



Identification aux personnages de fiction : comment standardiser le risque de contagion suicidaire ?

Christophe Gauld

► To cite this version:

Christophe Gauld. Identification aux personnages de fiction : comment standardiser le risque de contagion suicidaire ?. 2020. hal-02490138

HAL Id: hal-02490138

<https://hal.science/hal-02490138>

Preprint submitted on 25 Feb 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.

Identification aux personnages de fiction : comment standardiser le risque de contagion suicidaire ?

Gauld Christophe

Résumé

La représentation 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, par contagion suicidaire, est nommée « effet Werther » (EW) ; son corollaire, responsable d'une prévention potentielle du phénomène suicidaire, s'intitule « l'effet Papageno » (EP). Cet article a pour but d'analyser le rôle de l'identification au cinéma dans l'appropriation émotionnelle et cognitive de scènes de suicide, et son implication dans les EW et EP. Pour cela, nous nous sommes appuyés sur trois bibliographies scientifiques : celle portant sur la contagion suicidaire, celle portée par les études de communication, et celle offerte par les études sur le cinéma.

Mots-clefs : identification ; suicide ; effet Werther ; effet Papageno ; cinéma.

Identification with fictional characters: how to normalise the risk of suicidal contagion?

Abstract

The cinematic representation of a suicide could have an impact on the suicide rate. When it leads to the imitation of the suicidal act, this identificatory projection is named "Werther effect" (WE); the "Papageno effect" (PE) is a potential prevention when a such scene is visualised. This article tends to understand the role of identification to the character in suicide scenes, to quantify the risk of PE and WE. We relied on three scientific bibliographies: those on suicidal contagion, on communication studies, and on film studies. We analysed the positive and negative effects of the film on behaviour.

Keywords: identification; suicide; Werther effect; Papageno effect; cinema.

La contagion émotionnelle est une notion qui rapproche le personnage visualisé dans un film avec le spectateur : ce dernier revit en lui-même ce qu'exprime le personnage. Ce phénomène est un mécanisme empathique archaïque, imitant en miroir l'émotion perçue. Mais la plupart du temps, en réalité, le ressenti est plus complexe : un ensemble de mécanismes émotionnels et cognitifs s'assemblent pour créer un éprouvé nommé *identification*. Cette identification aux personnages de fiction peut avoir un retentissement clinique significatif sur le spectateur.

D'un autre côté, le champ de la prévention de masse autour de la thématique du suicide est en effervescence. Des mesures qui s'appliquent au grand nombre semblent être nécessaires pour tenter de limiter le fait suicidaire par contagion, à la suite de la visualisation de certains films et par un certain groupe de spectateurs.

Ensuite, il faut noter que les études sur le cinéma fournissent de nombreuses informations sur le phénomène d'identification. 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 attachés à inclure l'aspect cognitif de la perception cinématographique (Bordwell, 1996).

Nous verrons ainsi dans un premier temps comment se déploie l'intensité émotionnelle du cinéma, et la manière dont elle médie l'identification. Le spectateur se trouve en effet conditionné cognitivement et émotionnellement par le film. Nous nous attacherons dans un deuxième temps à comprendre le phénomène de contagion suicidaire lorsqu'il s'applique au cinéma. Nous présenterons dans un troisième temps une approche permettant d'extraire les paramètres objectifs d'un film pour quantifier sa dangerosité éventuelle.

Divertissement et immersion

« Immerger dans l'eau un récipient en bois qui autrement fuirait ». C'est la définition étymologique du terme *binge*, qui consiste à « se tremper » avec *frénésie* (la traduction française du terme *binge*). À l'instar du *binge drinking* et du *binge eating*, le *binge watching* ne peut pas passer inaperçu aujourd'hui.

