Type de diffusion (quelle source)	1. Télévision 2. Internet 3. Série 4. Cinéma/DVD (<i>eux seuls seront étudiés</i>)

Etendue de la diffusion		1. Régionale (<i>le film ne sera alors pas étudié</i>) 2. Nationale 3. Internationale
Date de parution		
Audience de la source		
Durée du film		
Type de suicide		1. Suicide d'un ou plusieurs individus 2. Homicide-suicide (suicide altruiste) 3. Suicides groupés ou en masse 4. Tentative de suicide non aboutie 4. Autre
Moyen utilisé		1. Pendaison 2. Arme à feu 3. Empoisonnement (dont médicaments et toxiques) 4. Impact à haute vitesse 5. Caustique 6. Suffocation 7. Aucun 8. Autre

4. Partie qualitative

Le seconde section de la grille comporte 47 items mesurant l'effet Werther et l'effet Papageno, issus de l'opérationnalisation des recommandations de l'OMS, des études neuroscientifiques, ou provenant des théoriciens du cinéma, et pour lesquels il est admis qu'ils favorisent l'identification du spectateur au personnage du film.

Chaque item est défini par un numéro d'item et une lettre, correspondant :

- au phénomène d'identification, pour les 31 premières (précédés des lettres « Id »),
- à la présence d'un des 4 mythes autour du suicide (précédés des lettres « M »),
- ou à l'un des 12 critères appartenant à 7 axes des recommandations de l'OMS, pour les suivantes (lettres de « A » à « J »).

Ils sont rédigés de telle sorte qu'une réponse positive qui cote 1 augmente d'une unité le « *score Werther* ». Les scores de chaque mesure sont comparés entre eux, relativement, les uns aux autres.

Pour information, quelques références ont été citées dans le questionnaire, qui ne seront pas conservés dans la grille finalisée et optimisée disponible en *Annexe 2* de cette thèse.

Tableau 2 : Description des items qualitatifs de la grille MoVIES selon la version initiale

Partie II Analytique	A) Eléments d'identification potentielle	Liée au personnage	Rôle dans le film	1. Personnage principal (Rubin & McHugh, 1987) 0. Personnage secondaire ou inconnu	Id1w
				1. Représente une figure d'attachement, un modèle de vie (Cohen 1997, Turner 1993) 0. Ne possède pas de valeur symbolique particulière	Id2w
		Liée à la temporalité	Moment du film	1. A plus de 30% de la durée du film (Rubin & McHugh, 1987) 0. A moins de 30% de la durée du film	Id3w
			Durée de la scène du suicide	1. Supérieur à 1 minute (avis d'experts) 0. Inférieur à 1 minute	Id4w
			Plans montés par assemblage	1. Présence d'une succession rapide de plans représentant le suicide 0. Absence d'effet de ce type	Id5w
			Effet de contraste ou de parallélisme	1. Plans multiples de la scène de suicide intercalés avec les plans d'une autre scène 0. Pas d'effet de ce type	Id6w
			Contraste accentué par un rythme important de plans alternés (assemblage)	1. Oui (présence de plusieurs plans serrés et rapides sur la scène de suicide, et de plans représentant une autre scène, plus longs et moins proches, intercalés) 0. Effet non présent	Id7w

		Smash-cut (juxtaposer deux images brutalement, la deuxième étant inattendue pour choquer)	1. Réalisé pour introduire la scène de suicide 0. Scène introduite différemment (fondu, mouvement de caméra...)		Id8w
	Liée au support visuel Esthétisation de la scène	Présentation scénaristique (de la scène elle-même) (Jamieson 2011 ; Jamieson 2003 ; Bandura 2002)	1. Scène explicite (le corps est représenté) 0. Scène implicite (le décès est suggéré)		Id9w
		Présence de sang ou d'organe à nu	1. Oui 0. Non		Id10w
		Echelle de plan	1. Gros plan ou plan rapproché (cravate) 0. Plan moyen, large, d'ensemble, ou général		Id11w
		Plan macro (zoomé) sur l'objet utilisé pour le suicide	1. Présent 0. Absent		Id12w
		Travelling (caméra en mouvement)	1. Circulaire (implication identificatoire plus grande) ou caméra portée 0. Fixe, linéaire ou steadicam (caméra sur pied mobile; fluidité)		Id13w
		Angle de vue	1. Contre-plongée = caméra sous le niveau des yeux (soumission du spectateur au ressenti du personnage) 0. Plongée (supériorité)		Id14w
		Plan d'ensemble (mouvement de caméra qui permet d'obtenir plusieurs échelles de plans sans coupure)	1. Présent (intensité dramatique majeure car pas de rupture de l'unité de temps et de lieu) 0. Absent		Id15w

		Ralenti (par augmentation du nombre d'images par seconde ou par distension de la durée dans un enchaînement rythmé)	1. Présent 0. Absence de ralenti ou de distension		Id16w
		Composition de la scène	1. Déséquilibrée (dissymétrie; malaise) 0. Equilibrée (impression d'ordre et prédétermination)		Id17w
		Prédominance de forme(s) triangulaire(s), tranchantes, pointues (Van Sijll, 2006)	1. Oui 0. Non (rondes ou carrées)		Id18w
		Présence d'un système de correspondance	1. Objet, décor, accessoire possédant une valeur symbolique dans le film (règle d'Hitchcock) 0. Non présents		Id19w
		Rappel d'un système de correspondance	1. Etabli entre le suicidant et un objet / sujet symbolique vu précédemment 0. Pas d'établissement de ce type		Id20w
		Plan « au-dessus de l'épaule » d'un autre personnage (sentiment accru d'être "dans la scène ")	1. Utilisé lors de la découverte du suicidant 0. Non utilisé		Id21w
		Plan désaxé	1. Cadrage latéralement incliné (ligne d'horizon en diagonale du niveau; désorientation et anxiété) 0. Non présent (cadrage horizontal habituel)		Id22w

		Mouvement de la caméra	1. Passage d'un plan moyen ou d'un plan d'ensemble à un gros plan (zoom ou dolly = mouvement en avant de la caméra) 0. Pas de rapprochement		Id23w
		Eclairage	1. Clair-obscur (« lumière à la Rembrandt ») 0. Lumière diffuse		Id24w
		Eclairage avec filtre de couleur	1. Rouge, violet, bleu 0. Blanc, jaune, vert		Id25w
		Lumière sur la scène	1. Injustifiée (une telle luminosité ne devrait naturellement pas être retrouvée) 0. Naturelle		Id26w
		Quel est le réalisme de la scène ? (Press, 1989)	1. Le personnage et le contexte pourraient être retrouvés dans la réalité, si une telle scène avait lieu 0. Ils n'auraient pas pu être rencontrés		Id27w
		La scène est-elle jouée avec une émotion particulière (<i>arousal</i>) par le suicidant ? (Plan subjectif)	1. Oui (par exemple colère, tristesse, ou romantisme) ou visage tourné vers la caméra 0. Non		Id28w
	Liée au support son	Associé à une verbalisation / vocalisations	1. Oui (Petty & Cacioppo, 1984) 0. Non, la scène ne contient pas de dialogues		Id29w
		Associé à une musique	1. Oui (et notamment intense, dramatique, ou associée systématiquement au personnage) 0. Absence de musique		Id30w

		Bruitage expressif (diégétique = interne à la scène)	1. Indices sonores exprimant l'inquiétude (bourdonnement, cloche, sons graves, rythmés, liquide, organique) 2. Absence de son surajouté à l'image (ou sons réaliste liés à l'acte lui-même)		Id31w
B) Impact du traitement de l'information cinématographique	Présence des 4 mythes entourant le suicide	L'acte est banalisé, présenté comme un événement anodin	1. Oui 0. Non		M1w
		Le suicide est-il associé à une cause unique ?	1. Oui 0. Non, causes multiples ou complexes évoquées, ou cause unique <i>mais</i> avec différents points de vue (ou cause non rapportée dans le scénario)		M2w
		L'acte aurait-il pu être prédit par les personnages ?	1. Non, inattendu 0. Oui (il devait survenir inéluctablement)		M3w
		Sembler-t-il que quelque chose aurait pu être fait pour prévenir le suicide ?	1. Non 0. Oui		M4w
	Sensibiliser le public (Axe A OMS)				
	Est-il fait mention que l'individu est ou était atteint d'un trouble mental?		1. Non, aucune mention d'un trouble mental associé au phénomène suicidaire 0. Oui, mention d'un trouble mental avéré ou supposé (y compris addictions)		A1w
	Eviter toute formulation susceptible de sensationnaliser, normaliser ou présenter comme une solution (Axe B OMS)				

Existe-t-il des éléments, dans le discours des personnages, susceptibles de sensationnaliser, normaliser ou criminaliser?	1. Oui, métaphore, hyperboles, banalisation, description fine provoquant une charge émotionnelle ou empathique, connotation morale ou criminelle 0. Non	B2w
Éléments de langage concourant à présenter le suicide comme une solution?	1. Oui, sous-entendu que la mort ou le suicide étaient souhaitables, que la survie est un échec 0. Non	B3w
Eviter de décrire explicitement la méthode (Axe D OMS)		
Existe-t-il des informations détaillées sur les moyens utilisés? (Jamieson 2011)	1. Oui, les images du moyen de l'acte lui-même sont visualisables (ou discussion sur la méthode employée) 0. Non, simple évocation générique ou non approprié	D4w
De quel type est le décès ?	1. Mort douce ou mort lente 0. Mort violente	D5w
Eviter les informations détaillées sur le lieu (Axe E OMS)		
Existe-t-il une information détaillée concernant l'endroit où le suicide a eu lieu (correspondant à un endroit existant dans la réalité) ?	1. Oui, quelque information détaillée telle qu'elle puisse contribuer à reproduire le suicide ou participer à sa réputation (ex. institutions, pièce précisée) 0. Non, lieu simple ou évocation d'un lieu, sans plus de détail	E6w

	<p>Traiter avec une attention particulière les suicides de personnages représentant une personnalité connue (Axe H OMS)</p>				
	<p>Le suicide du personnage célèbre dans la réalité, dont il est question dans le film, est-il traité de façon appropriée ?</p>		<p>1. Oui, information, détail ou discussion sur le lieu, moyen 0. Non, aucun ou mention générique 9. Ne concerne pas un personnage important</p>		<p>H7w</p>
	<p>Montrer de la considération pour les personnages endeuillés (Axe I OMS)</p>				
	<p>Le deuil des personnages endeuillés est-il bien traité ?</p>		<p>1. Non (ou absence de présence de personnages endeuillés) 0. Oui</p>		<p>I8w</p>
	<p>Transmettre des informations sur les ressources (Axe J OMS)</p>				
	<p>Des informations sont-elles transmises sur les ressources auprès desquelles trouver de l'aide ?</p>		<p>1. Non 0. Oui, au moins une citée explicitement ou implicitement (institutions, mais aussi personnes ressources...)</p>		<p>J9w</p>
	<p>Le film contient-il des exemples d'interventions ayant contribué à la prévention du comportement suicidaire?</p>		<p>1. Non 0. Oui, au moins un exemple ayant contribué à la prévention du suicide d'une autre personne ou d'un comportement collectif (<i>présence de soins spécialisés en psychopathologie</i>)</p>		<p>J10w</p>

Des informations concernant les facteurs de risques ou les signes d'alerte évoquant une intentionnalité suicidaire sont-elles présentées?		1. Non 0. Oui, présentées de telle sorte qu'elles soient repérées, ou encourageant à solliciter de l'aide		J11w
Est-il fait mention d'idées suicidaires élaborées avant l'acte ?		1. Non 0. Oui (ex. lettre d'adieu)		J12w

Quatre axes des recommandations de l'OMS de 2008 (reprises en 2017) au sujet du traitement de l'information suicidaire dans les médias n'ont pu être inclus dans la grille :

- L'axe C : intitulé « Éviter de placer en vue et en répétition inutile des histoires au sujet du suicide », en raison de la difficulté de modifier la narration dans le cadre d'un film.
- L'axe F : intitulé « Rédiger les gros titres avec attention », en raison de l'absence de « gros titre » dans le cas du média cinématographique.
- L'axe G : intitulé « Faites preuve de prudence dans l'utilisation de photographies ou de séquences vidéos », en raison du caractère intrinsèquement illustratif et pictural du cinéma.
- L'axe K : intitulé « Reconnaître que les professionnels des médias eux-mêmes peuvent être touchés par des histoires de suicide », qui ne peut être directement étudié sur la base de la visualisation d'un film.

Aucun item n'est donc dérivé de ces 4 axes.

En résumé :

- La grille MoVIES contient une partie descriptive de 8 items, destinée à la description de l'échantillon et à son analyse qualitative (voir *Discussion*).
- Elle contient une partie analytique de 47 items, issue de la littérature scientifique, de la recherche cinématographique, et des recommandations de l'OMS.

5. Procédure d'optimisation de la grille

5.1 Choix du type de film

Le choix du type de média qui a été analysé pour optimiser la grille MoVIES s'est porté sur les longs-métrages contenant au moins une scène de suicide réussi, pour les raisons suivantes :

- *Premièrement* : selon la méta-analyse de Pirkis (2010), le cinéma est un média fortement promoteur d'imitation comportementale quand les drames se terminent par la représentation du suicide du personnage principal (par exemple, Stack, 2000 ; Ostroff et Oliphant, 2011). Il paraissait donc nécessaire d'utiliser ce type de films dans le but de cette thèse.
- *Secondairement*, du point de vue de la faisabilité, l'analyse de longs-métrages permettaient de traiter des films de même durée relative, possédant chacun une intrigue et une narration scénaristique, avec des éléments de réalisation globalement similaires, du moins repérables empiriquement. De plus, le champ de l'art cinématographique étant si large que le traitement de toutes les bases de données n'aurait pas semblé réalisable.

5.2 Sélection des films

5.2.1 Critères d'extraction de la base de données

5.2.1.1 Choix des bases de données

La base de donnée Internet Movie Database (IMDb, 2018) a été choisie pour sa facilité d'accès sur internet et le caractère exhaustif et rétrospectif du référencement des films. Il s'agit de la base de données la plus complète et la plus actualisée, dont se servent habituellement les auteurs effectuant des recherches autour du cinéma (par exemple, Pouliot, 2011). Elle est également utilisée par les grandes écoles de cinéma international (La Femis, etc.) pour leur traitement de données.

De plus, un ouvrage, intitulé *Suicide Movies, Social Patterns : 1900 - 2009*, a aidé à l'extraction de nombreux films, en proposant 1158 films avec une scène de suicide, de 1900 à 2009 (Stack, 2009).

Les critères de sélection des films dans cet ouvrage sont larges : ils concernent les longs-métrages en langue anglaise qui ont été diffusés dans le grand public, quel que soit le canal de diffusion (donc avec création d'une pellicule, avant l'ère du numérique, puis

au cinéma ou cassette / CD ensuite).

Les films inclus dans ce travail sont donc des films de langues anglaise ou française.

5.2.1.2 Dates analysées

La date de sortie des films a été choisie de manière aléatoire. La randomisation était stratifiée sur une longue période de temps (film randomisé le plus ancien = 1965 (*Sandra*, Visconti); film randomisé le plus récent = 2013 (*Filth*, J. Baird)), pour maintenir une représentativité des films dans le temps ²¹.

Nous utilisons le terme de « randomisation », malgré son appartenance au champ lexical des essais cliniques comparatifs, dans une optique de meilleure compréhension (ce terme n'est pas utilisé dans l'article soumis à publication).

5.2.1.3 Mot clé

L'extraction à partir du mot clé « **suicide** » a été réalisée sur l'ensemble des films extraits de la base de données IMDb. Ce mot-clef a offert plus de 7 000 résultats contenant ce terme dans le synopsis ou le titre des films diffusés au niveau international.

Pour établir la bibliographie, des recherches ont été faites sur Medline, Pascal, Psychinfo, Dissertation Abstracts, Emerald Full Text (Health, Sociology Social Policy), et EBSCOhost (Communication and Masse Media Complete). Pour cela, les mots clefs suivants ont été utilisés (seuls et couplés) :

- suicide / Werther effet - Papageno effect
- media
- cinema / film / movie

²¹ Il est admis par les théoriciens du cinéma que l'effet des films n'est pas le même au moment de sa diffusion et lors de sa rediffusion au cours des années suivantes (par exemple, à cause de l'évolution des possibilités techniques de réalisation ; ce phénomène est également lié à l'évolution des mentalités et de la sensibilité aux images). Ce fait est naturellement pris en compte dans les résultats de la grille d'analyse, puisque les participants répondront à celle-ci par des cotations moins élevées pour les films les plus anciens. Cependant, ce paramètre n'aura pas été corrigé statistiquement par la suite.

- Par exemple, ((“Werther* OR Papageno*”) AND (suicide)) AND (cinema* OR film* OR movie*); il a été fait de même concernant les médias, et sans la présence des effets Werther et Papageno.

Comme cela a été décrit en *Introduction*, dans l’*Article 2* et dans l’*Article 3*, cette bibliographie a permis de comprendre les mécanismes sous-jacents au phénomène de contagion suicidaire induit par le cinéma. La bibliographie scientifique a également permis de recenser et d’extraire des films comportant au moins une scène de suicide.

Par exemple, l’étude de Jamieson (Jamieson, 2003) a recensé 1 090 films dépeignant une ou plusieurs scènes de suicide (cette étude cherchait à montrer les caractéristiques des suicides présents au cinéma, dont la « romantisation » augmentait par exemple au fil des années, alors que diminuait la « désapprobation » d’un tel acte par les personnages de l’histoire) (Jadayel, 2017).

5.2.1.4 Calcul du nombre de films nécessaires (NFN)

Le calcul de la taille de l’échantillon se calcule à partir de la formule suivante :

$$\text{Taille de l'échantillon} = \frac{\frac{z^2 \times p(1-p)}{e^2}}{1 + \left(\frac{z^2 \times p(1-p)}{e^2 N}\right)}$$

- où N correspond à la taille d’échantillon minimale pour l’obtention de résultats significatifs pour un événement et un niveau de risque fixé,
- e à la marge d’erreur,
- z est le z-score (nombre d’écarts standard d’une proportion donnée par rapport à la moyenne . Par exemple : 90% = 1,65 / 95% = 1,96)
- La proportion p de la population présentant la caractéristique (=films contenant au moins une scène de suicide) s’élève à : 1194 films ²².

²² Des calculatrices de taille d’échantillon peuvent être retrouvées sur de nombreuses plateformes de statistiques (par exemple, <https://www.surveysystem.com/sscalc.htm>)

Ainsi, en prenant un niveau de confiance de 95 % et une marge d'erreur de 5 %, la taille d'échantillon devra être de $NFN = 291$ films. Cependant, d'un point de vue pratique²³, il a été décidé de choisir un risque à 10 % pour calculer le NFN . Nous nous situons dans la situation suivante : l'échantillonnage est aléatoire, toute la population définie peut répondre aux questions (cotateurs expérimentés), la réponse est dichotomique. Il n'y avait pas de variable supplémentaire susceptible d'influencer la mesure. Cependant, certains films pourraient être jugés inadéquats *après randomisation*, en raison d'une non-conformité aux critères d'inclusion et d'exclusion.

En réalité, en terme de méthodologie, il aurait dû être réalisé un nettoyage de la base de données, afin d'éliminer les doublons (étude individuelle des 1194 films). Cela n'a pu être réalisé dans le cadre imparti pour cette thèse.

Ainsi, en prenant un niveau de confiance de 90 % et une marge d'erreur de 10 %, la taille d'échantillon devra être de $NFN = 64$ films. (Vilatte, 2007).

Après estimation du nombre d'exclusions et de non-inclusions, il a été décidé de randomiser 100 films au sein des 2 bases de données, dans le but d'obtenir un échantillon d'au moins 64 films (robustesse réduite mais encore acceptable) possédant au moins une scène de suicide (prise en compte des non inclusions et exclusions).

5.2.2 Critères de sélection des films à analyser

Les films inclus :

- étaient uniquement diffusés au cinéma ou apparaissant sur les plateformes destinées au grand public (telle que Netflix),
- étaient uniquement à diffusion nationale ou internationale,
- traitaient du suicide d'un ou plusieurs personnages réellement présents dans le film.

5.2.3 Critères de non sélection

Les films remplissant les caractéristiques suivantes n'étaient pas sélectionnés pour l'analyse :

²³ En effet, la durée moyenne d'un long métrage = 130 minutes, soit 630 heures = 26 jours de visualisation de films. Cf partie *Discussion* « Limites et Biais »

- Films traitant du suicide assisté
- Films traitant d'attentat(s) suicide(s)

5.2.4 Diagramme de flux

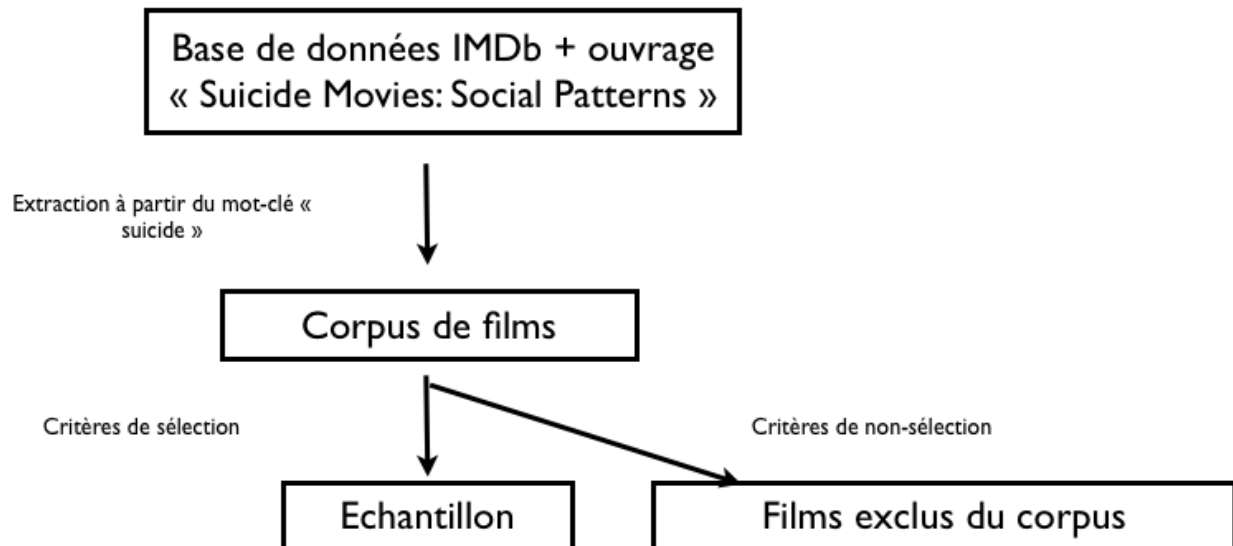


Figure 6 : Résumé de la méthode de constitution de l'échantillon d'articles

5.3. Procédure d'amélioration de la grille MoVIES

5.3.1 Séries de cotations

L'analyse des films sélectionnés a été réalisée par double cotation, en aveugle, sur des séries consécutives, à l'aide de l'échelle MoVIES qui s'attache à déceler quels critères peuvent influencer le phénomène de contagion suicidaire.

5.3.2 Mesure du coefficient de corrélation

À la suite de la première série de double cotation des films, le coefficient kappa (κ) de Cohen était calculé *pour chaque item* de la grille.

Celui-ci mesure l'accord entre deux variables qualitatives qui ont les mêmes modalités. Il mesure le *degré de concordance* de deux juges indépendants. Le coefficient κ est compris entre 0 (aucun accord) et 1 (accord maximal). On utilise généralement la

grille d'interprétation établie par Landis et Koch (ci dessous) pour interpréter la valeur κ obtenue (Landis et Koch, 1977).

Ses limites sont liées au fait que l'interprétation du κ de Cohen doit être modulée par le nombre de stades possibles. En effet, le κ de Cohen aura tendance à être plus faible pour un grand nombre d'items testés, et plus élevé quand le nombre d'items est plus faible. Un nombre d'item aux environs de 50, comme c'est le cas dans notre grille d'analyse (47 items), réduit ce biais d'interprétation.

Dans cette étude, le seuil de 0,70 inclu a été choisi car :

- un coefficient $\geq 0,7$ correspond à un accord *satisfaisant* selon la grille de Landis et Kloch,
- il s'agit d'un seuil habituellement retrouvé dans la *bibliographie* ;
- *toutefois*, les items à 0.6 pourraient être retenus, en raison de la difficulté pratique à conduire de multiples séries de cotation inter-juges.

Grille d'interprétation du coefficient κ selon Landis et Koch

< 0	Grand désaccord
0.00 – 0.20	Accord très faible
0.21 – 0.40	Accord faible
0.41 – 0.60	Accord moyen
0.61 – 0.80	Accord satisfaisant
0.81 – 1.00	Accord excellent

5.3.3 Optimisation des items

Après la première série de cotations, les items de la section qualitative de la grille qui ont obtenu un coefficient $\kappa < 0,70$ ont été repris.

L'objectif a été :

- de discuter les points de divergence entre les juges,
- puis d'affiner la grille,
- dans l'objectif d'augmenter le niveau de concordance.

Une ou plusieurs autres séries de cotation sur des films différents devront être conduites à la suite de cette première série de films randomisés, dans le but d'obtenir idéalement un $\kappa \geq 0,70$ pour tous les items de la grille.

5.3.4 Corrélation d'une grille d'identification à la grille MoVIES

Appel montre que les répondants à un questionnaire sont capables de se souvenir de ce qu'ils pensent, ressentent et font en général lorsqu'ils regardent un film (Appel, 2002). Dans une phase de pré-test, les participants n'ont eu aucune difficulté à se rappeler les émotions vécues lors des trois derniers films qu'ils avaient visualisés. Nous avons donc utilisé la grille d'identification au personnage d'un film développé par Cohen (2001), issue de la littérature scientifique (10 questions, sur document donné aux participants en Annexe), pour développer :

- Une méthode **retrospective** - avec soumission de la grille d'identification de Cohen à des participants qui devaient *se rappeler* un des films analysé par la grille MoVIES, contenant donc une scène de suicide, pour répondre aux questions ;
- Une méthode **prospective**, dite « **en immersion** » - avec soumission de la grille d'identification de Cohen à des participants *quelques secondes après* avoir vu la scène de suicide dans un des films analysé par la grille MoVIES.

Un recueil supplémentaire a été réalisé, concernant :

- leur niveau **d'empathie**, via le questionnaire d'empathie validé le plus fiable et robuste de la littérature actuelle, selon la revue de littérature de Delpechitre (2013), le *Quotient d'Empathie* (voir aussi Lawrence, 2004), traduit et validé en français (Duleep, 2008 ; Sonié et Robinson, 2011) ;
- leur niveau **d'éveil** (ou *intensité*, « *arousal* ») émotionnel et de **valence** émotionnelle, par l'échelle intitulée *Self Manikin Assessment* (SAM) ;
- les données socio-démographiques des participants ;
- leurs appréciations subjectives scénaristique, concernant la réalisation, et leur appréciation globale du film.

Comme cela sera discuté plus loin, l'empathie est habituellement distinguée de l'identification, et peut agir en terme de facteur confondant. Elle est testée séparément,

comme on peut par exemple le voir dans l'étude sur les interfaces entre fiction et réalité d'Andringa (2004).

5.3.5 Optimisation discriminante

Après la *dernière* série de cotation, il a été nécessaire d'identifier les items avec :

- une faible variabilité :
 - Les items présentant un résultat constamment à 1 ou constamment à 0 sont ciblés.
- un faible taux de positivité :
 - Les items dont le taux de positivité est inférieur à 85 % sont ciblés.
- une redondance éventuelle :
 - Un taux de corrélation inter-item supérieur à 0,75 conduit également à cibler l'élimination potentielle d'un des deux items corrélés

La fiabilité (ou consistance interne), *réalisée au préalable* par le calcul du coefficient alpha de Cronbach, est également un paramètre retrouvé dans l'optimisation discriminante. Ce coefficient estime la *fidélité* du score à un test.

5.3.6 Corrélation d'une échelle de valence émotionnelle et d'une échelle « d'éveil émotionnel » (*arousal*) à la grille MoVIES

Une double échelle a été testée dans le même temps que la procédure dite « en immersion ». Il s'agit de l'échelle SAM (*Self-Assessment Manikin*), qui mesure de manière directe et non-verbale le plaisir et l'intensité émotionnelle d'une personne en réaction à un stimuli (telle une scène de film) (Bradley et Lang, 1994). Cette échelle de valence émotionnelle est, par exemple, utilisée dans le champ des neurosciences des émotions (Burgdorf et Panksepp, 2006).

L'échelle a été soumise à chaque participant dans les suites immédiates de la visualisation de la scène-clé (en l'occurrence, présentant le suicide d'un personnage).

En résumé :

- La sélection des films contenant une scène de suicide, des critères d'inclusion et de non-inclusion, ainsi que le diagramme de flux sont donnés dans cette partie.
- Plusieurs séries de cotations devront être réalisées, avec mesure du κ de Cohen.
- Les scores d'identification de 9 participants visionnant chacun 7 films seront prédits en fonction des scores par participant et des scores totaux (moyenne) de la grille MoVIES, de l'empathie, de l'éveil émotionnel et de la valence émotionnelle.
- L'optimisation discriminante permettra de mettre en avant quels items présentent une faible variabilité, un faible taux de positivité, et une redondance éventuelle.

Législation

Tous les participants étaient de langue maternelle française, volontaires et non rémunérés, et avaient reçus une notice orale d'information concernant les objectifs de l'étude et la possibilité de cesser de participer à la recherche à tout moment. Ils avaient donné par écrit leur consentement libre et éclairé (*Annexe 13*).

Avant la participation, un formulaire de consentement a été fourni aux participants pour les informer de l'objectif et des modalités de la recherche, de l'anonymat des données et de la confidentialité de leurs réponses, les informant qu'ils pouvaient choisir à n'importe quel moment de se retirer de l'étude, et que dans ce cadre, leurs données ne seraient pas utilisées pour la rédaction de ce travail (disponible en *Annexe*). Les coordonnées de la personne recueillant les données (M. Gauld Christophe) a été laissée aux participants pour modification ou suppression des données recueillies si demande de leur part.

En vertu de la loi n° 2018-493 du 20 juin 2018 et selon le Règlement général sur la protection des données, les données sont conservées sous anonymat, tel que décrit dans le document fourni en *Annexe* (Commission Nationale de l'Informatique et des Libertés, CNIL).

Avant de commencer ce recueil de données, une présentation orale, détaillée, adaptée de la finalité de l'étude et du déroulé étaient fournies aux participants. Toutes les questions ont été entendues et résolues en leur présence.

Les données

Dans ce cadre, le recours au Comité de Protection des Personnes n'était pas nécessaire. Toutefois, une soumission du dossier au Comité d'Éthique pour les Recherches non Interventionnelles (CERNI - CERGA) du Centre Hospitalier de Grenoble Alpes a été réalisée (voir dossier en *Annexe*).

La conservation des données, sécurisée, limitée dans le temps, et tracée, se fera en vertu du règlement du CNIL (voir *Annexe*).

6. Analyse qualitative des propriétés de l'échantillon

6.1. Analyse descriptive

L'échantillon constitué par les deux séries consécutives a permis une analyse descriptive, à l'aide de la première partie de la grille. Cette dernière n'ayant pas fait l'objet de changements au cours du processus d'amélioration de la grille, l'ensemble des films a pu être utilisé dans le même ensemble d'analyse. Les principales caractéristiques de taille, source et contenu ont ainsi été analysées.

6.2. Analyse qualitative

L'analyse qualitative, faisant l'objet de la deuxième partie de la grille MoVIES, n'a pu qu'être réalisée sur la *dernière série* de films testés. La prise en considération de la ou des précédente(s) aurait en effet manqué de validité et fiabilité, par absence de comparabilité entre elles.

L'objectif était de mesurer :

- une *proportion de réponses positives par item*, pour l'ensemble des articles de l'échantillon, afin de mettre en évidence la compliance propre à chaque item ;
- un « *score Werther* » par film. Pour cela, le nombre d'items positifs de la partie qualitative étaient calculé pour un film donné ;

- une *moyenne globale* pour l'échantillon de films de la seconde série (donc un « score Werther » calculé sur l'ensemble des films), dans le but de mesurer le risque global de promouvoir un phénomène identificatoire, pour cet échantillon de films contenant une scène de suicide.

RESULTATS

1. Modification et validation de la grille MoVIES

1.1 Échantillon analysé

- 36 films ont été extraits de la base de donnée IMDb à partir du mot clé restrictif « suicide », sans restriction de date.
- 1158 films ont été extraits de l'ouvrage « Suicide Movies, Social Patterns : 1909 - 2009 », de Stack (2009).

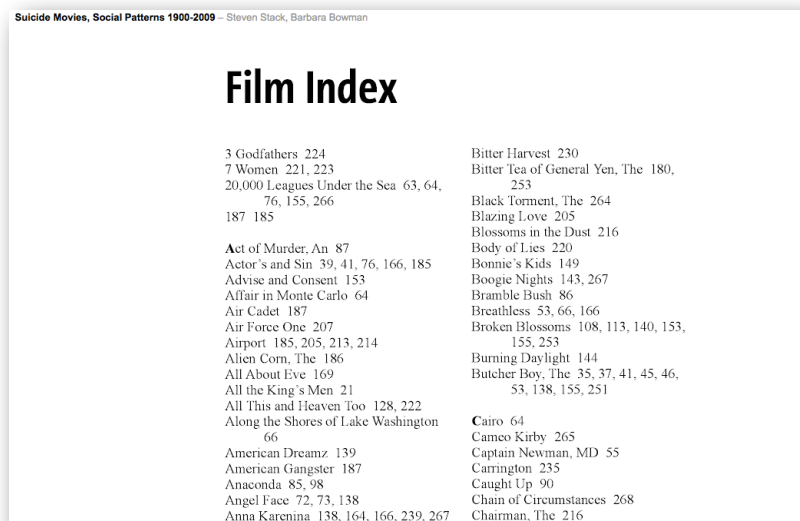


Figure 7 : Extrait de l'index des films présentant une scène de suicide de l'ouvrage « Suicide Movies, Social Patterns : 1909 - 2009 ».

Plus précisément, le mot-clé « suicide », utilisé isolément dans la recherche IMDb, offrait 7 125 titres. Il s'agissait en effet des films dans lequel apparaissait, à un moment

ou à un autre, le terme « suicide ». Or, cette base de données est également construite sur le modèle de la recherche numérique participative : les internautes, inscrits officiellement sur le site, trient les films par critères. Il existe donc la possibilité de rechercher un film sur la base de son *contenu sémantique* (et non sur la base d'un algorithme référençant systématiquement les films dans lesquels apparaîtrait le mot « suicide »).

