



**Faire écran au suicide :
Intérêts et enjeux de la représentation de
l'autolyse au cinéma**

Lucas THIEBOT

Mémoire de 4e année
Séminaire : La Fabrique culturelle
Sous la direction de : Mme Claire TOUPIN-GUYOT

2018 - 2019

« Vous savez, y'a-y'a des moments où on est... on est... on est pas très en forme. On a l'impression que ça va t-très mal... Mais-mais c'est juste euh... voilà c'est-c'est une impression en fait, voyez ! Moi y'a quelque temps j'allais pas bien du tout, et maintenant, voyez, ça va beaucoup mieux, on profite de... c'est-c'est parce que c'est un truc qu'on pense qu'est... qu'est... comment dire euh... C'est-c'est une solution qu'est radicale, qu'est trop simple, voilà c'est trop simple pour un problème qu'est certainement plus complexe ; je connais pas votre problème. Mais voyez c-c'est certainement plus compliqué qu'ça et vous voulez, vous voulez être trop simple par rapport à un truc qu'est compliqué, et c'est... et puis c-c'est... A-admettons que ce soit euh... votre idée... que c'est votre idée – on critique pas le concept hein chacun... mais-mais si-si on peut s'permettre une critique et ben ça... ça manque... d'oragéli-d'originalité ! »

Albert Dupontel dans *Le Grand Soir*¹, essayant de convaincre un inconnu s'appêtant à se pendre dans son garage de renoncer à son projet.

1 *Le Grand Soir*, Benoit Delépine et Gustave Kervern, 2012 (Blu-ray, Ad Vitam, 2012).

Remerciements

Mes premiers remerciements s'adressent à Mme Claire Toupin-Guyot, d'abord pour avoir soutenu ce sujet de mémoire, puis pour m'avoir accompagné dans son développement en me fournissant de précieux conseils.

Je remercie également toutes les étudiantes du séminaire La Fabrique culturelle, qui ont également pu jouer le rôle de conseillères par leurs commentaires constructifs. À ce titre je voudrais en particulier remercier Marie Rault, qui m'a aidé dans l'orientation de mes choix.

Je tiens également à remercier mes parents pour leur attentif travail de relecture et leurs commentaires qui ont pu m'aider à finaliser ce mémoire.

Résumé

À partir d'un corpus de trente films contemporains, sélectionnés sur une période allant de 1991 à 2018, la représentation que le cinéma fait du suicide sera interrogée, ainsi que les enjeux qu'elle soulève. Une première hypothèse sera ainsi vérifiée : par sa forme même, le cinéma semble être un art qui permet davantage de représenter l'humain comme individu social que comme être agité par des questionnements internes. Cela permettra également d'avancer des pistes de réflexion sur le cinéma pris comme industrie, qui semble prolonger la vision sociétale du suicide, vision dramatique mais aussi genrée et racialisée. Ces conclusions soulèveront l'enjeu de la réception d'un sujet aussi sensible ; l'industrie semble en effet prise dans un jeu tangible d'interactions avec ses différents publics, mêlant tour à tour dépendance et influence.

Mots-clés : suicide, cinéma, motifs de suicide, industrie cinématographique, réception, effet Werther, effet Papageno.

Based on a corpus of thirty contemporary films, selected over a period from 1991 to 2018, the representation that cinema makes of suicide will be examined, as well as the issues it raises. A first hypothesis will thus be verified: by its very form, cinema seems to be an art that makes it possible to represent the human being as a social individual rather than as being agitated by internal questions. It will also make it possible to advance avenues for reflection on cinema as an industry, which seems to prolong the societal vision of suicide, a dramatic vision but also a gendered and racialized one. These conclusions will raise the issue of receiving such a sensitive subject; the industry seems to be caught up in a tangible interplay of interactions with its various audiences, alternately mixing dependence and influence.

Keywords: suicide, cinema, causes of suicide, film industry, reception, Werther effect, Papageno effect.

<i>Sommaire</i>

INTRODUCTION	8
 PARTIE 1 : ÉTUDIER LES MOTIFS D'AUTOLYSE AU CINÉMA : UNE MANIÈRE DE MIEUX APPRÉHENDER LE SUICIDE COMME FAIT SOCIAL	17
CHAPITRE 1 : LES CAUSES INDIVIDUELLES DE SUICIDE D'AVANTAGE NÉGLIGÉES PAR LE CINÉMA.....	18
CHAPITRE 2 : LES CAUSES SOCIALES DE SUICIDE MISES EN AVANT PAR LE CINÉMA.....	26
CHAPITRE 3 : CE QUE LES CHERCHEURS PEUVENT TIRER DE L'ÉTUDE DU SUICIDE DANS LES FILMS.....	38
 PARTIE 2 : ÉTUDIER LE TRAITEMENT ARTISTIQUE DU SUICIDE : UNE MANIÈRE DE MIEUX COMPRENDRE LE PARADIGME ACTUEL DE L'INDUSTRIE CINÉMATOGRAPHIQUE	44
CHAPITRE 1 : LE SUICIDE DANS LA NARRATION : LE DRAME COMME GENRE PRÉDOMINANT ?.....	44
CHAPITRE 2 : UN APERÇU DES ÉCONOMIES DE SUBJECTIVITÉ DOMINANTES À L'ŒUVRE AU CINÉMA.....	54
CHAPITRE 3 : LE SUICIDE AU CINÉMA, TRAITEMENT RÉVÉLATEUR D'UNE INDUSTRIE CULTURELLE MONDIALISÉE, S'INSCRIVANT DANS LA CONTINUITÉ DES FORMES NARRATIVES PLUS ANCIENNES.....	62
 PARTIE 3 : RAPPORTS DE DÉPENDANCE ET D'INFLUENCE ENTRE LE TRAITEMENT DU SUICIDE AU CINÉMA ET LE CORPS SOCIAL	70
CHAPITRE 1 : LA MISE EN SCÈNE DU SUICIDE, VECTRICE DE SENSATIONS SOUVENT CONTRARIÉES.....	70
CHAPITRE 2 : UN TRAITEMENT INTIMEMENT LIÉ AU(X) PUBLIC(S) CIBLÉ(S).....	78
CHAPITRE 3 : UN THÈME SENSIBLE AUX EFFETS DE RÉCEPTION PARADOXAUX.....	88
 CONCLUSION	103

<i>Table des illustrations</i>

Œuvre picturale 1 : <i>Ophelia</i> , John Everett Millais, 1851-1852.....	57
Photogramme 1 : extrait du film <i>Last Days</i> , Gus Van Sant, 2005.....	48
Photogramme 2 : extrait du film <i>Oslo, 31 août</i> , Joachim Trier, 2012.....	48
Photogramme 3 : extrait du film <i>Oslo, 31 août</i> , Joachim Trier, 2012.....	49
Photogramme 4 : extrait du film <i>Oslo, 31 août</i> , Joachim Trier, 2012.....	49
Photogramme 5 : extrait du film <i>Virgin Suicides</i> , Sofia Coppola, 2000.....	57
Photogramme 5 : extrait du film <i>Virgin Suicides</i> , Sofia Coppola, 2000.....	57
Photogramme 6 : extrait du film <i>Paradise Now</i> , Hany Abu-Assad, 2005.....	61
Photogramme 7 : extrait du film <i>Paradise Now</i> , Hany Abu-Assad, 2005.....	61
Photogramme 8 : extrait du film <i>The Hours</i> , Stephen Daldry, 2003.....	100
Photogramme 9 : extrait du film <i>The Hours</i> , Stephen Daldry, 2003.....	100
Photogramme 10 : extrait du film <i>The Hours</i> , Stephen Daldry, 2003.....	100

Liste des sigles et abréviations

AAS : American Association of Suicidology

AFCAE : Association Française des Cinémas d'Art et d'Essai

AFSP : American Foundation for Suicide Prevention

APA : American Psychiatric Association

CNC : Centre National du Cinéma et de l'image animée

IASP : International Association for Suicide Prevention

IPCC (GIEC en français) : Intergovernmental Panel on Climate Change

MPAA : Motion Picture Association of America

NVDRS : National Violent Death Reporting System

OFLC : Office of Film and Literature Classification (Nouvelle-Zélande)

OMS : Organisation Mondiale de la Santé

PNACS : Programme National d'Action Contre le Suicide

UNPS : Union Nationale de Prévention du Suicide

Introduction

« *Il n'y a qu'un seul problème philosophique vraiment sérieux : le suicide. Juger que la vie vaut ou ne vaut pas la peine d'être vécue, c'est répondre à la question fondamentale de la philosophie* »². À elle seule, cette affirmation d'Albert Camus introduisant *Le Mythe de Sisyphe* pourrait suffire à légitimer un intérêt pour le suicide. L'écrivain y voit une fuite face à la réalisation de la condition absurde de l'homme, alors que celle-ci devrait amener la révolte. Depuis la Grèce antique le suicide reste en tout cas un des problèmes les plus longuement commentés par la philosophie.

L'art s'en est lui aussi emparé très vite. Le suicide constitue en effet un thème récurrent des tragédies antiques. Comme l'explique Ron Brown, le suicide chez les Grecs est passionnel, alors que chez les Romains il est philosophique³. L'Ajax de Sophocle⁴, comme la Phèdre d'Euripide⁵ se donnent donc la mort de manière solitaire, sans donner de sens à leur geste, sans faire battre les tambours ni sonner les trompettes. À l'inverse, dans une conception stoïcienne, les tragédies romaines jugent indignes ces mises à mort, et préfèrent le verbe à la passion, le discours déclamatoire à la discrétion ; c'est ainsi que selon Plutarque, Caton pousse un cri de triomphe en se suicidant, déclarant sa victoire en dépit de sa défaite : « *maintenant je m'appartiens* »⁶. Le suicide est ainsi resté un thème récurrent de la littérature, très cher en particulier à Shakespeare, mais aussi à de nombreux autres écrivains, de Goethe à Camus bien-sûr, en passant par Dostoïevski.

Suivant cette logique littéraire, le cinéma s'est à son tour très vite emparé de ce thème. Un grand nombre de films anciens ayant été perdus, comme par exemple la quasi-totalité des films de Méliès datant de 1896, il apparaît difficile de dater la première représentation du suicide à l'écran. La plus ancienne ayant été retrouvée date de 1899 : il s'agit du court-métrage *Le Mont Valérien : Suicide du colonel Henry*⁷, dont le réalisateur est inconnu. Le film met en scène le colonel Hubert Henry, interprété par Jean Lézier, se

2 CAMUS A., *Le mythe de Sisyphe*. Paris, Gallimard, 1985 (1e édition : 1942). p. 17.

3 BROWN R., *The art of suicide*. London, Reaktion, 2001. p. 21-49.

4 SOPHOCLE (traduit par PIGNARRE R.), "Ajax", *Théâtre complet*. Paris, Flammarion, 1993.

5 EURIPIDE (traduit par DELCOURT-CURVERS M.), "Hippolyte", *Tragédies complètes I*. Paris, Gallimard, 1989.

6 PLUTARQUE (traduit par PIERRON A.), *Vie de Marcus Caton*. Scotts Valley, California, CreateSpace Independent Publishing Platform, 2016.

7 *Le mont Valérien : suicide du colonel Henry*, réalisateur inconnu, disponible sur : https://www.imdb.com/title/tt1657326/?ref=fn_al_tt_1, consulté le 08/11/18.

tranchant la gorge à l'aide d'un rasoir. Responsable d'avoir produit de faux documents accusant Alfred Dreyfus, l'officier s'est effectivement donné la mort de la sorte le 31 août 1898. La représentation du suicide apparaît ici liée à des tensions sociales : le prisonnier se donne la mort pour éviter une condamnation. Par sa tendance à la confrontation relationnelle entre personnages, l'hypothèse peut être émise que le cinéma, de la même manière que la littérature, tend à représenter le suicide comme lié à des facteurs sociaux.

Le suicide comme fait social est d'ailleurs en vogue à l'époque du film, puisque deux ans plus tôt est publié ce qui restera comme un des ouvrages fondateurs de la sociologie moderne : *Le Suicide*, d'Émile Durkheim⁸. Le sociologue met ici en œuvre la méthodologie qu'il a préalablement définie dans *Les Règles de la méthode sociologique*, paru en 1895⁹, et montre en quoi le suicide, événement qui semblerait pourtant relever de l'intime et du psychologique, peut être également expliqué par des déterminants sociaux.

Cette étude permet à Durkheim de dresser une première définition du suicide : « *on appelle suicide, tout cas de mort qui résulte directement ou indirectement d'un acte positif ou négatif, accompli par la victime elle-même et qu'elle savait devoir produire ce résultat* »¹⁰. Il tente alors d'établir une typologie des suicides, en distinguant quatre types : le suicide altruiste, le suicide égoïste, le suicide fataliste, et le suicide anomique. Ces quatre types de suicide se différencient selon les excès ou les défauts d'intégration du suicidé dans la société, ou de régulation de la société sur l'individu :

	Défaut	Excès
Intégration	Suicide égoïste	Suicide altruiste
Régulation	Suicide anomique	Suicide fataliste

Les travaux d'Émile Durkheim ont depuis fait l'objet de contestations, Maurice Halbwachs remettant par exemple en cause la relation entre protestantisme et suicide¹¹, ou Jean Baechler contestant la démarche statistique, mettant l'accent sur la dimension individuelle du suicide¹². Toutefois l'intérêt de l'œuvre ne sera jamais contesté, car comme l'expriment Christian Baudelot et Roger Establet, « *Émile Durkheim reste l'un des rares sociologues à avoir fait une découverte : il y a quelque chose dans le suicide qui dépend*

8 DURKHEIM E., *Le suicide : étude de sociologie*. Paris, PUF 1993 (1e édition : 1897).

9 DURKHEIM E., *Les règles de la méthode sociologique*. Paris, PUF, 1989 (1e édition : 1895).

10 DURKHEIM E., *Le suicide, op. cit.*

11 HALBWACHS M., *Les causes du suicide*. Paris, PUF, 2002 (1e édition : 1930).

12 BAECHLER J., *Les Suicides*. Paris, Hermann, 2009. (1e édition : 1975).

de manière régulière et intelligible, de grandeurs qui caractérisent l'état d'une société »¹³.

Pour ce mémoire il peut être intéressant de rompre avec la définition commune du suicide. Comme le suggère Pierre Moron¹⁴, la question de la tentative de suicide peut être incluse, celle-ci étant alors considérée comme un acte de suicide incomplet, soldé par un échec. Inclure la tentative de suicide dans ce travail permet de questionner la place hypothétiquement différente qu'elle occupe au cinéma par rapport au suicide achevé.