Le désir d'échapper cognitivement et émotionnellement à la vie quotidienne est susceptible de nous apporter une intense gratification. Dans le processus d'évasion, qu'il se déploie par ingestion de drogues ou ingestion d'images, la plupart des individus ont de bonnes raisons de quitter temporairement la réalité dans laquelle ils vivent (Vorderer, 1996). Le média audiovisuel facilite cette évasion en présentant des réalités alternatives. L'utilisation du média d'évasion fait profiter le destinataire d'un monde fictif. Cet état de « planète », euphorie décrite par les usagers d'héroïne, est définie par l'effet *diégétique* d'un film, selon Buckland (1989). En reprenant la définition de Tan (1996), l'effet diégétique est l'expérience dans laquelle le monde fictionnel entoure le spectateur au point où il se sent absolument capturé en son sein. L'environnement physique est temporairement supprimé au profit d'un environnement alternatif. Nous devinons dans cet effet saisissant - au sens propre du terme - le devenir d'un adolescent, d'un patient ou de tout sujet fragile face à la dangerosité potentielle des écrans, dangerosité largement étudiée par Serge Tisseron (2014).

Cette hypothèse de l'évasion est complétée par deux autres hypothèses rendant compte de l'attrance que nous portons au cinéma. L'hypothèse de la « correspondance thématique » s'instaure parce que les préférences d'une personne influencent le type de divertissement qu'elle préfère voir (Huesmann, 1986). Par exemple, selon cette hypothèse, les spectateurs choisissant des divertissements violents seront ceux ayant une personnalité plus agressive. L'hypothèse de la « compensation thématique » propose que les personnes choisissent des thèmes de divertissement qui reflètent les émotions qu'elles ne peuvent produire par elles-

mêmes (par exemple chez Leitenberg et Henning, 1995). Cette hypothèse va dans le sens de celle de Freud (1908) selon laquelle les motivations des fantasmes sont des souhaits non satisfaits.

Mais ces hypothèses ne disent pas pourquoi le spectateur apprécie tant des scènes qui seraient si difficiles à vivre dans la réalité. Smy et collaborateurs (2000) estiment que le divertissement fictif peut être consommé de deux manières : 1) les spectateurs éprouvent de l'émotion sans penser constamment que le film n'est pas réel. Ils n'incluent pas leur connaissance de la réalité dans leur évaluation du film, à certains moments de ce film (Frijda, 1989) ; 2) inversement, à d'autres moments, les spectateurs utilisent leur connaissance de la réalité pour *se distancier* du film, en reprenant le terme de Bertold Brecht (1935). Par lui, ils peuvent ainsi éprouver des émotions qu'ils n'auraient pas pu avoir dans la réalité, malgré cette conscience transitoire d'être toujours dans la réalité. Et, rajoute Frijda, lorsqu'ils voient une scène choquante tel qu'un suicide, ils peuvent également se distancier résolument. Dans ce cas, ils questionnent délibérément le statut de réalité du film pour se protéger des émotions suscitées, tel que le démontrait déjà Gross et Levenson en 1995. Les spectateurs s'appuient sur leur système rationnel du traitement de l'information : ils utilisent la logique pour parvenir à une évaluation du caractère *fictif* du film. À ce moment, la scène peut avoir un effet protecteur sur le comportement, car l'identification au personnage est levée.

Cette distanciation nous amène à discuter le principe d'immersion, et le principe de sortie d'immersion qui en découle. Cette immersion a été largement étudiée, par exemple par Polichak et Gerrig (2002). Ces auteurs décrivent les critères d'imprégnation d'un film, qui correspondent au moment où le spectateur considère le film comme un ensemble de véritables événements dans un monde imaginaire. De la même manière, Zillmann (1991) a bien établi combien le divertissement audiovisuel pouvait entraîner une surcharge cognitive, difficile à désamorcer. Pour donner un exemple de ces études sur l'immersion, nous pourrions citer le concept « d'empathie anticipative » défini par Boruah (1988). Il s'agit de l'émotion ressentie par le spectateur qui sait que le personnage visualisé va éprouver une forte émotion prochainement. On retrouve donc une forte dimension imaginative dans le média cinématographique, absente des médias journalistiques. Grâce à ces principes, Grodal, dès 1997, proposait de définir ce qui provoque du plaisir à la visualisation d'un film. Il parle d'une *motivation téléique* (de *télos* : la finalité, l'objectif), qui est un système cognitif provoquant une excitation à la visualisation d'un film : c'est lorsque nous vivons une carence d'information narrative que nous sommes en quelque sorte « excités » par le film (il s'agit du plaisir du suspense), et la volonté de connaître la fin ; c'est lorsque nous avons toutes ces informations (au moment de la clôture narrative, par exemple) que nous éprouvons un sentiment d'euphorie.