Sur la base IMDb, une liste spécifique de films *présentant une scène de suicide* avait été constituée de manière sémantique. Cette liste contenait 36 films. Les films *mentionnant* seulement le mot « suicide » dans le titre ou le synopsis étaient exclus de cette liste. Cette sélection sémantique basée sur le terme « suicide », basée sur une méthode de recherche participative, est couramment utilisée en sciences sociales. Elle permet le tri sélectif d'éléments *faisant sens pour la communauté*. Il y a donc élimination des films évoquant seulement le terme de suicide au cours du film. Ainsi, les supports retenus sont ceux qui *traitent à part entière du suicide* d'un personnage, considéré comme important. Cela permet d'obtenir un *échantillon de films très représentatif du modèle* de « film comportant une scène de suicide ».

A la suite de la randomisation de 100 films :

- 21 films apparaissant en doublon dans les deux bases de données
- 30 films présentaient des critères de non-sélection, pré-définis :
 - 21 ne présentait pas de scène de suicide à proprement parler (traitement du suicide en parallèle de l'histoire) ;
 - 7 correspondaient à une utilisation du terme suicide impropre, par exemple suicide assisté, ou attentat suicide, ou doute entre suicide et décès d'une autre cause ;
 - 2 étaient des documentaires (à noter que dans l'échantillon conservé, un film (*The Bridge*) était un documentaire fictionnel, c'est-à-dire des fictions *se présentant comme* des documentaires).

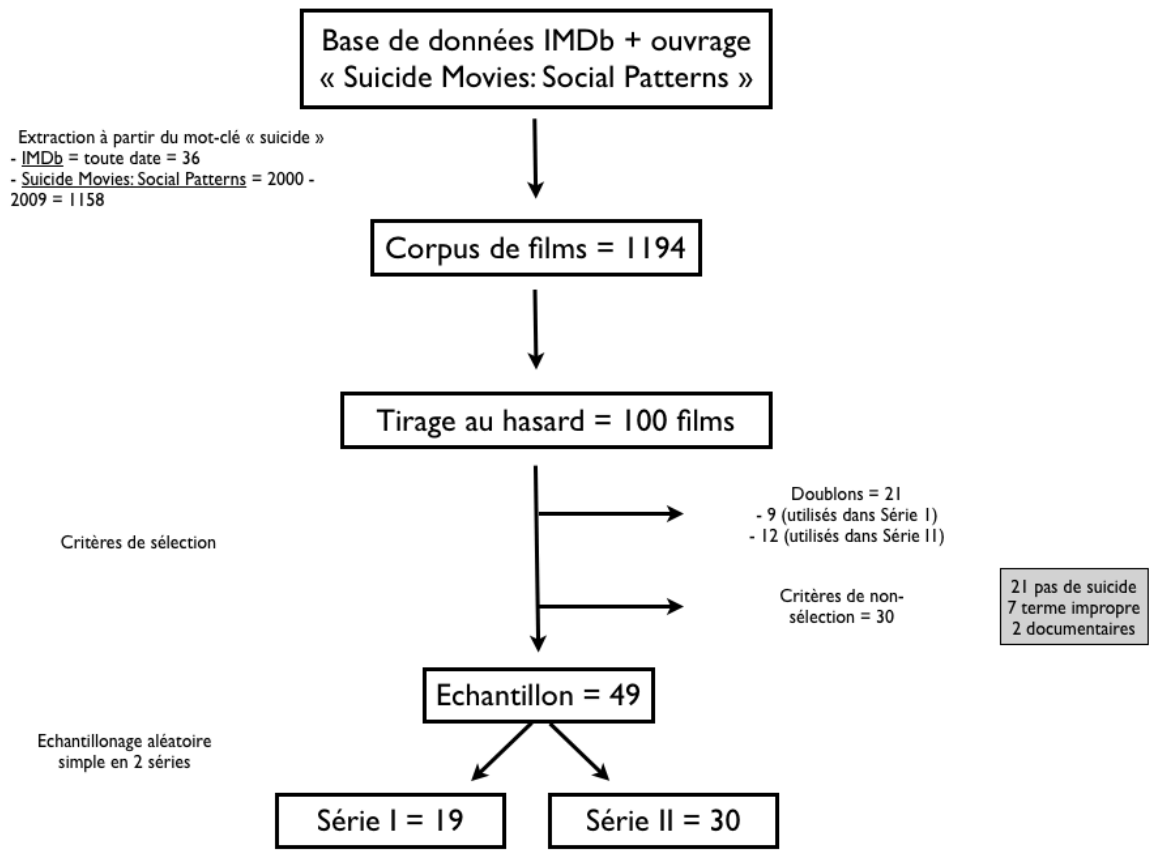


Figure 8 : Étapes de constitution de l'échantillon (diagramme de flux)

La description analytique de l'échantillon est donné dans une partie spécifique, pour des raisons de clarté (6. *Analyse qualitative des propriétés de l'échantillon des Résultats*).

1.2 Première série de cotation

1.2.1 Coefficients de corrélation κ pour la Série 1

Les coefficients κ obtenus après la première série de 19 films sont repris dans le tableau suivant.

Numéro d'item	Coefficient κ		Numéro d'item	Coefficient κ
1	1		25	1
2	0.7		26	0.6
3	1		27	0.8
4	0.6		28	1
5	0.8		29	0.8
6	0.8		30	0.8
7	1		31	1
8	1		32	0.8
9	0.3		33	0.7
10	0.7		34	0.9
11	1		35	0.8
12	1		36	0.7
13	0.7		37	0.8
14	1		38	1
15	0.9		39	1
16	1		40	0.4
17	1		41	0.8
18	0.7		42	1
19	0.6		43	1
20	0.7		44	0.8
21	0.7		45	0.9
22	1		46	1
23	0.7		47	1
24	0.6			

Figure 9 : Coefficients κ obtenus par item de la MoVIES après la première série de cotation

A la suite de la première série de films (N = 19), le coefficient kappa pour chaque item, mesuré systématiquement au dessus ou égale à 0.7, a été jugé satisfaisant voire excellent, pour une valeur de significativité $p < 0,001$, pour tous les items, sauf 6 items (items : 4 = 0.6 / 9 = 0.3 / 19 = 0.6 / 25 = 0.6 / 27 = 0.6 / 41 = 0.45).

Une ou plusieurs autres séries de cotation devront être conduites, dans le but d'obtenir un $\kappa \geq 0,70$ pour tous les items de la grille.

1.2.2 Modification de la grille suite à la première série

A la suite de la première série de cotation, les items ayant présenté un coefficient $\kappa < 0.7$ ont été révisés et optimisés. Dans un but d'opérationnalisation et de limitation du

niveau de subjectivité, pour chacun des 6 items ayant présenté un $\kappa < 0.7$, un paragraphe spécifique a été développé :

Id4w. Durée de la scène du suicide

Coefficient Kappa de Cohen :	0,6042
z =	1,585
Valeur de p correspondante	0,0565

Cette question obtenait un taux de corrélation $\kappa = 0,6$ ($p = 0.01$) car la réponse questionnait sur la durée de la scène de la sorte :

« Supérieur à 1 minute / Inférieur à 1 minute »

Or, les juges ne pouvaient tomber d'accord selon leur manière de définir la scène.

- Option 1 : lorsqu'ils la faisaient commencer lors du *raccord au plan représentant l'acte de suicide lui-même*, lors duquel le décès était en cours (pouvant être de quelques secondes, donc), ou
- Option 2 : lorsqu'ils la faisaient commencer au début de la séquence entière, au moment où le personnage présente au spectateur le fait qu'il veut se donner la mort, le résultat temporel n'est pas le même.

Nous avons choisi de définir comme « durée de la scène de suicide » l'Option 2. En effet, étant donné la disparité des méthodes utilisées pour se donner la mort dans les représentations cinématographiques, le facteur de persistance de l'intention de suicide, qui induit la tension psychologique, n'aurait pas été prise en compte. Elle aurait été seulement subsumée sous le facteur temporel dépendant de la méthode.

Nous avons donc choisi de coter « 1 » à cet item lorsque la scène de suicide durait plus d'1 minute lorsqu'elle débutait au moment de la présentation de l'acte par le personnage.

Par exemple, dans *Sueurs Froides (Vertigo)* d'Hitchcock, Madeleine se suicide en sautant de la tour d'une ancienne maison catholique. L'acte désespéré du saut de la tour est bref. Il dure moins d'une minute. Par contre, la séquence a débuté plus précocement. Le spectateur, qui sait que Madeleine cherche à se suicider, éprouve une tension psychologique sitôt que la jeune épouse quitte l'homme qu'elle vient d'embrasser, en courant, pour gravir les

marches de la tour. Cette séquence, faite de plusieurs plans, dure plus d'une minute et doit donc être cotée « 1 » par les examinateurs.

Id9w. Présentation scénaristique de la scène elle-même (item issu de Jamieson, 2011 et de Jamieson, 2003, ainsi que de Bandura, 2002)

Coefficient Kappa de Cohen :	0,3091
z =	0,733
Valeur de p correspondante	0,2317

Cette question obtenait un taux de corrélation $\kappa = 0,3$ ($p = 0.01$) en raison d'une réponse mal définie :

« Scène explicite (le corps est représenté) / Scène implicite (le décès est suggéré) »

Or le terme de « corps » a mal été interprété par les examinateurs, parce qu'il arrivait régulièrement que l'aspect « suggéré » du décès présente une partie du corps, sans le montrer dans son intégralité.

Nous avons pourtant conçu, en proposant cette question, que l'identification se jouait au moment où une *partie organique* était présentée au spectateur. C'est cette présentation, même incomplète, qui provoque un éveil émotionnel susceptible d'augmenter le risque d'identification. D'ailleurs, le corps est peu souvent filmé dans son intégralité, car les plans sur le visage sont prédominants.

Nous avons donc choisi de coter « 1 » à cet item lorsqu'une partie du corps ou le corps entier, décédé, du personnage, était présenté à l'écran. La question a été modifiée en conséquence.

Par exemple, dans *Last Days*, le film racontant les derniers jours de Kurt Cobain, le chanteur de Nirvana, une partie du corps de ce dernier est aperçu à travers une vitre. En effet, pendant plus d'une minute, un plan fixe présente les pieds et les jambes du cadavre, duquel s'échappe son « âme » représentée de manière symbolique. Cette vision du corps, même si elle ne montre que des parties peu représentatives de l'être en question, est très puissante en terme de

suggestibilité. Le spectateur imagine, avec une grande intensité, le corps qui se trouve en arrière.

Id19w. Présence d'un système de correspondance (item issu de Bordwell, 2009)

Coefficient Kappa de Cohen :	0,6492
z =	2,560
Valeur de p correspondante	0,0052

Cette question obtenait un taux de corrélation $\kappa = 0,6$ ($p = 0,01$) en raison de l'absence de précision de la *temporalité* dans la réponse :

« Objet, décor, accessoire possédant une valeur symbolique dans le film (règle d'Hitchcock) / Non présents. »

Cet item est basé sur la *règle d'Hitchcock du système de correspondance*, une règle cinématographique célèbre, retrouvée fréquemment lors de la scène-clé des intrigues dramatiques. Il s'agit, pour le réalisateur, de mettre en avant un objet, une phrase, ou un personnage qui avait une valeur (plus ou moins connue) auparavant et qui, placé dans l'environnement particulier de cette scène-clé, va permettre au spectateur de créer une émotion (par le « rappel » qu'il induit) (ou peut aussi permettre de créer un lien de cause à effet, de « recoller les morceaux » de l'histoire). L'objet de ce système permet au spectateur d'établir la « correspondance » avec des scènes antérieures.

Dans l'item, il n'avait pas été indiqué précisément que l'objet du système de correspondance devait se trouver *pendant la scène-clé*, en l'occurrence pendant la scène de suicide.

Nous avons donc choisi de coter « 1 » à cet item lorsqu'un système de correspondance était employé lors de la scène de suicide. La question a été modifiée en conséquence.

Par exemple, dans le film *Oslo, 31 août*, Anders va se remémorer sa vie au cours d'une journée de permission, hors du centre de désintoxication. Les scènes sont entrecoupées de brefs témoignages d'anonymes, racontés à la première personne, qui amplifient la dimension intime. Anders, quelques

minutes avant d'effectuer son suicide, va rejouer un air de piano qui lui permettra d'effectuer une dernière parenthèse poétique dans sa vie.

Id24w. Eclairage

Coefficient Kappa de Cohen :	0,6696
z =	2,792
Valeur de p correspondante	0,0026

Cette question obtenait un taux de corrélation $\kappa = 0,6$ ($p = 0,01$) en raison d'une réponse mal définie :

« Clair-obscur (« lumière à la Rembrandt ») / Lumière diffuse »

Il n'avait pas été précisé que cette lumière particulière devait être présente *au moment où* était montré le personnage suicidaire dans ses derniers moments, ou le cadavre.

Nous avons donc choisi de coter « 1 » à cet item lorsqu'un éclairage de type clair-obscur était utilisé à ce moment précis, lors de la scène de suicide. La question a été modifiée en conséquence.

Par exemple, la scène d'ouverture de *Virgin Suicides*, de Sofia Coppola, montre la jeune fille dans une baignoire rougie de sang, immobile. Les lumières sont certes bleutées, mais il ressort surtout le visage pâle de la fillette contre la couleur sombre de l'eau. Les plans précédents montraient au contraire la banlieue, les arbres, et le soleil, lumineux. Le contraste est puissant et doit être relevé pour dévoiler l'intensité de la scène.

Id26w. Lumière sur la scène

Coefficient Kappa de Cohen :	0,6042
z =	1,585
Valeur de p correspondante	0,0565

Cette question obtenait également un taux de corrélation $\kappa = 0,6$ ($p = 0.01$), et s'avérait en effet très subjective. La réponse proposait :

« Injustifiée (une telle luminosité ne devrait naturellement pas être retrouvée) / Naturelle »

Cependant, il semblait délicat de noter objectivement ce que devait être une lumière « justifiée ». Certes, ce terme semble très clair dans le milieu du cinéma, car il appelle des techniques particulières (éclairage supplémentaire d'un visage, par exemple). Cette luminosité reste difficile à repérer, demandant une certaine finesse, pour quiconque n'a pas l'ensemble de la scène sous les yeux.

Nous avons donc choisi de coter systématiquement cet item à « 0 », pour éviter sa suppression (voir 1.5.2 de la partie *Optimisation discriminante, expliquant ce choix*).

Par exemple, dans la longue scène de suicide du film *2h37*, le visage en gros plan de Kelly, souffrante, qui est en train de se donner la mort dans les toilettes du lycée, est éclairé d'une lumière blanche qui n'était pas présente sur les plans moyens précédents. Cette lumière est certes facilement repérable, mais il reste difficile de juger si elle est « artificielle » (dite non-diégétique) ou si elle provient, par exemple, de la fenêtre adjacente.

Id40w. De quel type est le décès

Coefficient Kappa de Cohen :	0,4571
z =	1,586
Valeur de p correspondante	0,0564

Cette question obtenait un taux de corrélation $\kappa = 0,4$ ($p = 0.01$) en raison d'une réponse temporellement mal définie :

« Mort douce ou mort lente / Mort violente »

La première série a permis de montrer que, dans l'échantillon, une mort « lente » durait rarement plus de quelques dizaines de secondes, même si la scène douloureuse elle-même pouvait être plus longue (indication donnée par l'item Id4w). Une mort violente, de manière intuitive, ne dure pas plus de quelques secondes.

Nous avons donc choisi de coter « 1 » à cet item lorsque survenait une mort durant moins de quelques secondes (moins de 5 secondes environ). L'effet émotionnel (*arousal*) paraît en effet moins important lorsque la durée du décès est plus court. La question a été modifiée en conséquence.

Par exemple, dans le film *Filth*, il est question d'un personnage poignant, dépressif et cruel, qui paraît irrécupérable. Le dénouement tragique se réalise sur une scène de suicide par pendaison, chronométré au millimètre ; en effet, pendant que le timbre de la sonnette d'entrée retentit, la chaise est en train de basculer sous les pieds du personnage suicidaire. La durée de la chute sous la corde est brève, d'une ou deux secondes à peine avant d'entraîner son décès. Pourtant, la tension dramatique et l'oscillation rythmique provoquée par la présence de personnes aidantes (potentielles...), à sa porte d'entrée, donne un *sentiment* de longueur. Il fallait donc une mesure objective définissant l'effet de courte durée d'une mort violente.

1.2.3 Optimisation sémantique sur la Série 1 (N = 19)

Après la première série, les juges ont décelé quelques erreurs dans la précision des questions, sans qu'aucun retentissement statistique ne soit apparu pour autant. Certains items ont donc été reformulés, sans que leur portée ni leur sens n'en soit modifié (en italique souligné ce qui a été ajouté) :

Id6w : Effet de contraste ou de parallélisme / Réponse : Plans multiples de la scène de suicide intercalés avec les plans d'une autre scène à distance du personnage.

Id7w : Smash-cut (juxtaposition brutale) / Réponse : Réalisé pour introduire la scène de suicide, la présentant brutalement et de manière inattendue.

Id10w : Echelle de plan / Réponse : Gros plan ou plan rapproché (cravate) sur le cadavre ou le mourant.

Id13w : Angle de vue / Réponse : Contre-plongée = caméra sous le niveau des yeux ou au niveau du sol si personnage au sol (soumission du spectateur au ressenti du personnage).

Id18w : Plan « au-dessus de l'épaule » d'un autre personnage / Réponse : Utilisé lors de la découverte du suicidant, par un personnage l'observant

Id20w : Mouvement de la caméra / Réponse : Passage d'un plan moyen ou d'un plan d'ensemble à un gros plan (zoom ou dolly = mouvement en avant de la caméra) sur le corps du personnage en souffrance.

Aucun item n'est donc dérivé de ces 4 axes.

1.3 Deuxième série de cotation (après modification de la grille)

1.3.1 Diagrammes de flux

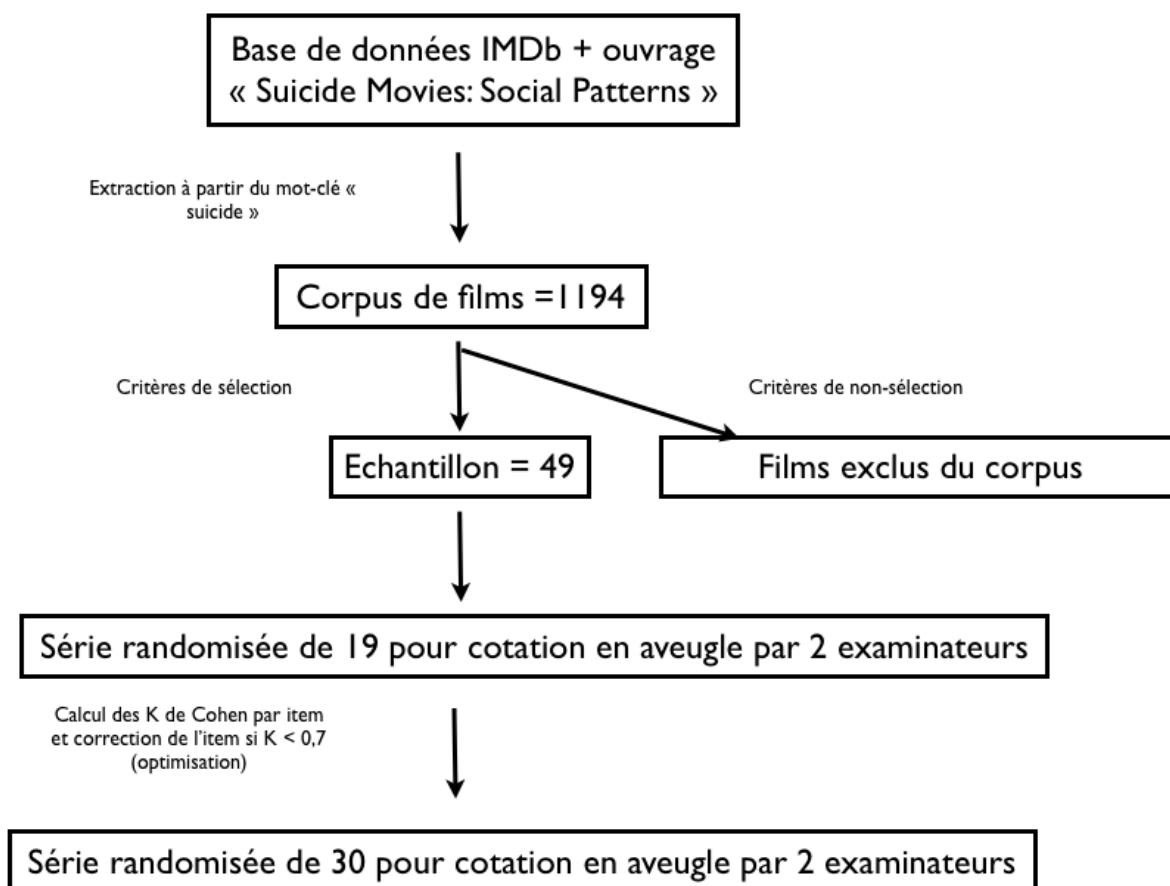


Figure 10 : Etapes successives du protocole de validation en 2 séries.

1.3.2 Coefficients de corrélation κ pour la Série 2

(pour l'intitulé des items de cette partie, se rapporter à la grille présentée précédemment, et non pas à celle fournie en *Annexe 2*, finalisée)

À la suite de :

- la discussion des points de divergence inter-juges,

- et une seconde série de cotation (sur 30 films présentant une scène de suicide, différents de la première série),

⇒ les coefficients κ étaient mesurés de nouveau.

Une valeur $\geq 0,70$ était de nouveau requise pour juger de la significativité de la fiabilité, pour une valeur de $p < 0,001$

Numéro d'item	Coefficient κ		Numéro d'item	Coefficient κ
1	0.9		25	0.8
2	0.7		26	1
3	0.8		27	0.7
4	0.8		28	0.3
5	1		29	0.8
6	1		30	1
7	1		31	0.7
8	1		32	0.9
9	1		33	0.9
10	0.9		34	0.9
11	0.9		35	0.7
12	0.9		36	0.3
13	1		37	0.7
14	0.8		38	0.4
15	1		39	0.8
16	1		40	0.8
17	1		41	1
18	0.8		42	0.4
19	0.6		43	0.9
20	1		44	0.9
21	0.8		45	0.8
22	0.9		46	0.7
23	1		47	0.5
24	0.7			

Figure 11 : Coefficients κ obtenus par item de la MoVIES après la deuxième série de cotation

Il persiste 6 (autres) items dont le coefficient n'est pas jugé comme « satisfaisant ou très satisfaisant ». Les items présentant un $\kappa < 0.7$ sont ciblés. Toutefois, un coefficient $\kappa \geq 0,6$ correspond à un accord *satisfaisant* selon la grille de Landis et Kloch.

L'item 19Idw (« Présence d'un système de correspondance ») pourrait donc être conservé selon ce critère de satisfaction.

Les autres valeurs, jugées insuffisantes, semblent reliées à un contenu trop subjectif de l'item, tel que pour ces 4 items :

- L'item Id28w (28), $\kappa = 0.3$ (« La scène est-elle jouée avec une émotion particulière ? ») paraît en effet subjective. L'émotion a pu être entraînée par la présence d'autres critères, tel que la présence de musique.
- L'item A1w (36), $\kappa = 0.3$ (« Est-il fait mention que l'individu est ou était atteint d'un trouble mental ? ») n'a pas montré de taux de concordance satisfaisant : la définition de « trouble mental » semble en effet bien large, mais la question semblerait difficilement optimisable.

Par exemple, dans *Boogie Nights*, la présence d'une consultation chez un psychiatre pourrait suffire à supposer qu'un trouble mental est présent chez certains personnages ; on pourrait éventuellement retrouver une dépression masquée dans *A girl like her* ; dans *The Bridge*, il est impossible d'affirmer l'état psychique des personnages... Rappelons que la déclaration d'un trouble mental chez la personne suicidaire correspond à un effet Papageno.

- L'item B3w (38), $\kappa = 0.4$ (« éléments de langage concourant à présenter le suicide comme une solution »), item issu des recommandations de l'OMS, pose la question de savoir précisément déceler quelle est la pensée des autres personnages, ou de comprendre le film avec finesse : or, bien souvent, il manque au spectateur de nombreux éléments ; il ne peut que faire des suppositions et des hypothèses sur certains faits.
- L'item J12w (47), $\kappa = 0.5$ (« Est-il fait mention d'idées suicidaires élaborées avant l'acte ? »), avec pour exemple la présence d'une « lettre d'adieu », pose également problème en terme de concordance, car « faire mention » peut être implicite. Cet implicite est régulièrement retrouvé au cinéma, le scénario *suggérant* une telle pensée chez le personnage.

L'item H7w (42), $\kappa = 0.4$ (« Le suicide du personnage célèbre dans la réalité, dont il est question dans le film, est-il traité de façon appropriée ? ») correspond à l'axe H de l'OMS, concernant la manière de traiter avec une attention particulière les suicides de personnages représentant une personnalité connue. Il sera traité dans la partie 1.3.3.2 *Avec une faible occurrence*.

En définitive, 5 items ne remplissent pas les critères de fiabilité nécessaires à assurer une bonne fiabilité. Ces items pourraient être optimisés par l'introduction d'un troisième cotateur neutre, dans d'autres séries de cotation (tel que cela sera vu dans la partie *Discussion*).

1.3.3 Optimisation discriminante sur la Série 2 (N= 30)

Les items potentiellement optimisables ont ensuite été identifiés.

1.3.3.1 Avec une faible variabilité

Les items présentant un résultat constamment à 1 ou constamment à 0 sont ciblés.

Dans cette seconde série analysée, aucun item ne présentait de résultat constamment à 1 ou à 0 (mais voir partie *1.3.4.2 Avec une faible occurrence* pour plus de précisions).

1.3.3.2 Avec une faible occurrence

Les items dont l'occurrence est inférieure à 85 % sont ciblés. En effet, il ne convient pas de conserver des items qui s'avèreraient constamment présenter une valeur nulle.

Étant donné que la grille présente 47 items, les items présentant un score global (Sg) par item (Sg = 29, pondéré pour 85 %) inférieur à 3 pourraient être supprimés dans la version finale de la grille :

Id7w : rythme important de plans alternés - (3/29)

Id18w : forme triangulaire, tranchante, pointue (Van Sijll, 2009) - (2.5/29)

Id20w : rappel d'un système de correspondance - (1/29)

Id26w : Lumière sur la scène injustifiée - (0/29) (voir partie *1.2.2 Modification suite à la première série*)

E6w : information détaillée sur un endroit emblématique et singulier dans la réalité - (2/29)

H7w : Suicide d'un personnage célèbre dans la réalité - (1.5/29)

1.3.3.3 Avec une redondance éventuelle

Un taux de corrélation inter-item supérieur à 0,75 conduit également à cibler l'élimination potentielle d'un des deux items corrélés. Pour cela, une analyse factorielle de correspondance multiples (pour variables qualitatives dichotomiques) aurait du être réalisée. Cette analyse aurait également permis la prise en compte de la structure en groupes distincts, mais ne sera pas présentée dans ce travail (cela pourrait constituer un travail ultérieur, comme vu dans la partie *Discussion*).

1.3.3.4 Avec une faible fiabilité : la méthode « pas à pas »

Le calcul du coefficient alpha de Cronbach ²⁴ par cette méthode « pas à pas » est réalisé en supprimant les items, un par un et les uns après les autres, parmi le total des items de la dimension concernée (l'intégralité de la grille dans notre cas). Si le coefficient alpha de Cronbach augmente de plus de 2 % par rapport à son score initial, l'item responsable de cette baisse sera ciblé.

Résultats :

Pour l'ensemble des items de la série 2 (N = 30), le coefficient alpha de Cronbach était considéré comme ayant une valeur très élevée (*en effet, une valeur est dite insuffisante si elle se situe entre 0 et 0.50 / limite si elle se situe entre 0.50 et 0.70 et élevée ou très élevée si elle se situe au-dessus*)

Alpha = 0,938

A chaque suppression d'item (le calcul sériel des coefficients permet d'éliminer le poids d'un unique facteur influençant majoritairement l'ensemble du jeu de données), l'alpha a été calculé de nouveau. Il n'a pas été abaissé au-dessous de $\alpha = 0,8$, témoignant d'une consistance élevée de la grille d'analyse.

²⁴ Le coefficient alpha de Cronbach estime la *fidélité* du score à un test. Lorsque l'on élabore un construit psychologique, on recourt à un questionnaire avec de *multiples questions explorant le même sujet*. Ce coefficient sert à vérifier que tous les items *mesurent effectivement la même chose*. Or, si deux items mesurent la même chose, leurs réponses doivent donc être corrélées l'une à l'autre. En sachant que la corrélation ne peut être calculée que sur 2 items à la fois, on utilise le coefficient alpha de Cronbach pour donner un indice de *consistance*. Celle-ci correspond au degré auquel l'ensemble des items mesure le même paramètre, à savoir le risque objectif d'identification au personnage suicidaire.

Alpha = 0,850

- Les 4 items (cf. 1.3.3) dont la cotation interjuge n'est pas entièrement satisfaisante sont conservés. Ces items doivent être interprétés avec prudence, et des séries de cotation supplémentaire devront être effectuées.
- Les 6 items (cf. 1.3.4.2) présentant une faible occurrence sont supprimés. Du fait de leur faible présence statistique, ils paraissaient en effet peu appropriés pour être conservés dans la grille.

Par commodité, la seconde grille (corrigée, finalisée, et prête à l'emploi) est fournie dans l'Annexe suivante.

(attention, le codage des items (Id1w, Id2w...) est modifié dans la version fournie en Annexe 2 par rapport aux codages utilisés dans la partie précédente. Pour cette partie, se rapporter au numéro de l'item cité dans le tableau des coefficients κ de la Figure 11)

En résumé :

- 49 films ont servi à tester la grille, répartis en 2 séries de 19 et 30 films, après randomisation.
- Les items de la grille présentant un κ de Cohen jugé insuffisant ($\kappa < 0,7$) ont été modifiés et optimisés une première fois, pour être réévalués sur une seconde série, avant d'être de nouveau optimisés.
- L'alpha de Cronbach a révélé une bonne cohérence interne sur la seconde série.

2. Corrélation d'une grille d'identification à la grille MoVIES

La grille d'identification au personnage d'un film développé par Cohen (dite « grille de Cohen », à ne pas confondre avec le κ de Cohen) a permis de développer :

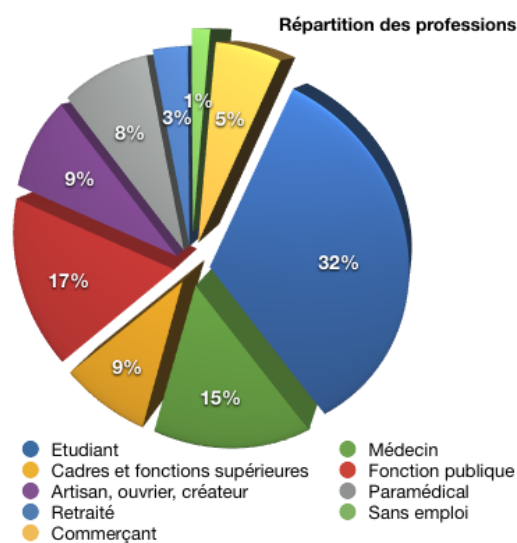
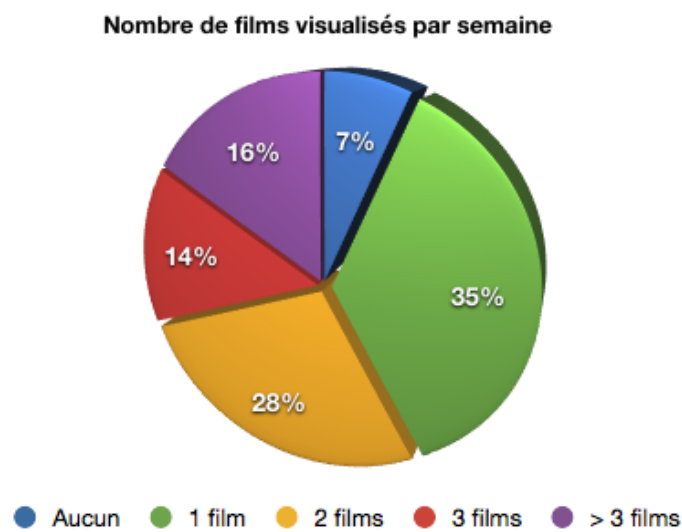
- 137 réponses (= 137 participants) ont été obtenues pour la méthode retrospective (les participants devaient *se rappeler* un des films analysés)

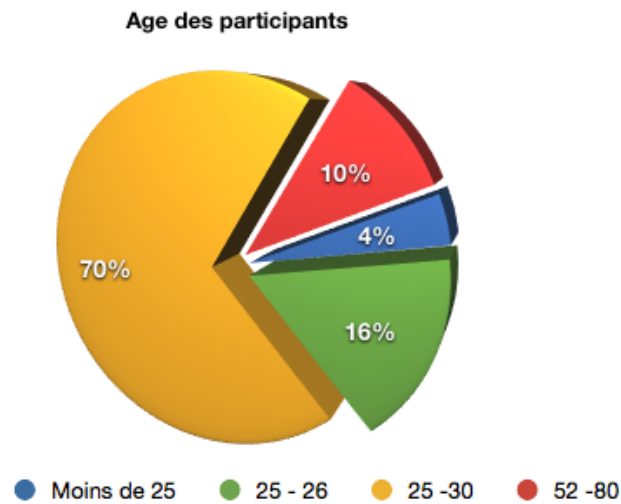
- 63 réponses (= 9 participants ayant visualisé 7 films) ont été obtenues par la méthode prospective (« en immersion » chez des participants répondant *quelques secondes après* la visualisation)

2.1 Caractéristiques socio - démographiques des participants à la grille d'identification de Cohen

2.1.1 Méthode rétrospective (N = 137)

Figure 12 : Caractéristiques des participants à la méthode d'identification *rétrospective* N = 137





Il y avait 31,4 % d'hommes pour 68,6 % de femmes.

2.1.2 Méthode prospective « en immersion »

Concernant cette méthode, 13 extraits de films ont été présentés à 9 participants.

Cependant, pour l'analyse *ad hoc*, 7 films seulement ont pu être retenus. En effet :

- 4 films ont été visualisés par *certaines* des participants uniquement,
- 2 films ont été jugés non-analysables *a posteriori*, en raison de contraintes spatio-temporelles liées à la scène de suicide elle-même (*Film 1* = longueur de temps concernant la compréhension de la scène / *Film 2* = longueur de temps concernant des *flashbacks* intercurrents).

La visualisation a été effectuée en 3 séances (4 participants pour la première, 2 participants pour la deuxième, 3 participants pour la troisième), et a été respectueuse :

- D'une homogénéité d'espace (même lieu) et de temporalité (même heure),
- D'une homogénéité d'ambiance,
- D'une homogénéité de présentation (synopsis lu au participant construit sur la même architecture : texte écrit résumé par le chercheur),

A noter que chaque visualisation a duré 45 minutes à 1 heure.

Les participants étaient :

- Tous âgés de plus de 20 ans et de moins de 30 ans,
- Tous étudiants,
- Ils visualisaient tous entre 2 et 4 films par semaine,
- Ils avaient donné leur accord écrit au préalable (document en *Annexes*).