Il semble intéressant de s'intéresser à la représentation du suicide dans la culture, pour la simple et bonne raison que c'est de là que provient la seule connaissance de ce sujet pour une majeure partie de la société, n'ayant pas de personne proche s'étant suicidée. De plus, selon Stack et Bowman, le visionnage de films représente l'activité de loisir principale des États-Uniens – du moins en 2012, date de publication de leur ouvrage¹⁵. Ainsi les films procurent une source continue d'informations et d'images concernant des phénomènes sociaux comme le suicide, le cinéma constituant une forme d'éducation publique sur des sujets très divers de la société moderne.

Définir le cinéma semble à première vue plus compliqué que définir le suicide. Le *Larousse* en donne quatre définitions¹⁶. Bien sûr le cinéma est d'abord un art, celui de « *composer et réaliser des films cinématographiques* ». Cette définition est à rapprocher de celle d'André Bazin : « *d'autre part le cinéma est un langage* »¹⁷. Elle apparaît primordiale, puisque sera interrogée la démarche artistique de mise en scène du suicide, le langage propre utilisé par le cinéaste. Le cinéma est aussi un lieu, c'est une « *salle de spectacle dans laquelle on assiste à des projections cinématographiques* ». S'il est évident que cette définition est celle qui s'écarte le plus du sujet de ce mémoire, elle tient tout de même une place importante car elle permet de préciser la définition qui suit : le cinéma est un « *procédé permettant de procurer l'illusion du mouvement par la projection, à cadence suffisamment élevée, de vues fixes enregistrées en continuité sur un film* ». Cette définition technique paraît être de la plus haute importance car elle met l'accent sur la réception des films. Néanmoins elle apparaît obsolète ; à l'ère du numérique il est évident que le spectateur peut visionner un film sans projection. Pour ce mémoire il est néanmoins intéressant de retenir cette définition en la liant à la précédente, ce qui revient à considérer

13 BAUDELLOT C. et ESTABLET R., *Durkheim et le Suicide*. Paris, PUF, 1984.

14 MORON P., *Le Suicide*. Paris, PUF, 2005.

15 STACK S. et BOWMAN B., *Suicide movies : social patterns 1900-2009*. Cambridge, Massachusetts, Hogrefe, 2012.

16 Collectif, *Le grand Larousse illustré 2019*. Paris, Larousse, 2018.

17 BAZIN A., *Qu'est ce que le cinéma ?*. Paris, Les Éditions du Cerf, 2002 (1^e édition : 1958-1962). p. 13.

que le cinéma désigne ce qui est en premier lieu destiné à la projection ; un film est cinématographique parce qu'il a d'abord pour vocation d'être distribué dans les salles de cinéma – ce qui le différencie donc des autres œuvres audiovisuelles, destinées à d'autres supports, visant d'autres publics, et obéissant hypothétiquement à des logiques de production différentes¹⁸. Car le cinéma forme bien-sûr également un système de production, le *Larousse* évoquant une « *branche de l'industrie relative à la fabrication et à la diffusion de films* ». Cette définition est également primordiale, car elle peut permettre de s'intéresser au paradigme qui régit l'industrie du cinéma et qui peut déterminer certaines représentations sociales du suicide. L'idée de représentation sociale permet de constituer la cinquième définition qu'il faudrait rajouter à celles du *Larousse*. Le cinéma apparaît en effet porteur de représentations sociales particulières qu'il s'agit d'étudier.

Pour résumer le cinéma peut être défini comme un art au langage propre aboutissant à la création de films cinématographiques, destinés à être d'abord projetés dans les salles de spectacle habilitées ; il forme par son système de production une véritable industrie qui contribue à ce qu'il véhicule des représentations sociales particulières.

Pour étudier la représentation du suicide au cinéma, un corpus de films a été réalisé. L'idée était de sélectionner des films contemporains, ceux-ci étant susceptibles de rendre davantage compte des problématiques récentes du suicide, telles que l'euthanasie par exemple. La décision de l'année de commencement du corpus s'est portée sur 1991, date de la sortie au cinéma du film *Thelma et Louise*. Le film de Ridley Scott est aujourd'hui considéré comme un « *film culte* » – comme le caractérise par exemple *Télérama*¹⁹ – en particulier par le portrait féministe qu'il dresse de ses deux protagonistes. C'est surtout le suicide final à l'allure émancipatrice, les deux femmes roulant et s'envolant ensemble d'un canyon pour échapper à la police, qui contribue à ce statut. Les internautes l'ont d'ailleurs désigné comme la sixième plus belle fin du cinéma sur *SensCritique*²⁰. La date de clôture du corpus a elle été déterminée par l'année de début de ces travaux, c'est à dire 2018.

18 Néanmoins il convient de constater que cette définition pose problème depuis l'avènement des plateformes de flux continu comme *Netflix*, qui produisent des films que l'on pourrait qualifier de cinématographiques, car ils tendent à être reconnus comme tels par un certain nombre d'instances de légitimation : les critiques, les festivals, et les cérémonies nationales de récompenses.

19 MURY C., « "Thelma et Louise" est-il le premier manifeste #MeToo ? », *telerama.fr*, 31/08/18, disponible sur : <<https://www.telerama.fr/cinema/thelma-et-louise-est-il-le-premier-manifeste-metoo.n5785723.php>>, consulté le 27/03/19.

20 « Top 50 des films avec la plus belle fin », *senscritique.com*, disponible sur : <https://www.senscritique.com/top/resultats/Les_films_avec_la_plus_belle_fin/840707>, consulté le 27/03/19.

Pour sélectionner les films, il a été décidé de s'appuyer sur deux sources de légitimité : la reconnaissance critique, et la consécration par les festivals et cérémonies nationales. Concernant la reconnaissance critique, seules les œuvres présentant une moyenne presse de plus de trois étoiles sur *Allociné* ont été sélectionnées. Certains films des années 90 n'ayant pas de critiques répertoriées sur le site, leur présence se voit uniquement légitimée par les festivals et cérémonies nationales. Seuls les grands festivals ont été choisis comme source de légitimité : Berlin, Cannes, Istanbul, San Sebastian, Sundance, Tokyo, Toronto et Venise. Chaque festival n'offrant pas la même reconnaissance, il a été décidé qu'une sélection officielle à Cannes pouvait suffire à légitimer une présence dans le corpus, contrairement aux autres festivals – à moins que le film y ait obtenu une récompense. Sept cérémonies nationales ont par ailleurs été choisies : les Oscars et Golden Globes (États-Unis), les BAFA (Royaume-Uni), les Césars (France), les David di Donatello (Italie), les Goyas (Espagne), et les Deutscher Filmpreis (Allemagne). Il a été décidé qu'à moins que le film ait également été reconnu par un festival, sa présence au sein du corpus nécessitait au minimum deux nominations dans deux catégories différentes, ou bien que cette unique nomination se concrétise par une récompense²¹.

Un critère de sélection primordial était qu'il fallait que le suicide touche le personnage principal du récit, ou bien un personnage secondaire suffisamment important pour que son décès ait un impact sur le protagoniste. Suivant la définition établie du suicide, les représentations de tentatives échouées ont également été intégrées au corpus.

Enfin certains films ont été disqualifiés d'office. Ont été d'abord éliminées les œuvres documentaires, qui ne permettent pas de s'interroger sur l'aspect fictif du suicide²². Étant donné qu'une comparaison historique entre le cinéma et la littérature sera effectuée, ont par ailleurs été exclues les films adaptés d'œuvres littéraires anciennes – sont considérés anciennes les œuvres précédant la sortie du film de plus d'un demi-siècle, comme c'est par exemple le cas d'*Anna Karénine*²³, adapté de l'œuvre de Tolstoï. Une exception a été néanmoins introduite concernant les œuvres adaptant une œuvre littéraire à l'époque contemporaine, comme c'est le cas par exemple de *Two Lovers*, adapté de la nouvelle de Dostoïevski *Les Nuits blanches*²⁴. Ont également été disqualifiés les films

21 Les notes de la presse sur *Allociné* et les nominations et récompenses obtenues aux festivals et cérémonies nationales sont disponibles en annexe, page 108.

22 Une comparaison avec les œuvres documentaires sera néanmoins effectuée, de même qu'avec les autres formes d'œuvres audiovisuelles, au chapitre 2 de la troisième partie, page 78.

23 *Anna Karénine*, Joe Wright, 2012 (DVD, Universal Pictures France, 2013).

24 DOSTOÏEVSKI F.M. (traduit par MARKOWICZ H.), *Les Nuits blanches*. Arles, Actes Sud, 1992.

n'étant pas sorti dans les salles françaises, comme c'est par exemple le cas de *House of Sand and Fog*²⁵. Enfin ont été disqualifiés les films fantastiques ou de science-fiction qui introduisent des éléments surnaturels dans le suicide, comme c'est par exemple le cas du film *Ouvre les yeux*²⁶, ces représentations entravant les comparaisons avec le monde social.

Par ordre chronologique de date de sortie en France, les trente films constituant le corpus sont les suivants²⁷ :

1. *Thelma et Louise*, Ridley Scott, 1991 (DVD, MGM/United Artists, 2003).
2. *Van Gogh*, Maurice Pialat, 1991 (DVD, Gaumont, 2013).
3. *Seven*, David Fincher, 1996 (DVD, Metropolitan Vidéo, 2001).
4. *Leaving Las Vegas*, Mike Figgis, 1996 (DVD, Studiocanal, 2002).
5. *Le Goût de la cerise*, Abbas Kiarostami, 1997 (DVD, MK2, 2008).
6. *La Fille sur le pont*, Patrice Leconte, 1999 (DVD, Studiocanal, 2009).
7. *Une Vie volée*, James Mangold, 2000 (DVD, Sony Pictures, 2010).
8. *Virgin Suicides*, Sofia Coppola, 2000 (DVD, Pathé, 2001).
9. *The Barber*, Joel & Ethan Coen, 2001 (DVD, BAC Films, 2007).
10. *The Hours*, Stephen Daldry, 2003 (DVD, Studiocanal, 2011).
11. *Old Boy*, Park Chan-wook, 2004 (DVD, Wild Side Video, 2012).
12. *Mar Adentro*, Alejandro Amenábar, 2005 (DVD, UGC Vidéo, 2005).
13. *Million Dollar Baby*, Clint Eastwood, 2005 (DVD, Studiocanal, 2005).
14. *Last Days*, Gus Van Sant, 2005 (DVD, Potemkine Films, 2008).
15. *Paradise Now*, Hany Abu-Assad, 2005 (DVD, M6 Vidéo, 2005).
16. *Control*, Anton Corbijn, 2007 (Blu-ray, Films distributions, 2011).
17. *Bons Baisers de Bruges*, Martin McDonagh, 2008 (DVD, M6 Vidéo, 2009).
18. *Two Lovers*, James Gray, 2008 (DVD, Wild Side Video, 2012).
19. *The Wrestler*, Darren Aronofsky, 2009 (DVD, Warner Bros., 2009).
20. *Gran Torino*, Clint Eastwood, 2009 (DVD, W.H.V., 2009).
21. *A Single Man*, Tom Ford, 2010 (DVD, Warner Bros., 2010).
22. *Polisse*, Maïwenn, 2011 (DVD, TF1 Vidéo, 2012).
23. *Oslo, 31 août*, Joachim Trier, 2012 (Blu-ray, Memento Films, 2012).
24. *Quelques Heures de printemps*, Stéphane Brizé, 2012 (DVD, Diaphana, 2019).
25. *Después de Lucia*, Michel Franco, 2012 (DVD, BAC Films, 2013).
26. *Folles de joie*, Paolo Virzì, 2016 (DVD, BAC Films, 2016).
27. *Au Revoir là-haut*, Albert Dupontel, 2017 (DVD, Gaumont, 2018).
28. *Plaire, aimer et courir vite*, Christophe Honoré, 2018 (DVD, Ad Vitam, 2019).
29. *A Star is born*, Bradley Cooper, 2018 (DVD, Warner Bros., 2019).
30. *Cold War*, Paweł Pawlikowski, 2018 (DVD, Diaphana, 2019).

Il convient de préciser que ce corpus ne constitue pas une liste exhaustive des films mettant un suicide en scène depuis 1991. En effet, celui-ci a été réalisé à partir de connaissances personnelles et de recherches sur des sites spécialisés tels que *Allociné*,

²⁵ *House of Sand and Fog*, Vadim Perelman, 2003 (DVD, Miramax, 2011).

²⁶ *Ouvre les yeux*, Alejandro Amenábar, 1998 (DVD, Studiocanal, 2001).

²⁷ Les synopsis des films sont disponibles en annexe, page 115.

IMDb, ou *SensCritique*. Certains films plus ou moins importants ont donc pu être oubliés.

Un film pouvant mettre en scène plusieurs suicides, ce corpus compte au total 40 suicides, dont 9 échoués et 31 réussis. Bien que le cinéma mette davantage en scène des personnages masculins, le corpus s'est attaché à représenter une relative parité : ainsi 21 suicides sont masculins, et 19 féminins. Il sera justement intéressant de comparer la représentation du suicide féminin avec celle du suicide masculin.

Une remarque qui doit être faite sur ce corpus concerne le genre des films retenus. Du fait qu'ils soient consacrés à la fois par la critique et les festivals/cérémonies nationales, la plupart des films sont recommandés « art et essai » par le CNC et l'AFCAE²⁸. Seuls trois films ne le sont pas : *Seven*, *Une Vie volée*, et *A Star is born*. Sera donc étudié un certain type de cinéma, davantage valorisé par des instances de légitimation que d'autres, mais pas forcément représentatif de ce qui constitue le cinéma dans son ensemble. Il sera donc intéressant de chercher à le comparer avec le cinéma d'exploitation, à visée commerciale.

Pour appuyer l'analyse des films, les critiques produites par la presse (*Le Monde*, *Le Parisien*, *Télérama*, *Libération*, *Les Cahiers du Cinéma*...) seront également utilisées.

Ces recherches se sont appuyées sur un ouvrage, qui tient une place prépondérante dans ce travail de recherche : *Suicide movies: social patterns 1900-2009*, par Steven Stack et Barbara Bowman²⁹. Les deux auteurs états-uniens ont pu effectuer une analyse quantitative à visée exhaustive de tous les films de leur pays comportant un ou plusieurs suicide. 1158 films sont ainsi analysés, pour un total de 1377 suicides. C'est aujourd'hui la seule œuvre qui traite entièrement du suicide au cinéma, et cette visée exhaustive est par ailleurs exceptionnelle. En effet parmi les travaux de recherche portant sur d'autres sujets sociaux au cinéma – par exemple la vie de lycée³⁰, la prostitution³¹, les crimes³², les médecins³³, le handicap physique³⁴, ou les troubles mentaux³⁵ – aucun chercheur n'avait

28 AFCAE, « Les films recommandés », *art-et-essai.org*, disponible sur : <<http://www.art-et-essai.org/les-films-recommandes>>, consulté le 08/03/19.