L'absorption se fait par l'image. Contrairement aux toxiques, c'est le spectateur lui-même qui est littéralement absorbé. Nous pourrions proposer pour traduire le binge watching cette définition : « ingestion nutritive du spectateur *par l'image* ». Ainsi, non seulement les films sont potentiellement omniprésents, mais ils possèdent la force médiatique que la presse écrite et la lecture ne fournissent plus aux attentes de la société, comme le montre Lebrun (2015). Pour exemple, les fonctions cognitives de l'adolescent sont encore immatures en terme de réseaux inhibiteurs de la réponse comportementale : il est potentiellement plus à risque de passer à l'acte à la suite d'une identification marquée. Or, si une épidémie « d'intégration par l'image » liée à une forte identification des adolescents aux personnages de films ou de séries survenait, les conséquences comportementales pourraient être redoutables. D'ailleurs, Pinker (2011) a bien décrit comment l'empathie avait augmenté dès lors que l'accès au livre avait été rendue possible par l'invention de l'imprimerie. Il semble qu'un tel phénomène se propage de nouveau, issu du cinéma et des séries télévisées. Ce phénomène entraîne notamment une expansion des capacités de théorie de l'esprit (dans sa version simulationniste), étudiée

notamment par Chalvon-Demersay (2011) qui compare notamment les films et les séries.

Or, la prévention collective de la pathologie mentale nécessite que l'on s'attarde sur les retentissements émotionnels que peuvent avoir les films sur les états émotionnels pathologiques (Pirkis, 2009). Deux hypothèses sont aujourd'hui admises et largement étudiées : 1) le média cinématographique est vecteur d'un fort transfert émotionnel, par le biais de l'identification au personnage de fiction visualisé, modifiant en conséquence les émotions du spectateur (Till *et al.*, 2011 ; Niederkrotenthaler, 2009) ; 2) ce transfert émotionnel peut modifier les comportements réactionnels, et ainsi induire un phénomène de contagion suicidaire (Pirkis et Blood, 2010). 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). 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 (1977) 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 notion, 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). Comme nous l'avons vu en introduction, l'identification peut également se comprendre comme un phénomène de contagion émotionnelle, correspondant au transfert direct d'émotions d'une personne émettrice à une personne réceptrice ; on retrouve dans cette notion 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. 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.

Au sein des théories de l'empathie et de la cognition sociale, on retrouve différentes conceptions de la théorie de l'esprit : modulaire, constructiviste, mais également simulationniste. Le modèle simulationniste a été étudié ces dernières décennies dans le cadre de l'analyse du film en linguistique et en sémiotique cognitive notamment, en psychologie, en philosophie et en anthropologie, et en neurosciences (par exemple par Vittorio Gallese, 2005), disciplines qui ont adopté la thèse de la simulation incarnée pour expliquer que nous revivons en nous-même l'émotion vécue par le personnage afin de mieux la comprendre. Selon Coëgnarts (2017), deux hypothèses sont à l'oeuvre dans ce mécanisme : 1) La signification est métaphoriquement cartographiée dans notre système sensori-moteur ; 2) Les processus de simulation permettent au spectateur de comprendre l'information apportée par le film.

La contagion suicidaire

Lorsque nous visualisons un suicide chez un individu que nous apprécions et pour lequel nous avons de l'attachement, comme une célébrité médiatisée ou un personnage de film, un phénomène d'imitation de ce suicide peut survenir, décrit dans différentes méta-analyses, comme celle de Pirkis (2010). L'intensité émotionnelle dégagée par le cinéma possède une amplitude à double valence (Gauld, *sous presse*). Car en effet, le cinéma peut nous divertir. Mais Visch et collaborateurs (2010), par exemple, a bien montré combien il peut également nous déstabiliser. En sciences sociales, cette singularité à double valence a un nom : Max Weber l'appelait « le paradoxe des conséquences ». Et soixante dix ans de recherches sur la contagion suicidaire prouvent que les conséquences de la visualisation d'un suicide peuvent être désastreuses, surtout lorsque le *traitement de l'information* concernant ce suicide est mal conduit (Till *et al.*, 2011). La contagion suicidaire est plus subtile qu'une simple copie en miroir d'un comportement visualisé, selon Cohen (2001, 2017). Il s'agit d'un mécanisme qui mêle des paramètres émotionnels et des paramètres cognitifs, et pour les films des paramètres imaginatifs, comme cela a été montré par Valkenburg et Peter (dans Bryant et Vorderer, 2013). Le comportement suicidaire n'est que secondaire. Cette intégration cognitive et émotionnelle se déroule généralement chez toute personne imitant son groupe d'appartenance, selon la théorie de l'apprentissage social de Bandura (1977). Comme l'a montré Goffman, il intègre de manière implicite les valeurs et la morale de ce groupe (Lempert, 2014).