Concernant leur score d'empathie (*axe x*), il a été représenté ci-dessous en fonction de la somme totale des réponses à chaque item (*axe y*).

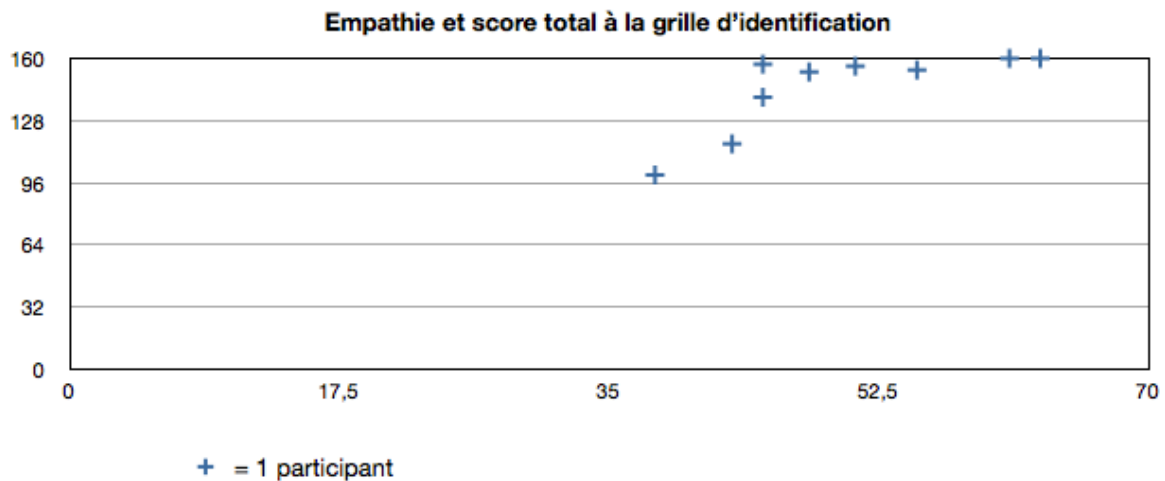


Figure 13 : Représentation graphique du score d'empathie (en abscisse) en fonction du score total d'identification (en ordonnée)

Etant donné le caractère non-paramétrique de ces données, un coefficient de corrélation de Spearman a pu être calculé (logiciel R 3.5.2).

Le coefficient de Spearman, au risque de 0,5 %, a été calculé à **Rh \hat{o} = 0,85 (seuil alpha 0,5 % = 0,8332)**. Plus la valeur absolue de ce coefficient est importante, plus la relation linéaire entre les variables est forte. Un chiffre de 0,85, se rapprochant fortement de 1, indique qu'il existe une forte relation entre les variables. La relation est positive, car les variables augmentent simultanément.

Vérification de l'absence de relation empathie / nombre de films par semaine

Nous pourrions faire l'hypothèse qu'une personne visualisant plus de films aurait « développé » son empathie, ou serait particulièrement attiré par ce média. Nous contrôlons alors ici l'absence de corrélation entre empathie et nombre de films visualisés par semaine.

Sur l'échantillon de participants au questionnaire d'empathie « en immersion », nous retrouvons une moyenne de 2,5 films par semaine. Pour information, les 137 participants ayant répondu au questionnaire d'identification de manière retrospective présentaient une « moyenne de films visualisés par semaine » de 2,14, chiffre globalement comparable à celui retrouvé dans l'échantillon en « immersion ».

Dans notre échantillon, nous n'avons pas observé d'effet apparent du nombre de films sur la réponse au questionnaire d'empathie. Ce résultat doit être interprété très prudemment en raison de la taille de l'échantillon.

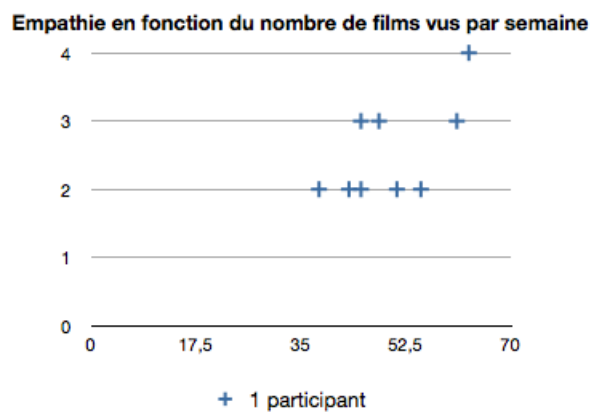


Figure 14 : Scores d'empathie (en abscisse) en fonction du nombre de films vus par semaine pour les 9 participants (en ordonnée)

Aperçu de la corrélation de Pearson nombre de films / score d'empathie

```
Pearson's product-moment correlation
data: c(2, 2, 2, 2, 2, 3, 3, 3, 4) and c(38, 43, 45, 45, 48, 51, 55, 61, 63)
t = 5.2623, df = 7, p-value = 0.00117
alternative hypothesis: true correlation is not equal to 0
95 percent confidence interval:
 0.5638987 0.9775355
sample estimates:
 cor
0.8934324
```

2.2 Comparaison des moyennes (méthodes : rétrospective et prospective)

Il apparaissait que les réponses aux items de la grille MoVIES ne suivaient pas une loi normale, mais présentaient un effet plafond. Ce résultat était attendu, dans le cadre d'une grille d'analyse présentant des items évaluant le même facteur (le risque d'identification).

Dans le cadre de l'analyse de variables indépendantes, nous avons effectué un test non-paramétrique de **Kruskall-Wallis** (alternative à l'ANOVA quand l'hypothèse de normalité n'est pas acceptable). Il permet de tester si k échantillons ($k > 2$) proviennent de la même population, ou de populations ayant des caractéristiques identiques, au sens d'un paramètre de position (ce paramètre de position est conceptuellement proche de la médiane). On peut donc repérer si les distributions sont égales, pour une taille d'échantillon et un risque donné, lorsque notre valeur critique calculée est supérieure au risque alpha.

2.2.1 Méthode rétrospective

Pour cette méthode, le test de Kruskal-Wallis n'était pas significatif au risque alpha de 5%.

Les différents calculs de corrélations ne seront donc pas effectués sur ces données, dont le caractère rétrospectif ne permet pas de prédire une distribution inégale des médianes des populations.

Nous n'exploiterons pas ces résultats dans cette thèse. Toutefois, ils pourraient donner lieu à d'autres analyses (voir *Discussion*).

2.2.2 Méthode prospective « en immersion »

—

Calcul des distributions

Nous présentons ici, de manière graphique, la distribution des participants en fonction du score total d'identification (somme des scores des 9 participants) et du score total à la grille MoVIES (somme moyennée des cotations inter-juges).

La représentation graphique de cette distribution peut être visualisée sur 3 schémas différents illustrant les mêmes données (3 représentations, pour permettre d'augmenter la visibilité) :

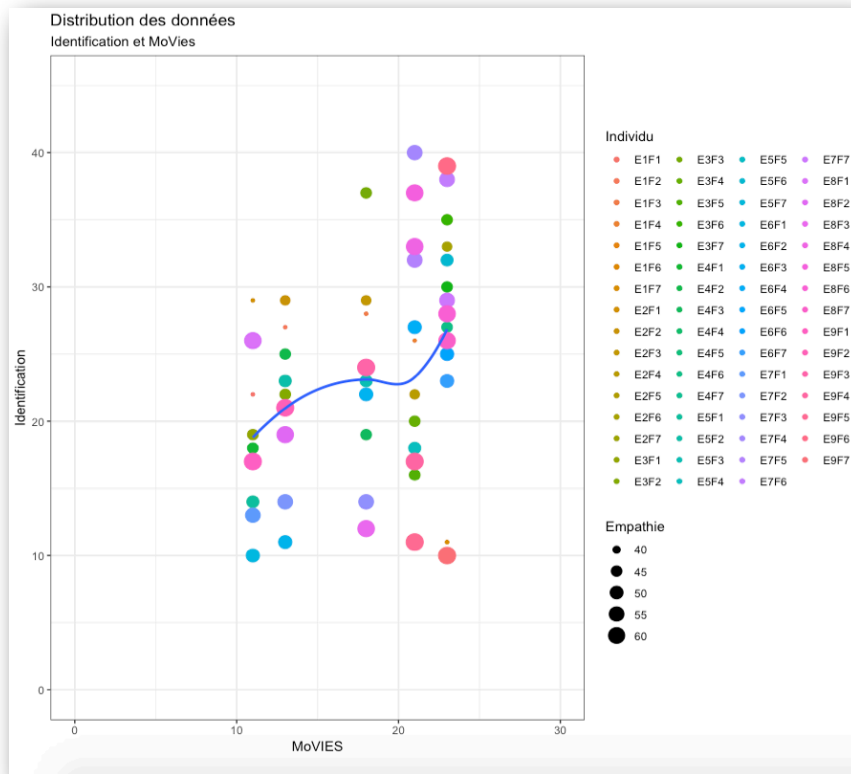


Figure 15 : Distribution des scores à la grille MoVIES en fonction de l'identification, avec représentation du score d'empathie de chaque participant (dégradé de couleurs)

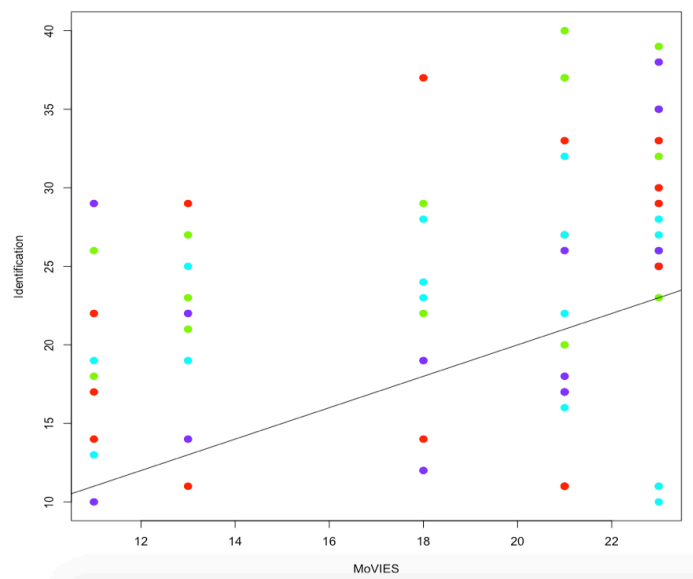


Figure 16 : Distribution des scores à la grille MoVIES en fonction de l'identification, avec droite de régression (*abline*) représentée graphiquement

Cette distribution peut également être représentée en terme de densité (l'aire sous la courbe donne la distribution de la couleur correspondante. Chaque couleur représente un score d'identification) :

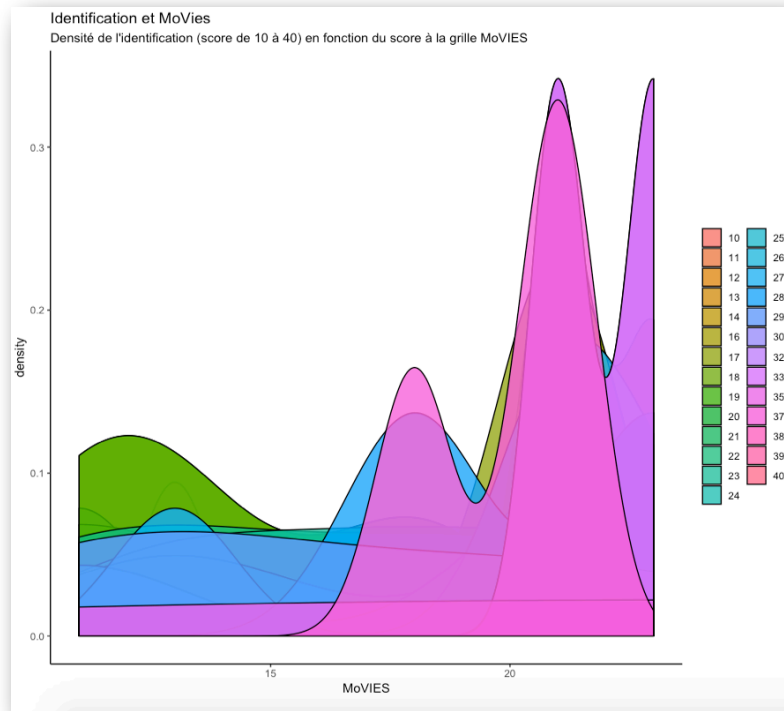


Figure 17 : Densité de l'identification (en ordonnée) en fonction de la grille MoVIES (en abscisse), pour chaque score d'identification (en couleur) de 10 à 40.

—
Calcul de corrélation

Il est possible de donner ces corrélations (en utilisant également les scores totaux de la grille MoVIES (la somme des scores de la grille MoVIES) et les scores totaux de la grille d'identification (la somme des scores de la grille d'identification)) :

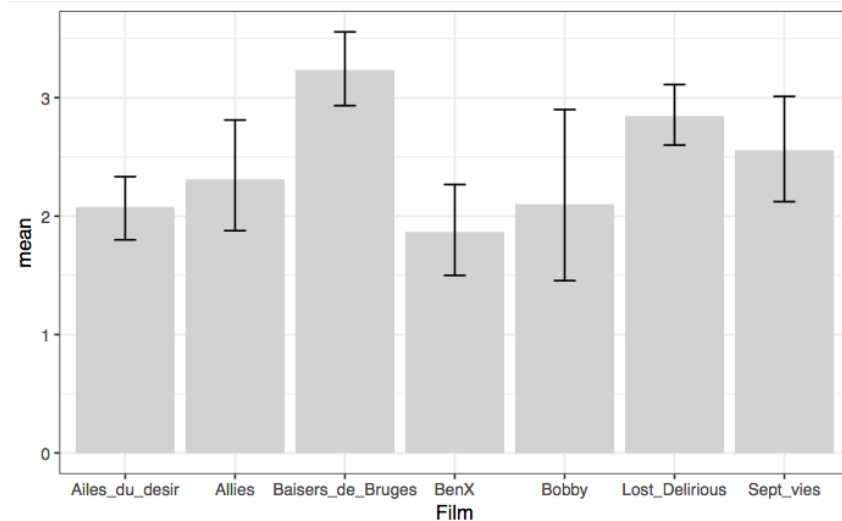


Figure 18 : Corrélation des scores *totaux* à la grille MoVIES et à la grille d'identification testée « en immersion », sur 7 films, pour 9 participants

Pour les scores totaux (somme des résultats), le test de Kruskal Wallis simple ($p = 0.0018$), ainsi que le modèle linéaire multiple ($p = 0.0013$), prenant en compte les variations inter-cotateurs, étaient significatifs pour un risque alpha de 5 %.

Autrement dit, les médianes des scores totaux des différents films n'étaient donc pas égales.

Ce test de Kruskal-Wallis (*box-plot en Figure 18*) permet de montrer que les résultats sont différents en fonction des films testés, et appuie donc l'hypothèse de la sensibilité de la grille MoVIES, dans le cadre du calcul de la validité discriminante (sensibilité de l'outil)

```
Kruskal-Wallis rank sum test

data: data$Y and data$X
Kruskal-Wallis chi-squared = 26.03, df = 6, p-value = 0.0002198
```

Aperçu des résultats du test de Kruskal-Wallis de la corrélation des scores totaux la grille MoVIES et des scores totaux de la grille d'identification

La représentation graphique de ces corrélations de scores *totaux* de la grille MoVIES (somme des scores des participants par film), en fonction des scores d'identification de la grille de Cohen en immersion, peut être présentée ainsi :

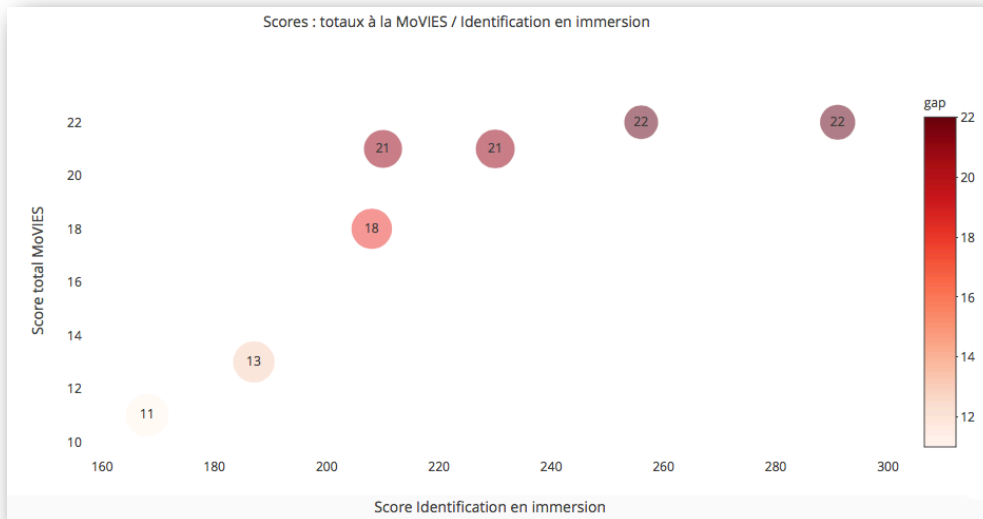


Figure 19a : Scores totaux à la grille MoVIES en fonction scores d'identification de la grille de Cohen en immersion

Le coefficient de corrélation de Spearman, utilisé dans la cadre d'un test non-paramétrique, est mesuré à **Rh \hat{o} = 0,982** (au risque alpha 0,5% = **0,9294**). Cette mesure est jugée très satisfaisante, offrant une **excellente corrélation** entre les mouvements du score de risque à la grille MoVIES et les mouvements aux scores *totaux* d'identification pour ce même film.

En effet, concernant la corrélation de Spearman, plus la valeur absolue du coefficient est importante, plus la relation linéaire entre les variables est forte. Une valeur absolue de 1 indique que les données classées par ligne sont parfaitement linéaires.

Rh \hat{o} observé = 0,9820

```
Spearman's rank correlation rho
data: m[, 1] and m[, 2]
S = 1.0091, p-value = 8.291e-05
alternative hypothesis: true rho is not equal to 0
sample estimates:
rho
0.9819805
```


Il est donc possible de conclure que lorsque l'on observe un score *total* élevé à la grille d'identification de Cohen, un score significativement élevé à la grille MoVIES sera retrouvé.

Toutefois, nous utiliserons dans la partie 2.3, avec un modèle adapté (régression linéaire multiple), les données *par participant*, et non la somme *totale* des scores des participants, afin de mieux rendre compte de cet effet.

Exemple illustrant l'utilisation de cette grille d'identification

Pour étayer ces résultats, nous avons choisi 2 films, dont nous avons corrélé les items un à un. Il s'agit du film *Le cercle des poètes disparus* (LCPD) et du film *Virgin Suicides* (VS). En ordonnée sont représentées les notes sur 10 des participants (N = 40 pour LCPD et N = 14 pour VS en méthode rétrospective) à chaque question de la grille d'identification de Cohen.

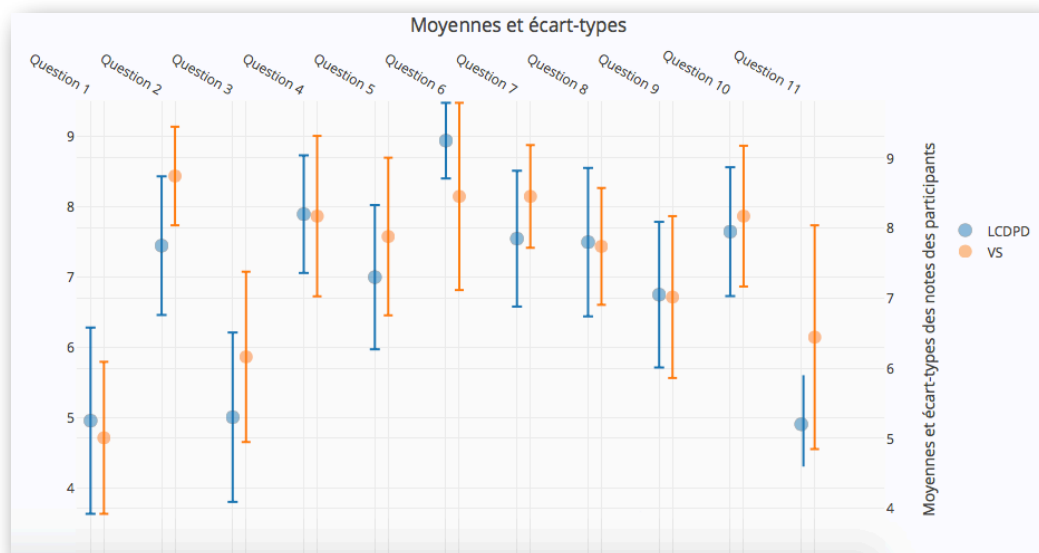


Figure 20 : Exemple de Box-plot de corrélation par item pour 2 films randomisés dans la liste, concernant la grille d'identification de Cohen

On peut s'apercevoir visuellement de la différence de réponse pour les différentes questions de la grille de Cohen, en terme de moyenne comme d'écart-type

2.3 Tester l'effet d'une variable confondante potentielle : le score d'empathie influence-t-il la relation entre l'identification et le score MoVIES ? (modèle de régression linéaire multiple)

Nous devons en effet vérifier que le score obtenu à la grille MoVIES présentera des fluctuations dépendantes du score d'identification *malgré des scores d'empathie différents* chez les participants. Il faudra également inclure dans ce modèle les mesures des variables « éveil émotionnel » « valence émotionnelle » de l'échelle SAM. Autrement dit, il s'agira de montrer que l'identification est prédictible en fonction :

- du score à la grille MoVIES, conçu comme effet fixe,
- et du score d'empathie, de valence et d'éveils émotionnels, conçus idéalement comme effets aléatoires mais inclus comme effets fixes dans le modèle statistique.

Un modèle de régression multiple avec une variable dépendante (*variable dépendante : identification*), et des facteurs explicatifs (*variables indépendantes : empathie, éveil et valence, et score total à la grille MoVIES*) devra être utilisé.

Ces analyses ont été effectuées sur les données de la méthode dite « en immersion ».

2.3.1 Statistiques descriptives : corrélation

Il est possible d'étudier la force de la relation, entre empathie des participants, identification des participants, et score des films à la grille MoVIES ; il sera fait de même entre éveil émotionnel, valence émotionnelle, et score des films à la grille MoVIES. La relation entre identification, empathie, valence et éveils émotionnels, et grille MoVIES sera analysée par la régression linéaire multiple.

En terme de score total en ce qui concerne la force d'association, on note ainsi une très bonne corrélation entre le score d'empathie et l'identification au film (0,845), ainsi qu'entre le score d'empathie et la grille MoVIES (0,858). On relève également une bonne corrélation entre l'identification et la grille MoVIES (0,840).

Corrélations

		Id	Empathie	Movies
Corrélation de Pearson	Id	1,000	,845	,840
	Empathie	,845	1,000	,858
	Movies	,840	,858	1,000
Sig. (unilatéral)	Id	.	,008	,009
	Empathie	,008	.	,007
	Movies	,009	,007	.

Figure 21 : Étude des forces d'associations entre les différentes variables (logiciel SPSS)

Concernant la relation de l'échelle de valence émotionnelle (*arousal*) avec la grille MoVIES, un test de normalité de Shapiro-Wilk a été effectué, montrant que la distribution suivait une loi normale. Toutefois, le test de corrélation de Pearson était en faveur d'une corrélation *négative*, au risque alpha de 5 % (interprétation dans la partie *Discussion*).

Shapiro-Wilk normality test

W = 0.9256, p-value = 0.514

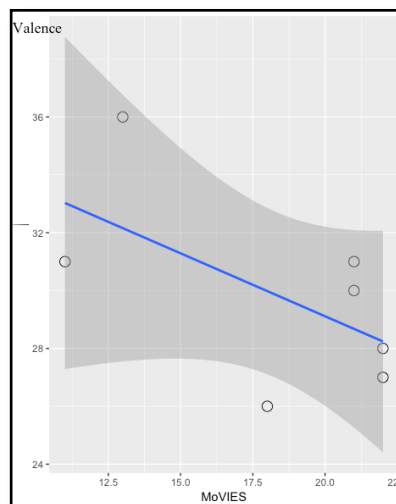


Figure 22 : Corrélations de Pearson de la Valence émotionnelle en fonction du score MoVIES

Concernant l'échelle d'éveil émotionnel, le même test de normalité a été effectué, montrant que la distribution suivait également une loi normale. Nous avons donc utilisé le coefficient de Pearson pour étudier la corrélation entre les données de l'échelle d'éveil émotionnel et le score total à la grille MoVIES, qui s'est avéré significatif, au risque alpha de 5 % (0,49).

Shapiro-Wilk normality test

W = 0.811, p-value = 0.05248

Pearson's product-moment correlation

```
data: MoVIES and arousal
t = 1.2789, df = 5, p-value = 0.2571
alternative hypothesis: true correlation is not equal to 0
95 percent confidence interval:
-0.4097894 0.9094970
sample estimates:
cor
0.4964801
```

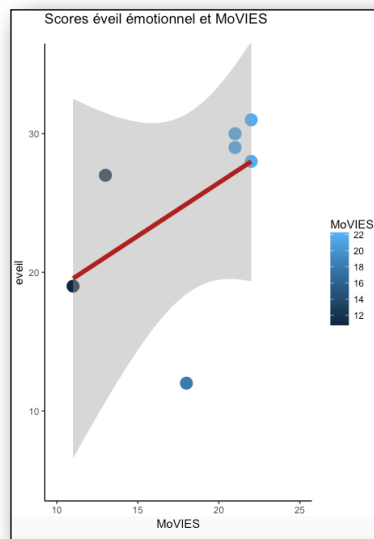


Figure 23 : Corrélation de Pearson Eveil émotionnel / Scores MoVIES

2.3.2 Statistiques descriptives : modèle de régression multiple

Le modèle utilisé (sur R 3.5.2) était le suivant :

```
lm(Identification ~ MoVIES + Empathie + Eveil + Valence, data=modele_multiple)
```

- avec `lm` : pour le modèle linéaire multiple, à effets fixes
- avec l'Identification comme variable dépendante
- le score MoVIES, l'Empathie, l'Eveil et la Valence en régresseurs à effet fixe.

Les données utilisées étaient issues d'une matrice à 63 entrées, du fait des 9 sujets ayant visualisés 7 films chacun.

	Std	IC 95 %	p
MoVIES	0.4836	[0,10–1,01]	0.0317 *
Empathy	0.1920	[0,15–1,05]	0.1887
Valence	3.1928	[0,88–3,09]	0.0193 *
Arousal	-2.6548	[0,83–5,48]	0.0171 *

Tableau 3 : Résultat du modèle multiple testant la validité de la grille MoVIES, de l'Empathie, de la Valence émotionnelle et de l'Eveil émotionnel par comparaison avec les scores d'identification

Nous retrouvons une valeur de $p < 0.05$ pour les régresseurs (0,0317 pour le premier régresseur, la grille MoVIES), hormis pour l'empathie (0,1887), confirmant que la grille MoVIES peut être prédite en fonction de l'Identification, et qu'elle est indépendante de l'Empathie.

Autrement dit, la variable dépendante Identification est influencée par la cotation « MoVIES », à Empathie, Valence et Éveil égaux.

Le R^2 (part de la variation de la variable dépendante qui est expliquée par les facteurs explicatifs) est moyennement élevé.

La valeur de p pour le F-test est significativement bonne, mesurée à $p = 0,0083$.

L'intervalle de confiance à 95 % ne contient pas la valeur 1 (ni 0).

```
Fixed effects:
              lower      est.      upper
(Intercept) 4.2897137 12.9556919 21.621670
MoVIES      0.1042546  0.5579414  1.011628
attr(,"label")
```

On peut conclure sur une dépendance significative de l'identification des spectateurs au score MoVIES, indépendamment des autres facteurs aléatoires que sont l'empathie du spectateur, son éveil émotionnel ou sa valence.

—

Conditions d'application du modèle (distribution des résidus)

Les *résidus* doivent être distribués selon une loi normale, avoir une variance constante (nommée l'homoscédasticité), et doivent être indépendants les uns des autres (indépendance nommée absence de multicollinéarité).

La normalité est attestée par le QQplot suivant :

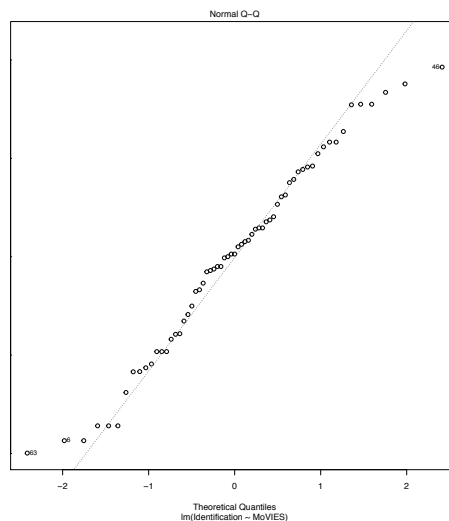


Figure 24 : QQ plot attestant de la normalité

L'homogénéité des variances est retrouvée sur le nuage de points, mettant en relation les résidus et leur valeur prédite (disposition des points) :

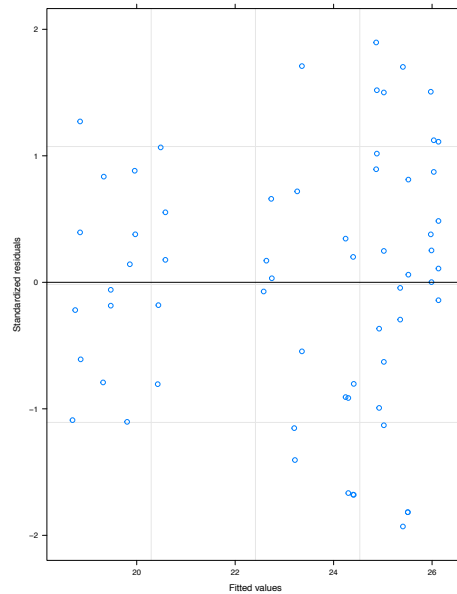


Figure 23 : Nuage de points des résidus

Enfin, l'indépendance des résidus est assurée par la transformation du modèle multiple en *modèle mixte* : $lme(Identification \sim MoVIES + Empathie + Valence + Eveil, data = modele_mixte, random = c(\sim 1 | Film, \sim 1 | Id))$, qui s'avérait à la limite de la *significativité* (0,078 donc légèrement supérieur à 0,05).

Nous avons également vérifié l'absence d'observations déviantes, susceptibles d'influencer les données.

En résumé :

- Seule la grille d'identification de Cohen « en immersion » (c'est-à-dire remplie dans les suites immédiates de la visualisation de la scène de suicide) a été exploitée.
- Dans un premier temps, la corrélation entre le score total (somme des scores de tous les participants) de l'identification et de la grille MoVIES a été réalisée (coefficient de Spearman), et s'avérait significatif.
- Cette corrélation a également été réalisée entre la grille MoVIES et la valence émotionnelle ou l'éveil émotionnel. Ces résultats pourraient être exploités dans une étude ultérieure.

- La grille MoVIES peut être prédite en fonction de l'identification, mais non pas de l'empathie, tel que décrit dans le modèle de régression multiple utilisé. Autrement dit, l'identification est influencée par la cotation « MoVIES » à Empathie, Valence et Éveil émotionnels égaux.
- Ces résultats sont d'autant plus intéressants qu'ils objectivent la place centrale de la notion d'identification dans ces processus émotionnels.

3. Analyse des films

3.1 Analyse descriptive

L'analyse descriptive a été effectuée sur l'ensemble des 49 films analysés. En effet, la grille descriptive n'a pas été modifiée entre les 2 séries testées.

3.1.1 Type de films et diffusion

L'ensemble des films était issus de la cinématographie internationale. Ils ont été diffusés au cinéma avant d'être disponibles sur internet ou en DVD.

On retrouve, dans les deux séries, une majorité de drames.

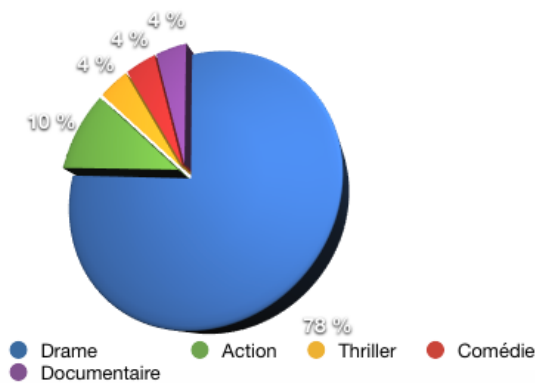


Figure 24 : Proportion de chaque type de film dans les deux séries

3.1.2 Audience de la source

Afin de retrouver les audiences de chaque source, nous nous sommes basés sur le « box-office » (ou 'côte de succès') référencé par différentes sources, à savoir les bases de données :

- The Numbers (Movie Business Plans and Research Services)
- Lumière (base de recherche)
- Baromètre CNC
- The Movie Database (TMDb)

Pour des raisons pratiques, la diffusion quantitative des films *après* leur parution, via d'autres canaux que le cinéma (telles que les rediffusions, les visualisations sur les plateformes comme *Netflix*), n'a pas été évaluée. Trois limites à ce recueil sont repérables :

- Après sa première diffusion, la popularité du film peut encore augmenter de manière non linéaire ;
- De plus, le box-office dépend de la diffusion nationale et internationale ;
- Enfin, les films plus anciens ont plus de « recul » temporel, augmentant théoriquement le nombre d'individus les ayant visualisé.

C'est ainsi que les chiffres des box-offices doivent être considérés uniquement comme des mesures *relatives* les unes par rapport aux autres. Les chiffres varient de 168 millions d'entrées pour *Sept Vies* (diffusion internationale), à 5 330 entrées pour *Le locataire* (diffusion nationale). Les données sont présentées dans la figure ci-dessous :

Film 1	18	Film 25	0,05
Film 2	0,07	Film 26	4
Film 3	49	Film 27	54
Film 4	5,6	Film 28	0,7
Film 5	NA	Film 29	29
Film 6	0,3	Film 30	NA
Film 7	NA	Film 31	0,07
Film 8	119	Film 32	0,03
Film 9	0,9	Film 33	NA
Film 10	NA	Film 34	16
Film 11	2	Film 35	119
Film 12	0,18	Film 36	0,65
Film 13	168	Film 37	0,3
Film 14	69	Film 38	9
Film 15	NA	Film 39	0,3
Film 16	5,6	Film 40	1,4
Film 17	16	Film 41	0,5
Film 18	307	Film 42	0,23
Film 19	0,184	Film 43	23
Film 20	100	Film 44	NA
Film 21	41	Film 45	0,1
Film 22	4	Film 46	0,05
Film 23	0,45	Film 47	0,7
Film 24	NA	Film 48	NA
		Film 49	3,5

Figure 25 : Box-office des films des deux séries de l'échantillon analysé

3.1.3 Type de suicide

Il s'agissait dans la plupart des cas d'un suicide *unique*, mais on retrouvait également, dans l'échantillon de 49 films, 1 suicide altruiste et 1 suicide de groupe.