29 STACK S. et BOWMAN B., *Suicide movies: social patterns 1900-2009*. op. cit.

30 BULMAN R.C., *Hollywood goes to high school: Cinema, schools and American culture*. New York, Worth, 2005.

31 CAMPBELL R., *Marked women: Prostitutes and prostitution in the cinema*. Madison, Wisconsin, University of Wisconsin, 2006.

32 RAFTER N., *Shots in the mirror: Crime films and society*. New York, Oxford University Press, 2006.

33 DANS P.E., *Doctors in the movies*. Bloomington, Illinois, Medi-Ed Oress, 2000.

34 NORDEN M.E., *The cinema of isolation: A history of physical disability in the movies*. New Brunswick, New Jersey, Rutgers University Press, 1994.

35 WEDDING D., BOYD M.A. et NIEMEC R.M., *Movies and mental illness: Using film to understand psychopathology*. Cambridge, Massachusetts, Hogrefe, 2005.

réuni un panel de films aussi large et exhaustif.

L'ouvrage de Ron Brown, *The art of suicide*, permet lui d'avoir un point de vue plus global sur le traitement du suicide à travers les arts et les époques³⁶. Avec celui de Cutter³⁷, plus ancien, c'est le seul ouvrage qui développe ce sujet. De l'Antiquité – comme évoqué au début de cette introduction – au vingtième siècle, Brown suit l'évolution des représentations des suicides, en s'attardant sur le gouffre qui sépare le suicide héroïque antique au suicide criminel chrétien.

Une analyse esthétique viendra compléter ces études de sociologie et d'histoire de l'art par l'ouvrage *Death and the moving image : Ideology, iconography and I* de Michele Aaron³⁸. Si ce travail de recherche permettra de comparer le suicide avec les autres formes de mort au cinéma, c'est surtout le chapitre consacré au suicide qui fournira des clés fondamentales pour ce mémoire. Aaron place en effet la représentation du suicide au cinéma à la lumière des *gender studies* et des études post-coloniales, ce qui permet de constater que même dans le suicide le cinéma reste éminemment politique.

Enfin il apparaît évident qu'il est impossible de comprendre le suicide en se limitant à sa représentation artistique. Pour mieux cerner les enjeux internes du suicide, il sera fait usage de l'ouvrage de David Lester, dont le titre résonne comme la plus évidente des problématiques : *Why people kill themselves? : a 2000 summary of research on suicide*³⁹. Le psychologue cherche par cette œuvre à compiler toutes les connaissances de sa discipline sur le sujet.

Ces quatre œuvres présentent de solides bases qui, reliées aux définitions du suicide et du cinéma, permettent de saisir les enjeux du sujet. Il semble nécessaire de s'interroger sur les représentations sociales du suicide que renvoie le cinéma, ainsi que sur le langage propre de cette forme artistique, qui pourrait permettre de tirer des conclusions sur son industrie. Il semble aussi primordial pour un sujet aussi sensible de s'interroger sur sa réception, sur les conséquences que le traitement du suicide peut avoir sur certains publics. En quoi finalement le traitement particulier du suicide au cinéma peut-il aider à la fois à mieux comprendre le suicide comme fait social et le cinéma comme industrie culturelle

36 BROWN R., *The art of suicide. op. cit.*

37 CUTTER F., *Art and the wish to die*. Chicago, Nelson Hall, 1983.

38 AARON M., *Death and the moving image : Ideology, iconography and I*. Edinburgh, Edinburgh University Press, 2015.

39 LESTER D., *Why people kill themselves: A 2000 summary of research on suicide*. Springfield, Illinois, Charles C. Thomas Publisher, 2000.

spécifique prise dans un jeu sensible d'interactions avec le corps social ?

En reprenant la définition du cinéma comme reflet de faits sociaux, il peut être tout d'abord intéressant de chercher à savoir quels motifs de suicide le cinéma met davantage en lumière, en les comparant avec la réalité telle qu'elle est étudiée par le champ scientifique – il convient d'ailleurs ici de préciser que toute comparaison statistique dans ce mémoire sera effectuée à l'aide d'un test du χ^2 ⁴⁰. Les résultats entre cinéma et monde réel étant différents, l'hypothèse peut d'ailleurs être émise que le champ scientifique gagnerait à étudier davantage le cinéma pour en tirer de nouvelles pistes de recherche.

En mêlant la définition du cinéma comme reflet social et comme forme artistique, étudier le suicide au cinéma peut permettre de mieux comprendre le paradigme qui régit son industrie. En étudiant la place qu'occupe l'autolyse dans la narration et le choix de focalisation du réalisateur, cela permet d'interroger le suicide comme faisant nécessairement l'objet de drames, le cinéma poursuivant ainsi sa vision sociétale. Étudier le suicide au cinéma, c'est aussi questionner son aspect politique, étudier si – à travers les films *Virgin Suicides* et *Paradise Now* – il tend à prolonger les subjectivités dominantes, en l'occurrence genrée et raciale. Enfin il est possible d'émettre l'hypothèse que par l'exemple du suicide, le cinéma tend à développer un imaginaire dépassant les frontières et les époques ; pour le vérifier une comparaison peut être effectuée entre cinéma états-unien et cinéma britannique, ainsi qu'entre cinéma et littérature, forme narrative plus ancienne.

Enfin la question de la réception du thème du suicide au cinéma sera abordée. L'enjeu sera en premier lieu de savoir si la représentation du suicide dans un film procure forcément un sentiment univoque à tous les spectateurs ; ce qui amènera à comparer par la suite les effets recherchés par les films d'auteurs par rapport aux films d'exploitation, mais aussi par rapport aux autres types d'œuvres audiovisuelles, comme notamment les œuvres télévisuelles, et les œuvres disponibles sur les plate-formes de flux en continu. La diffusion massive de certaines œuvres audiovisuelles mettra en lumière les effets que peut avoir la représentation du suicide, qu'ils soient néfastes dans le cas d'un effet Werther, ou positifs dans le cas d'un effet Papageno. La dernière interrogation concernera les actions à entreprendre, d'un point de vue politique comme artistique, pour – au sens premier de l'expression – faire écran au suicide.

40 Test statistique permettant de juger l'adéquation entre une série de données statistiques et une loi de probabilité.

Partie 1. Étudier les motifs d'autolyse au cinéma : une manière de mieux appréhender le suicide comme fait social

La recherche sur le suicide est historiquement divisée entre psychiatrie, qui étudie dès la première moitié du XIX^e siècle les causes individuelles de suicide, et sociologie, qui étudie à partir de la fin du XIX^e siècle ses causes sociales. S'il est désormais évident que les suicides peuvent avoir à la fois des motifs internes et externes, la délimitation des champs scientifiques reste profonde.

En utilisant la recherche comme point de départ, différencier causes individuelles et causes sociales de suicide reste logique. Il est donc possible d'user de cette différenciation concernant les films, de séparer ceux dans lesquels les personnages intentent à leur propre vie à cause de troubles psychiatriques ou physiques, et ceux dont la tentative de suicide est liée à leur environnement social, à l'altérité.

Pour compléter la typologie des suicides au cinéma, il faut s'appuyer sur Steven Stack et Barbara Bowman, dont l'ouvrage *Suicide movies : social patterns 1900-2009*⁴¹ sera une référence récurrente pour cette première partie. Les deux auteurs états-uniens usent d'une méthode inductive pour effectuer cette typologie : ils ne classent pas les films dans des catégories de motifs de suicide pré-établies, mais laissent les films créer par eux-même des catégories.

Stack et Bowman ont ainsi pu déduire sept sous-catégories de motifs de suicide par l'analyse des films états-uniens. Les causes individuelles sont ainsi divisées entre les facteurs psychiatriques traditionnels, la psychopathie comme facteur psychiatrique non-traditionnel, ainsi que les facteurs physiques. Les causes sociales de suicide sont elles divisées entre le décès d'un proche, les tensions relationnelles, les tensions économiques, et le suicide altruiste. Le tableau ci-dessous présente la part des suicides au cinéma selon les différents motifs.

41 STACK S. et BOWMAN B., *Suicide movies: social patterns 1900-2009*. op. cit.

Motifs de suicide	Pourcentage des motifs de suicide au cinéma⁴²
Motifs individuels	
Motifs psychiatriques traditionnels	21.4 %
Motif psychiatrique non-traditionnel : la psychopathie	18.4 %
Problème physique	6.9 %
Motif social ou externe	
Décès d'un proche	7.6 %
Tensions relationnelles	52.9 %
Tensions économiques	16.2 %
Suicide altruiste	18.7 %

La première chose qu'il faut remarquer, c'est qu'en additionnant toutes les proportions de suicides, le nombre obtenu est supérieur à 100 % (exactement 142.1 %). Cela signifie que le cinéma tient souvent compte du caractère multi-causal du suicide. Parmi les 41 suicides du corpus, 18 comportent en effet différentes causes.

Néanmoins il apparaît nécessaire de préciser dès maintenant que cette classification possède des limites, pour la simple et bonne raison qu'un film possède une durée limitée, et qu'il ne met pas toujours en scène toute les raisons qui poussent un personnage à se suicider. Dans le film *Le Goût de la cerise* on suit la dernière journée d'un homme qui cherche à se suicider, mais à aucun moment du film il n'est expliqué quels sont ses motifs. Si ce cas est révélateur des difficultés de classification, cela reste néanmoins le seul exemple du corpus pour lequel on ne peut trouver de cause.

Chapitre 1. Les causes individuelles de suicide davantage négligées par le cinéma

Historiquement les champs disciplinaires étudiant les causes individuelles du suicide – comme la psychiatrie, mais aussi la médecine et la psychologie – ont toujours dominé la sociologie du point de vue du nombre de recherches sur le suicide. Selon Stack et Bowman, seulement 405 articles de sociologie ont été publiés sur le suicide aux États-

42 STACK S. et BOWMAN B., *Suicide movies: social patterns 1900-2009*. op. cit. p.18

Unis entre 1980 et 2008, contre 9951 articles de psychiatrie par exemple.

A) Le diagnostic difficile des facteurs psychiatriques traditionnels, expliquant leur faible représentativité au cinéma

Selon Stack et Bowman, 21.4 % des suicides dans le cinéma états-unien sont liés à des troubles psychiatriques traditionnels⁴³. Ce chiffre semble très faible, du moins si on le compare avec le nombre de suicide marqués par le diagnostic d'un trouble psychiatrique dans la réalité. À partir d'un panel d'études les deux auteurs estiment qu'entre 80 et 90 % des suicides sont marqués par un trouble mental ; la différence semble donc très importante.

Celle-ci pourrait néanmoins s'expliquer par le développement incomplet des personnages dans les films. Il est évidemment impossible, même pour un psychiatre confirmé, d'établir un diagnostic à partir d'informations loin d'être exhaustives que donne un film sur un personnage. Un film se caractérise en effet par une durée délimitée et ne peut donc pas tout retranscrire. Pour juger de l'état mental du personnage, on se focalise donc seulement sur des indicateurs, des indices qui peuvent renseigner certains troubles, mais qui ne prouvent jamais totalement leur présence. On scrute donc les scénarios, les dialogues et les comportements des personnages, à la recherche d'indices, qui peuvent être l'hospitalisation, la consommation de drogues, ou encore la description biographique d'un personnage ayant réellement existé.

1. Les personnages hospitalisés, le diagnostic établi par un personnage médecin

Dans le film *Une Fille sur le pont*, Gabor, lanceur de couteau suicidaire, explique qu'il est « *maniaco-caractériel* »⁴⁴. Si le personnage énonce directement son trouble mental cela aide à l'identifier. Le diagnostic peut aussi être affirmé par un médecin, dans le cas où le personnage est hospitalisé : c'est notamment le cas du film *Une Vie volée*. À la suite de sa tentative de suicide, Susanna Kaysen est hospitalisée ; on lui diagnostique alors un

43 STACK S. et BOWMAN B., *Suicide movies: social patterns 1900-2009. op. cit.* p.18

44 Néanmoins si l'on fait des recherches on peut se rendre compte que ce trouble mental n'existe pas. On ne sait donc pas s'il s'agit d'une erreur de la part du dialoguiste, ou d'un trait d'humour de la part du personnage qui ironise sur son état mental.

trouble de la personnalité borderline, trouble qui se caractérise par une importante impulsivité, ainsi que par une instabilité marquée des émotions, des relations interpersonnelles et de l'image de soi⁴⁵. Ici le diagnostic du médecin vient confirmer le trouble psychiatrique que l'on présumait déjà. D'autres troubles psychiatriques facteurs de suicide sont développés dans le film, comme notamment le trouble des conduites alimentaires, contribuant au suicide du personnage de Daisy.

Le film italien *Folles de joie* met lui aussi en scène le traitement suivi par Donatella, après sa tentative de suicide, au sein d'une institution communautaire particulière à l'Italie⁴⁶ ; il est ainsi possible de deviner la dépression qu'elle traverse.

D'autres films comme *Oslo, 31 août* et *A Star is born* mettent en scène l'internement à travers des cures de désintoxication, respectivement pour soigner la dépendance à l'héroïne et à l'alcool. En plus de l'hospitalisation, la consommation de drogues peut également être un indice de trouble psychiatrique.

2. La consommation de substances, facteur largement sous-représenté par le cinéma

Selon Lonnqvist, 40 % des suicides pourraient s'expliquer par des troubles liés à la consommation de substances, dont 13 % à cause de l'abus d'alcool, 5 % à cause de la dépendance à l'alcool, 8 % à cause de l'abus de drogues, et 15 % à cause de l'utilisation de n'importe quelle substance⁴⁷. L'importance de la consommation de substances semble donc largement sous-représentée au cinéma, puisque dans le cinéma états-unien elle n'est liée qu'à 11.8 % des suicides ; incluant respectivement l'alcool et la drogue dans 9.7 % et 3.7 % des cas⁴⁸.

Oslo, 31 août est le seul film qui lie explicitement le suicide à la consommation de drogues. Anders suit en effet une cure de désintoxication pour soigner sa dépendance à l'héroïne, celle-ci touchant à sa fin. Néanmoins sa tentative de suicide au début du film montre qu'il ne semble pas totalement guéri de sa dépendance.

Dans le film *Leaving Las Vegas*, l'addiction à l'alcool apparaît être le facteur majeur

45 GUELFY J.-D., CAILHOL L., ROBIN M., et LAMAS C., « États limites et personnalité borderline », *Santé mentale* (n°219). Paris, Acte Presse, juin 2017.

46 L'institution psychiatrique n'existe plus en Italie ; la conclusion reviendra dessus, page 107.

47 LONNQVIST J., « Major psychiatric disorders in suicide and suicide attempters », *Oxford textbook of suicidology and suicide prevention: A global perspective*. New York, Oxford University Press, 2009. p. 275-286.