Le fait de parler de la contagion suicidaire par analogie avec le mécanisme infectieux marque les esprits. Mais pas seulement. Comme l'a montré Poreau (2011), si la philosophie de la contagion rapporte qu'il existe un comportement infectieux *offensif*, la contagion peut également être *protectrice*. Cette protection, nommée commensalisme, emploie sur le plan physiologique des bactéries qui nous aident à survivre (notamment à digérer). Les entités commensales (étymologiquement, qui partagent notre repas) sont certes contagieuses, mais elles nous protègent en même temps. Ainsi, dans la contagion suicidaire, également nommée « effet Werther », un phénomène de protection peut survenir. Cette incidence est dénommée « effet Papageno ». Le commensalisme infectieux se rapproche ainsi de la protection assumée par un film *dont le traitement de l'information est bien conduit*, comme l'a initialement montré Niederkrotenthaler en 2009. En effet, si la relation que le spectateur entretient avec le personnage de film est suffisamment subtile pour qu'il s'y attache sans chercher à l'imiter en miroir, ce suicide peut constituer un exemple paradigmatique de protection, un abri contre une tentation au suicide, c'est-à-dire une immunisation (Till *et al.*, 2011). Mais qu'est ce qui va faire qu'un film présentant une scène de suicide est tantôt subversif, tantôt protecteur ?

Pour comprendre cela, nous proposons de distinguer deux sources de virulence de la contagion dans les films. La contagion suicidaire peut survenir en lien avec (1) la narration, (2) la réalisation, selon Suckfüll et Scharkow (2014). C'est qu'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 (champ d'étude des « *reception audience studies* »), et de la réalisation formelle du montage du film lui-même (champ d'étude des « *media audience studies* »). Le recueil de ces paramètres va pouvoir expliquer pourquoi nous nous identifions à un film, et en l'occurrence à un personnage commettant un geste suicidaire. Ces paramètres sont issus des données de la narration (1), qui est le fond de l'histoire, et qui décrit la manière avec lequel tel ou tel personnage va nous émouvoir. Des phénomènes identitaires, personnels et singuliers sont mis en jeu. Il n'y a donc là que des paramètres subjectifs que seule une analyse systémique complexe pourrait comprendre. Il s'agit de décrire *qu'est ce qui* est montré. 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 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. D'un autre côté (2), la réalisation correspond à la forme de l'histoire, il s'agit ici d'études *comment* la chose est montrée, et de quelle *manière*. Ce sont des paramètres plus généraux et objectifs. 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. Parmi ces paramètres, on repère, au sein des *films studies*, trois catégories : les paramètres qui nous touchent en lien avec l'image, ceux en lien avec le son, et ceux en lien avec le rythme, constituant une véritable grammaire du film qui nous donne un sentiment de prédictibilité sur ce qu'il va s'y passer (Van Sijill, 2006).

Prévention clinique et cinéma

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 et Sonneck, 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). 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) (Niederkrotenthaler, 2009).

Les « film studies » et les études de communication ont déjà explorés la propension du spectateur à s'émouvoir en fonction de nombreux paramètres d'un film, notamment via l'expressionnisme d'Eisenstein (1949) et les études de Bordwell (1996) portant sur une approche dialectique explorant les émotions. Ces travaux, présentant par exemple le *montage* cinématographique comme un complexe psycho-physiologique activateur, ont rarement été adaptés à la *clinique* psychologique.