3.1.4 Moyen suicidaire

La proportion des différents moyens suicidaires sur l'ensemble de l'échantillon est représentée dans la figure suivante :

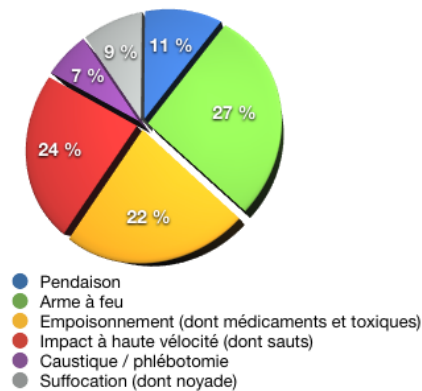


Figure 26 : Proportion de chaque moyen suicidaire retrouvé dans les deux échantillons de films analysés

Ces proportions seront mises en rapport avec celles retrouvées « dans la réalité » dans la partie *Discussion*.

3.2 Propriétés des films déterminant l'effet de la couverture médiatique sur le suicide

1° La représentation du suicide dans les films est aujourd'hui plus répandue qu'auparavant. Elle a en effet augmenté au cours de l'évolution du cinéma. Or, un effet « dose dépendant » a été relevé : il met en évidence qu'un fait suicidaire plus souvent relaté, de manière répétitive, augmente le risque d'effet d'imitation comportementale (Cheng, 2007 ; Etzersdorfer, 2004).

2° Les analyses, réalisées chacune sur des centaines de films contenant une scène de suicide, montrent que les scènes de suicide sont devenues :

- plus longues,

- décrites plus finement,
- plus brutales et violentes,
- et en même temps plus « sensationnalistes » et romantisées (Robinson, 2016 ; Stack, 2000 ; Stack, 1990 ; Jamieson, 2003).

3° Les acteurs et actrices concerné(e)s sont également de plus en plus jeunes, et la représentation du suicide chez les sujets d'un jeune âge est augmentée de manière disproportionnée par rapport à ce qu'il en est dans la réalité (Zimmerman, 2018).

Niederkröthaler trouve une association significative entre le traitement médiatique « sensationnaliste » du suicide et l'augmentation des taux de suicide (Niederkröthaler, 2010). Le personnage de Juliette, dans le film Roméo et Juliette dont il existe 44 versions (adaptation directe, et non parodies ou imitation), de 1908 à 2016, avait environ 30 ans dans les premières versions, et environ 20 dans les dernières.

4° Dans une revue de littérature de 2012, les auteurs prouvent qu'il existe une surreprésentation des faits sensationnalistes impliquant des méthodes suicidaires à haut risque léthal, beaucoup moins courantes dans la réalité, telles que l'immolation ou l'asphyxie, les armes à feu ou les impacts à haute vitesse (Sisasek et Várnick, 2012).

3.3 Risque qualitatif d'effet Werther

3.3.1 Risque par item

L'effet Werther de chaque film est marqué par une disparité forte entre les différents items : en effet, certaines caractéristiques ne sont que rarement retrouvées dans l'échantillon, alors que d'autres sont fréquemment observées.

Dans le graphique suivant présentant les données, nous avons utilisé les « moyennes par item ». En effet, pour chaque film, deux scores différents pouvaient coexister : 0 ou 1. La moyenne de l'item était donc préférable à sa somme. Nous analysons ci-dessous leur fréquence.

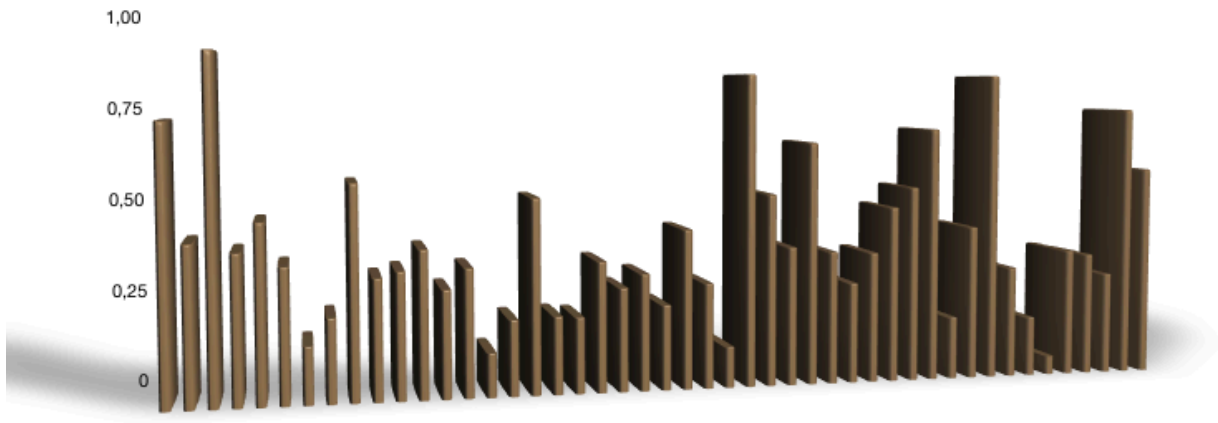


Figure 27 : Fréquence des moyennes de valeurs positives pour les 47 items porteurs d'un effet Werther sur les deux échantillons de films

Les 47 items sont vecteurs d'effet Werther lorsqu'ils sont présents dans un film : mais lesquels sont le plus souvent positifs ?

Reprenons pour cela les items dont la moyenne de valeurs positives dépasse 50 % de fréquence. Le label des 9 items concernés sont résumés ici :

- Le suicide concerne le personnage principal ;
- Le suicide apparaît à plus de 30 % de la durée du film ;
- La visualisation du corps de la personne suicidée, bien présente à l'image et pas seulement évoquée ;
- Le réalisme de la scène ;
- La musique ;
- L'absence de trouble mental évoqué dans le film ;
- La visualisation du moyen de suicide ;
- L'absence d'information sur les facteurs de risque ;
- L'absence de mention explicite des idées suicidaires.

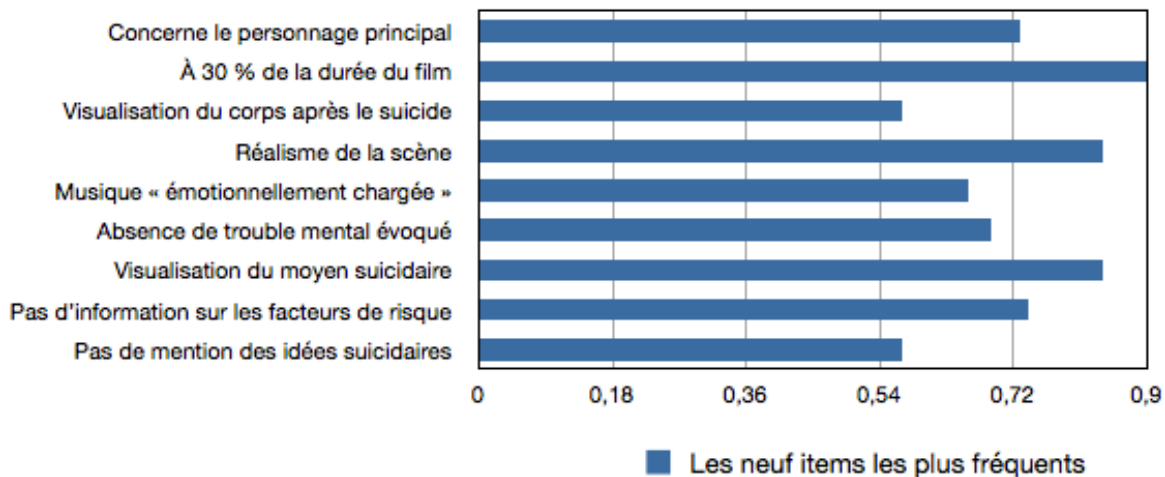


Figure 28 : Fréquences des items les plus retrouvés dans notre échantillon (résumé de l'item donné dans ce graphique)

3.3.2 Risque par film

La cotation de risque d'effet Werther varie entre 10 et 25 sur les 47 items.

Le minima est à 5/47 pour *The Bridge*, un film documentaire fictionnel, et le maxima est à 27/47 dans *Thelma et Louise* et *Anna Karénine*.

La moyenne pour les deux séries se situe à 18,2.

L'écart-type est de 5,14.

En résumé :

- Les films contenant une scène de suicide, dans notre échantillon de 49 films, sont majoritairement des drames.
- Les moyens suicidaires les plus employés, dans notre échantillon, étaient : les armes à feu, les intoxications médicamenteuses volontaires, les impacts à haute vitesse.
- Les scènes de suicide sont plus violentes, plus longuement et finement décrites, et plus « sensationnalistes » qu'auparavant (Stack, 2000).
- 9 items de notre grille sont plus fréquemment retrouvés positifs.

DISCUSSION

« *Qu'est-ce qu'une chose qui pense ? C'est une chose qui doute, qui entend, qui conçoit, qui affirme, qui nie, qui veut, qui ne veut pas, qui imagine aussi, et qui sent.* »

René Descartes, *Méditation seconde* (1641)

1. Rappel des principaux résultats

1.1. Constitution et validation de grille MoVIES

- La constitution de la grille d'évaluation d'un film comportant une scène de suicide a été réalisée par l'étude d'un double corpus de littérature, constitué à la fois par une littérature scientifique et une littérature de critique cinématographique.
- Les deux séries de double cotation ont permis l'optimisation de la grille MoVIES, en limitant les risques de variabilité des résultats inter-juges. La grille obtenue après les deux séries de double cotation a permis d'obtenir des résultats concordants pour tous les items sauf 4, après la deuxième série de cotation. Ces items, malgré les efforts de précision, restent sujet à une interprétation subjective lors de la cotation. 6 items, présentant une trop faible occurrence, n'ont pas été retenus pour la constitution de la grille MoVIES finale (fournie dans l'*Annexe 2*).

1.2 Corrélation d'une grille d'identification à la grille MoVIES

- Deux méthodes ont été utilisées, en utilisant une grille d'identification (dite de Cohen) : l'une prospective (soit « en immersion » dans le film, N = 9 participants pour 7 films) ; l'autre retrospective (le participant devait se rappeler un film visualisé antérieurement ; N = 137). Les résultats de chacune de ces méthodes devaient être comparés à la grille MoVIES.
- La normalité des deux grilles a d'abord été testée par un test de Kruskall-Wallis (test équivalent à l'ANOVA, mais pour k échantillons non paramétriques), qui s'est avéré non significatif avec la grille d'identification utilisée dans la méthode retrospective ; les

tests n'ont donc pas été poursuivis avec cette méthode. L'association était significativement positive avec les résultats obtenus « en immersion ».

- Le modèle linéaire multiple, s'est avéré significativement positif lors de la comparaison entre la grille MoVIES et la grille d'identification (ajustée en intra-sujet sur des facteurs fixes : empathie, éveil émotionnel et valence émotionnelle - avec vérification de la normalité par le test de Shapiro-Wilk) en méthode prospective.
- En parallèle du modèle de régression, la force de l'association d'une échelle d'empathie validée en français a été corrélée à l'identification de chaque participant, tout comme l'éveil émotionnel et la valence émotionnelle (coefficient de corrélation de Spearman).

2. Comparaison avec les données de la littérature

2.1. Comparaison avec les autres outils d'évaluation de compliance aux recommandations

La grille MoVIES n'est précédée d'aucun outil similaire, mais il existe cependant des grilles adaptées au contenu médiatique de la *presse écrite* s'intéressant au suicide (John, 2014).

On retrouve notamment :

- l'échelle RISc (basée sur 4 catégories : l'approche, le contenu, le langage, et l'image),
- l'échelle PRINTQUAL (comportant 2 groupes d'items, s'apparentant aux items Werther et Papageno),
- la grille PReSS, validée en français (Verzaux, 2015).

2.2 Peut-on comparer les grilles destinées à la presse écrite et la grille MoVIES ?

La grille MoVIES s'inspire des outils précédents, en analysant notamment un film de manière descriptive avant d'en saisir les caractéristiques qualitatives, item par item.

Elle a intégré les axes des recommandations de l'OMS (disponibles en *Annexes 3*). Une certaine adaptation a été nécessaire, les mentions « L'article est-il situé ou mentionné sur la couverture ou la première page ? », ou « Existe-t-il des images inappropriées concernant le fait suicidaire ? » étant peu pertinentes si elles étaient prises 'au pied de la

lettre'. En effet, la grille MoVIES est constituée d'éléments propres à l'art cinématographique, repérés dans la littérature du cinéma et s'intéressant à la relation film / spectateur, tout en intégrant de manière pratique et appliquée les recommandations spécifiques.

Toutefois, il pourrait être intéressant de questionner la pertinence de la grille MoVIES en confrontant les questions parallèles à ces deux types d'outils. Cette comparaison pourrait constituer un travail ultérieur.

3. Caractéristiques descriptives de l'échantillon

L'échantillon randomisé de films traitant du suicide a permis de dresser un premier état des lieux du contenu cinématographique international au sujet du suicide. Nous allons désormais discuter brièvement ces données.

3.1 Moyens suicidaires

Les impacts à haute vitesse (par saut d'une hauteur importante), les intoxications médicamenteuses volontaires, ainsi que les armes à feu constituaient les trois moyens suicidaires les plus représentés.

En comparant les moyens suicidaires retrouvés dans l'échantillon de films analysés (voir diagramme de la partie 2.1.4) et les moyens suicidaire utilisés dans la réalité (tableau ci dessous), nous observons que certains moyens suicidaires sont *surreprésentés* au cinéma par rapport aux données statistiques du CépiDC-Inserm de 2011. C'est le cas des intoxications médicamenteuses volontaires (15 % vs 22 % dans les statistiques), et des armes à feu (27 % vs 14 % dans les statistiques). Cependant, le suicide par pendaison est sous-représenté (11 % vs 48 % selon le CépiDC-Inserm).

Il faut également noter que ces résultats ne sont pas concordants avec les données des articles de presse, qui montrent une surreprésentation des chutes de hauteur élevée (Niederkröthaler, 2010).

	Deux sexes	Hommes	Femmes
Pendaison	48,0	53,9	31,9
Ingestion de produits	15,8	10,1	31,2
Arme à feu	13,9	18,0	2,6
Saut d'un lieu élevé	6,5	4,7	11,3
Noyade	5,3	3,3	10,6
Autres - non précisés	10,6	9,9	12,5
Total	100,0	100,0	100,0

Figure 29 : Proportion des moyens suicidaires utilisés en France, selon la base de données *CépiDc-Inserm 2011*

Il existe donc des disparités dans la présentation du moyen suicidaire ; mais on peut noter que le suicide par pendaison, à fort potentiel de létalité, est sous-représenté ; au contraire, l'intoxication médicamenteuse volontaire, à faible potentiel de létalité, est surreprésenté. Le caractère sensationnaliste du suicide n'est donc pas nécessairement basé sur le moyen lui-même, mais sans doute sur des facteurs plus fins, potentiellement repéré par les items de la grille MoVIES.

3.2 Effets Werther et Papageno : recommandations et implications

Les résultats de cette étude montrent que les professionnels du cinéma expriment une faible compliance aux mesures de prévention de l'effet Werther. Cela pourrait être expliqué par l'absence de recommandations *spécifiquement* destinées aux professionnels du cinéma.

Il faut noter que les articles de presse, soumis pourtant directement aux recommandations OMS, suivent également peu ces directives (Notredame, 2015). En effet, Tatum a montré que sur 968 articles, 56 % présentaient explicitement la méthode, 6 % seulement donnaient des informations sur les ressources disponibles (Tatum, 2010). De même, dans une étude ayant analysé 2 110 articles (Fu, 2009), seuls 4,9 % présentaient un message positif, et 85,5 % citaient le moyen de suicide dans le titre même de l'article. De manière empirique, la crainte que l'univers du cinéma n'échappe pas à ces chiffres semblerait justifiée.

Implications

Nous avons noté précédemment que les résultats de la grille MoVIES résultaient d'une somme d'items cotant de manière très disparate (malgré une bonne consistance interne). En effet, certains items sont plus fréquemment retrouvés positifs. Ceux-ci devront donc être l'objet d'une attention toute particulière.

La question du ciblage de ces items se pose donc. Mais s'ils peuvent être aisément reconnus, trois écueils restent à-propos :

- peut-on matériellement éviter que ces facteurs apparaissent, dans le cadre d'un média visuel qui nécessite par essence de montrer au spectateur ce qu'il advient de la personne en crise de suicide ?
- doit-on agir en amont ou en aval de la production du film (ou les deux), afin d'éviter la visualisation de ce genre de facteurs potentiellement perturbants ?
- et a-t-on déjà vraiment la possibilité de « brider » des scènes délicates, au nom du bien-être sanitaire prophylactique, alors que le canal cinématographique est considéré comme un art ?

Nous reviendrons par la suite sur l'intrication de ces problématiques sanitaires, éthiques, et épistémologiques, sans entrer cependant dans la question épineuse soulevée par les enjeux de la responsabilité du cinéaste.

3.3 Seuil de risque de contagion suicidaire et cinémathèque préventive

1° Nous avons remarqué que le score à la grille MoVIES varie de 5/47 à 27/47 items positifs, la moyenne se situant à 18,2. Doit-on considérer un seuil numérique, fixe, au-delà duquel un film donné serait déclaré « à risque » ?

Nous laissons donc ouverte la question de la détermination éventuelle d'un seuil, qui nécessite des approfondissements théoriques et éthiques.

2° Cela pourrait avoir une certaine pertinence statistique, en permettant de classer les films déjà produits, et ceux à venir, en différentes catégories sanitaires (au moins : « à risque » / « non à risque »). Il s'agirait d'une classification relative aux « pires films » à effet Werther et aux « meilleurs films » à effet Papageno. Mais du point de vue du

spectateur individuel, cela ne signifierait sans doute pas qu'un tel film donné soit à risque de contagion. Et de plus, il faudrait analyser un plus grand échantillon de films.

Dans cet optique, nous soutenons la création d'une « cinémathèque préventive », répertoriant les caractéristiques descriptives et qualitatives de chaque film grâce à l'utilisation libre de la grille MoVIES.

En résumé :

- Les moyens suicidaires représentés dans cet échantillon de films diffèrent des moyens utilisés dans la réalité : les intoxications médicamenteuses volontaires et les armes à feu sont surreprésentées, les suicides par pendaison sous-représentés.
- La grille MoVIES diffère des grilles comparables utilisées dans la presse écrite.
- Les problématiques éthiques et la question d'un « seuil de risque » côté à la grille MoVIES sont discutées dans cette partie.
- La proposition de constitution d'une « cinémathèque préventive », permettant d'obtenir rapidement une cotation de l'effet Werther et/ou Papageno, semble envisageable (par une méthode participative sur internet, par exemple).

4. Limites et biais de ce travail

En nous basant sur la revue de Choi (2005), proposant une classification des principaux biais pouvant être retrouvés dans les questionnaires, échelles et grilles, nous avons établis quelles limites possédaient ce travail, et les méthodes pour y pallier.

Les limites de cette étude peuvent être séparées en limites méthodologiques et en limites épistémologiques. Ces dernières doivent être distinguées sur les plans sémiologique (*Quel sens donner à cette analyse ? Qu'en conclure ?*), utilitaire (*Que faire de recommandations ?*), et philosophico-éthique (*Quels rapports peuvent se tisser entre monde de la prévention et monde du cinéma ? De quel influence peut disposer chacune de ces parties ?*).

4.1 Limites méthodologiques

4.1.1 Critère de sélection des films : cinéma vs séries

L'échantillon de 49 films randomisés permet certes une bonne représentativité de la perception du suicide par la population. En effet, les représentations sociales sont hautement influencées par ce canal visuel, à forte diffusion quantitative et à haut degré émotionnel. Selon le rapport du *Centre National du Cinéma*, « *Les principaux chiffres du cinéma en 2016* », 67,8 % des Français sont allés au moins une fois au cinéma en 2016, soit 42,5 millions d'individus.

Mais les séries n'ont pas été prises en compte dans la sélection randomisée. Notamment, celles que l'on retrouve sur la plateforme *Netflix* (totalisant 125 millions d'abonnés dans le monde, avec une estimation de 3,5 millions d'abonnés en France en 2018) constituent une source non négligeable d'influence et d'identification potentielle, et donc de contagion suicidaire (Jacobson, 2017). De plus, les populations les plus à risque (les adolescents par exemple, Martin, 1996 ; Notredame, 2019) sont les plus à même de visionner des longs métrages par ce canal. Or, nous n'avons pu évaluer de manière exhaustive ces séries, diffusées et conservées sur de multiples sources disparates.

Ce constat doit forcer, à l'avenir, à cibler et à diriger l'attention des acteurs de la prévention du suicide sur ces nouvelles sources de diffusion cinématographique.

Le respect de la représentativité a été garanti par le choix aléatoire dans des bases de données exhaustives. Toutefois, une distorsion pourrait être évoquée en raison de l'éviction d'un certain nombre de films depuis la randomisation des 100 films.

Mais la représentativité nous semble garantie, tout de même, du fait du travail qualitatif de sélection initial : tous les films présentaient une scène de suicide, critère nécessaire et suffisant pour être inclus dans l'étude quantitative.

4.1.2 Statistiques effectuées sur la grille MoVIES

- Lorsque l'alpha de Cronbach est calculé sur un grand nombre d'items, il peut être parfois plus le reflet d'une redondance parmi les items que la preuve d'une bonne cohérence interne. Il serait alors possible, dans une étude ultérieure, d'effectuer une analyse factorielle pour vérifier ces données.
- Un fort risque d'effet Werther a parfois été retrouvé. Cette tendance est toutefois à mettre en relation avec d'importantes disparités inter-items. La question de la *pondération* des items doit donc être posée.

- L'analyse qualitative des articles confirme le fait qu'il existe une forte disparité de pourcentage de positivité entre les items. Autrement dit, certains items sont retrouvés fréquemment, et sont fréquemment positifs, et inversement. Ces pourcentages pourraient permettre une pondération des scores par item. Par exemple, les auteurs de l'échelle PRINTQUAL ont ainsi établi une pondération en se basant sur l'avis de douze experts (quoique cet avis n'enlève rien au caractère subjectif des pondérations).
- La régression linéaire a été réalisée sur un modèle multiple, alors qu'un modèle mixte aurait pu fournir un résultat plus robuste. En effet, les variables indépendantes correspondaient plutôt à des effets aléatoires : une approximation a donc été effectuée pour cette transformation. Toutefois, la significativité étant très satisfaisante, la robustesse s'en trouve respectée.

4.1.3 Questionnaire d'identification de Cohen

Dans le recueil en différé (rétrospectif) de l'identification, un biais de rappel ou de mémorisation pourraient être retrouvés.

L'identification d'un sujet à un personnage de film est hautement subjective. Mais c'est justement la corrélation de cette mesure subjective avec la grille MoVIES, objective, qui nous intéressait. Cependant, la manipulation de ressentis individuels auto-rapportés pouvait induire des différences inappropriées entre les évaluations, sans que celles-ci ne soient pourtant statistiquement significatives. La visualisation du film et le questionnaire ayant été faits en simultané, des mesures physiologiques (telles que la tension ou le rythme cardiaque) auraient pu être appropriées, afin de recueillir des données (objectives) sur l'état émotionnel concomitant à l'identification. Toutefois, une correction a été effectuée par un recueil objectif des traits d'empathie, d'éveil, et de valence émotionnels du répondeur. Le résultat allant dans le sens d'une variation du score à la grille MoVIES avec l'identification *conforte notre hypothèse de l'identification indépendamment de l'empathie*, constatation singulière et potentiellement fructueuse.

De plus, on peut citer un phénomène de biais social, étant donné que les participants venaient de milieux sociaux globalement similaires (mise en jeu de phénomènes d'assimilation des valeurs).

Concernant les émotions, un biais affectif (ressentis et vécus différents) pourrait être associé.

4.1.4 Durée des extraits

La cotation de la grille MoVIES a nécessité la visualisation de l'intégralité du film. Mais la cotation de la grille d'identification « en immersion », par les 9 participants, a été réalisée sur un extrait, après qu'un synopsis standardisé ait été fourni à chaque participant (le temps de passation de 40/45 minutes étant déjà très délicat à programmer). L'identification pourrait n'être pas la même lors d'un extrait que lors de la visualisation complète du film (Sobieszczanski, 2010).

Toutefois, il semble que la bonne corrélation entre grille subjective d'identification et grille de cotation objective MoVIES ne fasse que renforcer la pertinence de cette dernière : elle est en effet capable de déceler quels films sont à risque de contagion, *même* lorsque la visualisation se fait sur une courte période, car la prédiction statistique d'une grille par rapport à l'autre est positive.

4.1.5 Sélection et passation des items

La possibilité d'explicitier les items aux examinateurs dits « expérimentés » (à qui l'on avait expliqué la signification et le sens de chaque item), ainsi que le fait de corriger certains items lors de la deuxième série de cotation a permis de limiter les biais liés au design des questions (tels que le jargon technique, la confusion entre objectivité et croyance, etc.), ainsi que les biais d'habituaton aux interprétations de l'autre. En effet, la discussion entre chaque série, afin d'améliorer la grille, aurait pu être une limite au double aveugle.

De même, les biais retrouvés lors de la conception technique ou de l'administration de la grille ne sont pas retrouvés avec cette méthodologie.

4.1.6 Passation des grilles

Le caractère prospectif du recueil des données d'identification a permis d'inscrire dans le temps présent l'émotion vécue par les sujets. En témoignent les mesures non satisfaisantes (corrélation non positive de l'identification et la grille MoVIES) des données recueillies rétrospectivement. Cette différence d'effet entre émotion actuelle et passée ne semble pas avoir été relevée dans la littérature sur ce sujet, et mériterait d'être approfondie.

4.1.7 Procédure d'optimisation

Certains items sont restés sujets à discussion malgré les précisions et l'optimisation, et portent donc une certaine subjectivité. L'opérationnalisation de cet item reste à améliorer, en introduisant éventuellement un troisième cotateur neutre pour d'autres séries de cotation.

Concernant la fiabilité, nous aurions pu mettre plus en avant encore la reproductibilité des items dont le Kappa de Cohen était élevé, avec notamment un calcul de celui-ci sur les sous-échelles elles-mêmes (avec pourcentage donné pour chacune de ces sous-échelles, par exemple).

Concernant la validité, l'effet observateur (nous traitons 63 résultats, mais avec 7 participants seulement) a été corrigé par le modèle multiple. Trois régresseurs ont été inclus, par respect du principe de parcimonie et par nécessité méthodologique (perte de robustesse si trop de variables indépendantes dans le modèle).

La validité discriminante (sensibilité) n'a pas été explicitement testée, mais le test de Kruskal-Wallis a permis de montrer que l'écart entre les films était visible (*box-plot p. 144, Figure 18*).

4.2 Limites et discussions épistémologiques

4.2.1 Diffusion restreinte des critères

Comme cela a été étudié dans le cadre de la parution de *guidelines* à destination de la presse, il apparaît qu'une simple publication des recommandations n'entraîne que très peu d'application pratique (Pirkis, 2009). Celles-ci ne commencent à avoir un impact effectif que lorsqu'elles s'intègrent à des programmes de prévention ciblé, nécessitant l'implication et la collaboration des professionnels concernés. Ce défaut d'application pourrait s'intégrer dans différentes hypothèses explicatives et non mutuellement exclusives (Notredame, 2016). En l'occurrence, sans implication active de la part des réalisateurs, producteurs et scénaristes, l'ignorance de telles recommandations préventives impliquerait de manière sous-jacente une méconnaissance de leur responsabilité en matière de suicide (Jamieson, 2003).

Cependant, la parution d'une cinémathèque préventive, issue de ce travail, associée à la diffusion d'une information claire sur le risque de contagion suicidaire via le programme Papageno ²⁵, pourrait être un préalable à un traitement plus adapté du suicide par l'industrie cinématographique. En effet, une « cinémathèque » recensant quels films sont susceptibles d'induire un risque de contagion suicidaire semble directement préventif, apparaissant spécifiquement ciblé sur un film (applicable, par exemple, par un professeur des écoles avant qu'il ne fasse visualiser tel ou tel film à ses élèves, ou un parent à son enfant).

4.2.2 La distanciation : limitation de l'effet d'identification

Tout l'enjeu de l'identification est de comprendre jusqu'à quel point le spectateur se distancie du personnage. En effet, une proximité est recherchée par le réalisateur ou producteur du film, afin d'augmenter l'émotion chez son public (Metz, 1966 ; Mather, 2002 ; Lamblin, 1956). L'étude de la distanciation effectuée par le spectateur peut aider à comprendre comment il parvient à se protéger. Cette protection fait partie intégrante de l'effet Papageno, qui survient lorsqu'un élément du film protège d'un passage à l'acte potentiel (Till, 2017).

4.2.3 Tensions entre univers du cinéma et sphère sanitaire : limites pratiques et éthiques

Nous ne sommes pas sans méconnaître une éventuelle forme de résistance de la part du monde cinématographique. Il ne peut ainsi être exclu qu'un certain formalisme professionnel ou une déontologie particulière puisse pousser ses membres à défendre leur liberté d'expression ou leur capacité à montrer l'indicible à travers la forme artistique cinématographique. Pourrait-on jamais imaginer qu'une censure du cinéma soit possible ? Même si elle est relative, et ne fait que restreindre le cadre de diffusion des images à risque, cette possibilité semble difficilement envisageable sans une réflexion plus poussée. La déontologie sanitaire vient donc s'opposer à l'éthique esthétique (Sutrop, 2000), voire à celle de la création ²⁶. Nous affirmerons alors qu'une censure de l'art

²⁵ Par exemple, par des notes destinées au grand public comme cela a été fait pour la série « 13 Reasons Why » : Le point de vue de Papageno sur la série « 13 raisons de » [Internet]. Papageno Suicide. 2017. Disponible sur: <https://papageno-suicide.com/2017/05/02/le-point-de-vue-de-papageno-sur-la-serie-13-raisons-de/>

²⁶ Cela sans citer le fait que la production cinématographique pourrait être elle-même soumise à des impératifs de productivité et de compétitivité.

cinématographique semble aussi peu imaginable que souhaitable. Tout au plus pourra-t-on voir apparaître une fonction de « conseil » de la part des acteurs de la prévention, en ce qui concerne le risque éventuel de visualisation d'un film comportant une scène de suicide.

Des contraintes plus implicites sont également à l'oeuvre : les professionnels du cinéma se disent fréquemment désemparés lorsqu'ils ont à traiter de la question sensible du suicide, et s'adressent alors à leur réseau local de partenaires (Veyrat, 2015). Ces acteurs de proximité, informant et influençant les professionnels du cinéma, devront être éduqués à la question de la contagion suicidaire (Pirkis, 2008, 2006, 2000).

De plus, les producteurs, réalisateurs et scénaristes ne sont pas épargnés par des stéréotypes et d'autres tensions psychologiques intimes, qui peuvent transparaître dans leur création. Cette perception individuelle de la réalité suicidaire pourrait modifier la création cinématographique, dépendante de leurs représentations psychiques et sociales (Ryan, 2015). Une étude plus approfondie de cette thématique (« *La perception du suicide chez les réalisateurs et scénaristes.* ») pourrait constituer un travail ultérieur intéressant.

4.2.4 Limite thématique : différence entre scénario et production

Nous avons pu étudier la structure de la *réalisation* d'un film, et la corrélérer à l'identification du spectateur, pour obtenir un aperçu de l'effet de « dangerosité » émotionnelle que le film est susceptible de porter en terme de suicide.

Nous devons cependant revoir la question de la différence évoquée en introduction, entre scénario et réalisation. Les remarques portant sur l'aspect scénaristique des films sont incluses dans le champ des « *audience reception studies* », non citées dans ce travail.

- *Le premier terme correspond à « l'histoire narrée »*. Il transmet une information qui, chargée émotionnellement, va agir différemment sur chaque spectateur en fonction de ses caractéristiques personnelles (Scherer, 2006). Ces paramètres sont décrits dans les travaux portant sur les médias et la communication, par exemple intégrés dans le cadre de la « théorie de la disposition affective » (Zillmann, 2003).
- *La réalisation correspond aux caractéristiques objectives du film* (tel que le son, l'image, les rythmes, etc.). C'est elle qui est étudiée dans ce travail. Elle est indépendante de l'histoire qui y est racontée (Müller, 2014) ²⁷. Autrement dit, sous un

²⁷ C'est en analysant cette notion que nous pourrions comprendre la relation paradoxale de plaisir ou de joie que nous avons en visionnant un film triste ou contenant des épisodes douloureux.

angle purement esthétique, il est possible de retrouver une « bonne » réalisation avec un piètre scénario, et inversement.

Il est évident que nous n'avons pu, dans ce travail, intégrer la dimension affective et personnelle de chaque individu qui dépend du scénario.

4.2.5 Limites conceptuelles de l'empathie

Tester l'empathie en la distinguant de l'identification pourrait être une erreur de concept : car pour certains auteurs, l'identification *fait partie* du processus empathique (voir *Introduction*). Cependant, l'identification renseigne mieux sur le processus relationnel qu'entretient le spectateur face au film (cf. *Article 3*).

Cependant, les études récentes portant sur les composantes cognitives et affectives de l'empathie ainsi que les sous-bassements cérébraux de ces processus invitent à considérer l'empathie comme un domaine propre, néanmoins très lié aux processus émotionnels (Shamay-Tsoory, 2011).

En résumé :

- Ce travail comporte des limites méthodologiques, par exemple au niveau de la sélection des films ou concernant le recueil de l'identification.
- Il comporte également des limites épistémologiques, pratiques, sémiologiques et éthiques.
- La plupart de ces limites ont pu être prises en compte, au moins dans la discussion.

5. Ouvertures, approfondissements, et perspectives

« En fait, plus votre science est grande, plus est profonde votre conscience du mystère. »

Vladimir Nabokov, *Intransigeances* (1973).