48 STACK S. et BOWMAN B., *Suicide movies: social patterns 1900-2009. op. cit.* p.47

du suicide de Ben, interprété par Nicolas Cage. Le film prend d'ailleurs la forme d'une descente aux enfers, durant laquelle l'addiction à l'alcool ne fait que se renforcer, jusqu'au suicide final. La consommation d'alcool apparaît également jouer un rôle dans le film *Last Days*. Ce qui permet surtout de penser la présence d'un trouble psychiatrique comme facteur dans ce film, c'est le rapprochement entre le personnage de fiction et une personne ayant réellement existé ; si *Last Days* n'est pas un biopic au sens propre, le personnage de Blake est très clairement inspiré de Kurt Cobain, leader du groupe Nirvana, suicidé en 1994.

3. Kurt Cobain, Vincent van Gogh ou Virginia Woolf : le cas particulier du biopic, permettant un diagnostic

La dépression est un trouble d'humeur commun, augmentant fortement les risques de suicide : les personnes dépressives auraient 20.3 fois plus de chances de commettre un suicide⁴⁹.

Il est néanmoins très difficile de diagnostiquer une dépression à travers un film. Dans le film *The Hours*, on pourrait en déceler une chez le personnage de Virginia Woolf par le trouble de la concentration qu'elle reporte à son mari dans une lettre, critère standard de dépression selon l'APA⁵⁰, mais cela ne suffirait pas à établir le diagnostic. Néanmoins puisqu'il s'agit d'un biopic, il est possible de confirmer cette dépression si l'on se réfère à la biographie de l'auteure, ayant réellement existé. Depuis la mort de sa mère en 1895, Virginia Woolf était en effet sujette à des épisodes de dépression, ce qui a contribué à son suicide en 1941.

De la même manière il est possible de reconnaître la dépression du protagoniste de *Last Days* par le fait que Kurt Cobain fut lui-même touché par ce trouble. Dans *Van Gogh*, on peut aussi supposer un trouble psychiatrique chez le peintre, car on sait qu'il souffrait d'une maladie mentale, bien que l'on n'ait jamais su la définir avec certitude. Le film est justement intéressant par son refus de définir ce trouble ; ainsi ni le spectateur, ni les personnages du film, ni le médecin du « vrai » Vincent van Gogh et les spécialistes ayant étudié la question après la mort du peintre, ne peuvent éluder la question.

49 HARRIS E.C. et BARRACLOUGH B.M., « Suicide as an outcome for medical disorders », *British Journal of Psychiatry* (n°170). London, Royal College of Psychiatrists, 1997. p. 205-228.

50 APA, *Diagnostic and statistical manual of mental disorders*. Washington, American Psychiatric Association, 1994.

Dans de nombreux films du corpus on pourrait supposer la présence d'un trouble mental chez le personnage suicidaire. Encore dans *The Hours* par exemple, le personnage de Laura Brown, semble souffrir de dépression, ce qui expliquerait qu'elle veuille se suicider, d'autant plus qu'aucun autre facteur ne semble ici rentrer en jeu. Néanmoins comme ces films ne donnent que de minces indices d'une telle présence, il est difficile de les classer selon ce critère. Cela montre en tout cas que le cinéma n'est pas vraiment habilité pour parler de trouble psychiatrique.

Néanmoins il existe un trouble psychiatrique, que Stack et Bowman qualifient de non-traditionnel, sur lequel le cinéma s'attarde beaucoup plus : la psychopathie – que l'on nomme aussi trouble de la personnalité antisociale.

B) La psychopathie : facteur psychiatrique non-traditionnel sur-représenté au cinéma

1. La sur-représentation du psychopathe au cinéma

Le trouble de la personnalité antisociale (qui renvoie à la même chose que les termes de « psychopathie » ou de « sociopathie ») fait partie des dix troubles de la personnalité reconnu dans l'axe II du *DSM-IV* par l'APA⁵¹. Il se caractérise par une tendance sur le long terme au mépris des normes sociales, des émotions ou des droits d'autrui, ainsi que par un comportement impulsif et agressif. Le trouble de la personnalité antisociale ne peut cependant caractériser que les personnes ayant au moins 18 ans. Pour les moins de 18 ans on parle de trouble des conduites. Les deux sont néanmoins liés puisque les jeunes auxquels on diagnostique un trouble des conduites ont plus de risque d'avoir un trouble de la personnalité antisociale.

Le taux de suicide lié à un trouble de la personnalité antisociale est d'en moyenne 4.5 % selon les différentes études (pour une gamme entre 0 et 14.7 %)⁵². C'est bien moins qu'au cinéma, car selon l'étude de Stack et Bowman, 18.4 % des suicides dans les films

51 APA, *Diagnostic and statistical manual of mental disorders*. op. cit. p. 629-673

52 LINEHAN M., RIZVI S.L, WELCH S.S. et PAGE B., « Psychiatric aspects of suicidal behavior: personality disorders », *The international handbook of suicide and attempted suicide*. New York, John Wiley, 2000.

états-unien sont liés à ce facteur psychiatrique⁵³.

Néanmoins cette différence est à relativiser si l'on constate que la prévalence du trouble de la personnalité est beaucoup plus importante chez les jeunes. Un marqueur de cette prévalence plus forte est le taux de suicide des moins de 18 ans lié au trouble des conduites, qui est très élevé : en moyenne 25.3 % des suicides (pour une gamme entre 7.6 et 70 %)⁵⁴. Bien que l'on manque de statistiques étudiant la part des suicides des jeunes de plus de 18 ans liée au trouble de la personnalité antisociale, on peut émettre l'hypothèse que le taux de suicide tend donc à diminuer avec l'âge. Et justement le cinéma tend à mettre davantage en scène des personnages jeunes (généralement de 18 à 40 ans), ce qui relativise la différence entre les statistiques réelles et le cinéma⁵⁵.

2. Des critères de diagnostic du trouble de la personnalité antisociale plus facile à reconnaître au cinéma

Il apparaît bien plus simple de reconnaître un personnage psychopathe au cinéma qu'il ne l'est pour les troubles psychiatriques traditionnels, car comme le psychopathe représente très souvent l'archétype du « méchant », on insiste souvent justement sur ce qui le rend « méchant », sur les critères de psychopathie. Selon l'APA⁵⁶, un individu sera diagnostiqué psychopathe si l'on décèle chez lui trois de ces sept critères : comportement criminel, tendance à tromper par profit ou par plaisir, impulsivité, irritabilité et agressivité, mépris pour la sécurité d'autrui, irresponsabilité persistante, absence de remords.

Parmi les films du corpus on peut identifier deux personnages. Le premier est John Doe dans *Seven*, manipulant l'inspecteur Mills en le laissant l'abattre, pour que son projet criminel, porté contre sept personnes ayant commis chacune un péché capital, soit accompli. John Doe remplit bien trois des sept critères : un comportement criminel, des éléments d'agressivité, et une absence de remords par la rationalisation de ses crimes. Lee Woo-jin dans *Old Boy*, ayant accompli sa vengeance sur Oh Dae-su, et tenant sa promesse de suicide après que ce dernier ait résolu l'énigme qu'il lui avait servi remplit les mêmes critères que John Doe. Pour ces deux personnages le diagnostic ne fait donc aucun doute.

53 STACK S. et BOWMAN B., *Suicide movies: social patterns 1900-2009*. *op. cit.* p. 18

54 LINEHAN M., RIZVI S.L, WELCH S.S. et PAGE B., « Psychiatric aspects of suicidal behavior: personality disorders ». *op. cit.*

55 Toutefois le corpus semble représenter bien moins de suicides de psychopathe. Cette différence sera interrogée au second chapitre de la troisième partie, page 81.

56 APA, *Diagnostic and statistical manual of mental disorders*. *op. cit.* p. 629-673

Le dernier motif individuel de suicide, qui comme le facteur psychiatrique traditionnel apparaît largement sous-représenté, c'est le suicide lié à des problèmes physiques.

C) Les facteurs physiques largement sous-représentés

1. Les souffrances, maladies et handicaps physiques : des causes de suicide largement sous-représentées

Une seule étude fut réalisée aux États-Unis par Cavanaugh, Carson, Sharpe et Lawrie pour étudier la proportion de suicides liés à des maladies physiques, à partir de l'interview de personnes proches des suicidés⁵⁷. Selon leur méta-analyse, elles seraient un facteur de 36 % des suicides. Il convient néanmoins de noter que cette étude ne se focalise que sur les maladies physiques, et qu'elle met donc de côté non seulement les souffrances physiques – qui sont néanmoins très souvent reliées à des maladies – mais surtout les handicaps physiques. Pourtant même si l'on rajoute ces éléments, la part des suicide liés à des problèmes physiques au cinéma s'avère très faible : seulement 6.9 % des films états-uniens établissent ce lien⁵⁸. Le suicide lié à des problèmes physiques apparaît donc largement sous-représenté au cinéma.

Néanmoins ce chiffre mérite d'être relativisé, pour la même raison que dans la partie précédente : l'âge des personnages représentés. En effet les problèmes physiques atteignant naturellement davantage les personnes âgées, ils sont logiquement un facteur de suicide beaucoup plus important chez ces classes d'âges. Si l'on retrouve moins ce facteur au cinéma, c'est donc surtout parce que les films représentent principalement des jeunes personnages, entre 18 et 40 ans⁵⁹.

57 CAVANAUGH J.T.O., CARSON A.J., SHARPE M. et LAWRIE S.M., « Psychological autopsy studies of suicide: A systematic review », *Psychological Medicine* (n°33). Cambridge, Cambridge University Press, 2003. p. 395-405

58 STACK S. et BOWMAN B., *Suicide movies: social patterns 1900-2009. op. cit.* p. 18

59 Toutefois le corpus semble représenter davantage de personnages âgés, et donc de suicides liés à des facteurs physiques. Ce fait sera interrogé au chapitre 2 de la troisième partie, page 81.

2. Une tendance à mettre en scène des problèmes physiques similaires comme facteurs de suicide

Tous les troubles physiques ne présentent pas les mêmes risques. Harris & Barraclough⁶⁰ ont étudié 63 troubles médicaux physiques, et parmi ces troubles ils estiment que seulement 9 présentent un risque plus élevé de suicide que la moyenne. Cela peut expliquer pourquoi les problèmes physiques des personnes qui se suicident dans les films du corpus sont souvent les mêmes.

Le sida – qui multiplie selon les auteurs le risque de suicide par 6.65 – est par exemple la cause principale du suicide des personnages de Richard Brown dans *The Hours* et de Jacques dans *Plaire, aimer et courir vite*.

Dans *Gran Torino* et *Quelques Heures de printemps*, les personnages de Walt Kowalski et d'Yvette Evrard souffrent d'un cancer incurable et décident donc de mettre fin à leurs jours avant d'avoir à en souffrir. Agnew montre d'ailleurs que la souffrance anticipée, comme c'est le cas dans les trois films précédemment cités, est un facteur de suicide aussi important que la souffrance elle-même⁶¹.

On retrouve également la tétraplégie comme facteur de suicide dans deux films, *Million Dollar Baby* et *Mar Adentro*, à travers les personnages de Maggie et Ramòn Sampedro. Ces deux films permettent par la même occasion de soulever la question de l'euthanasie, aujourd'hui largement débattue, alors que *Quelques Heures de printemps* soulevait lui la question du suicide assisté.

On trouve néanmoins certains cas plus particuliers de problèmes physiques facteurs de suicide. Dans *Control*, biopic du leader de Joy Division Ian Curtis, le chanteur se pend dans sa cuisine ; une des causes de ce suicide est sa sujétion à l'épilepsie. Dans *Au Revoir là-haut*, le personnage d'Édouard Péricourt veut se suicider dès le début du film, lorsqu'il se rend compte qu'un éclat d'obus l'a complètement défiguré, et rendu muet – il ne le fera finalement qu'à la fin du film. Enfin dans *The Wrestler*, le personnage de Randy « Le Bélier » se suicide en partie à cause de ses problèmes cardiaques qui l'empêchent de poursuivre sa passion pour le catch. Dans ces deux cas le problème physique n'est néanmoins pas la seule cause de suicide, on retrouve également des facteurs sociaux.

60 HARRIS E.C. et Barraclough B.M., « Suicide as an outcome for medical disorders », *op. cit.*

61 AGNEW R., « Foundations for a general strain theory », *Criminology* (n°30). Hoboken, New Jersey, Wiley-Blackwell, 1992. p.47-88.

Finalement parmi tous les films où l'on retrouve un suicide lié à des facteurs individuels, seule une poignée ne comporte aucun facteur social poussant explicitement au suicide : *Une Vie volée*, *Seven*, *Plaire, aimer et courir vite* et *The Hours*. Tous les autres films cités présentent le suicide comme également lié à des tensions sociales.

À l'exception du suicide du psychopathe sur-représenté au cinéma, les causes internes du suicide apparaissent largement sous-représentées dans les films au vu de leur impact réel. Le cinéma paraît donc représenter le suicide surtout par son aspect social.

Chapitre 2. Les causes sociales de suicide mises en avant par le cinéma

« La cause productrice du phénomène échappe nécessairement à qui n'observe que des individus ; car elle est en dehors des individus. Pour la découvrir, il faut s'élever au-dessus des suicides particuliers et apercevoir ce qui fait leur unité »⁶²

En 1897, Durkheim était le premier à relever le caractère social du suicide, et l'appelait ainsi à être étudié par la sociologie. La discipline s'est en effet évertuée à relever les paradoxes qui prouvent que le suicide est bien un fait social.

Le premier paradoxe est celui du genre. Dans la plupart des pays du monde, le suicide masculin est largement supérieur au suicide féminin ; aux Etats-Unis on comptait par exemple en 2005 19.8 suicides masculin pour 100 000 habitants, contre « seulement » 4.4 suicides féminins⁶³. Pourtant les femmes ont une tendance à la dépression deux fois supérieure aux hommes, ce qui contredit la corrélation naturellement faite entre dépression et suicide, et demande des explications sociologiques. Certaines hypothèses sont d'ailleurs avancées, comme notamment la plus grande implication des femmes dans la religion, dans les réseaux sociaux, et leur plus grande propension à reconnaître les problèmes mentaux et à rechercher des traitements pour y faire face⁶⁴.