Les médias peuvent ainsi induire des biais cognitifs, mais aussi désinhiber les schémas cognitifs préprogrammés latents (Gould *et al.*, 2005; Tousignant *et al.*, 2005). Les récepteurs vulnérables qui s'identifient au personnage de l'histoire peuvent intégrer ce modèle dans leurs propres représentations cognitives du suicide. Ce phénomène peut ainsi accroître la vulnérabilité aux facteurs de stress ultérieurs (Till et Niederkrotenthaler, 2015). La mort peut alors apparaître comme une solution théoriquement et techniquement accessible, conduisant à une appréciation morale implicite. Ce mauvais traitement de l'information passe par le fait de lier le suicide à une cause unique (Yip et Lee, 2007), est médiée par le fait de donner une impression de familiarité ou par des détails pratiques apportés sur la procédure. L'ensemble de ces paramètres d'identification a été recueilli au sein d'une grille d'analyse, validée statistiquement (Gauld et Notredame, *sous presse*). L'identification est donc un ensemble relationnel empathique émotionnel et cognitif, contenant une part imaginative, selon Valkenburg et Peter (dans Bryant et Vorderer, 2013), et qui conduit à comportement motivé potentiellement néfaste.

Ces données suggèrent que, bien que le film puisse avoir des effets positifs pour la plupart de ses téléspectateurs, du fait du divertissement, il pourrait avoir des effets négatifs sur les personnes à haut risque. Indépendamment des caractéristiques subjectives, il est important de noter qu'un sous-groupe vulnérable - les participants souffrant de dépression ou porteurs d'un

trouble de personnalité, par exemple - pourrait être affecté de manière plus négative que la majorité des spectateurs, à la visualisation du film. Est-il vraiment pertinent de repérer ce sous-groupe, avec toute la subjectivité que cela implique, ou ne conviendrait-il pas plutôt d'analyser, au sein d'un média donné, ce qu'il recèle de « dangerosité » en terme de contagion suicidaire ? Une grille d'analyse du film, isolant les paramètres d'identification susceptibles de provoquer un phénomène de contagion suicidaire, a en effet pu être conçue (Gauld et Notredame, *sous presse*). Mais la pertinence du contexte et le rationnel de son utilisation n'a pas été définie. La compréhension des mécanismes présentés précédemment permet de mieux concevoir comment cet outil de prévention peut s'insérer dans l'environnement des études portant sur la communication et le cinéma. Il n'est ainsi pas limité à la narration, c'est-à-dire à *quelle* information est transmise, mais à la réalisation, c'est-à-dire à *la manière* de la transmettre. Ainsi, nous avons isolés les trois grandes dimensions de paramètres suscitant de l'identification, décrites précédemment : les paramètres liés à l'image, ceux liés au son et ceux liés au rythme. En extrayant des critères objectifs des scènes de suicide dans des films, critères propices à véhiculer une forte charge émotionnelle, et donc une potentielle contagion suicidaire. Dans le cadre de films possédant des scènes « douloureuses » à visualiser, de suicide (mais aussi de violence, par extension), cette classification permettrait de veiller à la prévention des populations à risque. En terme de diffusion de ces critères, la constitution d'une cinémathèque « préventive », répertoriant de manière thématique les films comportant une ou plusieurs scènes avec une charge émotionnelle particulièrement intense, pourrait donner un « décryptage du risque identificatoire » disponible à tous. De même, ces critères pourraient être utilisés par des professionnels de l'éducation, permettant d'évaluer le risque de contagion suicidaire d'un film avant de le projeter. Enfin, les acteurs de la prévention du suicide vont pouvoir utiliser cet outil pour agir en amont ou en aval de la production du film.