Nous proposons ici quelques pistes pour poursuivre ce travail :

- L'utilisation de la grille MoVIES pour effectuer une étude rétrospective sur les films et séries suspectées d'avoir augmenté le nombre de suicide dans la population générale (*Eastender, 13 Reasons Why*, etc.) ;
- L'analyse en composante principale de la grille MoVIES, après saturation des données acquises lors d'une évaluation qualitative (« ressenti les plus marquants et gênants lors de la visualisation de la scène de suicide » par exemple), permettant à la fois d'extraire des catégories (telles que « son », « lumière » etc., à corrélérer avec les données statistiques) et d'augmenter sa robustesse ; une analyse par le modèle d'homogénéité de Mokken (Mokken Homogeneity Model ; Mokken, 1971) pourrait également être approprié, en raison de sa spécificité pour les données non-paramétriques.
- L'utilisation plus concrète des données de la valence émotionnelle et de l'éveil émotionnel, notamment par leur mise en relation avec le système IAPS (International Affective Picture System ; Lang et al., 2005), qui renvoie à différents systèmes motivationnels comportementaux et aversifs (à mettre en lien avec la crise suicidaire) ;
- L'approfondissement de la différence d'effets entre : les scores d'identification lors du souvenir rétrospectif d'avoir visualisé un film (peu d'identification) / les scores d'identification lors du recueil de ce paramètre « en immersion » ;
- La mise en relation plus concrète des rapports entre les caractéristiques de l'échantillon de 137 participants et de leur identification aux films ;
- La constitution d'une cinémathèque préventive, aux applications préventives, pédagogiques, et sanitaires, qui serait disponible à tous, sur internet ;
- La détermination d'un seuil (à l'aide de la grille MoVIES) au dessus duquel le film pourrait être considéré « à risque » ;
- La détermination d'une pondération des items, notamment par l'utilisation du coefficient d'évolutivité de Loevinger (ou Loevinger's scalability coefficient ; Loevinger, 1947)
- La question des conséquences du ciblage des items à risque : comment éviter que les items à risque d'effet Werther soient présents dans le film ? Quelles en sont les conséquences éthiques ? ;
- Une étude plus approfondie de la thématique « La perception du suicide chez les réalisateurs et scénaristes » pourrait constituer un travail ultérieur intéressant ;

- Le développement d'une branche du programme Papageno concernant le cinéma, à l'instar de ce qui est réalisé dans différents pays (au sein des programmes de prévention de la contagion suicidaire au Canada, Australie, Suisse, Belgique, Royaume-Unis, etc.), et comme cela a été débuté sur le site : <https://papageno-suicide.com/auteur/>

CONCLUSION

Un film contenant une scène de suicide est susceptible de provoquer de puissantes émotions chez certains sujets au terrain vulnérable ou en détresse psychologique. Cette constatation nous enjoint à porter toute notre attention sur la prévention du suicide au travers de son traitement cinématographique, modélisée par les effets Werther et Papageno. Le phénomène d'identification au personnage de film engage une problématique connectant l'impératif de la prévention à un questionnement éthique. Face à la méconnaissance dont souffre le monde du cinéma sur ce sujet, et du fait des conséquences d'un traitement inadéquat du suicide, cette transmission de savoir nous semblait capitale. Il pourrait être bénéfique d'obtenir un outil permettant de qualifier quel est l'impact d'un « mauvais » traitement du suicide par les professionnels du cinéma.

Ainsi, il nous semblait urgent de veiller au recueil des items cinématographiques ciblant les facteurs d'influence du phénomène de contagion suicidaire au cinéma. Nous avons alors pu construire la grille MoVIES, premier objet de cette thèse. Par la suite, la constitution d'une analyse statistique adéquate a permis de rendre valide et fiable la grille ainsi constituée par ces items.

Nous avons ainsi pu montrer que la grille MoVIES construite dans ce travail possède une bonne fidélité et une consistance interne très satisfaisante, notamment par la cotation inter-juge de 49 films contenant une scène de suicide. Notre outil est globalement comparable avec un autre outil d'évaluation de la compliance aux recommandations de prévention, la grille PReSS, applicable à des articles de la presse écrite. Nous avons ensuite effectué un processus statistique de vérification de la validité de la grille MoVIES. La régression multiple a été effectuée sur des participants

ayant visualisé un certain nombre de films contenant une scène de suicide, randomisés dans notre base de données de 1194 films. Elle a donné au concept d'identification un statut d'indépendance statistique vis-à-vis de l'empathie, de la valence émotionnelle et de l'intensité émotionnelle, dans ce phénomène de contagion suicidaire.

Ainsi, dans ce travail, une grille d'analyse évaluant le risque de contagion suicidaire d'un film (la grille MoVIES) a été rendue accessible aux cliniciens, aux chercheurs, aux acteurs de la prévention, et aux professionnels du cinéma.

Cet outil pourrait être diffusée aux acteurs de la prévention, servir aux professionnels du cinéma, ou être utilisée pour la constitution d'une « cinémathèque préventive » (ciblant les films « les plus à risque de contagion »). De plus, étant donné l'absence préalable de ressource scientifique de ce type, cette validation constitue une étape importante dans notre capacité à traiter le phénomène de contagion suicidaire. En effet, les bonnes propriétés de la grille MoVIES permettront d'évaluer son impact écologique dans la prévention du suicide réalisée en amont de la production cinématographique (travail avec les professionnels du cinéma) ou en aval (travail avec les acteurs de la prévention).

Il faut toutefois garder en tête que l'application pratique de cette grille pourrait soulever des problématiques éthiques, par l'intrication d'un domaine sanitaire sensible avec la production cinématographique, dont la valeur esthétique et artistique ne peut être abolie. De plus, l'impact de sa diffusion devra être considérée avec modestie. Si nous avons certes des outils, des techniques, l'art ou le savoir-faire médical, rien, face à la souffrance et aux épreuves de la vie, ne saurait équilibrer les bienfaits d'une approche humaniste.

VU ET PERMIS D'IMPRIMER

Grenoble, le : 31/01/19

LE DOYEN
Pr. Patrice MORAND

LE PRÉSIDENT DE LA THÈSE
Pr. BOUGEROL

« Ne peux-tu donc soigner un esprit malade,
Arracher de la mémoire un chagrin enraciné,
Effacer les soucis gravés dans le cerveau,
Et, par la vertu de quelque bienfaisant antidote d'oubli,
Nettoyer le sein encombré de cette matière pernicieuse
Qui pèse sur le cœur ? »

William Shakespeare, *Macbeth* (1606)

BIBLIOGRAPHIE

Appel, M. Fictional Narratives Cultivate Just World Beliefs. *Journal of Communication?* 2008 58:62–83.

Andringa, E.. The Interface between Fiction and Life: Patterns of Identification in Reading Autobiographies. *Poetics Today*. 2004; 25 (2): 205–240.

Arendt F et Niederkrotenthaler T. Suicide on TV: minimising the risk to vulnerable viewers. *BMJ*. 2017; j3876.

Ashton, J.R. et Donnan, S. Suicide by burning: A current epidemic. *British Medical Journal*, 1979; 2(6193), 769-770.

Ayers JW et Allem J-P. Internet Searches for Suicide Following the Release of *13 Reasons Why*. *JAMA Internal Medicine*. 2017; 177(10): 1527.

Balint, K. et Tan, E. It feels like there are hooks inside my chest : The Construction of Narrative Absorption Experiences Using Image Schemata. *Projections*. 2015, 9. 63-88.

Bandura A. Social foundations of thought and action: a social cognitive theory. Englewood Cliffs, N.J: Prentice-Hall; 1986.

Bandura A. Self-efficacy: Towards a unifying theory of behavioural change. *Psychological Review*. 1977, 84: 191-215

Bandura A. Social Cognitive Theory in Cultural Context. *Applied Psychology*. 2002;51(2):269–90.

- Barratt D. Assessing the Reality Status of Film: Fiction or Non-Fiction, Live Action or CGI ?. *Narration and Spectatorship in Moving Image*. Newcastle: Cambridge Scholar Publishing, 2007: 63-64.
- Bavelas J.B. Experimental Methods for Studying Elementary Motor Mimicry, *Journal of Nonverbal Behavior*, 10:2; 1986: 102–19
- Beal JA. 13 Reasons Why: A Trigger for Teen Suicide? *MCN: The American Journal of Maternal/Child Nursing*. 2018; 43(1): 55.
- Ben Ahmed Chemli. L'identification au personnage dans la didactique de la lecture littéraire. *Littérature*. Université Rennes 2, 2012 (thèse littérature)
- Berman. Fictional depiction of suicide in television films and imitation effects. *American Journal of Psychiatry*. 1988; 145(8), 982-986
- Blood, R.W. et Pirkis, J. *Suicide and the entertainment media: A critical review*. Canberra, ACT; 2010: Commonwealth of Australia.
- Bollen, KA et Philips, D.P. Imitative suicides: A national study of the effects of television news stories. *American Sociological Review*. 1982; 47(6), 802-809.
- Bordwell. *Cinema and Cognitive Psychology*. *Iris*. 2009; 9.
- Bradley M., Lang P.J. Measuring emotion : the Self-Assessment Manikin and the semantic differential, *J. Behav. Ther. & Exp. Psychiatric*, 25, I. 1994: 49-5.
- Branigan E. *Projecting a camera: language-games in film theory*. London: Routledge; 2006. 424 p.
- Buckland. *The Cognitive Semiotics of Film*, Cambridge University Press, 2000
- Cantor, C.H. et Burnett, P. The media and suicide [letter]. *Medical Journal of Australia*. 1991; 155(2), 130-131.
- Carroll L. *Art and Mood*, et *On the Ties That Bind: Characters, the Emotions, and Popular Fictions'* in William Irwin and Jorge Garcia (eds), *Philosophy and the Interpretation of Popular Culture*; Lanhan, Rowman and Littlefield, 2007.
- Burgdorf J., et Panksepp J. The neurobiology of positive emotions, *Neuroscience and Biobehavioral Reviews*, 30, 2006: 173–187
- Casey, C. The teenage brain : self-control. *Curr Dir Psychol Sci*. 2013;22(2):82-87
- Caspers S et Eickhoff SB. ALE meta-analysis of action observation and imitation in the human brain. *NeuroImage*. 2010; 50(3): 1148–67.

- Chen Y-Y et Cheng ATA. Effect of media reporting of 50 the suicide of a singer in Taiwan: the case of Ivy Li. *Soc Psychiatry Psychiatr Epidemiol.* 2010; 45(3): 363–9.
- Cheng ATA. et Chen THH. The influence of media reporting of the suicide of a celebrity on suicide rates: a population-based study. *Int J Epidemiol.* 2007; 36(6): 1229-34.
- Cheng ATA. et Chen L.C. The influence of media coverage of a celebrity suicide on subsequent suicide attempts. *J Clin Psychiatry.* 2007; 68(6): 862-6.
- Cheng A. et Chong M.Y. The influence of media reporting of a celebrity suicide on suicidal behaviour in patients with a history of depressive disorder. *J Affect Disord.* 2007;103:69-75.
- Choi BCK et Pak AWP. A catalog of biases in questionnaires. *Prev Chronic Dis.* janv 2005; 2(1): A13.
- Coëgnarts M. Cinema and the embodied mind: metaphor and simulation in understanding meaning in films. Palgrave Communications. 2017; 3: 17067.
- Cohen J. Defining identification: A theoretical look at the identification of audiences with media characters. *Mass Commun Soc.* 2001; 4(3): 245–264.
- Coëgnarts M, Kravanja P. With the Past *in Front of* the Character: Evidence for Spatial-Temporal Metaphors in Cinema. *Metaphor and Symbol.* 2015;30(3):218–39.
- Coppersmith G., Crutchley P, et Fine A. Natural Language Processing of Social Media as Screening for Suicide Risk. *Biomedical Informatics Insights*, 2018.
- Costantini M. Where Does an Object Trigger an Action?: An Investigation About Affordances in Space. *Experimental Brain Research* 207 (2010): 95-103.
- Coste, J., Fermanian, J. et Venot, A. Methodological and statistical problems in the construction of composite measurement scales: a survey of six medical and epidemiological journals. *Stat. Med.* 14 : 331-345 ; 1995.
- Cottraux, J., Bouvard, M. et Legeron, P . Méthodes et Echelles d'évaluation des comportements. Paris : EAP : 22-27.
- Cook RF. Embodied simulation, empathy and social cognition: Berlin School lessons for film theory. *Screen.* 2015; 56(2): 153–71.
- D'Aloia et Eugeni, *Neurofilmology, Audivisual Studies and the Challenge of Neurosciences*, Mimesis International, Roma, 2014.

Daine K et Montgomery P. The power of the web: a systematic review of studies of the influence of the internet on self-harm and suicide in young people. *PLoS One*. 2013; 30;8(10): e77555.

Dame et Thiboutot, *Le cinéma et la recherche en sciences humaines. Une exploration à partir de l'œuvre de Krzysztof Kieslowski*, *Recherches qualitatives*, 35(2), 2016, 123-144.

Daniels, R. (1986). *Emotional crises imitating television. Lancet*, 1(8485), 856

Dare AJ et Pirkis JE. Media awards for responsible reporting of suicide: Experiences from Australia, Belgium and Denmark. *Int J Ment Health Syst*. 2011;5(1):15.

Davidson LE, Rosenberg ML, Mercy JA, Franklin J, Simmons JT. An Epidemiologic Study of Risk Factors in Two Teenage Suicide Clusters. *JAMA*. 1989 Nov 17;262(19): 2687–92

Decety J. et Chaminade T. *Neural correlates of feeling sympathy*. *Neuropsychologia*, 41, 2003: 127-138.

Decety J. et Sommerville J. Shared representations between self and others : A social cognitive neuroscience view. *Trends in Cognitive Science*, 7, 2003: 527-533.

Decety, J., et Jackson, P.L. A social neuroscience perspective of empathy. *Current Directions in Psychological Science*, 2006. 15, 54-58.

Deleuze G. *The Brain Is the Screen: An Interview with Gilles Deleuze*, in *The Brain Is the Screen*, ed. Gregory Flaxman. Minneapolis: Minnesota University Press, 2000, 366.

Deshaies, Gabriel. *Psychologie du suicide*, Paris, Presses Universitaires de France, 1947.

Dimberg U., et Elmehed K. Unconscious Facial Reactions to Emotional Facial Expressions, *Psychological Science*, 11:1. 2000: 86–69.

Duleep R. *Journal of Management and Marketing Research*, Review and assessment of past empathy scales to measure salesperson's empathy. Delpechitre, 2008.

Doron, A. , Stein, D. , Levine, Y. , Abramovitch, Y. , Eilat, E. and Neuman, M., *Physiological Reactions to a Suicide Film: Suicide Attempters, Suicide Ideators, and Nonsuicidal Patients*. *Suicide and Life–Threatening Behavior*, 1998; 28: 309-314

Durkheim, Émile. *Le suicide*, Paris, Presses universitaires de France, 1987.

Eisenstein S.M. *Eisenstein, le mouvement de l'art*, Éditions du Cerf, Paris, 1986.

Ekman, P., Friesen, W.V. and Hager, J.C. *Facial Action Coding System (FACS). A Technique for the Measurement of Facial Action*. Consulting, Palo Alto. 1978; 22.

- Ellis T et Rutherford B. Cognition and Suicide: Two Decades of Progress. *International Journal of Cognitive Therapy*, 1(1), 2008, p. 47-68.
- Etzersdorfer E et Sonneck G. Preventing suicide by influencing mass-media reporting: the Viennese experience 1980-1996. *Arch Suicide Res.* 1998; 4(1): 64-74.
- Etzersdorfer E, Sonneck G, Nagel Kuess S. Newspaper reports and suicide. *N Engl J Med.* 1992; 327(7): 502-3.
- Etzersdorfer, E Sonneck, G. A dose response relationship between imitational suicides and newspaper distribution. *Archives of Suicide Research.* 2004; 8(2), 137-145.
- Evans et Green. *Cognitive Linguistics. An Introduction.* Edinburgh, Edinburgh University Press, 2006.
- Faure É. *Fonction du cinéma.* République des Lettres; 2015.
- Favre D et Salvador L.L. Empathie, contagion émotionnelle et coupure par rapport aux émotions : validation d'un test pour repérer et aider des élèves à risque. *Revue Européenne de Psychologie Appliquée/European Review of Applied Psychology.* 2009; 59 (3):211-27.
- Fekete, S., & Macsai, E. Hungarian suicidal models: Past and present. Dans G. Ferrari, M. Bellini, & P. Crepet (Eds), *Suicidal behavior and risk factors.* Bologna, Italy: Monduzzi Editore. 1990: 149-156.
- Ferguson CJ. 13 Reasons Why Not: A Methodological and Meta-Analytic Review of Evidence Regarding Suicide Contagion by Fictional Media. *Suicide and Life-Threatening Behavior.* 2018. Disponible sur: <http://doi.wiley.com/10.1111/sltb.12517>
- Fermanian, J. Evaluer correctement la validité d'une échelle : les nombreux pièges à éviter. *Rev. Epidém. et Santé Publ.* 44 : 278-286 ; 1996.
- Fogassi L. Parietal Lobe: From Action Organization to Intention Understanding. *Science.* 2005;308(5722):662-7.
- Forceville, Charles. Visual and multimodal metaphor in film: charting the field. *Perspectives*, (3). 2016: 17-32.
- Forceville C, Jeulink M. The flesh and blood of embodied understanding: The Source-Path-Goal schema in animation film. *Pragmatics & Cognition.* 2011;19(1):37-59.
- Fowler, MD, Rich CL. San Diego Suicide Study: I. Young vs Old Subjects. *Archives of General Psychiatry.* 1986;43(6):577.

- Freeman (2017). *L'oeil du photographe, The Visual Story: Creating the Visual Structure of Film, TV, and Digital Media*. Focal Press.
- Fu K.W. et Yip P. Long-term impact of celebrity suicide on suicidal ideation: Results from a population-based study. *J Epidemiol Community Health*. 2007;61(6):540-6.
- Fu K-W et Yip PSF. Estimating the risk for suicide following the suicide deaths of 3 Asian entertainment celebrities: a meta-analytic approach. *J Clin Psychiatry*. 2009; 70(6): 869–78.
- Gallese V. The Manifold Nature of Interpersonal Relations: The Quest for a Common Mechanism. *Philosophical Transactions of the Royal Society of London B*, (2003) 358: 517-28
- Gallese V et Freedberg D. Mirror and canonical neurons are crucial elements in esthetic response. *Trends in cognitive sciences*; 2007. 11(10), p. 411.
- Gallese V. Embodied Simulation: From Neurons to Phenomenal Experience. *Phenomenology and the Cognitive Sciences* 4 (2005): 23-48.
- Gallese V. et Rizzolatti G. Object Representation in the Ventral Premotor Cortex (area F5) of the Monkey. *Journal of Neurophysiology* 78 (1997): 2226-30.
- Ghiglione, R. ; Matalon, B. *Les enquêtes sociologiques, théorie et pratique*. Paris : Armand Colin ; 1970 : 297.
- Giles, H., & Powesland, P. F.. *Speech style and social evaluation*. London: Academic Press, 1975.
- Guimaraes S et Pereira S. Suicide in cinema. *European Psychiatry*. 2010; 25: 1683.
- Gould MS et Cote J. Evaluating iatrogenic risk of youth suicide screening programs: a randomized controlled trial. *JAMA*. 2005; 293(13): 1635–43.
- Gould, M et Romer D. Media Contagion and Suicide Among the Young, *American Behavioral Scientist*, 46(9), 2003, pp. 1269-1284.
- Gould, M.S. et Davidson. Suicide clusters : A critical review. *Suicide and Life - Threatening Behavior*. 1989; 19(1); p. 17-29.
- Gould M. et Basset Midle J. Newspaper coverage of suicide and initiation of suicide clusters in teenagers in the USA, 1988-96: a retrospective, population-based, case-control study. *Lancet Psychiatry*. 2014;1(1): 34-43.

- Gould et Shaffer, The impact of suicide in television movies. Evidence of imitation. *The New England Journal of Medicine*, 1986, p. 690.
- Grodal T. *Embodied Visions: Evolution, Emotion, Culture, and Film*. New York: Oxford, University Press, 2009, 6: 24.
- Gross JJ, Levenson RW. Emotion elicitation using films. *Cognition & Emotion*. janv 1995;9(1):87–108.
- Hardy, J.L. Plusieurs solutions de recouvrement dans la corrélation entre un test et un item dichotomique. *Scientia Paedagogica Experimentalis*. 20, 1983: 28-50
- Hassan R. Effects of newspaper stories on the incidence of suicide in Australia: A research note. *Australian and New Zealand Journal of Psychiatry*. 1995; 29(3), 480-483.
- Hasson, U. Neurocinematics: The Neuroscience of Film. *Projections*. 2008, 2(1):1-26
- Hawton K, Williams K. Influences of the media on suicide. Researchers, policy makers, and media personnel need to collaborate on guidelines. *BMJ*. 2002; 325: 1374–5.
- Heimann KS, Uithol S, Calbi M, Umiltà MA, Guerra M, Gallese V. “Cuts in Action”: A High-Density EEG Study Investigating the Neural Correlates of Different Editing Techniques in Film. *Cognitive Science*. 2017;41(6):1555–88.
- Hegerl U et Mergl R. One followed by many? Long-term effects of a celebrity suicide on the number of suicidal acts on the German railway net. *J Affect Disord*. 2013. 20;146(1): 39–44.
- Hesse FW, Spies K, Hänze M, Gerrards-Hesse A. [Experimental induction of emotional conditions--alternatives to the Velten method]. *Z Exp Angew Psychol*. 1992;39(4): 559–80.
- Hoffner, C. Children’s wishful identification and parasocial interaction with favorite television characters. *Journal of Broadcasting and Electronic Media*. 1996: 40, 389–402.
- Horton, D et Wohl, R. Mass communication and para-social interaction. *Psychiatry*;1956; 19, 215–229.
- Huesmann LR et Taylor LD. The role of media violence in violent behavior. *Annu Rev Public Health* 2006; 27: 393–415.
- Iacoboni M. Imitation, Empathy, and Mirror Neurons. *Annual Review of Psychology*. 2009;60(1):653–70.

Insel BJ et Gould MS. Impact of Modeling on Adolescent Suicidal Behavior. *Psychiatric Clinics of North America*. 2008; 31(2): 293–316.

Jacobson SL. Thirteen reasons to be concerned about *13 Reasons Why*. *The Brown University Child and Adolescent Behavior Letter*. 2017; 33(6): 8–8.

Jadayel R et Jadayel JJ. Mental Disorders: A Glamorous Attraction on Social Media, *Journal of Teaching and Education*, 7(1); 2017: 465–476.

Jamieson PE et Romer D. Trends in Explicit Portrayal of Suicidal Behavior in Popular U.S. Movies, 1950–2006. *Archives of Suicide Research*. 2011; 15(3): 277–89.

Jobes DA et Knickmeyer S. The Kurt Cobain suicide crisis: perspectives from research, public health, and the news media. *Suicide Life Threat Behav*. 1996; 26(3): 260–9.

John A et Scourfield J, et al. Printqual – A Measure for Assessing the Quality of Newspaper Reporting of Suicide. *Crisis J Crisis Interv Suicide Prev*. 2014 Jan 1; 35(6): 431–5.

Joiner TE. The Clustering and Contagion of Suicide. *Current Directions in Psychological Science*. juin 1999;8(3):89–92.

Jonas, K. Modeling and suicide : A test of the Werther effect. *British Journal of Social Psychology*. 1992; 31; p. 295-306.

Judd CM, Westfall J, Kenny DA. Treating stimuli as a random factor in social psychology: A new and comprehensive solution to a pervasive but largely ignored problem. *Journal of Personality and Social Psychology*. 2012;103(1):54–69.

Karter E. Multinational survey : How teens, parents respond to Netflix show ‘13 Reasons Why’, Northwestern’s Center on Media and Human Development, 2018, en ligne : <https://news.northwestern.edu/stories/2018/march/13-reasons-why/>

Kendall W. Transparent Pictures : on the nature of photographic realism, *Critical Inquiry*, , 1984, 11, 251.

Keysers C, J. Kaas J, Gazzola V. Somatosensation in social perception. *Nature Reviews Neuroscience*, 11, 2010: 417-428.

King CM, Hourani N. Don’t Tease Me: Effects of Ending Type on Horror Film Enjoyment. *Media Psychology*. 2007;9(3):473–92.

Klonsky ED, May AM, Saffer BY. Suicide, Suicide Attempts, and Suicidal Ideation. *Annual Review of Clinical Psychology*. 28 mars 2016;12(1):307–30.

- Lamblin B. Esthétique: Fonction du cinéma: La poétique de l'espace. *Bulletin de Psychologie*. 1965; 18(21/243): 1249–57.
- Lamm et, Decety J. The neural substrate of human empathy: effects of perspective-taking and cognitive appraisal. *J Cogn Neurosci* 2007 ; 19 : 42-58.
- Landis J.R. et Koch G.G. The measurement of observer agreement for categorical data. *Biometrics*. 1977; (33) :159–174.
- Lankinen K, Smeds E, Tikka P, Pihko E, Hari R, Koskinen M. Haptic contents of a movie dynamically engage the spectator's sensorimotor cortex: Movie Engages Spectator's Sensorimotor Cortex. *Human Brain Mapping*. 2016;37(11):4061–8.
- Lawrence EJ et David AS. Measuring empathy: reliability and validity of the Empathy Quotient. *Psychological Medicine*. 2004; 34(5): 911–9.
- Levin D.T. et Wang C. Spatial Representation in Cognitive Science and Film, *Projections*, 1, 2009: 24-52.
- Mather PD. Science-fiction et cognition. *Cinémas: Revue d'études cinématographiques*. 2002; 12(2): 75.
- Martin, G. et Koo, L. Celebrity suicide: Did the death of Kurt Cobain affect suicides in Australia? *Archives of Suicide Research*. 1997; 3(3), 187-198.
- Martin G. The influence of television suicide in a normal adolescent population. *Archives of Suicide Research*. 1996; 2(2): 103–17.
- Mehrabian A, Stefl CA. Basic Temperament Components of Loneliness, shyness, and Conformity. *Social Behavior and Personality: an international journal*. 1995;23(3): 253–63.
- Mercado (2011). *L'art de filmer*, Pearson, 2011.
- Metz C. Quelques points de sémiologie du cinéma. *La Linguistique*. 1966; 2(2): 53–69.
- Michel K, Frey C, Wyss K, Valach L. An exercise in improving suicide reporting in print media. *Crisis*. 2000; 21(2): 71–9.
- Müller S. Embodied Cognition and Camera Mobility in F. W. Murnau's *The Last Laugh* and Fritz Lang's *M. Paragraph*. 2014; 37(1): 32–46.
- Niederkrötenhaler T, Voracek M, Herberth A, Till B, Strauss M, Etzersdorfer E, et al. Role of media reports in completed and prevented suicide: Werther v. Papageno effects. *Br J Psychiatry* 2010; 197: 234–43

- Niederkrotenthaler T et Cheng Q. Changes in suicide rates following media reports on celebrity suicide: a meta-analysis. *J Epidemiol Community Health*. 2012; 1; 66(11): 1037–42.
- Niederkrotenthaler T et Sonneck G. Assessing the impact of media guidelines for reporting on suicides in Austria: interrupted time series analysis. *Aust N Z J Psychiatry*. 2007; 41(5): 419-28.
- Niederkrotenthaler T et Sonneck G. Copycat effects after media reports on suicide: A population-based ecologic study. *Soc Sci Med*. 2009; 69(7): 1085–90.
- Nock MK, Borges G, Bromet EJ, Cha CB, Kessler RC, Lee S. Suicide and Suicidal Behavior. *Epidemiologic Reviews*. 2008;30(1):133–54.
- O'Brien KHM et Harris SK. A Call for Social Responsibility and Suicide Risk Screening, Prevention, and Early Intervention Following the Release of the Netflix Series *13 Reasons Why*. *JAMA Internal Medicine*. 2017; 177(10): 1418.
- Ostroff et Oliphant. Adolescent suicides modeled after television movie. *American Journal of Psychiatry*. 1985; 142(8): 989
- Papageno Programme. Le point de vue de Papageno sur la série « 13 raisons de » [Internet]. Papageno Suicide. 2017. Disponible sur: <https://papageno-suicide.com/2017/05/02/le-point-de-vue-de-papageno-sur-la-serie-13-raisons-de/>
- Phillips D.P. et Carstensen L.L. Clustering of teenage suicides after television news stories about suicide. *N Engl J Med*. 1986;315(11):685-9.
- Phillips D.P. The Influence of Suggestion on Suicide: Substantive and Theoretical Implications of the Werther Effect. *American Sociological Review*. 39(3). 1974, pp. 340-354
- Phillips, D. P. et Carstensen, LL. Clustering of teenage suicides after television news stories about suicide. *New England Journal of Medicine*, 1986; 315, 685-689.
- Phillips DP et Carstensen LL. The effect of suicide stories on various demographic groups, 1968-1985. *Suicide Life Threat Behav*. 1988;18(1):100-14.
- Pirkis and Warwick. Suicide and the Media Part I: Reportage in non-fictional media. *Blood Crisis* 2001; 22 (4): 146–154
- Pirkis et Blood. Suicide and the Media Part II: Portrayal in Fictional Media, *Crisis* 2001; 22 (4): 155–162

- Pirkis et Blood. Suicide and the Media Part III: Theoretical Issues. *Crisis* 2001; 22 (4): 163–169
- Pirkis J, et Burgess P. Changes in Media Reporting of Suicide in Australia Between 2000/01 and 2006/07. *Crisis*. 2009; 30(1): 25–33.
- Pirkis, J et Holland, K. The Media Monitoring Project media reporting and portrayal of suicide and mental health and illness in Australia: Improvements, challenges and prospects. Barton, ACT; 2008: Commonwealth of Australia.
- Pirkis J et Blood, W. Suicide and the news and information media: A critical review. Barton, ACT: . 2010.
- Pirkis J et Skehan J. Media Guidelines on the Reporting of Suicide. *Crisis*. 2006 Mar; 27(2): 82–7.
- Pirkis J et Putnis P. Monitoring media coverage of suicide: theory and methodology. *Aust Journal Rev*. 2000/2001; 23(1): 57–80.
- Plantinga C. The Scene of Empathy and the Human Face on Film, dans Carl Plantinga and Greg M. Smith (eds), *Passionate Views: Film, Cognition, and Emotion*. Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1999, 239–255.
- Pouliot L. Les médias de masse sont-ils responsables des suicides en grappes ? *Frontières*. 2008; 21(1): 120.
- Pouliot L, Mishara BL. The Werther effect reconsidered in light of psychological vulnerabilities: Results of a pilot study. *Journal of Affective Disorders*. 2011; 134(1–3): 488–96.
- Raz G et Shaham G. Portraying emotions at their unfolding: A multilayered approach for probing dynamics of neural networks. *NeuroImage*. 2012; 60(2): 1448–61.
- Raz G et Soreq E. Cry for her or cry with her: context-dependent dissociation of two modes of cinematic empathy reflected in network cohesion dynamics. *Social Cognitive and Affective Neuroscience*. 2014; 9(1): 30–8.
- Raney AA, Bryant J. Moral Judgment and Crime Drama: An Integrated Theory of Enjoyment. *Journal of Communication*. 2002;52(2):402–15.
- Reeves, B et Miller, M.M. A multidimensional measure of children’s identification with television characters. *Journal of Broadcasting*. 1978; 22, 71–86.
- Ricoeur P. *Soi même comme un autre*. 1986 p.192

- Rizzolatti G et Gallese V. Neurophysiological mechanisms underlying the understanding and imitation of action. *Nature Reviews in Neuroscience*; 2001 2(9), pp. 661–670.
- Robinson J et Fisher S. Social media and suicide prevention: a systematic review. *Early Interv Psychiatry*. 2016; 10(2): 103-21.
- Rubin RB, McHugh MP. Development of parasocial interaction relationships. *Journal of Broadcasting & Electronic Media*. 1987;31(3):279–92.
- Ryan M-L. Narratologie et sciences cognitives : une relation problématique. *Cahiers de Narratologie* [Internet]. 2015; (28). Disponible sur: <http://journals.openedition.org/narratologie/7171>
- Sandler et Welsh. Emotional crises imitating television. *Lancet*. 1986; 1(8485): 856
- Shamay-Tsoory SG. The neural bases for empathy. *The Neuroscientist*. 2011 Feb;17(1): 18-24.
- Scherer S. et Reinemann C. Belief in a Werther effect: third-person effects in the perceptions of suicide risk for others and the moderating role of depression. *Suicide Life Threat Behav*. 2011;41(6):624–34.
- Scherer K. Évolution de la société : quel avenir pour les émotions ? *Revue européenne des sciences sociales*. 2006; (XLIV–134): 277–89.
- Schilbach, L., Eickhoff, S. B., Mojsisch, A. & Vogeley, K. What's in a smile? Neural correlates of facial embodiment during social interaction. *Social Neuroscience*. 2008a, 3(1):37–50.
- Schmidtke et Hafner H. The Werther effect after television films: new evidence for an old hypothesis *Psychological Medicine*, 1988, 18, 665-676.
- Seguin, M. Quelles sont les meilleures modalités d'intervention selon l'imminence du passage à l'acte, dans *La crise suicidaire : reconnaître et prendre en charge* Darcourt, John Libbey Eurotext. Paris, 2001: 263-270.
- Shaviro S. The Cinematic Body Redux. *Parallax* 1 (2008).
- Sisask M, Värnik A. Media roles in suicide prevention: a systematic review. *Int J Environ Res Public Health*. 2012;9(1):123-38.
- Sisask M et Värnik A. Media Roles in Suicide Prevention: A Systematic Review. *Int J Environ Res Public Health*. 2012; 9(12): 123–38.

- Smith T. et Cutting J. A Window on Reality: Perceiving Edited Moving Images. *Current Directions in Psychological Science* 21:2 (2012): 107-13.
- Smith M. *Engaging Characters: Fiction, Emotion, and the Cinema*, 1995; Oxford, Clarendon Press, 73–109.
- Sobieszczanski M. Entre l’immersion dans l’image cinématographique et l’immersion totale. *Cahiers de Narratologie* [Internet]. 2010; (19). Disponible sur: <http://journals.openedition.org/narratologie/6184>
- Sonié S et Robinson J. Version française des questionnaires de dépistage de l’autisme de haut niveau ou du syndrome d’Asperger chez l’adolescent : Quotient du spectre de l’autisme, Quotient d’empathie, et Quotient de systématisation. Protocole et traduction des questionnaires. *La Presse Médicale*. 2011;40 (4): e181–8.
- Sonneck G et Nagel Kuess S. Imitative suicide on the Viennese subway. *Soc Sci Med*. 1994; 38(3): 453-7.
- Speer NK et Zacks JM. Reading Stories Activates Neural Representations of Visual and Motor Experiences. *Psychol Sci*. 2009; 20(8): 989–99.
- Stack S. Suicide: a 15-year review of the sociological literature. Part II: modernization and social integration perspectives. *Suicide Life Threat Behav*. 2000; 30(2): 163–76.
- Stack S. Audience receptiveness, the media, and aged suicide, 1968-1980. *Journal of Aging Studies*. 1990; 4(2), 195-209.
- Stack S. *Suicide Movies : Social Patterns 1900-2009*. Hogrefe. 2009.
- Stack, S. Suicide in the media: A quantitative review of studies based on non-fictional stories. *Suicide and Life Threatening Behavior*. 2005; 35(2),121-33.
- Stack S. A reanalysis of the impact of non-celebrity suicides: a research note. *Soc Psychiatry Psychiatr Epidemiol*. 1990;25(5):269-73.
- Stack S. Media impacts on suicide: a quantitative review of 293 findings. *Soc Sci Q*. 2000;81(4):957-72.
- Stack S et Borowski T. Exposure to Suicide Movies and Suicide Attempts: A Research Note. *Sociological Focus*. 2014; 47(1): 61–70.
- Stack S et Niederkrotenthaler T. *Media and suicide: international perspectives on research, theory & policy*. Piscataway (NJ): Transaction Publishers. 2017.