L'autre paradoxe que l'on peut déceler est celui de la race. Le taux de suicide des personnes noires est bien inférieur à celui des personnes blanches : aux Etats-Unis on

62 DURKHEIM E., *Le suicide, op. cit.*

63 KING H.C., HOYERT D.L., XU J. et MURPHY S.L., « Deaths: Final data 2005 », *National Vital Statistics Reports (v. 56, n°10)*. Hyattsville, Maryland, National Center for Health Statistics, 24 avril 2008. p.1-121

64 LESTER D., *Why people kill themselves: A 2000 summary of research on suicide. op. cit.*

comptait en 2005 8.7 suicides d'hommes noirs pour 100 000 personnes contre 19.7 suicides d'hommes blancs, ainsi que 1.8 suicides de femmes noires contre 5.0 suicides de femmes blanches⁶⁵. Parmi les éléments sociologiques avancés comme explication, on note l'investissement plus prononcé des personnes noires dans la religion, mais aussi leurs attitudes culturelles plus négatives envers le suicide⁶⁶.

Ces deux paradoxes prouvent bien que le suicide est un fait social, et il peut être intéressant d'étudier le portrait que le cinéma en fait, celui-ci se focalisant davantage sur les rapports sociaux des personnages comme facteurs de suicide que sur leurs problèmes internes. Parmi ces facteurs sociaux on peut identifier le décès d'un proche, les tensions relationnelles prises dans leur globalité, les tensions économiques, et le suicide altruiste.

A) Le décès d'un proche, événement traumatique pouvant conduire au suicide, représenté avec justesse au cinéma

1. L'impact flou de la perte d'un proche sur le suicide

Il paraît évident que le décès d'un être cher fait partie des événements les plus traumatiques d'une vie, encore plus quand il s'agit d'un époux, d'une épouse ou d'un enfant. Pourtant comme l'explique David Lester, les études sont divisées concernant l'impact de la perte d'un proche sur le suicide⁶⁷. Sur les 40 dernières années, 12 études ont conclu que cela renforçait le risque de suicide alors que 13 ont conclu l'inverse. Néanmoins ces études sont imprécises car elles ne différencient pas forcément divorce et décès, et ne prennent jamais en compte les formes de décès (mort naturelle, accident, maladie...).

Parmi les recherches importantes on peut tout de même noter celle du NVDRS qui étudia 30 593 suicides et statua que 2233 étaient influencés par la mort d'un proche, soit 7.3 %⁶⁸. Ce chiffre sera donc retenu bien qu'il puisse être erroné, car l'étude ne renseigne pas la cause de la mort du proche, ni la relation avec la personne suicidée.

2. Le cinéma globalement représentatif de la réalité des suicides liés au décès de proches

65 KING H.C., HOYERT D.L., XU J. et MURPHY S.L., « Deaths: Final data 2005 ». *op.cit.*

66 LESTER D., *Why people kill themselves: A 2000 summary of research on suicide. op. cit.*

67 LESTER D., *Why people kill themselves: A 2000 summary of research on suicide. op. cit.* p. 48 et 181

68 NVDRS, *cdc.gov*, disponible sur : <<https://www.cdc.gov/injury/>>, consulté le 27/01/19.

Selon Stack et Bowman⁶⁹, 7.6 % des suicides dans le cinéma états-unien sont liés à la perte d'un proche. Ce chiffre paraît donc proche de la réalité, en tout cas si l'on se focalise sur les données du NVDRS.

Dans 41 % des cas le suicide suit la mort de l'épouse ou de l'époux⁷⁰. C'est notamment le cas de Walt Kowalski dans *Gran Torino*, qui se donne la mort peu après le décès de sa femme. Si l'on ne peut affirmer que la perte d'un proche renforce le risque de suicide, Stack estime que le risque est tout de même plus important en cas de veuvage⁷¹. Son analyse est renforcée par le *Mortality detail file* de 1992⁷², qui déduit que 2 799 des 30 337 suicides étudiés, soit 9.2 %, sont l'œuvre de veufs ou veuves. Néanmoins on ne peut pas savoir si ces suicides étaient vraiment liés au veuvage ; dans *Gran Torino* par exemple, le décès de l'épouse ne semble pas être la cause principale du suicide du protagoniste.

18 % des cas sont liés à la mort d'une amante ou d'un amant⁷³. Un cas intéressant est celui du personnage de George Falconer dans *A Single Man*, professeur de lettres à l'université dont le compagnon vient de mourir à la suite d'un accident de voiture, qui prend la décision de se suicider, avant finalement de se rétracter.

Dans 14 % des cas le suicide suit la mort d'un frère ou d'une sœur⁷⁴. C'est notamment le cas de Lee Woo-jin dans *Old Boy*, dont le suicide est intimement lié à celui de sa sœur Soo-ah, plus de 20 ans auparavant. Il ne s'est en effet jamais remis de cette perte puisqu'il passa toutes ses années à vouloir se venger d'Oh Dae-su, qu'il considère responsable du suicide de sa sœur.

Le corpus contient également un cas intéressant et peu représenté : le suicide après la mort d'un parent. Dans *Después de Lucía*, Alejandra est une adolescente qui a perdu sa mère alors qu'elle conduisait. Elle traverse donc une période difficile avec son père, renforcée par le harcèlement qu'elle subit dans son nouveau lycée. Lors d'un séjour à la mer avec son lycée, elle tente donc de se suicider par la noyade.

Enfin si le corpus n'en représente pas, on trouve aussi dans 21 % des cas des suicides liés à la perte d'un enfant, et dans 9 % des cas à la perte d'un ami⁷⁵.

69 STACK S. et BOWMAN B., *Suicide movies: social patterns 1900-2009. op. cit.* p. 18

70 STACK S. et BOWMAN B., *Suicide movies: social patterns 1900-2009. op. cit.* p. 109

71 STACK S., « Suicide: A decade review of the sociological literature », *Deviant Behavior* (n°4). Abingdon (UK), Routledge, 1982. p. 41-66

72 U.S. Public Health Service, *Mortality detail file, 1992, codebook*. Washington, Author, 2001.

73 STACK S. et BOWMAN B., *Suicide movies: social patterns 1900-2009. op. cit.* p. 113

74 STACK S. et BOWMAN B., *Suicide movies: social patterns 1900-2009. op. cit.* p. 114

75 STACK S. et BOWMAN B., *Suicide movies: social patterns 1900-2009. op. cit.* p. 111 et 114

Bien que l'impact de la perte d'un proche soit trop peu étudié, le cinéma paraît plutôt représentatif de ce motif de suicide. La perte d'un proche semble de manière générale être un facteur important de suicide, que cela induise décès de la personne ou non. On peut effet également étudier la perte d'un proche sous l'angle des tensions relationnelles, dans le cadre d'une rupture amoureuse.

B) Les tensions relationnelles conduisant au suicide, représentées dans leur diversité par le cinéma

Il semble que les films représentent beaucoup plus les tensions relationnelles comme facteur de suicide que les chercheurs ne les étudient. Au total 52.6 % des suicides dans le cinéma états-unien sont liés à une ou plusieurs tensions relationnelles selon Stack et Bowman⁷⁶. Trois types de tensions relationnelles semblent être mis en avant par le cinéma : les tensions au sein d'un couple, les tensions familiales, et les problèmes entre l'individu et la communauté.

1. Lorsque couple et suicide s'accouplent

Le lien entre les problèmes au sein du couple et le suicide a surtout été étudié au sein du couple marié. Le sujet d'étude principal reste donc le divorce ; selon Stack et Bowman plus de cent études ont été réalisées sur la question, dont 78 % affirment que le divorce augmente le risque de suicide⁷⁷. Aucun film ne lie le suicide au divorce, mais deux le lient à la séparation : *Oslo, 31 août* et *Two Lovers*. Dans les deux films les personnages principaux tentent au début de se suicider, en partie parce qu'ils ont rompu avec leur ex-amante, et qu'ils ne parviennent pas à s'en remettre. La déception amoureuse est d'ailleurs aussi un facteur de suicide dans le film *La Fille sur le pont*. Le personnage d'Adèle enchaîne en effet les mésaventures sentimentales, ce pourquoi elle tente de se suicider en sautant d'un pont au début du film.

Le suicide peut être lié à une relation entre les mariés qui se délétère. Le couple de Thelma et Darryl dans *Thelma et Louise*, comme celui de Doris et Ed dans *The Barber*, souffre du manque d'amour. Dans les deux cas ce sont les personnages féminins qui se

76 STACK S. et BOWMAN B., *Suicide movies: social patterns 1900-2009. op. cit.* p. 18

77 STACK S. et BOWMAN B., *Suicide movies: social patterns 1900-2009. op. cit.* p. 134

suicident, interprétés respectivement par Geena Davies, et Frances McDormand. Dans *A Star is born*, on retrouve également les tensions au sein du couple comme facteur de suicide. Au fil du film Jackson se dispute de plus en plus violemment avec sa femme Ally. Ces tensions se retrouvent aussi au sein des couples non mariés, comme dans *Cold War*, où les deux amants se suicident ensemble, comme un refus romantique face au constat de l'impossibilité de vivre ensemble. Le suicide de Ian Curtis dans *Control* est aussi lié à la situation très conflictuelle qu'il a avec sa femme, puisqu'il se pend dans la cuisine juste après une violente dispute avec elle. Son suicide est toutefois également en lien avec l'adultère – cause de suicide dans 5.9 % des cas de suicides au cinéma états-unien, selon Stack et Bowman⁷⁸ – puisqu'il est incapable de choisir entre sa femme Deborah et son amante Annik.

Les tensions au sein du couple semblent donc être la cause d'un nombre important de suicides. Néanmoins le célibat peut également être un facteur de suicide important, car les célibataires reçoivent moins de soutien social⁷⁹. Le suicide de Randy dans *The Wrestler* y est justement lié, s'expliquant en partie par le fait qu'il ne parvienne pas à trouver l'amour, Pam refusant d'entamer une relation avec lui. Un autre problème relationnel ayant un impact important sur le suicide au cinéma se situe dans le cadre familial.

2. Suicide en famille

King explique l'influence négative des relations parents-enfants pouvant conduire au suicide⁸⁰. Il développe en particulier l'abus physique voire sexuel mais ne se limite pas à ça. Plusieurs films du corpus évoquent la relation toxique pouvant conduire au suicide de l'enfant. Le suicide de Maggie dans *Million Dollar Baby* peut aussi être lié à la relation difficile qu'elle a avec sa mère, qui refusait d'accepter sa passion pour la boxe : « *Women don't fight, everybody laughs at you. Get a man*⁸¹ ». Dans *Virgin Suicides* la relation est plus évidente, puisque la mère catholique exerce un contrôle très fort sur ses cinq filles, et les séquestre même, les privant ainsi de jouir de leur liberté, ce qui entraîne leur suicide collectif. Dans *Au Revoir là-haut* le lien est plus troublant, car Édouard se suicide en sautant du balcon au moment où il revoit son père qui le croyait mort, et se réconcilie avec

78 STACK S. et BOWMAN B., *Suicide movies: social patterns 1900-2009. op. cit.* p. 143

79 LESTER D., *Why people kill themselves: A 2000 summary of research on suicide. op.cit.*

80 KING R., « Psychodynamic and family aspects of youth suicide », *Oxford textbook of suicidology and suicide prevention*. New York, Oxford University Press, 2009. p. 643-651

81 Traduction : Les femmes ne se battent pas, tout le monde se moque de toi. Trouve un homme.

lui. On peut penser que son suicide est lié à la honte, suite à ce que son père ait découvert l'arnaque des faux monuments aux morts qu'il avait monté contre lui. Le conflit entre parent et enfant peut néanmoins également conduire au suicide du parent, comme c'est le cas dans *The Wrestler* : Randy se suicide en effet après une dispute avec sa fille, qui lui dit ne plus jamais vouloir le revoir.

Les relations conflictuelles facteurs de suicide peuvent également se constater entre frères, comme c'est le cas dans *Van Vogh*. Pialat met en effet en scène la détérioration des relations entre Vincent et Théo van Gogh. La veille de son suicide se produit une violente dispute entre eux, qui peut avoir un impact sur sa décision de mettre fin à ses jours.

Un seul film présente un suicide lié à des problèmes familiaux, mais pas à des relations toxiques : *Folles de joie*. Le personnage de Donatella a perdu la garde de son fils, encore nourrisson, qui a été placé dans une famille d'accueil. Un jour où elle peut passer du temps avec lui, elle s'éloigne de la ville, puis tente de se suicider avec lui en sautant d'un pont dans la mer. Shiner, Scourfield, Fincham et Langer sont les seuls à avoir étudié la séparation avec l'enfant, qui selon eux augmente le risque de suicide⁸². Néanmoins dans leur étude basée au Royaume-Uni, tous les cas de suicides concernaient des hommes, qui sont davantage susceptibles de perdre la garde de l'enfant lors d'un divorce.

Un autre problème relationnel entre individus identifiés que l'on retrouve relativement souvent au cinéma concerne les tensions entre amis. Néanmoins aucun film du corpus n'en contient. On trouve cependant des problèmes relationnels entre individus non identifiables, c'est à dire entre un individu et une communauté.

3. Seul contre tous, « le suicidé de la société »⁸³

On peut distinguer les suicides liés à des tensions relationnelles face à un groupe secondaire, ou face à une communauté.

Le cas le plus marquant de tensions relationnelles entre un individu et un groupe secondaire peut être celui du harcèlement. Selon Hinduja et Patchin une personne harcelée présente un risque de suicide bien plus important, de même qu'un harceleur, étant donné

82 SHINER M., SCOURFIELD J., FINCHAM B., et LANGER S., « When things fall apart: Gender and suicide across the life course », *Social Science & Medicine* (n°69). Amsterdam, Elsevier, 2009. p.738-746

83 Expression tirée du titre de l'essai d'ARTAUD A., *Van Gogh, le suicidé de la société*. Paris, Gallimard, 2001 (1^e édition : 1947).

que celui-ci est aussi souvent par ailleurs victime de harcèlement⁸⁴. On peut trouver un tableau très violent du harcèlement dans le film mexicain *Después de Lucía*, harcèlement allant jusqu'au crime puisqu'elle est violée par un de ses camarades lors d'un séjour scolaire sur la côte. La nuit de ce viol elle tente donc de se suicider en se noyant dans la mer, avant de finalement revenir sur le rivage.

Les problèmes d'ordre communautaire renvoient aux tensions entre l'individu et l'ordre social, et principalement aux préjudices que subissent les minorités sexuelles, religieuses ou ethniques. De nombreuses études se focalisent sur le lien entre les discriminations et le risque de suicide, par exemple en comparant le taux de suicide des personnes LGBT à celui des personnes non-LGBT, mais très peu s'intéressent à la perception de la discrimination. Il serait par exemple intéressant de lier les suicides à la perception des discriminations racistes – comme dans *Paradise Now*, qui met en scène deux Palestiniens s'appêtant à commettre un attentat terroriste à Tel-Aviv – ou bien sexistes. Un exemple de suicide féminin lié à la perception de discriminations sexistes au cinéma se constate dans *Thelma et Louise*. Le film dépeint en effet une société patriarcale qui assujettit les deux héroïnes du film. Alors qu'un homme s'appête à violer Thelma, Louise intervient pour défendre son amie, et tue l'homme. S'ensuit alors une course-poursuite avec la police, qui aboutit à un saut en voiture dans le ravin, quand les deux femmes comprennent qu'elles seront inculpées du crime et que personne ne retiendra la légitime défense. Leur suicide est donc bien lié à la perception d'une discrimination. Comme dans *Virgin Suicides*, on se rapproche ici du suicide fataliste dont parlait déjà Durkheim en 1897, lié à un excès de contrôle social, entravant les marges de manœuvre individuelles⁸⁵.