Ainsi, la prévention peut se dérouler en amont de la production du film, en agissant au niveau des professionnels du cinéma, qui pourraient traiter de manière plus adéquate le phénomène suicidaire. Elle peut se dérouler en aval de la production, en guidant les acteurs de la prévention, ou le milieu éducatif. La possibilité de standardiser le risque de contagion suicidaire, via le phénomène de prévention de l'identification à un personnage suicidaire, doit être interprétée de manière descriptive, mais sans qu'aucune prescription ou valeur directive n'y soit associée : cette conception n'est en effet pas vouée à proposer qu'une censure s'applique au milieu cinématographique. Bien au contraire, il s'agit d'informer les professionnels des médias du risque de contagion que leur production est susceptible de véhiculer. Du fait d'un meilleur traitement de l'information psychiatrique sur le suicide, c'est non seulement les idées reçues (les « mythes », tels qu'il sont par exemple décrits sur <https://papageno-suicide.com/>) et le tabou du suicide qui seront corrigés, mais également un potentiel effet Papageno qui sera transmis. Au lieu de conditionner émotionnellement et cognitivement certains spectateurs particulièrement à risque, le cinéma pourrait faire office d'acteur de la prévention, dans une utilisation raisonnée, informée, et éclairée du fait suicidaire et de sa contagion. Les effets combinés des émotions et de la cognition dans le cadre du divertissement peuvent aussi bien contribuer à la formation de notre identité, *via* le phénomène d'identification, que fragiliser nos vulnérabilités psychiques. Du moins, il convient de veiller avec une grande prudence à utiliser les médias cinématographiques avec discernement, et pondérer leurs bienfaits par le risque qu'ils transmettent en terme de contagion suicidaire. L'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. 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 « proprement » réalisé (Giasson, 2013).

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. Certes, le cinéma n'est pas une classe de maladies infectieuses à proprement parler. Pourtant, à bien des égards, il s'immisce dans la catégorie des maladies des émotions, il défigure nos schémas cognitifs et pétrit nos réponses comportementales, à l'image de la bactérie qui use nos ressources immunitaires ou anti-tumorales. Le cinéma n'est pas anodin mais, fort heureusement, il semble que le pouvoir esthétique prédomine encore sur une certaine vision de la science médicale : ni critique, ni désapprobation ne sont en effet portées par ces descriptions préventives. Il paraît seulement nécessaire d'informer les spécialistes sur les besoins d'un bon traitement de l'information psychiatrique.

Références

- BANDURA, A., and R.H. WALTERS. (1977). *Social learning theory*. Vol. 1. Englewood Cliffs, NJ: Prentice-hall.
- BANDURA A. (1986) *Social foundations of thought and action: a social cognitive theory*. Prentice-Hall, Englewood Cliffs.
- BORDWELL D., CARROLL N. (1996). *Post-Theory: Reconstructing Film Studies*. Madison, University of Wisconsin Press.
- BORUAH et BIJOY H. (1988). *Fiction and emotion: A study in aesthetics and the philosophy of mind.*, Oxford, Oxford university Press.
- BUCKLAND, W. (1989) « Critique of poor reason. » *Screen* 30/4: 80-103.
- BRECHT, B. (1935). « Questions from a worker who reads. » *Retrieved*, 7.
- VALKENBURG et BRYANT P., « Fantasy and Imagination » (2013), dans BRYANT J., et VORDERER P. (dir). *Psychology of entertainment*. Routledge, p. 326.
- CHALVON-DEMERSAY, S (2011). « Enquête sur l'étrange nature du héros de série télévisée », *Réseaux*, vol. 165, no. 1, pp. 181-214.
- 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
- DECETY J. (2003) « Shared representations between self and other: a social cognitive neuroscience view ». *Trends Cognitive Science*. 7(12). 527-533
- EISENSTEIN, S. (1949). *Film Form: Essays in Film Theory*. New York, Hartcourt.
- 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