- Stiff J. et Heidel C. Reacting to graphic horror: A model of empathy and emotional behavior, *Communication Research*, 1990. 17(5) : 616-640.
- Stiff J. Empathy, communication, and prosocial behavior, *Communication Monographs*, 1988, 55(2) : 198-213.
- Suckfüll M et Scharkow M. Modes of reception for fictional films. *Communications* [Internet]. 2009;34 (4). Disponible sur: <https://www.degruyter.com/view/j/comm.2009.34.issue-4/comm.2009.023/comm.2009.023.xml>
- Sutrop M. *Fiction and Imagination*, Paderborn, Mentis. 2000.
- Swanson SA, Colman I. Association between exposure to suicide and suicidality outcomes in youth. *Can Med Assoc J*. 2013;185(10):870–877.
- Tatum PT et Slater MD. Suicide Coverage in U.S. Newspapers Following the Publication of the Media Guidelines. *Suicide Life Threat Behav*. 2010; 40(5): 524–34.
- Tatz S. 13 reasons why - suicide the last taboo. *Australian Medicine*. 2017; 29(10): 11.
- Tikka, P. *Enactive Cinema*, Series of the University of Art and Design, Finland 2008.
- Till B et Vitouch P. Coping and Film Reception: A Study on the Impact of Film Dramas and the Mediating Effects of Emotional Modes of Film Reception and Coping Strategies. *J Media Psychol*. 2011; 23(3):149–60.
- Till B et Niederkrotenthaler T. Personal Suicidality in Reception and Identification With Suicidal Film Characters. *Death Studies*. 2013; 37(4): 383–92.
- Till B et Sonneck G. Suicide in Films: The Impact of Suicide Portrayals on Nonsuicidal Viewers' Well-Being and the Effectiveness of Censorship. *Suicide Life Threat Behav*. 2010; 40(4): 319–327.
- Till B et Niederkrotenthaler T. Determining the effects of films with suicidal content: A laboratory experiment. *British Journal of Psychiatry*. 2015; 207(01): 72–8.
- Till B. Who Identifies with suicidal film characters ? Determinants of Identification with Suicidal Protagonists of Drama Film. *Psychiatria Danubina*, 2013; 25(2): pp 158-162
- Till B et Niederkrotenthaler T. Papageno vs. Werther Effect online: randomized controlled trial of beneficial and harmful impacts of educative suicide prevention websites. *Br J Psychiatry*. 2017.
- Thorson J, Öberg P-A. Was There a Suicide Epidemic After Goethe's Werther ? *Archives of Suicide Research*. janv 2003;7(1):69–72.

Tóth-Király I et Orosz G. Connected to TV series: Quantifying series watching engagement. *Journal of Behavioral Addictions*. 2017; 6(4): 472–89.

Tousignant M, Mishara BL, Caillaud A, Fortin V, St-Laurent D. The impact of media coverage of the suicide of a well-known Quebec reporter: the case of Gaëtan Girouard. *Social Science & Medicine*. 2005;60(9):1919–26.

Van Beneden, P. Viewer identification with characters in television and film fiction. 1998 ; Disponible sur Internet : www.aber.ac.uk/media/functions/mcs.html

Van Sijill, N. Les techniques narratives du cinéma : Les 100 plus grands procédés que tout réalisateur doit connaître. Eyrolles, 2006.

Verzaux S, Notredame CE, Pauwels N, Danel T, Vaiva G, Walter M. Validation d'une grille d'évaluation qualitative d'articles de presse écrite sur le suicide, dans le cadre du programme Papageno. *European Psychiatry*. 2015; 30(8): S143–4.

Veyrat J-G. Le cinéma pourrait-il tuer ? *Annales Médico-psychologiques, revue psychiatrique*. 2015; 173(4): 345–7.

Veysey MJ et Volans GN. Antifreeze poisonings give more insight into copycat behaviour. *BMJ*. 1999; 319(7217): 1131.

Vilatte, J.C. Méthodologie de l'enquête par questionnaire, Laboratoire Culture et Communication, Université d'Avignon, *en ligne*, 2007 p.8.

Visch VT et Molenaar D. The emotional and cognitive effect of immersion in film viewing. *Cognition & Emotion*. 2010; 24(8): 1439–45.

Wasserman, I. Imitation and suicide: A re-examination of the Werther effect. *American Sociological Review*. 1984; 49, 427-436.

Watson D, Clark LA, Tellegen A. Development and validation of brief measures of positive and negative affect: the PANAS scales. *J Pers Soc Psychol*. 1988;54(6):1063–70.

Wied, M. et Ordman, V. The role of empathic distress in the enjoyment of cinematic tragedy. *Poetics*; 1994; 23, 61–106.

World Health Organisation. Preventing suicide: A resource for media professionals. Update 2017. 2008; Geneva: World Health Organisation. (*Disponible sur le site de l'OMS, traduit en français par le programme Papageno : <http://apps.who.int/iris/bitstream/handle/10665/272448/WHO-MSD-MER-17.5-fre.pdf?ua=1>*)

Zahl DL, Hawton K. Repetition of deliberate self-harm and subsequent suicide risk: Long-term follow-up study of 11 583 patients. *British Journal of Psychiatry*. juill 2004;185(01):70–5.

Zernik C. Perception-cinéma: les enjeux stylistiques d'un dispositif. Vrin; 2010.

Zillmann, D. Mechanisms of emotional involvement with drama. *Poetics*. 1994; 23, 33–51

Zimerman A et Kieling C. Revisiting the Werther Effect in the 21st Century: Bullying and Suicidality Among Adolescents Who Watched 13 Reasons Why. *Journal of the American Academy of Child & Adolescent Psychiatry*. 2018; 57(8): 610-613.

Zwaan RA, Radvansky GA. Situation models in language comprehension and memory. *Psychological Bulletin*. 1998;123(2):162–85.

ANNEXE 2 :

Grille MoVIES optimisée (sur 41 items)

(prête à utilisation)

INTITULÉ	CATÉGORIES	SOUS CATÉGORIES	MODALITÉS DE REPONSE	CODAGE
Partie I Descriptive				

INTITULÉ	CATÉGORIES	SOUS CATÉGORIES	MODALITÉS DE REPONSE	CODAGE
	Type de film		1. Action (catastrophe, aventure, guerre, road movie, fantastique, science fiction, western...) 2. Documentaire (dont biographie romancée et film historique ou institutionnel, de propagande...) 3. Essai (et cinéma expérimental) 4. Thriller (rythme intense, dont policier, horreur, espionnage...) 5. Animation 6. Drame (dont romantique) 7. Comédie (dont musicale)	v1
	Type de diffusion (quelle source)		1. Télévision 2. Internet 3. Série 4. Cinéma/DVD (<i>eux seuls seront étudiés</i>)	v2
	Etendue de la diffusion		1. Régionale (<i>le film ne sera alors pas étudié</i>) 2. Nationale 3. Internationale	N/I
	Date de parution			v3
	Audience de la source			v4
	Durée du film			v5
	Type de suicide		1. Suicide d'un ou plusieurs individus 2. Homicide-suicide (suicide altruiste) 3. Suicides groupés ou en masse 4. Tentative de suicide non aboutie 4. Autre	v6
	Moyen utilisé		1. Pendaison 2. Arme à feu 3. Empoisonnement (dont médicaments et toxiques) 4. Impact à haute vitesse 5. Caustique 6. Suffocation 7. Aucun 8. Autre	v7

INTITULÉ		CATÉGORIES	SOUS CATÉGORIES	MODALITÉS DE REPONSE	CODAGE
Partie II Analytique	A) Eléments d'identification potentielle	Liée au personnage	Rôle dans le film	1. Personnage principal 0. Personnage secondaire ou inconnu	Id1w
				1. Représente une figure d'attachement, un modèle de vie 0. Ne possède pas de valeur symbolique particulière	Id2w
		Liée à la temporalité	Moment du film	1. A plus de 30% de la durée du film 0. A moins de 30% de la durée du film	Id3w
			Durée de la scène du suicide (du moment où la scène présente l'intention active du personnage jusqu'au décès)	1. Supérieur à 1 minute 0. Inférieur à 1 minute	Id4w
			Plans montés par assemblage	1. Présence d'une succession plus ou moins <i>rapide</i> de plans représentant le suicide 0. Absence d'effet de ce type	Id5w
			Effet de contraste ou de parallélisme	1. Plans multiples de la scène de suicide intercalés avec les plans d'une autre scène à distance du personnage 0. Pas d'effet de ce type	Id6w

INTITULÉ		CATÉGORIES	SOUS CATÉGORIES	MODALITÉS DE REPONSE		CODAGE
			Smash-cut (juxtaposer deux images brutalement, la deuxième étant inattendue pour choquer)	1. Réalisé pour introduire la scène de suicide, la présentant brutalement et de manière inattendue 0. Scène introduite différemment (fondu, mouvement de caméra...)		Id7w
		Lié au support visuel (« Esthétisation de la scène »)	Présentation scénaristique (de la scène elle-même)	1. Scène explicite (le corps du mort ou un bout de corps) est représenté 0. Scène implicite (le décès est suggéré)		Id8w
			Présence de sang ou d'organe à nu	1. Oui 0. Non		Id9w
			Echelle de plan	1. Gros plan ou plan rapproché (cravate) sur le cadavre ou le mourant 0. Plan moyen, large, d'ensemble, ou général		Id10w
			Plan macro (zoomé) sur l'objet utilisé pour le suicide	1. Présent 0. Absent		Id11w
			Travelling (caméra en mouvement)	1. Circulaire (implication identificatoire plus grande) ou caméra portée 0. Fixe, linéaire ou steadicam (caméra sur pied mobile; fluidité)		Id12w
			Angle de vue	1. Contre-plongée = caméra sous le niveau des yeux ou au niveau du sol si personnage au sol (soumission du spectateur au ressenti du personnage) 0. Plongée (supériorité)		Id13w

INTITULÉ	CATÉGORIES	SOUS CATÉGORIES	MODALITÉS DE REPONSE	CODAGE
		Plan d'ensemble (mouvement de caméra qui permet d'obtenir plusieurs échelles de plans sans coupure)	1. Présent (intensité dramatique majeure car pas de rupture de l'unité de temps et de lieu) 0. Absent	Id14w
		Ralenti (par augmentation du nombre d'images par seconde ou par distension de la durée dans un enchaînement rythmé)	1. Présent 0. Absence de ralenti ou de distension	Id15w
		Composition de la scène	1. Déséquilibrée (dissymétrie ; malaise) 0. Équilibrée (impression d'ordre et prédétermination)	Id16w
		Présence d'un système de correspondance	1. Objet, décor, accessoire possédant une valeur symbolique dans le film (règle d'Hitchcock), pendant ou avant la scène 0. Non présents	Id17w
		Plan « au-dessus de l'épaule » d'un autre personnage (sentiment accru d'être "dans la scène")	1. Utilisé lors de la découverte du suicidant, par un personnage l'observant 0. Non utilisé	Id18w
		Plan désaxé	1. Cadrage latéralement incliné (ligne d'horizon en diagonale du niveau ; désorientation et anxiété) lors de la visualisation du suicidant 0. Non présent (cadrage horizontal habituel)	Id19w

INTITULÉ	CATÉGORIES	SOUS CATÉGORIES	MODALITÉS DE REPONSE	CODAGE
		Mouvement de la caméra	1. Passage d'un plan moyen ou d'un plan d'ensemble à un gros plan (zoom ou dolly = mouvement en avant de la caméra) sur le corps du personnage en souffrance 0. Pas de rapprochement	Id20w
		Eclairage	1. Clair-obscur (« lumière à la Rembrandt ») lors du plan sur le suicidant ou cadavre 0. Lumière diffuse ou naturelle	Id21w
		Eclairage avec filtre de couleur	1. Rouge, violet, bleu 0. Blanc, jaune, vert	Id22w
		Quel est le réalisme de la scène ?	1. Le personnage et le contexte pourraient être retrouvés dans la réalité, si une telle scène avait lieu 0. Ils n'auraient pas pu être rencontré en réalité	Id23w
		La scène est-elle jouée avec une émotion particulière (<i>arousal</i>) par le suicidant ? (Plan subjectif)	1. Oui (par exemple colère, tristesse, ou romantisme) ou visage tourné vers la caméra 0. Non	Id24w
	<u>Lié au support son</u>	Associé à une verbalisation / vocalisations	1. Oui 0. Non, la scène ne contient pas de dialogues	Id25w
		Associé à une musique	1. Oui (et notamment intense, dramatique, ou associée systématiquement au personnage) 0. Absence de musique	Id26w

INTITULÉ	CATÉGORIES	SOUS CATÉGORIES	MODALITÉS DE REPONSE	CODAGE
		Bruitage expressif (diégétique = interne à la scène)	1. Indices sonores exprimant l'inquiétude (bourdonnement, cloche, sons graves, rythmés, liquide, organique) 0. Absence de son surajouté à l'image (ou sons réaliste liés à l'acte lui-même)	Id27w
B) Impact du traitement de l'information cinématographique	Présence des 4 mythes entourant le suicide	L'acte est banalisé , présenté comme un événement anodin	1. Oui 0. Non	M1w
		Le suicide est-il associé à une cause unique ?	1. Oui 0. Non, causes multiples ou complexes évoquées, ou cause unique <i>mais</i> avec différents points de vue (ou cause non rapportée dans le scénario)	M2w
		L'acte aurait-il pu être prédit par les personnages ?	1. Non, inattendu 0. Oui (il devait survenir inéluctablement)	M3w
		Semble-t-il que quelque chose aurait pu être fait pour prévenir le suicide ?	1. Non 0. Oui	M4w
	Sensibiliser le public (Axe A OMS)			
	Est-il fait mention que l'individu est ou était atteint d'un trouble mental?		1. Non, aucune mention d'un trouble mental associé au phénomène suicidaire 0. Oui, mention d'un trouble mental avéré ou supposé (y compris addictions)	A1w

INTITULÉ	CATÉGORIES	SOUS CATÉGORIES	MODALITÉS DE REPONSE	CODAGE
	Eviter toute formulation susceptible de sensationnaliser, normaliser ou présenter comme une solution (Axe B OMS)			
	Existe-t-il des éléments, dans le discours des personnages, susceptibles de sensationnaliser, normaliser ou criminaliser?		1. Oui, métaphore, hyperboles, banalisation supprime car dans 4 mythes, description fine provoquant une charge émotionnelle ou empathique, connotation morale ou criminelle 0. Non	B2w
	Éléments de langage concourant à présenter le suicide comme une solution?		1. Oui, sous-entendu que la mort ou le suicide étaient souhaitables, que la survie est un échec 0. Non	B3w
	Eviter de décrire explicitement la méthode (Axe D OMS)			
	Existe-t-il des informations détaillées sur les moyens utilisés?		1. Oui, les images du moyen de l'acte lui-même sont visualisables (ou discussion sur la méthode employée) 0. Non, simple évocation générique ou non approprié	D4w
	De quel type est le décès ?		1. Mort douce ou mort lente (supérieure à quelques secondes) 0. Mort violente	D5w
	Montrer de la considération pour les personnages endeuillés (Axe I OMS)			
	Le deuil des personnages endeuillés est-il bien traité ?		1. Non (ou absence de présence de personnages endeuillés) 0. Oui	I6w
	Transmettre des informations sur les ressources (Axe J OMS)			

INTITULÉ	CATÉGORIES	SOUS CATÉGORIES	MODALITÉS DE REPONSE	CODAGE
	Des informations sont-elles transmises sur les ressources auprès desquelles trouver de l'aide ?		1. Non 0. Oui, au moins une citée explicitement ou implicitement (institutions, mais aussi personnes ressources...)	J7w
	Le film contient-il des exemples d'interventions ayant contribué à la prévention du comportement suicidaire?		1. Non 0. Oui, au moins un exemple ayant contribué à la prévention du suicide d'une autre personne ou d'un comportement collectif (<i>présence de soins spécialisés en psychopathologie</i>)	J8w
	Des informations concernant les facteurs de risques ou les signes d'alerte évoquant une intentionnalité suicidaire sont-elles présentées?		1. Non 0. Oui, présentées de telle sorte qu'elles soient repérées, ou encourageant à solliciter de l'aide	J9w
	Est-il fait mention d'idées suicidaires élaborées avant l'acte ?		1. Non 0. Oui (ex. lettre d'adieu)	J10w
Si plusieurs suicides sont présents dans le même film, ils devront être étudiés indépendamment et séparément.				Echelle sur 41w

ANNEXE 3 :

Recommandations traduites de l'OMS pour la prévention du suicide adressées aux professionnels des médias

World Health Organization. Preventing Suicide. A Resource for Media Professionals. WHO Press. Geneva, Switzerland; 2008

Axe A. Sensibiliser et informer le public sur le suicide

Il existe de nombreuses idées reçues au sujet du suicide ; le rôle des médias dans la dissipation de ces mythes n'est pas négligeable. Les facteurs qui conduisent une personne à vouloir mettre fin à ses jours sont généralement multiples et complexes. Ils ne sauraient être reportés de manière simpliste. Le recours au suicide n'est jamais déterminé par une cause unique. Les troubles mentaux, tels que la dépression ou la toxicomanie, constituent un facteur de risque suicidaire majeur. Ils peuvent en effet affecter les capacités d'une personne à gérer les événements de vie stressants et les conflits interpersonnels. L'impulsivité joue également un rôle déterminant. Il y a lieu également de tenir compte des facteurs culturels, génétiques et socio-économiques. Dans la quasi-totalité des cas, et a fortiori lorsque les causes du décès ne sont pas encore entièrement élucidées, il serait trompeur d'attribuer un suicide à un événement unique, comme un échec à un examen ou une rupture amoureuse. Ainsi, le suicide ne saurait en aucun cas être présenté comme un moyen de résoudre des problèmes personnels.

La complexité de l'acte est d'une importance particulière pour les membres de la famille et les amis, chacun cherchant à en connaître les causes, se demandant si certains signes auraient pu le laisser prévoir. Ils doivent faire le deuil et se sentent tantôt coupables, tantôt en colère, stigmatisés ou abandonnés. Des reportages qui rendraient compte de cette complexité seraient propres à informer le public.

Axe B. Éviter tout registre de langage susceptible de sensationnaliser ou de normaliser le suicide, ou de le présenter comme une solution

Probablement plus que quiconque, les professionnels des médias connaissent l'importance des nuances du langage. Un discours qui laisserait entendre que le suicide est un problème majeur de santé publique soutiendrait un effort d'information auprès de la population générale. Au contraire, un langage qui décrirait le suicide en des termes sensationnalistes serait à proscrire. Aussi, des expressions comme « l'augmentation des taux » sont à préférer aux variantes emphatiques telles qu'« épidémie de suicide ». De même, la prudence voudrait que le mot « suicide » ne figure pas dans les gros titres.

Un discours contribuant à normaliser le suicide ou à désinformer le public devrait également être évité. En particulier, le recours impropre au mot suicide (ex. « suicide politique ») est susceptible de désensibiliser les lecteurs à la gravité réelle du problème. Des expressions telles que « suicide raté », sous-entendant que la mort serait une issue souhaitable, devraient être proscrites. Au contraire, une formulation telle que « tentative de suicide non aboutie » est plus précise et moins encline à une interprétation erronée.

L'expression « commettre un suicide », ne devrait pas être employée dans la mesure où elle accole une dimension criminelle au geste, dimension qui ajoute à la stigmatisation des proches du défunt et qui est susceptible de contribuer à décourager les personnes suicidaires à chercher de l'aide. On pourra lui substituer des expressions telles que « suicide abouti ». Pour mémoire, rappelons que le suicide reste un acte criminel dans certains pays du monde.

Axe C. Éviter la mise en évidence et la répétition excessive des articles traitant du suicide

La mise en évidence et la répétition excessive d'articles traitant du suicide induisent davantage de comportements d'imitation qu'un traitement médiatique plus discret. Dans l'idéal, ces articles devraient se trouver dans les pages intérieures, et figurer en bas de page, plutôt qu'en Une ou sur la partie haute d'une page intérieure. À la télévision tout comme à la radio, l'information sur un suicide ne devrait pas faire la Une de l'actualité mais davantage apparaître en deuxième ou troisième sujet.

La pertinence de répéter ou de réactualiser une histoire originale devrait également être évaluée avec circonspection.

Axe D. Éviter les descriptions détaillées de la méthode mise en œuvre lors d'un suicide ou d'une tentative de suicide

Il y a lieu d'éviter la description détaillée de la méthode par laquelle une personne s'est suicidée ou a tenté de se suicider. En effet, la mention des détails pourrait faciliter le recours à la même méthode par des personnes vulnérables. À titre d'exemple, au moment de traiter d'une intoxication médicamenteuse, il serait imprudent de détailler la nature ou la quantité des substances ingérées, ou encore la façon dont la personne se les est procurées. Les suicides par des moyens peu communs appellent à une prudence particulière. Les relayer peut certes présenter un intérêt médiatique particulier, mais expose également au risque d'imitation.

Axe E. Eviter de fournir des détails quant au lieu du suicide ou de la tentative de suicide

Il arrive qu'un lieu donné se forge la réputation d'être particulièrement propice au suicide. Il en est ainsi de certains ponts, grands immeubles, falaises, gares ou passages à niveau où des gestes suicidaires, fatals ou non, ont régulièrement lieu. Les professionnels des médias devraient mettre un soin particulier à ne pas promouvoir de tels lieux. Pour se faire, ils pourront éviter, par exemple, de les décrire de façon sensationnaliste ou de mettre en exergue le nombre d'incidents qui y ont lieu.

Axe F. Rédiger les gros titres avec attention

Les gros-titres ont pour vocation d'attirer l'attention des lecteurs en synthétisant l'essentiel de l'information. L'utilisation du mot « suicide » devrait y être évitée, de même que toute référence explicite au lieu ou à la méthode du suicide.

Axe G. Faire preuve de prudence dans l'utilisation de photographies ou de séquences vidéo

Mieux vaut ne pas utiliser de photographies ou de séquences vidéo d'un cas de suicide, particulièrement s'il s'agit d'en faire clairement apparaître le lieu ou la méthode. De plus, il ne devrait pas être fait usage de photographies de la victime. En tout état de cause, le recours à des photographies devrait être subordonné à l'autorisation explicite de la famille. S'il est décidé d'en faire usage, ces images ne devraient pas être mises en évidence, ni servir de support à une valorisation inconsidérée de l'individu. Par ailleurs, les messages d'adieu laissés par la victime ne devraient pas être publiés.

Axe H. Faire preuve d'une attention particulière lorsque le suicide concerne une célébrité

Les suicides de célébrités, sujet médiatique de choix, sont souvent considérés comme étant d'intérêt public. Or, ces mêmes suicides, qu'ils concernent des artistes ou des politiciens, sont d'autant plus à même d'influencer le comportement des individus vulnérables que ces personnalités sont le plus souvent admirées par le public. Valoriser le décès d'une personne célèbre pourrait laisser suggérer que la société cautionne de tels comportements suicidaires. Pour toutes ces raisons, traiter du suicide d'une célébrité devrait se faire avec une prudence toute particulière : sans valorisation induite, ni

description détaillée de la méthode employée, mais en mettant davantage l'accent sur les conséquences que ce geste peut avoir. En outre, lorsque la cause du décès n'est pas connue, toute spéculation imprudente autour d'un suicide potentiel peut s'avérer néfaste. Il semble donc préférable de ne se prononcer que lorsque la cause du décès est attestée.

Axe I. Faire preuve de respect envers les personnes endeuillées après un suicide

La décision d'interviewer une personne endeuillée par un suicide ne doit pas être prise à la légère. Ces personnes sont elles-mêmes plus à risque de se suicider car le travail de deuil les rend particulièrement vulnérables. Leur vie privée devrait être respectée à tout moment.

Axe J. Indiquer où trouver de l'aide

Des informations sur les différents dispositifs d'aide devraient figurer à la fin de chaque article traitant du suicide. Ces dispositifs dépendront du contexte, mais ils pourraient inclure des médecins généralistes, d'autres professionnels de santé, des ressources au sein de la communauté, ainsi que des lignes téléphoniques d'assistance. Citer ces dispositifs d'aide ouvre la voie à un soutien immédiat aux personnes en détresse ou qui envisageraient de se suicider.

Axe K. Reconnaître que les professionnels des médias eux-mêmes sont susceptibles d'être affectés par les histoires de suicide

Le fait de travailler sur le suicide d'une personne peut aussi entrer en résonance avec les expériences propres des professionnels. L'effet peut s'avérer particulièrement sensible dans les communautés restreintes et soudées où l'implication locale des journalistes est souvent forte. Il est donc impératif que les rédactions mettent en place les aides nécessaires, notamment pour les plus jeunes journalistes. De telles aides peuvent inclure des possibilités de débriefing, des systèmes de tutorat... Les professionnels des médias ne devraient pas hésiter à chercher de l'aide au sein même ou en dehors de leur organisation s'ils se sentent fragilisés par la question du suicide.

ANNEXE 4 :

Création d'un guide de prévention primaire

A destination des professionnels du cinéma

Guide pour les producteurs de scénarii et les réalisateurs

(création : C. Gauld)

Il est désormais admis que les représentations dramatiques du suicide peuvent avoir un impact sur les auditoires vulnérables, entraînant potentiellement une augmentation des taux de tentatives de suicide.

Les scénarii peuvent avoir des effets néfastes, perpétuant la stigmatisation associée au suicide, réduisant la probabilité que les personnes atteintes de maladie mentale cherchent une aide appropriée. Inversement, s'ils respectent certaines recommandations élémentaires, les scénarii sont susceptibles de constituer un matériel sensible et puissant, engagé dans la prévention du suicide.

Lors de l'élaboration d'un scénario qui pourrait inclure le suicide d'un personnage...

- 1) Considérez que les **représentations de suicide** peuvent être nuisibles aux **spectateurs vulnérables**.
- 2) Considérez que les **personnes qui ont perdu un être « suicidaire »** sont elles-mêmes vulnérables aux problèmes de santé mentale, ainsi qu'aux pensées suicidaires des personnages, et peuvent aussi être touchées par l'histoire.

Demandez-vous alors...

- 3) **Pourquoi** est-ce que je présente et expose le suicide dans mon histoire ?

- 4) Est-ce pour résoudre un scénario ou pour explorer le problème d'un point de vue personnel ?
- 5) Y-a-t-il une **nécessité** à ce que le suicide soit **dépeint** ? Ne puis-je imaginer une **autre possibilité** concernant l'issue du problème ?
- 6) Il peut être intéressant de noter que différentes communautés, cultures et groupes d'âge (par exemple les enfants) ont des **attitudes différentes** vis-à-vis du suicide, et d'autres manières de faire face à la perte : ces éléments peuvent fournir de **nouvelles perspectives**.
- 7) Pensez au fait que la **description détaillée de certaines méthodes** de suicide a été associée à des « imitations » de suicide, et notamment par l'utilisation de cette méthode particulière.
- 8) Considérez la **durée** de la représentation, et l'impact que cela peut avoir sur les spectateurs vulnérables.
- 9) Est-ce que la musique, l'éclairage, le cadrage, les rythmes, ou un quelconque décor **romantise** ou « glamourise » le suicide ?
- 10) Un **détail moindre** ne pourrait-il pas avoir un **effet dramatique** plus intense qu'une représentation graphique très précise ?
- 11) Est-ce que mon interprétation du suicide pourrait être interprétée à tort comme la **solution à un problème unique** ?

- 12) Il y a beaucoup de **mythes et d'idées fausses** sur le suicide et le risque de suicide. L'accès à des informations fiables et à **l'opinion d'experts** sur les tendances et les facteurs de risque est important.
- 13) Comprendre les **causes ou les facteurs de risque** de suicide peut améliorer la représentation. Beaucoup de personnes qui effectuent une tentative de suicide ont un **trouble mental**, une addiction (drogue,...), une détresse financière, une maladie physique, une rupture relationnelle, etc.
- 14) Montrer **l'impact** du suicide sur d'autres personnages - comme la famille, les amis, les proches - peut être bénéfique et protecteur. Il paraît intéressant de placer le décès par suicide dans un **contexte plus large** (exprimant l'effet tragique et la perte), par exemple en donnant la parole aux personnes directement touchées par ce suicide (les sources de soutien pour les spectateurs vulnérables peuvent encourager les gens à demander de l'aide).
- 15) Inclure les numéros de téléphone et les **coordonnées des services de soutien** au début ou à la fin d'un film fournit un soutien immédiat pour ceux qui pourraient être particulièrement touchés.
- 16) Concernant le suicide en général, consultez la site de l'Observatoire National du Suicide, de l'OMS, ou le site [Infosuicide.org](http://infosuicide.org) – [Portail d'informations, espace d'échanges et de débats](#) ou [Conduites suicidaires - Comprendre et prévenir le suicide](#) (sites recommandés par santé.gouv.org). Pour des informations sur le phénomène de contagion suicidaire, consultez la page du **programme Papageno** (<http://papageno-suicide.com>)

ANNEXE 5 :

Rationnel pour une information des services compétents en cas de crise suicidaire à la suite de la visualisation du film

(création : C. Gauld)

Selon les recommandations du programme *Mindframe* (programme de prévention du suicide en Australie), dont une partie travaille sur la problématique de la contagion suicidaire, une information de ce type doit être ajoutée :

1) Liste des services de crise ;

Par exemple : Contactez {insérez : service de crise} en appelant le {insérez: numéro de téléphone} si vous avez besoin d'aide immédiate, ou besoin de parler à quelqu'un en qui vous avez confiance.

2) Appuyée par un support audio (musique par exemple) ;

3) A la fin ou au début (au mieux : à la fin *et* au début).

—

Pourquoi y-a-t-il nécessité d'inclure des informations de soutien et d'aide au décours d'un film à contenu sensible ?

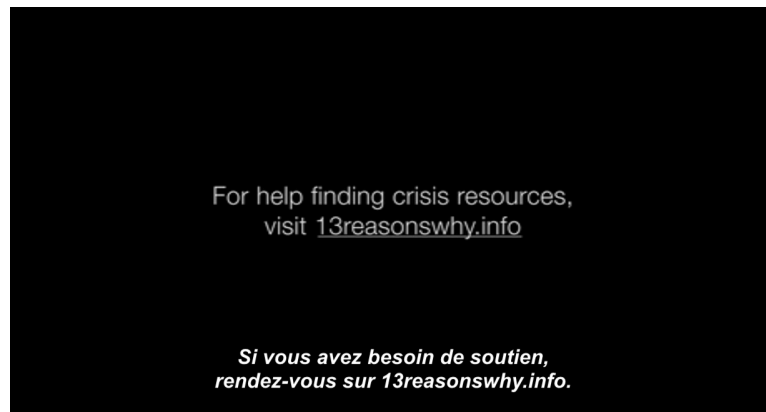
Non seulement certaines personnes peuvent être plus vulnérables, mais ce canal particulier peut favoriser la demande d'aide. En effet, un service approprié à la suite d'un film a intuitivement plus de chances d'être consulté qu'un service nécessitant une recherche spontanée.

De plus, le canal cinématographique est abondamment consulté, sur le long terme de surcroît.

—

Ce qui existe déjà : Sites anglophones éditant des recommandations autour de la prévention de la contagion suicidaire autour du cinéma et des médias en général :

Illustration de la prévention retrouvée dans la deuxième série de « 13 Reasons Why », à la suite de la polémique :



- Mot du réalisateur de la série polémique « 13 reasons why » : https://www.vanityfair.com/hollywood/2017/04/13-reasons-why-suicide-controversy-nic-sheff-writer?mbid=social_twitter&mbid=social_twitter
- Boîte à outils de l'OMS 2018 : http://www.who.int/mental_health/suicide-prevention/en/
- Site de prévention par les médias, australien : <http://www.mindframe-media.info/for-media>
- Prévention du suicide, via les médias, suisse, 2017 : <http://apps.who.int/iris/bitstream/10665/258814/1/WHO-MSD-MER-17.5-eng.pdf?ua=1>.
Prévention du suicide, canadien : <http://suicideprevention.ca/news-resources/media-guidelines-and-social-marketing/> (unique en français, mais peu développé)
- Prévention du suicide, canadien, via les médias : <http://reportingonsuicide.org/>. Ainsi que Mindset: <http://www.mindset-mediaguide.ca/>.
Prévention via les médias, général : http://www.eaad.net/uploads/media/Mediaguide_2017.pdf.

- Prévention via les médias, anglais (Walles) : <https://www.samaritans.org/media-centre/media-guidelines-reporting-suicide/best-practice-suicide-reporting-tips>
- <http://suicidepreventionmessaging.org> : Ce lien a été conseillé dans un article publié dans le *Jama*, à la suite de la diffusion de la série polémique *13 Reasons Why*. Les auteurs de ce message de prévention proposent l'utilisation de la « hot-line » téléphonique, qui est désormais disponible en France (dispositif Vigilans par exemple). Des mesures ont été instaurées au début des derniers épisodes de la première saison de la série (diffusion d'un message de prévention incluant le numéro au début de chaque épisode). Dans la deuxième saison, une « mini-vidéo », mettant en scène les acteurs principaux, a servi de message de prévention : l'information donnée concernant le caractère fictif d'une telle histoire, et la nécessité de contacter la hot-line en cas de besoin.

ANNEXE 6 :

Création d'un guide de prévention secondaire

A destination des acteurs de la prévention du suicide

(sur le modèle des recommandations édictées par l'institut australien Mindframe)

(création : C. Gauld)

Les acteurs de prévention du suicide, lorsqu'ils interviennent dans le milieu de la production cinématographique, doivent retenir qu'ils sont tenus de...

- 1) Considérer l'**impact** potentiel de l'histoire, et d'en discuter avec l'auteur du texte.
- 2) Fournir des **commentaires d'experts**, ou des conseils, lorsque cela est possible.
- 3) Fournir le **numéro** des lignes d'assistance, et des informations sur les services de soutien, qu'ils pourront joindre à leur production.
- 4) Communiquer la nécessité d'éviter certains **paramètres** (détaillés dans le guide ci dessous).
- 5) Aider les professionnels du cinéma à comprendre le contexte et le fonctionnement du **processus de suicide**, en fournissant des informations générales sur celui-ci, son lien avec la maladie mentale, et sur les autres facteurs de risque.

6) Encouragez la consultation de **sites de prévention de la contagion** suicidaire, tel que Papageno.com

Guide pratique à l'usage des acteurs de prévention

La recherche scientifique, portant sur plus d'une centaine d'études internationales, suggère que le fait de rapporter un décès par suicide a été associé à des taux accrus de suicide et de tentatives de suicide par la suite.

Par exemple, le risque augmentera lorsque le signalement est largement détaillé, ou répété, lorsque la mort est glorifiée, ou la méthode et la localisation sont explicitement données.

Le fait suicidaire est un acte aux lourdes responsabilités, tant pour la personne concernée que pour ceux qui l'entourent. Il est complexe, et les mécanismes qui l'expliquent sont également tortueux et parfois incompris.