Enfin le problème communautaire peut aussi être lié au sentiment de honte. Lester explique le lien entre suicide et honte, c'est à dire entre suicide et anticipation de réactions sociales négatives, quel que soit leur degrés⁸⁶. Deux films du corpus représentent cette honte. Dans *The Barber*, Doris se suicide alors qu'elle est accusée d'un meurtre et qu'elle est enceinte d'un autre homme que son mari. Dans *Old Boy*, Soo-ah se suicide après que Oh Dae-su l'a découverte en train d'avoir une relation sexuelle avec son frère Lee Woo-jin.

84 HINDUJA S. et PATCHIN J.W., « Bullying, cyber bullying, and suicide », *Psychosomatic Medicine* (n°11). Philadelphia, Lippincott Williams & Wilkins, 2010. p. 206-221

85 DURKHEIM E., *Le suicide, op. cit.*

86 LESTER D., « The role of shame in suicide », *Suicide & Life-Threatening Behavior* (n°27). Hoboken, New Jersey, Wiley-Blackwell, 1997. p. 352-361

La représentation des suicides liés à des tensions amoureuses ou plus généralement au sein d'un couple est assez fidèle à la réalité, puisque si l'on compare les statistiques du NVDRS⁸⁷ et celles de Stack et Bowman⁸⁸, 27 % des suicides aux Etats-Unis y sont liés, contre 25.1 % dans le cinéma états-unien. Il en est de même pour les suicides liés à des problèmes familiaux ou amicaux, qui représentent 8.9 % des suicides en société, et 6.0 % dans les films. Néanmoins on observe une large sur-représentation des suicides de victimes de violence, qui ne représentent en société que 0.6 % des suicides, contre 8.9 % au cinéma, à l'instar de films comme *Después de Lucia* ou *Thelma et Louise*.

Le film *Polisse* présente le suicide comme lié à une autre forme relationnelle : les relations entre collègues. Les problèmes au travail – et de manière générale les tensions économiques – représentent un facteur de suicide important au cinéma.

C) Les tensions économiques comme facteur de suicide, une diversité davantage représentée par le cinéma que par la recherche

La littérature scientifique s'est principalement focalisée sur des problèmes économiques précis comme risques de suicide, tels que l'appauvrissement et le chômage. Néanmoins il existe bien d'autres problèmes, négligés par le champ scientifique. On peut distinguer, comme le fait le NVDRS⁸⁹, les problèmes financiers des problèmes de travail, bien que les deux se regroupent souvent.

1. Les problèmes financiers, plus rarement représentés au sein du corpus

Selon Stack et Bowman, 10.3 % des suicides au cinéma états-unien sont liés à un problème financier⁹⁰. On peut tirer un exemple de *Thelma et Louise*. Les deux héroïnes sont en effet en cavale, et cherchent à fuir les Etats-Unis pour rejoindre le Mexique. Elles ont pour cela besoin d'argent, et s'en font donc prêter par Jimmy, le petit copain de Louise. Mais JD, jeune auto-stoppeur leur vole cet argent. Leur suicide final peut donc être aussi lié à cette perte économique.

87 NVDRS, *cdc.gov*, disponible sur : <<https://www.cdc.gov/injury/>>, consulté le 27/01/19.

88 STACK S. et BOWMAN B., *Suicide movies: social patterns 1900-2009. op. cit.* p. 160

89 NVDRS, *cdc.gov*, disponible sur : <<https://www.cdc.gov/injury/>>, consulté le 27/01/19.

90 STACK S. et BOWMAN B., *Suicide movies: social patterns 1900-2009. op. cit.* p. 188

On ne tire finalement pas du corpus de film emblématique représentant de lourdes pertes économiques ou bien un appauvrissement, comme on pouvait le voir en 1969 dans l'oscarisé *On achève bien les chevaux*⁹¹, qui mettait en scène un couple pendant la Grande Dépression. Néanmoins plusieurs études ont prouvé la corrélation entre les deux. Stack et Wasserman ont par exemple étudié un panel de suicides en 2007 à Détroit, et ont conclu que parmi les 62 étudiés, chacun était marqué par au moins un problème économique (écart entre revenu potentiel et revenu réel, manque d'argent pour le logement...) ⁹². De manière générale les basses classes présentent des risques de suicide plus importants que les hautes classes, risque évalué du double au triple par Makinen et Wasserman⁹³.

On trouve cependant dans le corpus davantage de films liant le suicide à des problèmes de travail.

2. Des problèmes de travail qui ne se limitent pas au chômage

9.6 % des suicides au cinéma états-unien sont liés à un problème de travail⁹⁴. Le plus fréquent est bien sûr la perte d'emploi, comme dans *Leaving Las Vegas*. Au début du film, Ben, scénariste alcoolique, est licencié par la société de production qui l'emploie. S'ensuit alors une descente aux enfers, durant laquelle il sombre dans l'alcool, jusqu'à se suicider. Selon Stack et Bowman, les personnes au chômage présentent un taux de suicide au moins deux fois supérieur à celui de la population active – le taux est même multiplié par quatre en Autriche⁹⁵. Le chômage conduit en effet souvent à une perte de lien social, qui favorise les problèmes psychiatriques, et peut conduire à ce que Durkheim nommait le suicide anémique, lié à un défaut de régulation sociale⁹⁶. Même s'il ne signifie pas perte d'emploi, le déclassement au travail est aussi un facteur important de suicide. À partir d'un panel de 1302 suicides issus du National Mortality Followback Survey, Stack a déterminé que les personnes déclassées au travail étaient 6.72 fois plus aptes de se suicider que les

91 *On achève bien les chevaux*, Sydney Pollack, 1970 (DVD, ABC Picture Corp., 2007).

92 STACK S. et WASSERMAN I., « Economic strain and suicide risk: A qualitative analysis », *Suicide & Life-Threatening Behavior* (n°37). Hoboken, New Jersey, Wiley-Blackwell, 2007. p. 103-112

93 MAKINEN I.H. et WASSERMAN D., « Labor market, work environment and suicide », *Oxford textbook of suicidology and suicide prevention: A global perspective*. New York, Oxford University Press, 2009. p. 221-229.

94 STACK S. et BOWMAN B., *Suicide movies: social patterns 1900-2009. op. cit.* p. 188

95 STACK S. et BOWMAN B., *Suicide movies: social patterns 1900-2009. op. cit.* p. 174

96 DURKHEIM E., *Le suicide, op. cit.*

personnes non déclassées⁹⁷ : c'est l'effet Ajax⁹⁸.

À l'inverse dans le film *Polisse*, le personnage d'Iris interprété par Marina Foïs se suicide juste après avoir obtenu une promotion. On pourrait penser qu'elle ne se sent pas en capacité d'endosser ce nouveau rôle, mais ce suicide apparaît davantage lié au manque de considération de la part de ses collègues à l'annonce de sa promotion, et surtout de la part de sa binôme et amie Nadine, jouée par Karin Viard, avec qui elle s'est récemment disputée. Son suicide apparaît également lié au surmenage, à un travail dans lequel elle s'investit immodérément sans qu'elle n'en perçoive les retombées ; on pourrait la considérer victime du syndrome d'épuisement professionnel, aussi appelé *burn-out*.

Enfin le suicide peut être également lié à la perte de faculté, que l'on retrouve chez deux artistes : Ian Curtis dans *Control*, et Virginia Woolf dans *The Hours*⁹⁹.

Selon le NVDRS, 16.3 % des suicides en société sont liés à des tensions économiques¹⁰⁰, tandis que ce chiffre est de 16.2 % dans les films états-uniens¹⁰¹. À l'image du film *Polisse*, la représentation cinématographique de l'impact des tensions économiques sur le suicide semble donc être assez juste, de même que l'était l'impact de la mort d'un proche et des tensions relationnelles. En revanche, un facteur social de suicide semble être sur-représenté par le cinéma : le suicide altruiste.

D) Le suicide altruiste, seul motif social de suicide sur-représenté au cinéma

La notion de suicide altruiste n'est pas récente, car Durkheim l'étudiait déjà en 1897, le liant à un excès d'intégration. Le cinéma tend à représenter largement ce type de suicide, puisqu'il regroupe 18.7 % des suicide au cinéma états-unien selon Stack et Bowman¹⁰². On peut différencier le suicide altruiste selon le cadre : militaire ou civil.

97 STACK S., « The suicide of Ajax: A note on occupational strain as a neglected factor in suicidology », *Suicide and the creative arts*. New York, Nova Science, 2009.

98 Dans la mythologie grecque, Ajax, fils de Télamon, est immensément déçu qu'Ulysse ait obtenu d'Agamemnon une promotion à sa place. Il devient donc fou de rage et se suicide, après avoir massacré un troupeau de moutons par vengeance.

99 Le chapitre suivant sera l'occasion de développer davantage ce cas précis.

100 NVDRS, *cdc.gov*, disponible sur : <<https://www.cdc.gov/injury/>>, consulté le 27/01/19.

101 STACK S. et BOWMAN B., *Suicide movies: social patterns 1900-2009. op. cit.* p. 188

102 STACK S. et BOWMAN B., *Suicide movies: social patterns 1900-2009. op. cit.* p. 18

1. Le suicide altruiste militaire peu représenté au sein du corpus

Le suicide altruiste militaire constitue selon Stack et Bowman 5.7 % des suicides au cinéma états-unien¹⁰³. Le corpus ne présente cependant que peu de cas, ne contenant pas de films de guerre classiques, caractérisés par un conflit armé direct, ceux-ci étant le plus souvent des *blockbusters*, bien moins reconnus par la critique, les festivals et les cérémonies nationales¹⁰⁴. Néanmoins il contient tout de même un film qui se situe dans un contexte paramilitaire, au sein d'un groupe terroriste palestinien : *Paradise Now*.

Ce film représente un suicide militaire offensif, à travers deux amis vivant à Naplouse, Saïd et Khaled, qui sont recrutés pour accomplir un attentat-suicide à Tel-Aviv. Le film suit la préparation de cet attentat, leurs doutes et leurs craintes. Finalement seul Saïd se résout à commettre cet attentat-suicide pour s'ériger en martyr, motivé par l'envie d'effacer l'erreur de son père, qui était un collaborateur. Le but du suicide est ici de tuer et de propager la peur et la terreur ; c'est un suicide altruiste dans le sens où son geste représente une victoire pour son propre camp.

Aucun film du corpus n'évoque néanmoins de suicide altruiste militaire défensif, qui n'implique pas de tuer l'ennemi, à l'image de James Cagney qui sautait sur une grenade dans *Le Régiment des bagarreurs*¹⁰⁵ en 1940. Les suicides altruistes militaires peuvent aussi être liés à un code de l'honneur. Bien qu'il ne se situe pas dans un cadre militaire, on trouve tout de même un suicide altruiste lié à un code de l'honneur dans *Bons Baisers de Bruges*.

2. Le suicide altruiste civil présenté sous différentes formes

À la fin de *Bons Baisers de Bruges*, le personnage de Harry se suicide par honneur, comme il avait prévu de le faire dans le cas où il tuerait un enfant par erreur, erreur qu'il croit commettre en apercevant un faux cadavre de nain après avoir tiré sur Ray. Plus tôt Ray avait d'ailleurs tenté de se suicider, justement parce qu'il culpabilisait d'avoir tué par accident un enfant dans une église. Dans les deux cas le suicide est altruiste car il permet de réparer l'erreur commise. Le suicide suivant un code de l'honneur rappelle aussi celui de

103 STACK S. et BOWMAN B., *Suicide movies: social patterns 1900-2009. op. cit.* p. 206

104 Les différences entre les films du corpus et les films d'exploitation seront d'ailleurs abordées au chapitre 2 de la troisième partie, page 78.

105 *Le Régiment des bagarreurs*, William Keighley, 1940 (DVD, Warner Bros., 2009).

Lee Woo-jin dans *Old Boy*, qui se suicide comme il l'avait promis à Oh Dae-su, dans le cas où ce dernier découvrirait son secret.

Un autre suicide altruiste civil s'observe dans *Bons Baisers de Bruges*. Avant de venir s'occuper lui-même de la tâche, Harry mandate Ken pour tuer Ray, à cause de son erreur dans l'église. Cependant Ken s'avère incapable de tuer Ray. Il sait néanmoins que s'il désobéit à Harry, celui-ci le tuera ; il se laisse donc tuer par Harry pour sauver Ken.

Le cas de *Gran Torino* est similaire car Walt cherche à protéger ses voisins en se suicidant. La famille Hmong est victime d'attaques répétées de la part d'un gang, qui vont jusqu'à violer la fille. Walt décide donc de se laisser tuer par le gang, pour que ceux-ci soient condamnés et ne soient plus une menace pour ses voisins. Ce suicide possède un deuxième aspect altruiste, car il est renforcé par le regret d'avoir tué un jeune coréen durant la guerre de Corée. Selon les stéréotypes racistes de Walt, sauver une famille vietnamienne permet d'effacer son crime commis envers ce Coréen.

Un suicide peut être altruiste pour son auteur mais pas forcément vu de l'extérieur. Ainsi lorsque le personnage de Donatella dans *Folles de joie* se suicide avec son bébé, on peut y voir un homicide. Pourtant elle considère son geste comme altruiste, car en privant son enfant de la vie, elle évite le chagrin qu'il connaîtra en étant séparé de sa mère : « *je veux me sentir bien, on veut se sentir bien. On ne va pas mourir, on va être ensemble, pour toujours*¹⁰⁶ ».

Selon la même logique certains personnages se suicident par altruisme car ils ont le sentiment d'être un fardeau pour les autres, notamment pour leurs époux dans les cas de Jackson Maine et de Virginia Woolf, respectivement dans *A Star is born* et *The Hours*. Le premier a en effet la sensation de compromettre la carrière de sa femme, alors que la seconde a l'impression de gâcher la vie de son mari. Cet aspect est d'ailleurs mis en valeur par la lettre de suicide qu'elle lui laisse : « *I know that I am spoiling your life, that without me you could work. [...] I can't go on spoiling your life any longer.*¹⁰⁷ »

Le cinéma met donc davantage en scène le suicide altruiste civil, puisqu'on le retrouve dans 13.6 % des suicides du cinéma états-unien selon Stack et Bowman¹⁰⁸, et celui-ci peut prendre de nombreuses formes ; le suicidé peut même viser des bénéficiaires

106 Traduit de l'italien.

107 Traduction : Je sais que je te gâche la vie, que sans moi tu pourrais travailler. [...] Je ne peux pas continuer à te gâcher la vie comme ça.