- FREUD S. (1989). Original work published 1940. *An outline of psychoanalysis*. New York, J. Strachey, Trans. Norton.
- FRIJDA, N. H. (1989). « Aesthetic emotions and reality », *American Psychologist*, 44/12, 1546.
- GALLESE V. (2005). « Embodied Simulation: From Neurons to Phenomenal Experience ». *Phenomenology and the Cognitive Sciences*, 4: 23-48.
- GAULD C., WATHELET M., PAUWELS N., BOUGEROL T., NOTREDAME C.E. (2019). « The MoVIES : a grid to estimate the risk of suicide contagion conveyed by the videographic representations of suicide. », *International Journal of Environmental Research and Public Health*, (sous presse).
- GAULD C. « Fiction et identification : de la narratologie à la sémiotique contemporaine », *Cahiers de Narratologie*, accepté.
- GIASSON, (2013). *La lecture de la théorie à la pratique*. Paris, De Boeck, p.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*. Oxford, Clarendon Press.
- GROSS, J.J., and R.W. LEVENSON. (1995) « Emotion elicitation using films. » *Cognition & emotion*, 9.1: 87-108.
- HEATH, S. (1981). « The Work of Christian Metz ». *Cinema and Semiotics*, 2. Seft; 138–161, London.
- HUESMANN, L.R. (1986) « Psychological processes promoting the relation between exposure to media violence and aggressive behavior by the viewer. » *Journal of social issues*, 42.3: 125-139.
- KLEIN M. (1921 - 1945). *Love, Guilt and Reparation: And Other Works*. London, Hogarth Press.
- KRACAUER S. (1973). *From Caligari to Hitler*. Paris, L'âge d'homme.
- LEITENBERG, H, et KRIS H. (1995) « Sexual fantasy. » *Psychological bulletin* 117.3: 469.
- LEMPERT, M. (2014). « Imitation. » *Annual Review of Anthropology*, 43.
- METZ C. (1974). *Problems of Denotation in the Fiction Film. Film Language: A Semiotics of the Cinema*. Oxford, Oxford University Press.
- NIEDERKROTENTHALER T., SONNECK G. (2009). « Copycat effects after media reports on suicide: A population-based ecologic study ». *Soc Sci Med.*; 69(7): 1085–90
- PINKER, S. (2011) *The better angels of our nature: Why violence has declined*. New York: Viking Press.
- PIRKIS, R., WARWICK, B. (2001). « Suicide and the Media Part I: Reportage in non-fictional media ». *Blood Crisis*; 22 (4): 146–154
- PIRKIS, J. (2009). Suicide and the media. *Psychiatry*, 8(7), 269-271.
- PIRKIS, J., & BLOOD, W. (2010). Suicide and the news and information media. Online : <https://s3-ap-southeast-2.amazonaws.com/mindframemedia/assets/src/uploads/Critical-Review-Suicide-and-the-news-and-information-media.pdf>

- POLICHAK, J. W., and J. GERRIG. (2002) « Get up and win: Participatory responses to narrative. » *Narrative impact: Social and cognitive foundations* 71: 95.
- POREAU, B. (2011). « Le commensalisme: un concept controversé. L'exemple de *Nereis fucata*. » *Publications de la Société Linnéenne de Lyon* 80.5: 101-107.
- RICŒUR (1983). *Temps et Récit*. Vol I, 82, Paris, Seuil.
- SMY, T., et al. (2000) « Three-dimensional simulation of film microstructure produced by glancing angle deposition. » *Journal of Vacuum Science & Technology A: Vacuum, Surfaces, and Films* 18.5: 2507-2512.
- SUCKFÜLL, M., and SCHARKOW. M (2009). « Modes of reception for fictional films. » *Communications* 34.4: 361-384.
- TISSERON, S. « Du livre à l'écran: l'indispensable complémentarité. » *L'information psychiatrique* 90.2 (2014): 97-102.
- TILL, B., NIEDERKROTENTHALER, T., HERBERTH, A., VORACEK, M., SONNECK, G., & VITOUCH, P. (2011). Coping and film reception. *Journal of Media Psychology*.
- TILL B., NIEDERKROTENTHALER T. (2015). « Personal Suicidality in Reception and Identification With Suicidal Film Characters ». *Death Studies*; 37(4): 383- 92.
- TOUSIGNANT, M., et al. (2005) « The impact of media coverage of the suicide of a well-known Quebec reporter: the case of Gaetan Girouard. » *Social science & medicine* 60.9: 1919-1926.
- VAN SIJILL, N. (2006) *Les techniques narratives du cinéma : Les 100 plus grands procédés que tout réalisateur doit connaître*. Paris, Eyrolles.
- VISCH, V.T., Ed S. TAN, and D. MOLENAAR. (2010). « The emotional and cognitive effect of immersion in film viewing. » *Cognition and Emotion* 24.8 : 1439-1445.
- VORDERER, P. (1996). « Toward a psychological theory of suspense. » *Suspense: Conceptualizations, theoretical analyses, and empirical explorations* 233: 254.
- WOLLHEIM, R. (1974). *Identification and imagination. Freud: A collection of critical essays*; 172–195. New York, Psychology.
- YIP, P., and TS LEE D (2007). « Charcoal-burning suicides and strategies for prevention. » *Crisis* 28.S1: 21-27.
- ZILLMANN, D. (1991). « Empathy: Affect from bearing witness to the emotions of others. » *Responding to the screen: Reception and reaction processes*: 135-167.