Vous devrez alors vous demander dans un premier temps :

- 1) *Est-ce que vous (ou votre organisation ou association) êtes en mesure de fournir des commentaires ou des conseils aux professionnels de l'image ?*
- 2) *Êtes-vous notamment l'organisation ou la personne la plus appropriée pour aborder la question ?*
- 3) *De manière pragmatique, avez-vous le temps ou les personnes disponibles pour travailler avec les médias ?*
- 4) *Enfin, si vous décidez de vous charger de la prévention, vous devrez vous renseigner sur l'audience (public national ou local par exemple), sur leur demande (un besoin d'informations générales, ou d'informations spécifiques concernant un groupe communautaire particulier ou relatives à un incident spécifique)*
- 5) *Cette dernière étape est d'autant plus importante qu'un acteur de la prévention peut ne pas être un expert sur tous les aspects de la question. Il saura alors se référer à la/les personne(s) compétente(s).*

Voici quelques conseils que vous pourriez donner au professionnel du cinéma, voire à toute personne se proposant de créer une histoire fictive comportant une scène de suicide.

- *Éviter de signaler le suicide de façon **répétée, importante ou excessive**, car cela pourrait avoir pour effet de « normaliser » le suicide. Cependant, cela n’interdit pas de rapporter les cas de suicide que le scénariste ou auteur souhaite rapporter (notion de liberté d’expression artistique).*
- *Réfléchir à la possibilité d’envisager une histoire qui pourrait présenter des **avantages pour le bien-être** de la communauté. Autrement dit, se demander si elle ne pourrait pas offrir l’occasion d’accroître la compréhension du public, par exemple en mettant en évidence quels sont les groupes à risque, ou en promouvant le comportement de recherche d’aide d’une manière ou d’une autre.*
- *Encourager à ajouter des **contacts de soutien** en cas de crise dans toute histoire comportant un suicide.*
- *Fournir des **statistiques** et des chiffres témoignant de la réalité du suicide en France et dans le monde.*
- *Suggérer de lire les informations disponibles dans la plaquette qui leur est destinée, avant d’écrire leur histoire, et notamment :*
 - *Donner une information claire sur la nécessité d’un **langage approprié** (« épidémie de suicide » est sensationnaliste et inexact, le terme « fatal » peut par exemple être évité...).*
 - *Replacer le suicide dans son **contexte**, incluant les facteurs de risque (problème de santé mentale) et les personnes endeuillées.*
 - *Respecter les **paramètres** d’image, de rythme, de cadrage, de son et de lumière (**grille MoVIES**),*
 - *Suivre les **recommandations** OMS décrites pour les médias, et adaptées dans la grille MoVIES.*

Il faut toujours garder à l'esprit que, parfois, même des histoires négatives peuvent donner l'occasion de diffuser des messages sur l'éducation et la prévention du suicide ou, du moins, encourager la prise de conscience sur le sujet.

—

Quelle pertinence à proposer une plaquette de prévention de ce type ?

Pour juger de la pertinence d'une telle plaquette, nous pouvons rapporter les données d'un sondage en ligne effectué en 2013 dans le cadre du projet *Mindframe* (développé en Australie avec l'aide du gouvernement, pour prévenir le risque de contagion suicidaire à travers le cinéma), et dont le but était d'explorer les connaissances et tendances des professionnels du cinéma.

- 254 réponses ont été reçues (avec une majorité de scénaristes (79%), puis de dramaturges (15%), de monteurs (13%), de producteurs (13%), de metteurs en scène (9%), mais également des acteurs, enseignants et formateurs).
- 42% des participants ont indiqué qu'ils étaient au courant des ressources du site Mindframe.
- Ils ont indiqué que si des ateliers de prévention devaient être mis en place, ils préféreraient que ceux-ci se déroulent sous forme de séminaire gratuit, en direct, en ligne, ou via un cours de formation gratuit, en ligne, avec cours magistraux et témoignages.
- Ces résultats encouragent de manière pragmatique une libre diffusion de la plaquette ci-jointe, et pourrait engager à promouvoir des activités éducatives en ligne, par exemple via le programme Papageno.

Des mesures simples d'un contenu de prévention adapté, à destination des professionnels du cinéma, pourraient être diffusé avec la production de vidéos sur *Youtube*, par exemple. Ce canal existe déjà, par exemple avec de jeunes personnes discutant du suicide, afin de favoriser l'empathie d'autres personnes en difficulté et se

trouvant dans des situations similaires (<http://www.healthtalk.org/young-peoples-experiences>).

ANNEXE 7 :

Plaquette d'information à l'usage des professionnels du cinéma

(en cours de construction)

(création : C. Gauld)



Introduction

- Un scénario réussi est systématiquement issu d'une **recherche documentée**, lorsque l'auteur connaît son sujet, et sait construire le caractère de personnages forts dans un récit intense, avec des circonstances qui « sonnent » de manière **authentique**.
- Malgré la puissance des moteurs de recherche, il semble qu'une telle possibilité ne soit pas évidente: il existe peu de documents **accessibles** offrant un fil conducteur autour de la thématique du **suicide**. Il est encore plus difficile de déceler parmi les résultats obtenus quels supports offrent une base **pertinente** pour l'auteur susceptible de construire un sujet **original**.
- Cette ressource s'appuie sur le travail du programme Papageno, qui travaille avec des **psychiatres, sociologues, des organismes de santé** mais aussi des **personnes atteintes de santé mentale** - apport inestimable pour quiconque envisage une histoire traitant de psychopathologie de près ou de loin.
- Ce livret constitue un **guide** pour les **auteurs, producteurs, réalisateurs**, et toute personne impliquée dans la mise en scène de ce genre d'histoire si difficile à traiter.
- Il peut également s'adresser aux **acteurs de la prévention**, ceux qui s'attèleront à démanteler les mythes et les préjugés autour de ce thème peu commun.

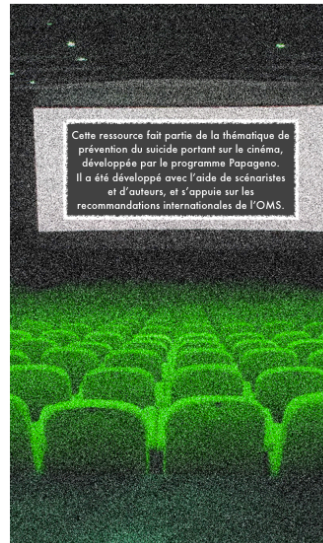


Le programme Papageno

Papageno est un programme multimodal et intégré. Son objectif est double :

- Prévenir la **contagion suicidaire** :
 - L'effet **Werther** ou la contagion « de masse », lié à la diffusion de contenus à risque dans les médias
 - Contagion « localisée », suite à la survenue d'un suicide dans une institution (école, entreprise, hôpitaux, etc).
- Promouvoir le recours et l'offre d'aide (l'effet **Papageno**) :
 - En se saisissant des opportunités qu'offrent les médias, les nouvelles technologies de l'information et de la communication, ainsi que **tout canal** susceptible d'atteindre la personne en souffrance,
 - En ayant recours à la **communication** comme à un authentique **outil de prévention**,
 - En remplaçant les **identifications** à risque (identifications aux figures suicidaires) par des **identifications protectrices** (identification à des personnes qui ont traversé ou aidé à traverser une crise suicidaire).

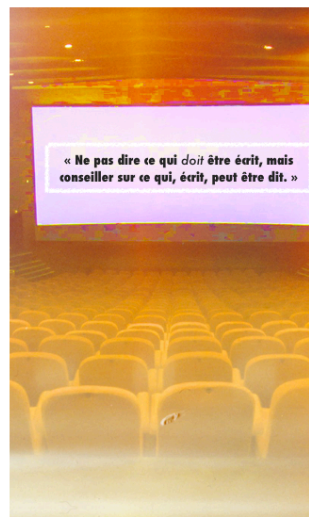
Pour plus d'informations, consultez le site du programme Papageno (<https://papageno-suicide.com>)



Cette ressource fait partie de la thématique de prévention du suicide portant sur le cinéma, développée par le programme Papageno. Il a été développé avec l'aide de scénaristes et d'auteurs, et s'appuie sur les recommandations internationales de l'OMS.

Au sujet de cet livret

- Cette ressource fournit des conseils pratiques et des informations concernant le suicide aux personnes impliquées dans le cinéma. Il a été conçu pour fournir des descriptions véridiques et authentiques autour de la thématique du suicide.
- Cette ressource, issue du programme Papageno, appliquée à l'écran, aide notamment à concevoir quel **impact sur l'auditoire peut avoir un scénario présentant une scène de suicide**, et propose des axes problématisés pour aider à ce que cette conception se déroule dans les meilleures conditions.
- De nombreuses **informations contextuelles** sur le suicide sont également fournies.



« Ne pas dire ce qui doit être écrit, mais conseiller sur ce qui, écrit, peut être dit. »

Au sujet du suicide

- Selon le rapport 2016 de l'OMS, le **taux de suicide** s'élève à 800 000 personnes par an dans le monde, toute population confondue.
- Le cinéma exerce une influence puissante sur les **attitudes communautaires** à l'égard du suicide.
- Les premières ressources visant à éviter cette dissémination commencent à parvenir progressivement, depuis ces dernières années, jusqu'au grand public. Cependant, elles concernent principalement la manière de traiter le suicide dans la presse.
- Il semble nécessaire de rappeler que des **représentations plus authentiques** des problématiques de santé mentale doivent absolument être diffusées: elles peuvent être non seulement porteuses de mythes et de préjugés, **stigmatisant** les personnes en souffrance, si elles sont mal maîtrisées, mais **empêchent** de plus qu'une écriture appropriée et libérée de toute idée reçue fournisse une **assistance** éloquentes aux programmes de prévention du suicide.

Parfois, sous la pression de la production, le recours aux stéréotypes est envisagée comme une « facilité ». Le problème est que non seulement un stéréotype est perpétué, mais une meilleure histoire est manquée...

Un impact fort

La représentation du suicide dans le cinéma à l'échelle internationale est de **plus en plus répandue**. Les représentations de l'acte de suicide sont donc devenues plus fréquentes, mais aussi plus longues, plus imagées et plus « sensationnelles ».

- De plus, le fait de visionner des films est l'activité la plus répandue, avant toute autre (telle que lire un livre, le journal, etc.).
- Cette représentation peut être choquante, alors même que les preuves scientifiques suggèrent qu'une représentation dramatique du suicide, mal conduite, peut avoir un **impact négatif** sur les publics vulnérables.
- Un suicide *fetif* porté à l'écran peut avoir un impact sur le comportement suicidaire *réel*, augmentant la possibilité de suicides (« copycat suicide »).
- De nombreuses études menées à travers le monde ont révélé une **augmentation** du nombre de suicides immédiatement après des séries ou films dans lesquelles se déroulaient une scène suicidaire.
- De telles histoires portant sur le suicide « normalisent » cet acte, en font un comportement « à la portée de tous ».

Il y a tellement d'occasions de créer un drame dense et acéré à partir de la réalité, plutôt que de tenter de produire du cinéma fantaisiste mal informé.

En particulier ...

- Il semble notamment y avoir une relation entre la méthode de suicide décrite dans un film de fiction, et l'augmentation des taux de suicide avec utilisation de cette méthode.
- Les représentations les plus adaptées du suicide ne le glorifient pas, ne le romancent pas et ne fournissent pas de détails visuels ou de références explicites et finement détaillées sur la méthode utilisée.
- Les conséquences sur les autres devraient être détaillées, associées à des sources d'aide à destination du spectateur vulnérable.

Pour plus d'informations, consultez le site du programme Papageno (<https://papageno-suicide.com>)

Le problème n'est pas qu'un film peut transformer une personne se portant bien en une autre commentant soudainement à penser au suicide, mais qu'il y aura des spectateurs en détresse qui pourraient encore plus souffrir.



Par quel mécanisme ?

- Cohen (2001) définit l'**identification** avec un personnage fictif comme un processus « imaginaire » par lequel un spectateur assume l'identité, les buts et la perspective d'un personnage.

- C'est un mécanisme par lequel les membres du public se **mettent à la place** d'un protagoniste et vivent les événements comme si cela leur arrivaient à eux.

- Bandura (1986) suggère qu'un individu s'identifie à une autre personne lorsqu'il perçoit ce modèle comme étant **similaire** à lui-même.

- Burke (1952) propose que ce lien commun est établi lorsque le destinataire pense partager les mêmes **valeurs et perceptions** de la réalité.

- Les gens peuvent être ainsi « attirés » parce qu'ils partagent des attitudes similaires, ce qui aide à maintenir une **cohérence dans les états cognitifs** (Festinger, 1954), ou parce qu'ils perçoivent cette similarité comme « **gratifiante** » (Thibaut et Kelley, 1991).



Les 10 dernières fiches de la plaquette ne sont pas reproduites ici, mais concernent les paramètres que le professionnel du cinéma pourrait respecter en construisant son film, ainsi que les grands mythes concernant le suicide, les facteurs de risque, protecteurs, et les conséquences potentielles du suicide pour l'entourage.

ANNEXE 8 :

Illustration brève du retentissement potentiel d'une scène de suicide au cinéma :

l'exemple de la série *13 Reasons de* (« *13 Reasons Why* ») :

quand l'effet Papageno fait son cinéma

Depuis sa diffusion en 2017, cette série a créé de nombreuses polémiques. Plus de 30 articles sont aujourd'hui disponibles sur Google Scholar, étudiant les conséquences néfastes de la série, ou tempérant ces premières assertions. Par exemple, on peut retrouver une plate-forme dédiée aux conséquences de la série, sur le site <https://13reasonsresearch.soc.northwestern.edu/index.html>. On retrouve également le « point de vue du programme Papageno » sur la série, sur : <https://papageno-suicide.com/2017/05/02/le-point-de-vue-de-papageno-sur-la-serie-13-raisons-de/>.

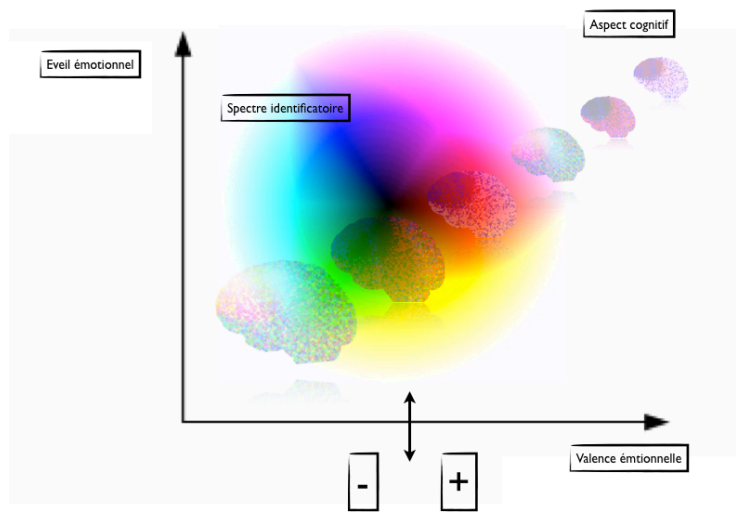
À la suite de la première vague médiatique, à laquelle s'est associée la communauté scientifique, une seconde vague de modération s'est étendue, tempérant les conséquences de l'effet Werther et mettant en avant la propagation d'un effet Papageno.

En effet, suite à des études démographiques spécifiques, il s'est avéré que les adolescents et les jeunes adultes ont eu le sentiment d'un effet bénéfique de la série, en terme de « bien-être » et de satisfaction. La série semblerait leur avoir fourni des informations sur divers sujets difficiles, ainsi qu'une volonté de rechercher des informations sur ce genre de sujets difficiles, lorsque survient (ou est survenu dans le passé) une exposition.

En conformité avec le modèle de l'effet Papageno, qui agit de manière subtile dans l'entrelacs d'émotions transférées au spectateur, les données prouvent que les spectateurs ont adopté des comportements plus empathiques envers les personnes en souffrance, et ont changé leur comportement si survenait une crise ou une déclaration de crise suicidaire.

En effet, comme l'affirme le programme Papageno, les mythes véhiculés autour du suicide (retrouvés dans la grille MoVIES) sont tous présents dans la série, de l'inéluctabilité de la condition suicidaire à la présentation du moyen léthal, en passant par l'absence de soins proposés à l'héroïne malgré ses « appels à l'aide » évidents. Cependant, « l'irresponsabilité » du traitement du suicide doit être pondérée.

L'identification que nous avons discutée en *Introduction* est aussi subtile que bivalente, engageant tantôt le spectateur vers une assimilation identificatoire directe du personnage concerné, tantôt vers une distanciation autorisée par l'empathie et la volonté de différenciation. Ce spectre des phénomènes d'identification, qui s'étend entre les valences positives et négatives et éveille plus ou moins d'émotions chez le spectateurs, se double d'une coloration cognitive individuelle, dont la délimitation recèle encore des mystères. Voici une représentation de ce « spectre identificatoire » :



(Création : C. Gauld)

Spectre identificatoire reliant les paramètres étudiés dans ce travail

ANNEXE 9 : REMARQUES SUR LA THÈSE

1° Identification et personnages fictifs

(Cette note a donné lieu à l'écriture de l'Article 3)

Qu'en est-il des personnages *fictifs*, dont nous savons bien qu'ils *ne peuvent être saisis dans le monde réel* ? Comment peut-il y avoir un lien identificatoire avec eux ? Et si cette relation existe, peut-il seulement y avoir des conséquences sur les comportements « de la vie réelle » ?

Quelques études du champ neuroscientifique et de la recherche cinématographique s'attachent à définir comment nous pouvons ressentir des émotions pour les personnages fictifs, même si nous savons qu'ils n'apparaîtront pas dans notre monde (Pichon, 2011). Cette démarche heuristique se porte du ciblage de neurones « canoniques », nous permettant la manipulation mentale d'objets théoriques, à la compréhension phénoménologique de l'oeuvre fictif. (Gibson, 1966) Nous aimerions nous arrêter un

instant sur les données qu'offre la sémiotique, c'est-à-dire l'étude de la réception des signes et symboles, et plus particulièrement de la sémiotique visuelle (promue par l'Association Internationale de sémiotique visuelle).

Nous avons dit plus loin que l'attachement et l'identification se forment en raison d'une nécessité de partage social. Qu'en est-il de notre identification au personnage fictif, qui ne transporte pas de valeur sociale ? Qui ne s'est pourtant jamais senti proche d'un personnage de film ? (Stein, 2009).

Il est pourtant évident que si l'identification naît de la capacité à éprouver de l'empathie, celle-ci est parfois exacerbée lors de la visualisation d'un film : nous comprenons en effet intimement les ressentis du personnage, puisque le propre du film est de pouvoir nous faire accéder à leur esprit. Un « bon film » est celui pour lequel nous vivons avec le héros « par procuration » (le « bon film » étant celui qui nous implique, et dont nous voulons continuer de connaître l'histoire et le déroulement). Ne les tenons-nous pas mêmes pour « plus réels » que des personnes réels, lorsque nous nous émouvons avec eux ? Comme le dit Umberto Eco : « Beaucoup de lecteurs raffinés ne pleureront probablement pas sur le destin de Scarlett O'Hara mais ils auront été certainement choqués par le destin d'Anna Karénine ».

Toutefois, il semble que si quelqu'un nous demanderait si cette Anne Karénine est bien morte, la réponse serait systématiquement affirmative, et tout au plus avons nous pu nous en émouvoir lors de la première lecture de Tolstoï ; mais si jamais cette même personne nous demandait si notre petit(e) ami(e) était décédé(e), nous aurions sans doute un sursaut et éprouverions un bouleversement soudain. Pourtant, la question semble plus complexe : qu'est ce qui fait que le sort de ce personnage de roman nous émeut, alors que des millions d'êtres bien réels meurent de famine ? (Johansen, 2002)

Pour mieux comprendre la subtilité de ces distinctions, la sémiotique²⁸ définit les OPE, pour Objets Physiquement Existants (Anne Karénine n'est donc pas un OPE, car elle dépend d'une conception mentale pour exister, elle n'est pas « physique »). Il ne s'agit pas de considérer *ce qu'est* (ontologiquement) un personnage de fiction, mais en quel sens pouvons-nous parler d'eux (et donc nous émouvoir) comme s'il existait (la sémiotique dirait « à quel genre de contenu correspond l'expression *Anne Karénine* »).

²⁸ La sémiotique va par exemple considérer l'expression « chien » comme véhicule d'un contenu et de propriétés, par exemple d'être un animal, une créature aboyante ou le meilleur ami de l'homme. Ces propriétés peuvent elles-mêmes être relayées par d'autres expressions qui sont socialement et collectivement accréditées (Eco, 1976, 1988).

Selon Searle (1975), nous « signons un pacte tacite » avec l’auteur ou le réalisateur pour admettre que nous devons *prendre au sérieux* le personnage qu’il met en scène ; et en effet, nous ne le considérons jamais comme un « mensonge ». On dit que qu’Anna Karénine est *fictionnellement vraie*.

Ainsi, lorsque nous acceptons ce monde fictionnel, nous pourrions être pris dans un monde narratif si absorbant et captivant que nous en oublierions être seulement dans un monde fictif (ou « monde possible » selon Kripke) (Lewis, 1986).

Une seconde condition est que dans ce monde fictif dans lequel nous sommes absorbés, nous n’y sommes pas « recensés », et notre engagement nous pousse alors à assumer la personnalité de quelqu’un d’autre. Il s’agit donc, d’un point de vue sémiotique, de *l’identification* au personnage de fiction. Cependant, selon Eco (2010), nous persistons à *tenir pour vrai* qu’Anna Karénine s’est suicidée lorsque « l’hallucination visuelle » a cessé. Certains de ces compagnons restent « fidèles » à notre vie. Et même, des personnages de fiction « réussis » peuvent même constituer des exemples fondamentaux pour notre condition « réelle ». N’est ce pas ce que promet l’effet Papageno, qui transporte avec lui une « fidélité » au personnage dont les valeurs nous portent ?

2° Pourquoi a-t-on retrouvé des disparités de résultats entre éveil émotionnel et valence émotionnelle :

Les dispositions, à la différence des émotions et des humeurs qui sont dirigées vers un but (Knobloch et Zillmann, 2002), sont flexibles et varient en fonction des contextes. Raney et Bryant (2002) ont ainsi suggéré que les processus cognitifs jouent un rôle dans leur formation, et surtout dans leur valence. Ainsi, notre attachement pour un personnage (ou une situation, comme celle de suicide) dépendra de nos attentes, de nos connaissances, ou de nos schémas de pensée (Raney, 2004).

Par exemple, la plupart des participants seraient habituellement admiratifs du cow-boy au chapeau blanc, et détesteraient le « méchant », avec son chapeau noir, ses traits sombres et son apparence négligée. Les actions des personnages pourraient également être traitées de manière cognitive, façonnant nos dispositions, de sorte que celles qui sont perçues comme « moralement bonnes » obtiendront une faveur dispositionnelle positive, et inversement (Raney, 2004

; Raney et Bryant, 2002). Cette notion morale, alliée à la disposition individuelle des spectateurs, dépasse largement le cadre de cette étude.

De nombreux facteurs peuvent influencer ce jugement, allant du dédain pour les dispositifs dramatiques devenus des « clichés », à la théorie du divertissement, qui influence notre volonté de voir à l'écran certains dénouements (King et Hourani, 2007).

Qu'en est-il alors d'un film comme *Roméo et Juliette*, issu de l'oeuvre de Shakespeare, testé pour la construction de la grille ? Il semble que cette histoire soit « plaisante » par un effet de *catharsis*, c'est-à-dire de « purge » de nos émotions négatives (Schaper, 1968).

La présence d'émotions dans un film déclenche un continuum d'émotions en miroir chez le spectateur. Une émotion visionnée peut donc avoir plusieurs résonances dans notre système affectif, en fonction de chacun. Ce « modèle circomplexe émotionnel » (Russell, 1980) a permis le développement du programme PANAS (*Positive and Negative Affective States*) (Watson et Tellegen, 1988), autorisant à considérer chaque état émotionnel comme une entité bipolaire.

Y sont étudiés des facteurs tels que l'importance du temps, les éléments « gâchettes », ou la prise en compte de l'empathie (Stiff, 1988 ; Dillard, 1990). Par exemple, c'est parce que nous éprouvons de l'empathie pour le personnage apprécié et pour qui l'issue est négative, que nous éprouvons des affects positifs (Zillmann, 1991).

Ainsi, il apparaissait statistiquement que la valence émotionnelle n'était pas corrélée à l'identification, alors que l'éveil émotionnel (*arousal*) l'était. La valence, qui indique la propension à s'émouvoir de manière positive ou négative, semble en effet indépendante de l'identification : certains participants ont pu par exemple déceler des éléments « cocasses » (les termes entre guillemets proviennent de la discussion avec les participants) ou « au second degré » au cours de la scène de suicide. Cette impression pourrait provenir de la courte durée de l'extrait visualisé ; mais il n'est pas sans évoquer qu'un facteur de protection intéressant s'y révèle, pouvant témoigner d'un éventuel effet Papageno (à définir).

ANNEXE 10 :

Rationnel de cette thèse (utile pour l'éventuelle diffusion médiatique de ce travail)

Au-delà de la représentation classique du suicide, dont il ne semble plus nécessaire de rappeler quelles valeurs cette notion transporte dans le champ de la psychopathologie, nous avons tenté de fournir au concept une dimension nouvelle et écologique. Ce projet, nécessairement transdisciplinaire, a déjà été inauguré par le programme Papageno, à travers l'analyse de la production médiatique. Il est étendu à la réalisation cinématographique, au sein duquel le traitement des troubles psychiatriques reste encore incertain, du moins relativement méconnu. Ce travail a ainsi nécessité une double transposition : de la matière littéraire au cinéma, en ce qui concerne l'appréhension du concept d'identification ; de la presse écrite au média visuel, touchant le traitement du suicide. Il s'est pour cela appuyé sur la méthodologie des *Media Studies*, champ d'étude interdisciplinaire croisant les héritages des sciences humaines et des sciences dures.

Au-delà de la stigmatisation et de ses répercussions cliniques et sociétales, cette étude intègre une notion cruciale : l'identification. A l'image de l'imitation, étudiée dans le domaine de la petite enfance, ou des *habitus* décrits en sociologie, l'identification pénètre tous les aspects de notre quotidien et ceux de nos patients. Ce concept ne naît pas de *l'incitation* à reproduire le comportement ou les affects d'un personnage - modèle sciemment adopté. Il n'est pas la *copie* motrice ou affective, imitative (Niederkrötenhaler, 2009), issue de l'admiration d'un être respecté. Plus subtilement, l'identification est l'intégration de la figure d'autrui de manière délicate et raffinée. C'est le reflet potentiellement dangereux d'une situation de vie éprouvée chez l'autre, que celui-ci soit réel ou fictionnel.

Ce processus mérite d'être développé, dans le champ de la suicidologie, car les canaux par lequel il s'engage sont multiples et facilement accessibles ; et peu de situations de la vie quotidienne éduquent mieux sur le thème du suicide que la visualisation d'un film, potentiellement banalisateur, trompeur, et mauvais informateur quant aux conséquences d'un tel acte. Dans ce domaine si particulier, le devoir de prévention concernant la mise en pratique d'une telle alternative est critique : il convient de considérer *de manière individuelle* la possibilité d'un passage à l'acte favorisé par une identification malencontreuse, et ce malgré l'absence de certitude statistique. De l'accélération du phénomène suicidaire chez une entité fragilisée à la réalité statistique

d'un rapport de causalité, la route peut être longue. L'impératif de prévention a cependant pour devoir de considérer sérieusement cette hypothèse.

ANNEXE 11 :

Recueil de questions autour de l'identification au sein du média cinématographique

De quoi parlons nous dans cette présentation sur l'identification ?

Nous ne cherchons pas ici à définir les nombreuses variables filmiques influençant la réponse du spectateur. Nous nous intéressons à la réaction émotionnelle « normalisée » dans le cadre de « patterns » de réponses typiques. Pour cela, nous nous basons sur un corpus issu de la psychologie et des théories cognitives du cinéma.

Pourquoi l'expérience émotionnelle est-elle nécessaire à notre appréciation du film ?

C'est à la suite de ces expériences émotionnelles que nous sommes capables de faire des inférences, d'apprendre le ressenti des personnages et de comprendre la narration elle-même. Nous incarnons leur pensée, par simulation incarnée, ou en utilisant la théorie de l'esprit.

Qu'est ce que la pré-focalisation par critères de Carroll ?

Selon Carroll, la plupart des émotions des spectateurs peuvent être expliquées par l'un des deux processus : la sympathie, relation dominante, dans laquelle les spectateurs se sentent concernés, et ont une attitude favorable aux personnages (plutôt que les mêmes émotions que les personnages eux-mêmes) ; et la « pré-focalisation par critères », processus par lequel les cinéastes mettent au premier plan certains événements narratifs, afin qu'ils s'intègrent dans des schémas familiers susceptibles de susciter une réaction émotionnelle.

Ce deuxième processus correspond donc aux « scènes-clefs », dans lequel l'intégralité de l'émotion du spectateur est captée. Il peut se décliner en contagion émotionnelle et identification.

Que sont les « relations para-sociales », terme retrouvé parfois dans les études sur les médias ?

Il s'agit du lien de sympathie créé par certain sujet avec des personnalités connues dans les médias (on dirait « être fan » dans le langage courant). Ces relations sont unilatérales. Toutefois, en ce qui concerne les personnages fictifs, ces relations para-sociales ne semblent pas pertinentes (les personnages n'ont pas de « personnalité » en dehors de leur fiction (Eco, 2010)).

A la visualisation d'un film, perd-on le « sentiment de soi » ?

La plupart du temps, non. L'identité du spectateur est maintenue à la visualisation d'un film. Le spectateur, imprégné par la narration et la production cinématographique, ne perd pas son sentiment de *self monitoring* ou d'agentivité. Cette différenciation entre soi et autrui nous permet de mieux comprendre les ressentis et comportements *paradoxaux* que le spectateur exprime face à un personnage (notion de valence émotionnelle) : il n'y a pas nécessairement de *symétrie* entre le spectateur et le personnage. Nous pouvons « capter » les émotions du personnage, même s'il nous est narrativement repoussant, et éprouver de l'empathie pour la souffrance qu'il exprime, malgré l'éventuelle fin malheureuse que l'histoire présente. Mais parfois, la contagion émotionnelle, processus plus « primaire » en comparaison de l'identification, explique le ressenti émotionnel qui nous « prend » et peut nous faire partiellement perdre notre identité le temps d'un instant. C'est le fait de rire quand le personnage rit ou de pleurer (bêtement) avec lui quand il pleure.

Pourquoi n'éprouvons nous pas le même sentiment que le personnage

(avec un ressenti parfois même paradoxal) ?

Dans le cas de l'identification, le spectateur ne se trouve *pas dans le même état* émotionnel et cognitif que le personnage de fiction. Il ne subit alors pas de contagion émotionnelle, pas d'« emprunt » de l'émotion visualisée. Il ne s'agit pas d'une « copie conforme » du sentiment de l'autre. Le vécu empathique d'identification peut se poursuivre à la suite du film. Le spectateur reconnaît, de manière cognitive et émotionnelle, la souffrance de l'autre, et est renvoyé à la sienne propre.

En raison d'informations différentes (le personnage est heureux, mais nous avons d'autant plus peur pour lui que nous savons qu'il est inconsciemment en danger), et de la certitude intime de ne pas être dans le film, ce spectateur éprouve des sentiments différents du personnage. C'est pour cette raison que la désignation exhaustive des critères *subjectifs* qui pourraient nous « relier » au personnage visualisé ne semble pas pertinente.

Qu'est ce que cela implique ? Que contrairement à la « réalité » des adolescents qui s'identifient selon un biais de similarité, « l'anti héros » peut constituer une excellente cible d'identification... comme c'est souvent le cas, par exemple du *Joker* aux personnages de *Marvel*... On peut donc avoir, via le film, une double inversion : identification par non-similarité, voire opposition avec le personnage, et comportement réactionnel soit *comme* le personnage soit *à l'inverse* de lui.

Quel est le lien entre l'identification et le désir d'adopter ses buts, ses objectifs, et ses valeurs ? (retrouvés dans la grille d'identification de Cohen)

À la suite du film, ou entre les passages-clefs à haute valeur émotionnelle, il n'y a pas de « contagion émotionnelle » ni de « simulation émotionnelle ». Toutefois, le phénomène d'empathie persiste, et l'identification (émotionnelle et cognitive) au personnage nous pousse à vouloir ce qu'il veut, à ce qu'il accède à ses désirs. Les préférences et les désirs que nous éprouverons seront alors les mêmes que ceux du personnage.

Y-a-t-il un « danger » potentiel à s'identifier ?

En effet, cette identification n'est pas anodine. En convoquant nos processus d'empathie, même si le phénomène ne dure qu'une fraction de seconde, l'identification « remue » des sentiments qui peuvent mobiliser des comportements moteurs. La survenue de ces comportements réactionnels est l'objet principal de la prévention, par exemple s'il s'agit d'un acte suicidaire. On retrouve d'ailleurs, surajouté au phénomène d'identification, l'ajout de ses propres désirs, pensées, croyances et émotions.

ANNEXE 12

Questionnaire d'identification (grille de Cohen), Questionnaire d'intensité et de valence de l'émotion (Self Assessment Manikin), proposés aux participants lors de la visualisation des films

Nom:

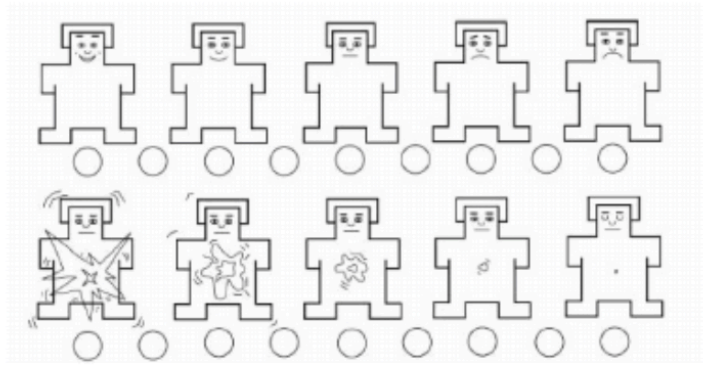
Questionnaire en immersion

Les différents films

	En regardant ce film, avez-vous l'impression de...	
1	... faire partie du film	
	Pas du tout Totallement	
2	... vous trouver comme « dans la peau » du personnage	
	Pas du tout Totallement	
3	... vous oublier vous-mêmes ou d'être complètement absorbé	
	Pas du tout Totallement	
4	... comprendre les raisons pour lesquelles il fait ce qu'il fait	
	Pas du tout Totallement	
5	... comprendre les événements comme le personnage les comprend	
	Pas du tout Totallement	
6	... désire voir ce personnage achever / réussir ses objectifs	
	Pas du tout Totallement	
7	... ressentir les émotions que le personnage ressent	
	Pas du tout Totallement	
8	... ressentir ce que traverse / souffre le personnage aux moments-clés	
	Pas du tout Totallement	
9	... comprendre intimement ce personnage	
	Pas du tout Totallement	
10	... ressentir la même impression de joie quand il réussit, de peine quand il échoue	
	Pas du tout Totallement	

I

L'accord écrit des participants a été recueilli en parallèle.