108 STACK S. et BOWMAN B., *Suicide movies: social patterns 1900-2009. op. cit.* p. 210

économiques, à l'image du personnage de D.O. Guerrero dans le film *Airport*¹⁰⁹, qui se suicide pour que sa femme profite de son assurance-vie.

Le suicide altruiste semble néanmoins largement sur-représenté par le cinéma. Cependant on ne peut pas dépasser le stade de l'hypothèse, car il n'existe pas de statistiques concernant la part des suicides altruistes par rapport à l'ensemble des suicides. Ce type de suicide n'a en effet depuis Durkheim été que très peu étudié. Néanmoins si l'on se base sur l'exemple de l'attentat-suicide à la bombe, celui-ci paraît largement sur-représenté dans les films, car il constitue selon Stack et Bowman plus de 1 % de tous les suicides du cinéma états-unien¹¹⁰. Or il est évident que parmi les 800 000 suicides observés dans le monde chaque année, on est très loin d'atteindre le nombre de 8000 attentats-suicide à la bombe. Entre 2000 et 2004 par exemple, à une période où les attentats-suicide étaient les plus fréquents, on en dénombrait 472¹¹¹.

L'exemple du suicide altruiste est révélateur du manque de connaissances scientifiques sur certains enjeux du suicide. Étudier les motifs de suicide dans les films à travers une analyse quantitative apparaît donc être un moyen efficace de mettre en lumière les enjeux sur lesquels la science devrait se pencher.

Chapitre 3. Ce que les chercheurs peuvent tirer de l'étude du suicide dans les films

La sociologie semble accuser un retard considérable sur l'étude du suicide par rapport aux autres champs disciplinaires comme principalement la psychiatrie et la psychologie, mais aussi la médecine. Ce constat semble paradoxal, du fait que le suicide ait été un des premiers objets sociologiques étudiés¹¹². Ce que prônait déjà Pitirim Sorokin au siècle dernier paraît toujours d'actualité : chaque champ disciplinaire aurait beaucoup à apprendre de ses voisins ; sociologie, psychiatrie et psychologie devraient coopérer

109 *Airport*, George Seaton, 1970 (DVD, Universal Studios, 2002).

110 STACK S. et BOWMAN B., *Suicide movies: social patterns 1900-2009*. *op. cit.* p. 217

111 ATRAN S., « The Moral Logic and Growth of Suicide Terrorism », *The Washington Quarterly*. Abingdon, Taylor & Francis, printemps 2006. p.127-147

112 DURKHEIM E., *Le suicide*, *op. cit.*

davantage¹¹³. De manière générale on a trop négligé le suicide comme fait social, alors que les artistes le représentent beaucoup plus, à l'image du cinéma. C'est d'ailleurs ce constat qui a poussé Durkheim au travail. Néanmoins comme le remarque Lester¹¹⁴, il n'a que très peu été suivis en terme de production sociologique. Seuls Cutter¹¹⁵ et Brown¹¹⁶ ont étudié le suicide à travers les arts, ce qui insiste sur la démarche exceptionnelle entreprise par Stack et Bowman. À travers des exemples de films tirés du corpus, il est possible de montrer en quoi la recherche scientifique – en particulier sociologique – devrait s'inspirer du cinéma pour définir de nouvelles pistes de recherche, qu'elle pourrait alimenter en s'inspirant des champs scientifiques voisins.

A) *A Single Man* et l'effet Ophélie, un appel à s'intéresser à la psychiatrie

1. *A Single Man* : exemple marquant de suicide lié à la violence du décès d'un proche

Parmi les films qui représentent un suicide lié au décès d'un proche, *A Single Man* semble être l'exemple le plus marquant, car le décès paraît ici être l'explication principale de la tentative de suicide de George Falconer. Dès le début du film George semble traverser une passe très difficile, et on apprend très vite l'explication : son compagnon est décédé récemment des suites d'un accident de voiture. Comme la plupart des suicides liés à la mort d'un proche au cinéma, la tentative de George répond à une mort violente. Parmi ces types de suicide au sein du corpus, trois suicides sur quatre suivent une mort violente : *A Single Man*, *Después de Lucia*, et *Old Boy*. Le suicide de Walt dans *Gran Torino* suit le décès de sa femme, *a priori* pour des causes naturelles ; néanmoins cela ne semble pas avoir une influence prépondérante dans son choix de se suicider. En effet des chercheurs ont désormais montré que le deuil est beaucoup plus difficile lorsqu'il suit une mort violente¹¹⁷.

On retrouvait déjà l'impact de la mort violente sur le suicide dans *Hamlet*¹¹⁸. En effet dans la pièce Ophélie se suicide après le meurtre de son père, tué par son amant

113 SOROKIN P., *Social and cultural dynamics: A study of change in major systems of art, truth, ethics, law, and social relationships*. Boston, Porter Sargent, 1957.

114 LESTER D., *Why people kill themselves: A 2000 summary of research on suicide*. op. cit.

115 CUTTER F., *Art and the wish to die*. op. cit.

116 BROWN R., *The art of suicide*. op. cit.

117 CURRIER J., HOLLAND J., NEIMEYER R., « Sense-making, grief, and the experience of violent loss », *Death studies*. Abingdon, Routledge, 2006.

118 SHAKESPEARE W. (traduit par BONNEFOY Y.), *Hamlet*. Paris, Gallimard, 2016.

Hamlet : les deux faits sont trop dur à supporter. Ce personnage shakespearien donne son nom aux suicides causés par la mort violente d'un proche : c'est l'effet Ophélie.

La sociologie devrait s'intéresser davantage à l'effet Ophélie pour comprendre l'impact de la mort d'un proche sur le suicide. En effet comme l'explique Lester¹¹⁹, si cet impact est difficile à saisir c'est surtout parce que la recherche n'a jamais fait la distinction entre perte brutale et violente et perte par des causes naturelles, donc anticipées. Pour juger de la violence d'une perte, la sociologie devrait aussi s'intéresser à la psychiatrie.

2. La nécessité de lier la perte violente d'un proche au trouble de stress post-traumatique

On peut penser que le personnage d'Ophélie, comme celui de George Falconer, présente les caractéristiques du trouble de stress post-traumatique, trouble pouvant mener au suicide. Si ce trouble est souvent étudié par le prisme des vétérans de guerre, la mort d'un proche est pourtant l'événement traumatique le plus commun si l'on en croit une étude transnationale de l'OMS¹²⁰. Le risque de développer ce trouble après le décès inattendu d'un être cher est de 5.2 %. La prévalence de ce type d'événement traumatique étant forte, on estime que 20 % des cas de troubles de stress post-traumatique y sont liés.

L'intérêt que l'on doit porter au cinéma est d'ailleurs renforcé si l'on étudie ce trouble, qui n'a été reconnu comme trouble mental qu'en 1980 par l'APA, soit bien après bon nombre de représentations par le cinéma, comme dans *La dernière Maison sur la gauche*¹²¹ en 1972. Cela montre que si le cinéma présente des intérêts pour les sociologues, il peut également en présenter pour les psychiatres.

Les nombreux exemples de suicide liés à la perte violente d'un être cher au cinéma, comme *A Single Man*, devraient inciter les sociologues à accentuer leurs recherches sur l'effet Ophélie, qui peut être lié au trouble de stress post-traumatique. Le film *Después de Lucía* pourrait lui inciter la recherche à lier le suicide à ce trouble lorsqu'il est causé par un

119 LESTER D., *Why people kill themselves: A 2000 summary of research on suicide. op. cit.*

120 ATWOLI L., STEIN D.J., KING A., PETUKHOVA M., AGUILAR-GAXIOLA S., ALONSO J., BROMET E.J., GIROLAMO G., DEMYTTENAERE K., FLORESCU S., MARIA HARO J., KARAM E.G., KAWAKAMI N., LEE S., LEPINE J., NAVARRO-MATEU F., O'NEILL S., PENNELL B., PIAZZA M., POSADA-VILLA J., SAMPSON N.A., TEN HAVE M., ZASLAVSKY A.M. et KESSLER R.C., « Posttraumatic stress disorder associated with unexpected death of a loved one: Cross-national findings from the world mental health surveys », *Depress Anxiety* (n°34). Hoboken, New Jersey, Wiley-Blackwell, 2017. p. 315-326

121 *La dernière maison sur la gauche*, Wes Craven, 1972 (DVD, Wild Side Video, 2010).

viol. Ce type de suicide paraît être un bon exemple pour montrer que la recherche sociologique devrait s'intéresser au cinéma pour lancer de nouvelles pistes de recherche, en s'appuyant sur la recherche psychiatrique. Néanmoins dans certains cas elle aurait aussi besoin de se pencher sur le champ psychologique.

B) Le suicide des artistes, la perte d'aptitude, et l'impuissance acquise : le cinéma comme invitation à mêler travaux sociologiques et psychologiques

Comme le montrent Platt et Hawton, les chercheurs se concentrent trop sur la pauvreté et le chômage comme facteur de suicide, alors qu'ils devraient étudier davantage les nouvelles modalités de problèmes économiques¹²². Il serait notamment utile d'étudier les problèmes au travail, largement représentés par le cinéma. Les chercheurs peuvent donc s'intéresser à l'effet Ajax, au *burn-out*, mais aussi à la perte d'aptitude, que l'on retrouve à deux reprises au sein du corpus.

1. La perte de capacité créatrice des artistes : un exemple précis de perte d'aptitude menant au suicide

Les deux cas de perte d'aptitude au travail se retrouvent dans deux biopics d'artistes : Virginia Woolf et Ian Curtis. Dans *The Hours*, le personnage de Virginia Woolf apparaît en effet incapable d'écrire. Dans sa lettre de suicide, relatée dans le film, l'auteure précise d'ailleurs cette incapacité : « *I begin to hear voices, and I can't concentrate* »¹²³. Elle écrit d'ailleurs plus loin, faisant référence à sa manière d'écrire : « *You see I can't even write this properly* »¹²⁴. Dans *Control*, on retrouve aussi cet élément, car Ian Curtis n'apparaît plus capable de jouer non plus ; ses performances scéniques sont médiocres et il se fait huer par la foule. Il ressent cette incapacité et l'exprime avec frustration : « *I gave them all I got on the stage, and now they want more* »¹²⁵.

Pour mieux comprendre l'influence de la perte d'aptitude comme facteur de suicide il peut être intéressant de se pencher du côté de la psychologie, en étudiant le concept d'impuissance apprise.

122 PLATT S. et HAWTON K., « Suicidal behavior and the labor market », *International handbook of suicide and attempted suicide*. New York, John Wiley, 2000. p. 309-384

123 Traduction : Je commence à entendre des voix, et je ne peux pas me concentrer.

124 Traduction : Tu vois, je ne peux même pas écrire ça correctement.

125 Traduction : Je leur ai donné tout ce que j'avais sur scène, et maintenant ils en veulent plus.

2. Le cinéma incitant également la recherche en psychologie : le concept d'impuissance apprise

Dans les deux cas les artistes se sentent impuissants, ce qui peut être relié au sentiment d'impuissance apprise (ou acquise), développé par le chercheur en psychologie expérimentale Martin Seligman¹²⁶. Le sentiment d'impuissance acquise résulte à la fois de la dépréciation de l'image de soi, et d'un profond sentiment d'inutilité – renforcé si l'on retrouve chez la personne une expérience de vie centrée sur la performance et l'efficacité. Le sentiment d'impuissance apprise est corrélé à la dépression, au désespoir, et à l'anxiété. Les psychologues pourraient avoir intérêt à étudier l'impact de l'impuissance apprise sur le suicide, à travers le fait social particulier qu'est la perte d'aptitude au travail.

Une scène du film *Oslo, 31 août* rapproche également l'impuissance apprise et la musique, ici sous l'angle de l'amateurisme. À la fin du film, le personnage d'Anders tente de jouer la suite en ré mineur HWV 447 de Haendel, mais ses doigts butent toujours sur la même phrase musicale. Par frustration, il finit donc par abandonner le morceau, avant de se réinjecter une dose d'héroïne, alors qu'il avait réussi à ne plus en consommer depuis son séjour en centre de désintoxication. Bien qu'il ne s'agisse pas d'un suicide, cette retombée dans la drogue sur laquelle le film se clôture apparaît comme un échec, comme une chute ; elle laisse présager de nouvelles complications et le retour de pensées suicidaires.

Cependant il convient de noter que les exemples cités concernent uniquement des métiers et pratiques artistiques ; rares sont les films liant le suicide à la perte de compétences au sein d'un spectre d'occupations plus large. Le cas de la perte d'aptitude des artistes apparaît tout de même être un point de départ intéressant pour les suicidologues, qu'ils soient psychologues ou sociologues, pour étudier l'impact sur le suicide de la perte d'aptitude dans l'ensemble des professions.

Le cinéma représentant principalement le suicide comme un fait social, les chercheurs peuvent en tirer parti pour étudier un objet pour l'instant surtout traité sous l'angle individuel¹²⁷. Pour cela il apparaît nécessaire que les différents champs

126 SELIGMAN M.E.P., PETERSON C., MAIER S.F., *Learned helplessness: a theory for the age of personal control*. New York, Oxford University Press, 1995.

127 Deux autres motifs sociaux de suicide mis en valeur par le cinéma pouvant lancer de nouvelles

disciplinaires tirent parti des travaux des autres. Si certains mouvements vont dans ce sens, comme la psychologie sociale, ou bien l'interactionnisme, il semble nécessaire de renforcer la porosité des frontières interdisciplinaires, surtout dans le cas d'objets transversaux comme le suicide.

Si le domaine scientifique peut tirer profit du cinéma pour ouvrir de nouveaux champs d'études concernant les causes externes du suicide, il peut dans une moindre mesure également s'en servir pour étudier les causes internes. Même dans ce domaine les pratiques artistiques peuvent avoir certaines longueurs d'avance, à l'image de la représentation de ce que l'on reconnaît aujourd'hui comme le « jeu pathologique ». Dès 1866, Dostoïevski liait dans son roman *Le Joueur*¹²⁸ le suicide à une forte addiction au jeu, alors que ce trouble psychiatrique ne sera reconnu qu'en 1980 par l'APA.