ANNEXE 13 :

Consentement des participants et extrait de la demande au CERNI - CERGA

Je soussigné(e), Monsieur, Madame, Docteur

Prénom..... Nom.....

Certifie avoir reçu et compris toutes les informations relatives à ma participation et consent à participer à l'étude médicale présentée de M. Gauld Christophe.

Cette étude médicale est réalisée dans le cadre d'une thèse de psychiatrie soutenue à la faculté de médecine de Grenoble.

Fait en double exemplaire à Le

Signature

FORMULAIRE DE SOUMISSION AU CERGA

Le CERGA examine les protocoles de recherche réalisés sous la responsabilité d’un chercheur ou d’un enseignant-chercheur titulaire rattaché à la communauté d’établissements Université Grenoble Alpes

RESUME DU PROJET (*en une page*)

NB - Il est demandé au rédacteur de cette demande d’effacer les indications en italique après avoir rempli le formulaire. La longueur totale du dossier ne doit pas dépasser une quinzaine de pages. Il est recommandé de condenser les aspects scientifiques au profit des aspects éthiques et d’énoncer succinctement la problématique. En cas de protocole complexe combinant plusieurs types d’observations, une table ou un schéma peuvent être éclairants pour rendre compte des enchaînements et de leur logique.

Avertissement relatif à la loi informatique et libertés

Les recherches sur la personne humaine constituent la plupart du temps des traitements de données personnelles qui nécessitent une déclaration à la CNIL et parfois une demande d’autorisation à la CNIL. Le CERGA n’a pas vocation à traiter ce sujet mais peut vous alerter sur certains aspects (pertinence des données, anonymat, outils « grand public »), y compris pour les recherches qui se déroulent hors de France.

Avertissement relatif aux recherches dont une partie se déroule hors des frontières françaises

Le CERGA ne se prononce pas sur la partie d’un protocole de recherche qui est mise en œuvre hors de France et qui doit être soumise à un comité d’éthique local ou connaissant le terrain local.

Titre du projet :

Construction et validation d’une grille d’analyse qualitative sur le suicide représenté au cinéma

Domaine scientifique :

Psychiatrie et santé publique

Chercheur titulaire (1 seul) responsable scientifique du projet :

Gauld Christophe

[Données à caractère personnel]

Interne en psychiatrie, affilié au CHUGA (actuellement en stage à Bassens)
1 rue Molière 38000 GRENoble

ANNEXE 14 :

Article 1 en français

Construction et validation d’une grille d’évaluation sur le suicide représenté dans le cinéma (grille MoVIES)

Contexte

La couverture cinématographique d’un suicide pourrait influencer le taux de suicide, par le biais d’un phénomène d’identification au personnage visualisé à l’écran. Lorsqu’elle conduit à l’imitation du geste suicidaire, cette projection identificatoire est nommée « effet Werther » (EW) ; son corollaire, responsable d’une prévention potentielle du phénomène suicidaire, s’intitule « l’effet Papageno » (EP). La vocation de ce travail est de fournir aux chercheurs et acteurs de santé publique un outil valide pour évaluer le

retentissement des scènes de ce type sur le spectateur, lorsqu'elles sont visualisées dans le cadre de longs-métrages.

Objectifs

Élaborer et valider une grille d'analyse permettant, pour chaque long-métrage à diffusion nationale ou internationale comportant au moins une scène de suicide, de quantifier le risque d'EW et le potentiel EP.

Méthode

L'échantillon de validation a été constitué à partir de 100 films, randomisés parmi une base de données de 1194 films comportant une scène de suicide. La grille était issue de l'opérationnalisation des recommandations de l'Organisation Mondiale de la Santé, des travaux portant sur les concepts d'identification, ainsi que sur les nombreuses études épidémiologiques récentes rapportant de tels phénomènes de contagion.

La fiabilité inter-juge a été évaluée lors de 2 séries successives de films, et augmentée par l'optimisation discriminante des items après la seconde série ; la fidélité s'est appuyée sur la cohérence interne (alpha de Cronbach) du construit. La validité convergente a été testée par l'administration conjointe d'une échelle d'empathie, d'éveil émotionnel et de valence émotionnelle, et d'un score d'identification. Notre hypothèse partait du principe que l'identification pourrait prédire les scores à la grille MoVIES. La corrélation totale entre ces scores (Kruskall-Wallis et coefficient de Pearson), ainsi que la régression linéaire multiple, ont été réalisées à partir de 9 participants ayant visualisés 7 films chacun (ayant remplis chacun 3 grilles, fournissant un tableau à 4 entrées, de 63 données chacune). La description et la discussion sur l'échantillon ont été réalisées (différence entre le suicide en réalité et dans le film / selon les caractéristiques retrouvées en réalité et dans le film).

Résultats

49 films aléatoirement choisis ont été conservés, séparés en deux séries successives de 19 et 30 films. Les mesures de fiabilité inter-juge et de fidélité de la seconde série étaient supérieures à 0,70, après optimisation des items. La corrélation avec les scores d'identification était significativement positive (0,83, score comparé à 1, pour $p < 0,05$),

tandis que la régression linéaire multiple a permis de confirmer notre hypothèse (0,0317, $p < 0,05$), tout en excluant tout effet de l'empathie (0,1887, $p < 0,05$).

Conclusion

Il s'avère que la grille d'évaluation constitue un outil valide, fiable et utile pour mesurer le potentiel effet contagieux d'un acte suicidaire d'un personnage (WE), dans le cadre de la présentation cinématographique d'une scène de suicide. Par là, cet outil serait susceptible d'augmenter l'effet Papageno (PE).

Mots clefs : suicide ; effet Werther ; effet Papageno ; psychologie du cinéma ; identification ; émotion ; vulnérabilité ; imitation.

INTRODUCTION

L'information cinématographique, comprenant non seulement les longs-métrages mais également toute production vidéographique (telles que les séries, par exemple), véhicule un ensemble de données susceptibles d'influencer le public qui la reçoit. Depuis plusieurs décennies, le média de masse constitué par la télévision est mis en cause dans les manifestations de violence, d'addiction, mais également de suicide. En effet, les suicides survenant en grappes sont régulièrement retrouvés dans les jours ou semaines suivant le traitement « inadéquat » du récit d'un cas de suicide porté à l'écran (par ex. Tousignant *et al.*, 2005 ; Etzerdorfer *et al.*, 2004 ; Frei *et al.*, 2003 ; Schmidtke et Schaller, 1998 ; Hassan, 1995 ; Jonas, 1992 ; Berman, 1988 ; Gould *et al.*, 2001 ; Gould et Shaffer, 1986 ; Phillips et Cartensen, 1986 ; Bollen et Phillips, 1982 ; Phillips, 1974). Un corpus considérable de recherches indique que l'effet des productions médiatiques et cinématographiques sur les cognitions et les comportements des spectateurs ne peut être négligé (Marchand, 2004 ; Giles, 2003). Au-delà de l'étude des multiples facteurs identitaires ou situationnels à l'origine de cet effet de « contagion suicidaire » (Mishara et Tousignant, 2004), il s'avère que si la couverture cinématographique d'un suicide pourrait influencer le taux de suicide, c'est par le biais d'un phénomène d'*identification*

au personnage visualisé à l'écran que cet effet se déploierait (Cohen, 2001)²⁹. Nous nous appuyons donc sur la dynamique du *rappor*t unissant le spectateur au personnage de fiction porté au cinéma. Lorsqu'elle conduit à l'imitation du geste suicidaire, cette projection identificatoire est nommée « effet Werther » (EW) ; son corollaire, responsable d'une prévention potentielle du phénomène suicidaire, s'intitule « l'effet Papageno » (EP). Cette dénomination fait référence à l'augmentation dramatique des suicides par arme à feu en Europe, survenue à la suite de la publication de l'œuvre de Goethe, *Les souffrances du jeune Werther* (1774). Notons que dès l'origine, cet effet s'appliquait à un personnage de fiction (Till, 2010) : si les premières études se sont attachées à étudier la prédiction et la corrélation entre la médiatisation du suicide d'un personnage célèbre et la prévalence du suicide dans le grand public, en rapport avec des contraintes méthodologiques, la recherche se retourne actuellement vers le traitement des personnages de fiction, à haut potentiel identificatoire.

Nous ne chercherons pas à confirmer ou infirmer l'implication du média cinématographique dans ces séries de suicide, hypothèse déjà largement étayée dans la littérature ; nous nous placerons plutôt dans un paradigme préventiviste et pragmatique, profitant de la possibilité d'action conférée par la création de cette grille, malgré la compréhension limitée de ce phénomène sur les plans théoriques et méthodologiques. Lorsque de telles scènes sont présentées à des personnes psychologiquement vulnérables, une telle sensibilisation par exposition (Post et Weiss, 1995) pourrait favoriser plus aisément un comportement aux conséquences fatales (Till, 2015 ; Chiu *et al.*, 2007 ; Zahl *et al.*, 2004). Toutefois, dans la littérature scientifique, il n'existe pas, à notre connaissance, d'outil susceptible d'évaluer le risque d'EW et d'EP transmis par le média cinématographique. Un tel construit (grille PReSS) a bien été validé dans le cadre de la presse écrite (Verzaux, 2015), mais il semble difficilement transposable.

La vocation de ce travail est de fournir aux chercheurs et acteurs de santé publique un outil valide pour évaluer le retentissement des scènes suicidaires sur le spectateur, lorsqu'elles sont visualisées dans le cadre de longs-métrages à diffusion nationale ou internationale.

²⁹ Un phénomène d'imitation, sur le modèle de l'apprentissage social développé par Bandura (1977), est parfois invoqué (Pouliot, 2008 ; Schmidtke et Häfner, 1988 ; Fekete et Macsai, 1990 ; Ashton et Donnan, 1979). Stack (2005), dans une méta-analyse portant sur les 55 études quantitatives traitant de l'effet Werther, malgré ses limites, ne retenait pas l'hypothèse de l'imitation. Elle ne semblait pas répondre aux multiples facettes requises par cet effet de contagion, aux aspects émotionnels et cognitifs (Cohen, 2001).

OBJECTIF

Élaborer et valider une grille d'analyse, nommée grille MoVIES (pour Movies and Video Identification's Emotion on Suicide), permettant, pour chaque long-métrage à diffusion nationale ou internationale comportant au moins une scène de suicide, de quantifier le risque d'EW et le potentiel EP. Cet outil pourrait fournir aux chercheurs et aux acteurs de santé publique une évaluation du retentissement des scènes de ce type sur le spectateur. Des mesures de prévention primaire et secondaire pourraient en découler.

METHODE

Développement et construction de la grille

Pour être inclu dans la grille, les items devaient remplir des critères d'approbation récurrente dans la littérature, c'est-à-dire avoir été proposé par certains auteurs, ou avoir été utilisé de manière empirique, et discuté par la suite dans un article ou un ouvrage reconnu par le réseau scientifique et cinématographique en question. Ceux-ci étaient représentés par les travaux des « films studies » (Lefebvre, 2016 ; Mast, 1980 ; Metz, 2016), des « media effect studies », des « reception audience studies », des travaux portant sur les concepts d'identification (Cohen, 2001), et des études épidémiologiques récentes rapportant de tels phénomènes de contagion suicidaire. La seconde partie de la grille était issue de l'opérationnalisation des recommandations de l'Organisation Mondiale de la Santé (OMS, 2017).

Ces critères étaient choisis lorsqu'avait été produite la preuve théorique qu'ils induisaient une identification. Un ensemble d'items a été soumis à l'évaluation de 2 juges connaissant particulièrement ce domaine d'étude. L'agrément à l'unanimité a été donné par ces juges pour 47 items de l'ensemble initial, ces 47 items constituant le modèle préliminaire de la grille d'analyse. Celle-ci a été proposée initialement à un groupe de 12 étudiants en médecine, qui ont proposé des remaniements sémantiques, lexicaux, et syntaxiques de chaque item.

Échantillon et procédure

100 films, randomisés parmi une base de données de 1194 films comportant une scène de suicide, ont constitué notre échantillon de validation. Ce chiffre a été déterminé par le calcul du Nombre de Films Nécessaires, en prenant en compte les non-inclus et exclus potentiels. Ces films, des longs-métrages, à diffusion nationale ou internationale, étaient

issus de deux bases de données : IMDb (Pouliot, 2011), avec extraction à partir du mot-clé « suicide », et l'ouvrage « Suicide Movies: Social Patterns 1900 - 2009 » (Stack, 2011).

49 films aléatoirement choisis ont été conservés, après application des critères d'exclusion et de non inclusion. Ils ont été séparés en deux séries successives de 19 et 30 films. Une optimisation des items a été réalisée entre les deux séries.

Un échantillon de participants a été constitué, en vue de remplir les grilles d'identification et de valence et intensité émotionnels. 9 participants ont pu visionner 7 films comportant une scène de suicide, issus de l'ensemble d'analyse utilisé précédemment. Une optimisation statistique discriminante des items a été effectuée après la seconde série, qui prenait en compte 1) la faible occurrence d'un item (*occurrence de positivité inférieure à 85 %*) 2) la faible variabilité (*item constamment coté 1 ou 0*) 3) la redondance (*dépendant de l'analyse factorielle, non réalisée*). Un accord écrit du consentement des participants a été recueilli.

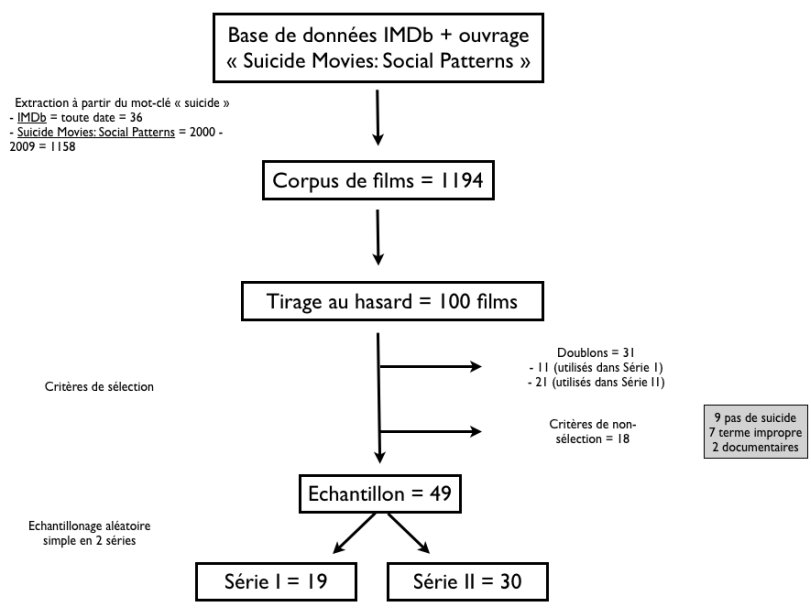


Figure 1 : Diagramme de flux

Instruments

Questionnaire d'identification de Cohen. Il s'agit d'un questionnaire auto-rapporté, comprenant 10 questions, portant sur l'identification que le spectateur peut ressentir à la visualisation d'un film (Cohen, 2001 ; Cohen, 2017). Dans cette étude, les participants

remplissaient une échelle de Likert à 5 points pour chacune des questions, à la suite immédiate de la visualisation de la scène suicidaire. Le score total des participants allait donc de 10 à 50.

Questionnaire d'Empathie. Il est constitué de 60 questions, allant de « Tout à fait d'accord » à « Pas du tout d'accord », et a été traduit et validé en français (Baron-Cohen, 2004). Dans une revue portant sur les différents questionnaires d'empathie, le Questionnaire d'Empathie s'est révélé être un des plus robustes (Delpechtre, 2013).

Self Manikin Assessment (SAM). Cette échelle auto-rapportée mesure de manière directe et non-verbale (pictogrammes) le plaisir et l'intensité (ou éveil) émotionnels d'une personne en réaction à un stimulus, telle une scène de film (Bradley et Lang, 1994 ; Rosa, 2017). Il est utilisé dans les suites immédiates de la visualisation de la scène de suicide.

Fiabilité

La fiabilité inter-juge a été évaluée lors de 2 séries successives de films, par le calcul du Kappa de Cohen. Chaque juge voyait les 49 films, et cotaient la grille à la suite de la visualisation. La fidélité s'est appuyée sur la cohérence interne (ou consistance interne) du construit, en utilisant l'alpha de Cronbach.

Validité convergente

La validité convergente a été analysée en corrélant la grille MoVIES et les scores d'identification « en immersion » (c'est-à-dire testées dans les suites immédiates de la visualisation de la scène de suicide). Ces derniers ont été obtenus sur 9 participants ayant visualisé chacun 7 films. Le coefficient de Spearman a été calculé.

Une distribution de cette grille d'identification a également été distribuée à 154 participants, qui jugeaient de manière *retrospective* le niveau de leur identification avec le personnage suicidant d'un film (qu'ils avaient visualisé dans le passé) ; 154 réponses ont été recueillies (questionnaires numérisés). Aucune corrélation avec la grille MoVIES n'a été retrouvée, et les résultats n'ont donc pas été exploités.

Nous avons également proposé aux participants de remplir une échelle d'empathie et une échelle de valence et d'éveil émotionnels (Shapiro-Wilk puis Pearson) « en immersion », afin de prouver que les scores retrouvés à la grille MoVIES présentent des fluctuations dépendantes du score d'identification, malgré des scores différents sur ces deux échelles pré-citées. Autrement dit, il s'agissait de montrer que l'identification peut être prédictible en fonction du score d'empathie, d'éveil et de valence émotionnels, et du score à la grille MoVIES. Pour cela, une régression linéaire multiple a été réalisée, liant l'identification avec la grille MoVIES, avec l'échelle d'empathie et avec l'échelle de valence et d'éveil émotionnels, en fonction des films et des participants (en sachant que tous les films étaient vus par les mêmes participants, et que tous les participants voyaient les mêmes films).

Faute d'existence d'une autre grille évaluant le risque de contagion suicidaire d'un film, aucune comparaison directe avec la grille MoVIES n'a pu être effectuée. La structure factorielle du construit n'a pas été calculée.

RÉSULTATS

Description de l'échantillon : concernant les participants et les 49 films utilisés pour la fiabilité.

78 % des films étaient des drames, 10 % des films d'action (les autres étant de différents genres). Les chiffres témoignant de l'audience de chaque film étaient très variables, allant de 168 millions d'entrées pour un film, à 5330 entrées pour un autre. Il s'agissait dans la plupart des cas d'un suicide *unique*, mais on retrouvait également 1 suicide altruiste et 1 suicide en groupe. La proportion des différents moyens suicidaires sur l'ensemble de l'échantillon est de 27 % par arme à feu, de 24 % par impact (dont sauts d'une hauteur élevée), de 22 % par empoisonnement (dont intoxication médicamenteuse volontaire), et de 11 % par pendaison. Par rapport à ce qui est observé dans la réalité, les scènes de suicide sont qualitativement plus longues, décrites plus finement, plus brutales et violentes, et en même temps plus « sensationnalistes » et romantisées. Les participants remplissant les échelles d'identification, d'empathie, et la SAM étaient âgés de 20 à 30 ans, étudiants de diverses spécialités, et visualisaient régulièrement de 1 à 3 films par semaine.

Fiabilité et cohérence interne

Les mesures de fiabilité entre juges étaient supérieures à 0,60 (« accord satisfaisant » selon les critères de Landis et Koch) pour la plupart des éléments ; seuls 5 items sur 47 n'étaient pas optimisés, et avaient un Kappa de Cohen inférieur à 0,60 (Id28w, A1w, B3w, J12w, H7w). Il y a donc 5 éléments sur les 47 éléments de la grille qui n'ont pas été validés en termes de fiabilité, ne leur permettant pas d'obtenir le qualificatif "d'accord satisfaisant". Nous avons trouvé 6 éléments avec une faible occurrence et les avons ôtés de la grille.

Numéro d'item	Coefficient κ	Numéro d'item	Coefficient κ
1	0.9	25	0.8
2	0.7	26	1
3	0.8	27	0.7
4	0.8	28	0.3
5	1	29	0.8
6	1	30	1
7	1	31	0.7
8	1	32	0.9
9	1	33	0.9
10	0.9	34	0.9
11	0.9	35	0.7
12	0.9	36	0.3
13	1	37	0.7
14	0.8	38	0.4
15	1	39	0.8
16	1	40	0.8
17	1	41	1
18	0.8	42	0.4
19	0.6	43	0.9
20	1	44	0.9
21	0.8	45	0.8
22	0.9	46	0.7
23	1	47	0.5
24	0.7		

Figure 2 : Coefficient de Kappa par item pour la seconde série

La cohérence interne, calculée sur la deuxième série par le coefficient de Cronbach, qui doit être supérieur à 0,70, était également très bonne sur la deuxième série (0,85, indiquant une grande cohérence de la grille d'analyse).

Validité convergente

La corrélation de la grille MoVIES avec les scores d'identification montrait un coefficient de Spearman significativement positif, s'élevant à 0,83 (comparé à 1, pour un $p < 0,05$).

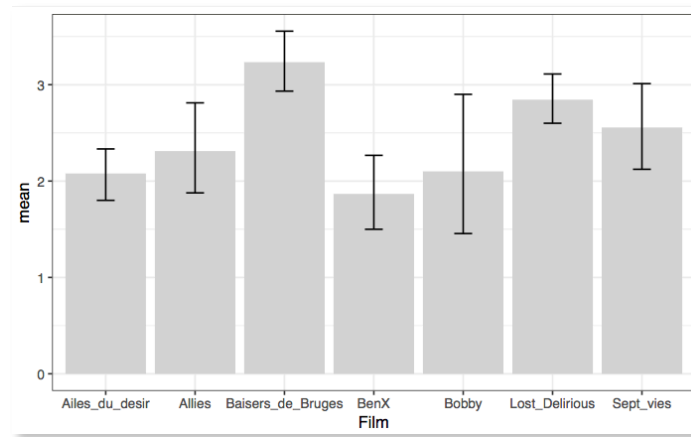


Figure 3 : Kruskal-Wallis pour les 7 films et moyennes d'idenfication

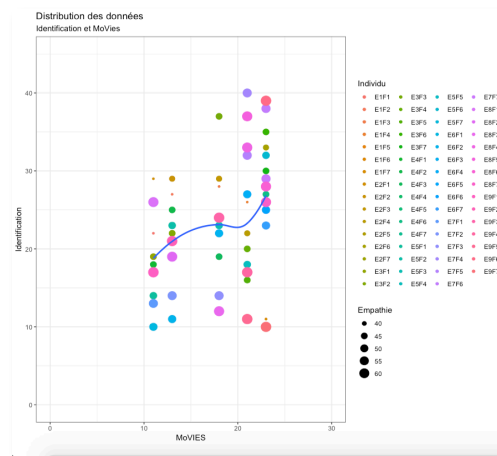


Figure 4 : Coefficients de Spearman entre l'identification et la grille MoVIES

La régression linéaire multiple, reliant l'identification avec la grille MoVIES, la valence et l'éveil émotionnels, et l'empathie, était significativement positive pour les 3 premiers régresseurs (0,031 / 0,019 / 0,017 respectivement, $p < 0.05$), mais pas pour l'empathie (0,19, $p > 0.05$). Ce résultat, satisfaisant, nous conforte dans l'idée que les fluctuations de la grille MoVIES dépendent plutôt de l'identification que de l'empathie.

DISCUSSION

Cette étude prouve que le construit comporte une fiabilité et une validité convergente satisfaisantes. La validité de construit (structure factorielle) n'a pas été calculée.

Premièrement, nous montrons que la grille MoVIES possède une bonne consistance interne, et qu'elle est globalement comparable avec un autre outil de d'évaluation de la compliance aux recommandations de prévention, la grille PReSS (Verzaux, 2015). Cette grille a été validée en français, et présente des caractéristiques communes avec la grille

MoVIES, en raison de son application à des articles de la presse écrite. Elle a également intégré les axes de recommandation de l’OMS (OMS, 2017).

Nous ne retrouvons de prédiction de la grille MoVIES en fonction de l’identification qu’avec une identification avec le personnage suicidant testée en direct, « en immersion » dans le film (Coplan, 2006). Cet élément est cohérent avec la littérature portant sur le cinéma, mais a été peu transférée dans la bibliographie s’attachant à traiter des phénomènes de contagion suicidaire (Coplan, 2004). Lorsque cette identification est rapportée en différé, son absence de significativité pourrait être en faveur du défaut de sentiment d’identification à *distance* de la visualisation d’un film. Toutefois, elle pourrait également témoigner d’un biais de mémorisation ou de rappel.

La régression multiple a permis d’asseoir le concept d’identification en tant que notion indépendante, susceptible d’influencer la valeur de la cotation principale en dehors de toute influence de l’empathie, de la valence ou de l’éveil (intensité) émotionnels. Cette mise en avant conceptuelle nous semble inédite : bien que le concept d’identification ait été largement traité en psychologie, en sémiotique (Buckland, 2000), en sociologie (Weng, 2007), ou dans le champ de la théorie du cinéma (Bordwell, 2012), aucune étude statistique n’avait cherché à démontrer sa valeur ontologique. Nous avançons ainsi que l’identification diffère de l’empathie en terme de conceptuel. Nous soutenons donc la consistance substantielle de ce concept d’identification, mis en jeu dans la contagion émotionnelle et transformant celle-ci en « infection » émotionnelle lorsque le comportement réactionnel devient néfaste pour le sujet (Scheler, 2017).

L’analyse factorielle avait été effectuée, mais s’était avérée décevante : les dimensions proposées s’avéraient trop nombreuses, possiblement en rapport avec l’importante consistance interne du construit. Ce phénomène est en effet retrouvé régulièrement dans les questionnaires, qui ciblent une seule thématique.

Une discussion plus détaillée sur les caractéristiques de l’échantillon pourrait être réalisée : en effet, les caractéristiques des 49 films testés dans cette étude différaient sensiblement des propriétés épidémiologiques retrouvées dans la « réalité » (en terme de population décrite ou de moyen suicidaire, par exemple). Une analyse détaillée de ces différences pourrait être intéressante.

De plus, il serait utile, à l’avenir, de tester la grille sur les films ayant été testés lors des études écologiques rapportant une augmentation des comportements suicidaires à la suite de leur diffusion.

En conclusion, sur la base du fait qu'une identification importante à un personnage réalisant un suicide pouvait induire un phénomène de contagion suicidaire, la grille d'évaluation MoVIES a prouvé sa fiabilité et sa validité pour mesurer le potentiel effet quantitatif de contagion d'un personnage sur le spectateur, dans le cadre de la présentation cinématographique d'une scène de suicide. Elle permet de coter les films selon leur effet Werther ou leur effet Papageno. Elle pourrait être diffusée aux acteurs de la prévention (Niederkrotenthaler, 2010), servir aux professionnels du cinéma, ou être utilisée pour la constitution d'une « cinémathèque préventive ». Face à la méconnaissance dont souffre le monde du cinéma, autour de l'effet réceptif et des conséquences du traitement inadéquat du suicide, il nous semble important que la diffusion de cet outil puisse être réalisée dans ce milieu. De plus, étant donné l'absence préalable de ressource scientifique de ce type, cette validation constitue une étape importante dans notre capacité à traiter le phénomène de contagion suicidaire.

Implications cliniques

- Une grille d'analyse évaluant le risque de contagion suicidaire d'un film est désormais accessible aux cliniciens, chercheurs, acteurs de la prévention, et professionnels du cinéma.
- Les études à venir devraient évaluer les propriétés psychométriques de la grille MoVIES sur un plus grand nombre de films ou de participants, débiter la constitution d'une cinémathèque préventive classant les films comportants une scène de suicide en fonction de leur risque d'effet Werther et leur effet Papageno, ou évaluer l'impact écologique de la grille dans la prévention faite en amont (travail avec les professionnels du cinéma) ou en aval (travail avec les acteurs de la prévention).
- Une traduction anglaise, avec la validation de la version en question, pourrait également être proposée.

Limites

- La validation de la grille a été effectuée sur un nombre restreint de participants.
- La structure factorielle n'a pas pu être réalisée.
- L'application pratique peut soulever des problématiques éthiques.

Références

cf. Article 1 en Anglais

ANNEXE 15 :

Accords de publication dans la revue IJERPH pour l'Article 1 et dans la revue
« Cahiers de Narratologie » pour l'Article 3

Objet: Rép : Dr. Charles-Edouard Notredame - Submission invitation reminder:
[IJERPH - IF 2.145] Special Issue "Suicide: Prevention, Intervention and
Postvention"

Date: 9 février 2019 à 07:40:11 UTC+1

[Données à caractère personnel]

Dear Dr. Notredame,

Thank you for your message. Your abstract is a good fit to this special
issue. Please feel free to submit the full paper. Do you have it in mind
now when the paper could be ready?

Look forward to hearing from you.

RE: Cahiers de Narratologie



Serge Milan <Serge.MILAN@univ-cotedazur.fr>

Mar 05/02/2019 08:06

Vous



Cher Collègue,

Après avis sur votre article anonyme soumis à nos évaluateurs, j'ai le plaisir de vous
annoncer que votre texte « Fiction et identification : de la narratologie à la sémiotique
contemporaine » a été retenu pour une prochaine publication (soit le numéro à venir ou
le suivant) par le Comité de Lecture des *Cahiers de Narratologie*.

Je reste à votre disposition pour toute précision et vous remercie pour votre confiance
renouvelée,

Bien cordialement,


Serge Lorenzo Milan
Rédacteur des *Cahiers de Narratologie*

LIRCES - Faculté des Lettres
98, Bd Edouard Herriot - BP 3209
06204 Nice Cedex 3

Université Nice Sophia Antipolis
Membre de l'Université Côte d'Azur

ANNEXE 16 :

Poster (3ème place) au Congrès Français de Psychiatrie 2018



Construction et validation d'une grille d'évaluation qualitative sur le suicide représenté dans le cinéma international (grille MoVIES)

C. GAULD¹, N. PAUWELS², CE. NOTREDAME^{3,4}

1. CHU Grenoble Alpes // 2. Fédération Régionale de Recherche en Psychiatrie et Santé Mentale Hauts-de-France, Lille // 3. Pôle de Psychiatrie, Médecine Légale et Médecine Péniétraire, CHU de Lille // 4. Laboratoire SCLAD UMR CNRS 9193

Introduction

La littérature actuelle suggère l'existence d'une identification

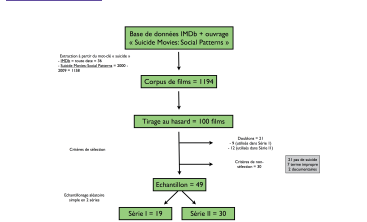
- entre le spectateur,
- et le personnage de fiction porté au cinéma.

Où, un traitement de l'information « inadapté », concernant le suicide d'un personnage, pourrait influencer le taux de suicide. Cette projection identificatoire est nommée « effet Werther » (EW) son corollaire, responsable d'une prévention potentielle du phénomène suicidaire, s'intitule « l'effet Papapeno » (EP).

Objectif

Fournir aux chercheurs et aux acteurs de santé publique un outil validé pour évaluer le retentissement des scènes de ce type sur le spectateur, lorsqu'elles sont visualisées dans le cadre de longs-métrages cinématographiques : il s'agit d'une grille d'analyse permettant de quantifier le risque d'EW et le potentiel EP pour chaque film comportant au moins une scène de suicide.

Méthode



100 films, randomisés parmi une base de données de 1194 films comportant une scène de suicide.

Items de la grille issus :


- de l'opérationnalisation des recommandations de l'Organisation Mondiale de la Santé,
- des travaux portant sur les concepts d'identification,
- des études épidémiologiques récentes rapportant de tels phénomènes de contagion suicidaire.

Fiabilité :

- inter-juge, évaluée lors de 2 séries successives de films (méthode : Kappa de Cohen),
- augmentée par l'optimisation statistique discriminante des items après la seconde série,
- avec une fidélité analysée selon la cohérence interne du construit (méthode : alpha de Cronbach).

Validité convergente :

- corrélation de la grille MoVIES avec les scores d'identification obtenus sur 12 participants ayant visualisés 7 films chacun (méthode : Kruskal-Wallis et coefficient de Spearman),
- corrélation en parallèle de la grille MoVIES avec une échelle d'empathie et une échelle de valence et d'éveil émotionnel (méthode : Shapiro-Wilk puis Pearson),
- régression linéaire mixte avec la grille MoVIES et l'échelle d'empathie = l'échelle de valence et d'éveil (méthode : régression linéaire mixte à 3 variables).



Résultats

49 films aléatoirement choisis ont été conservés, séparés en deux séries successives de 19 et 29 films.

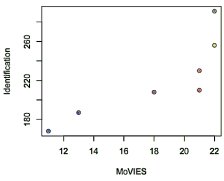
Fiabilité :

- inter-juge : score supérieur à 0,70,
- fidélité de la seconde série : score supérieur à 0,70.

Validité :

- Corrélation de la grille MoVIES avec les scores d'identification : coefficient de Spearman significativement positif à 0,83 (comparé à 1, p < 0,05),
- Régression linéaire mixte (avec empathie, et valence et éveil émotionnel) : significativement positive (p < 0,05).

Figure 1. Test de corrélation de Spearman (coefficient = 0,83)



Discussion

Sur la base du fait qu'une identification importante à un personnage réalisant un suicide pouvait induire un phénomène de contagion suicidaire, la grille MoVIES, déterminant ce risque de manière quantitative, a pu être construite et validée. Elle permet de coter les films selon leur effet Werther ou leur effet Papapeno. Elle pourrait être diffusée aux acteurs de la prévention, servir aux professionnels du cinéma, ou être utilisée pour la constitution d'une « cinématèque préventive ».

Conclusion

Validation de la grille d'évaluation fiable et optimisée, susceptible de mesurer le potentiel effet contagieux d'un acte suicidaire d'un personnage (effet Werther), dans le cadre de la présentation cinématographique d'une scène de suicide à un spectateur.

Bibliographie

1. B. H. T. S. Henderkrooth: Determining the effects of films with suicidal content: a laboratory experiment. The British Journal of Psychiatry 1910; 193
2. C. Ruz, E. Henderkrooth: Cry for her or cry with her: content-dependent dissociation of two modes of cinematic empathy reflected in network valence dynamics. Front. Behav. Neurosci. 2016; 10: 18
3. Cohen, Defining Identification: A Theoretical Look at the Identification of Audiences With Media Characters. Mass Communication and Society 2003; 6(3): 267-294
4. J. PINK, W. BIRD: Suicide and the entertainment media - a critical review. Published online. Commissioned by the Hunter Institute of Mental Health (Mentalfirst National Media Initiative), 2016. Disponible: http://www.mentalhealthmedia.org/_data/2016/04/04/20160404_PinkBirdSuicideandtheentertainmentmedia.pdf. Online 1338: 1918-1944(1-17)

Programme Papapeno - F2RSM Psy Hauts-de-France
3, rue Malpart - 59000 Lille - Tél 03 20 44 10 34 - www.papapeno-suicide.com
contact : papapeno@f2rsmpsy.fr - Directeur : Dr Thierry Danel
@PapapenoSuicide

ANNEXE 17 :

Création d'un jeu de plateau Papageno

(à demander à l'auteur pour information)