Si l'on reste sur cet exemple on remarque d'ailleurs un fait étonnant. La recherche sur le jeu comme trouble psychiatrique a débuté dans les années soixante-dix, et pourtant on dénombrait aux Etats-Unis quatre fois plus de films sur le sujet avant 1960¹²⁹. Ce déclin serait en fait associé à la légalisation des institutions de jeu telles que les loteries et les casinos, désormais gérées par des firmes qui possèdent aussi des studios de cinéma, ce qui décourage logiquement la réalisation de films liant le suicide au jeu. Ce constat rappelle bien que le cinéma est avant tout une industrie, et que celle-ci peut avoir une influence sur la manière dont est traité le suicide dans les films.

Cependant il apparaît difficile d'analyser en profondeur les rapports de force au sein de l'industrie – qui pourraient avoir une influence sur la création artistique – à travers l'étude du suicide au cinéma. Néanmoins, étudier le traitement artistique du suicide peut permettre de mieux appréhender le paradigme qui régit actuellement l'industrie cinématographique.

recherches sociologiques s'appuyant sur le champ psychologique se trouvent en annexe, page 122.

128 DOSTOÏEVSKI F.M. (traduit par HALPERINE-KAMINSKY E.), *Le Joueur*. Paris, Libro, 2003 (1e édition : 1866).

129 STACK S. et BOWMAN B., « The decline of the gambling-suicide linkage in the American cinema, 1900-2006 ». Article lu à la réunion annuelle de la *Southwestern Social Science Association*, Las Vegas, Nevada, Mars 2008.

Partie II. Étudier le traitement artistique du suicide : une manière de mieux comprendre le paradigme actuel de l'industrie cinématographique

À partir de l'étude du suicide plusieurs hypothèses peuvent être émises, qu'il s'agit de vérifier. L'industrie du cinéma tend à reproduire la vision sociétale des faits sociaux, à l'image de la vision dramatique du suicide. Elle tend également à reproduire les subjectivités dominantes, notamment genrées et raciales. Enfin elle tend à converger vers un imaginaire universalisé, tant historiquement que géographiquement.

Chapitre 1. Le suicide dans la narration : le drame comme genre prédominant ?

Le suicide est un sujet dramatique ; il ne semble pas nécessaire de présenter des arguments pour prouver un tel poncif. Néanmoins c'est souvent le propre de l'art que de détourner de tels sujets pour les faire voir sous un autre angle. Un des suicides les plus marquants de l'histoire du cinéma reste celui de Pierrot dans le bien nommé *Pierrot le Fou*¹³⁰. C'est une des premières fois qu'un suicide est représenté en image avec humour, dans un registre tragi-comique : le spectateur ne sait pas s'il doit rire ou pleurer de cette fin pourtant tragique. Mais le suicide de Pierrot est-il un cas isolé ?

Sur *Allociné*, tous les films du corpus sont caractérisés comme étant des drames, à l'exception de *Bons Baisers de Bruges*, qualifié de comédie dramatique¹³¹. Certains films sont néanmoins également liés à d'autres genres, comme le thriller, le policier, ou la romance.

On peut tout de même étudier en quoi l'utilisation du suicide dans la narration et la manière dont le réalisateur se focalise sur ses personnages présentent quasiment toujours des effets dramatiques.

¹³⁰ *Pierrot le Fou*, Jean-Luc Godard, 1965 (DVD, Studiocanal, 2009).

¹³¹ Anonyme, « Bons baisers de Bruges », *allocine.fr*, disponible sur :

<http://www.allocine.fr/film/fichefilm_gen_cfilm=127122.html>, consulté le 17/11/18

A) Des effets dramatiques différents selon la place temporelle du suicide au cinéma

Il est intéressant d'étudier la place temporelle du suicide dans les films, c'est à dire à quel moment le suicide advient. Il semble que cette place dépende principalement de la réussite ou non de la tentative de suicide : dans la plupart des cas les tentatives échouées ont lieu au début du film, alors que les tentatives réussies ont lieu à la fin. La temporalité de la narration fictionnelle coïncide donc le plus souvent avec la vie du personnage.

1. La tentative de suicide échouée, élément dramatique ayant plusieurs fonctions : exposition de la situation initiale, déclenchement ou relance de l'action

La tentative de suicide désigne l'acte intentionnel d'une personne dans le but de se suicider, mais qui n'aboutit pas au but préalablement souhaité. Sur les neuf cas du corpus, quatre tentatives ont lieu au tout début du film. Elles peuvent avoir différentes fonctions. Dans *Two Lovers* et *Oslo, 31 août*, la mise en scène de ces tentatives permet au spectateur de comprendre dès le début la situation mentale du personnage ; les tentatives n'ont donc pas d'importance réelle sur la suite de l'histoire, elles servent surtout à exposer la situation initiale du personnage que l'on suit. Dans *Une Vie volée* et *La Fille sur le pont*, la tentative est un élément déclencheur, elle permet de lancer la narration ; dans le premier cas elle est la cause du transfert du personnage principal en hôpital psychiatrique, et dans le second elle permet la rencontre entre les deux personnages principaux du film.

Quatre tentatives adviennent environ au milieu du film. Dans trois cas elles servent de péripéties, qui ne sont pas provoquées par des éléments externes, mais par la volonté des personnages, sur le modèle narratif de *Cinna* de Corneille¹³² ; elles suivent la suite logique des événements, puisque le personnage adoptait dès le début du film un comportement suicidaire. Elles peuvent donc relancer l'action, en représentant parfois même un tournant dans la description des personnages, l'échec leur redonnant de l'allant pour la suite, à l'image de Laura Brown et Ray dans *The Hours* et *Bons Baisers de Bruges* qui décident de fuir leur situation. Dans *A Single Man* l'échec a néanmoins moins de conséquences sur la situation mentale du personnage, et la tentative remplit plus une fonction d'exposition des doutes agitant le personnage. Le quatrième cas, celui de

132 CORNEILLE P., *Cinna*. Paris, Gallimard, 2005.

Donatella dans *Folles de joie* est particulier, puisque le suicide a en réalité lieu en amont de l'action : le réalisateur use d'un flash-back, en dévoilant au spectateur la clé qui lui manquait pour qu'il comprenne pleinement le film. Il s'agit ici d'une narration non-linéaire, comme évoquée par Gérard Genette¹³³, chercheur en narratologie.

Enfin un seul suicide advient à un moment avancé du film, celui d'Alejandra dans *Después de Lucia*. La tentative de suicide intervient environ aux trois quarts du film, après le développement des péripéties. Ce film est donc le seul qui mette en scène la descente aux enfers du personnage – subissant le harcèlement de ses camarades – avant sa tentative de suicide. Néanmoins la tentative ne constitue pas le dénouement du film, puisque des événements se déroulent encore après. Cela montre bien que le personnage ne décédant pas, la tentative de suicide ne marque jamais une fin en soi, dans la vie comme au cinéma.

2. La tentative de suicide réussie, effet dramatique spectaculaire clôturant le film

À l'inverse des tentatives échouées, les tentatives réussies qui constituent le reste du corpus se déroulent quasiment toutes à la fin du film, servant de dénouement. Ce procédé narratif est très classique, puisque comme le montre Brown les dramaturges grecs considéraient déjà le suicide comme le meilleur moyen de conclure une tragédie¹³⁴ ; la fin de la vie des personnages marque ainsi la fin de l'histoire. Le suicide au cinéma reprend d'ailleurs souvent cette forme tragique, à l'image de la scène qui suit le suicide de Ian Curtis dans *Control*, dans laquelle on assiste aux cris de sa femme Deborah.

Néanmoins parfois aucune scène ne suit le suicide, le générique apparaissant immédiatement. Dans *Thelma et Louise* et *Cold War* cela revêt un aspect lyrique, la fin du film soulignant la subjectivité des deux couples de personnages. Dans *Polisse*, quand Iris annonce vouloir ouvrir la fenêtre pour aérer, et se défenestre sous le nez de ses collègues, le suicide surprend et choque le spectateur. Le but est alors de retranscrire le choc de ceux qui assistent à la scène au spectateur, qui ne s'attendait pas non plus à cet acte. On observe également des suicides bousculant le spectateur dans les films à suspense comme *Seven* ; il prend alors la forme d'un « *plot twist* »¹³⁵.

Parfois le réalisateur choisit de terminer son film avant même l'accomplissement du

133 GENETTE G., *Figures III*. Paris, Seuil, 1972.

134 BROWN R., *The art of suicide. op. cit.*

135 SINGLETON R.S., CONRAD J.A., WONG HEALY J., *Filmmaker's dictionary*. New York, Lone Eagle Publishing, 2000.

suicide. Si dans la plupart des cas le spectateur n'a pas de doute concernant l'issue du personnage, comme dans *Paradise Now* ou *The Wrestler*, ce n'est toutefois pas toujours le cas : dans *Le Goût de la cerise*, le réalisateur Abbas Kiarostami choisit d'interrompre son film avant que l'on constate si le personnage de M. Badii suit sa décision première de se suicider ou non. Ce film fait néanmoins figure d'exception, puisque c'est le seul pour lequel on ne sait pas si la tentative de suicide est échouée ou réussie.

Toutefois bien que la plupart des suicides réussis adviennent à la fin du film, certains sont exposés bien avant. C'est notamment le cas des films à la narration non-linéaire¹³⁶ qui usent – comme *Folles de joie* – du flash-back. Dans *Virgin Suicides* et *The Hours*, le suicide des sœurs Lisbon et de Virginia Woolf est présenté dès la scène d'ouverture. Le film retrace donc une histoire dont on connaît déjà la fin.

D'autres suicides adviennent à divers moments du film, comme ceux de Doris dans *The Barber* ou de Cecilia Lisbon dans *Virgin Suicides*. Dans ces cas les suicides sont commis par des personnages secondaires, ce qui explique pourquoi ils ne se situent pas à la fin du film. Ce constat invite à s'interroger sur la focalisation choisie par le réalisateur, selon qu'il décide que le suicide soit commis par le personnage principal ou non.

B) Le suicide au cinéma : quelle(s) focalisation(s) ?

Le terme de focalisation peut prendre deux sens : celui du choix effectué par le réalisateur, qui choisit de focaliser sa narration sur un personnage plutôt qu'un autre, mais aussi celui du point de vue à partir duquel les événements sont racontés, le foyer de la perception narrative ; la focalisation peut alors être interne, externe, ou zéro¹³⁷.

1. Suicidant ou survivant : sur qui le réalisateur focalise-t-il son attention ?

La sélection de films pour le corpus a naturellement été orientée vers les films où le suicide tenait une place importante ; la plupart des suicides concernent donc les protagonistes. Si le but avait été de répertorier tous les suicides que l'on trouve au cinéma de manière exhaustive, la part des suicides de personnages secondaires aurait probablement

136 GENETTE G., *Figures III. op. cit.*

137 PATRON S., *Le Narrateur. Introduction à la théorie narrative*. Paris, Armand Colin, 2009.

été plus importante – et donc la part de suicides réussis advenant à la fin du film moindre.

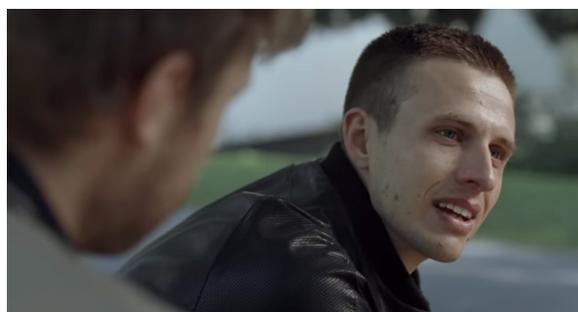
Mettre en scène le suicide d'un personnage secondaire permet de se focaliser davantage sur ses conséquences sur le personnage principal, proche du suicidé. Ce proche est qualifié de « survivant du suicide ». S'ils sont nombreux au cinéma, il est rare que leur travail de deuil soit représenté. Seuls les réalisateurs qui font des personnages principaux des survivants du suicide permettent cette représentation. Le suicide de Daisy dans *Une Vie volée* culpabilise par exemple Susanna, qui estime qu'elle aurait pu faire quelque chose pour l'éviter, et rejette la faute sur son amie Lisa. Celui de Richard dans *The Hours* affecte également grandement son amie Clarissa ; cela renforce l'aspect social du suicide.

De nombreux réalisateurs font le choix de deux personnages principaux, pour s'intéresser autant au suicidant qu'au survivant. C'est néanmoins toujours la relation entre les personnages qui est développée, et jamais le deuil du survivant. À l'image de *Leaving Las Vegas*, *A Star is born*, *Million Dollar Baby*, *Quelques Heures de printemps* ou *Plaire, aimer et courir vite*, lorsque le suicide est achevé, le film est terminé. On retrouve d'ailleurs aussi cette logique au sein de films choraux comme *Polisse*.

Dans treize cas les réalisateurs choisissent de consacrer le suicidant comme personnage principal unique. Dans *Le Goût de la cerise* et *Last Days* les réalisateurs paraissent eux-mêmes étrangers à la souffrance des personnages sur lesquels ils se focalisent, symbole de l'impossibilité du cinéma de réellement retranscrire les problèmes psychiques voire psychiatriques. Le jeu de Michael Pitt combiné au cadrage de Gus Van Sant dans *Last Days* en est d'ailleurs révélateur, puisque sur les images le visage de l'acteur est quasiment toujours caché par sa tignasse blonde, comme une barrière interdisant l'accès à ses pensées profondes. Comme l'explique *Télérama*, le film « ne prétend résoudre » l'énigme du suicide de Kurt Cobain¹³⁸.



Last Days, Gus Van Sant, 2005



Oslo, 31 août, Joachim Trier, 2012

138 COUSTON J., « Les plus bouleversants suicides de cinéma », *telerama.fr*, 18/09/12, disponible sur : <<https://www.telerama.fr/cinema/les-plus-bouleversants-suicides-de-cinema,86934.php>>, consulté le 25/09/18.

À l'inverse dans *Oslo, 31 août* le réalisateur semble véritablement chercher à entrer dans la tête de son personnage principal, dont le visage est en permanence scruté. Joachim Trier tente de dresser un véritable portrait psychologique de son personnage, mais il cherche aussi à ce que le spectateur s'identifie à lui. Pour renforcer l'introspection, le réalisateur fait d'ailleurs du personnage principal le narrateur de son histoire.

2. La focalisation interne : un moyen de dramatiser le suicide en retranscrivant la réalité particulière du suicidant, ou en créant des effets de surprise

Si certains films comme *Bons Baisers de Bruges* choisissent une focalisation zéro, dans beaucoup d'autres on a affaire à un narrateur interne à l'histoire, intradiégétique à l'image de *Virgin Suicides*, ou même autodiégétique, lorsque le narrateur se mêle au protagoniste comme dans *Oslo, 31 août*¹³⁹. De dernier cas rapproche d'ailleurs le film du drame lyrique, dans le sens où il exprime des sentiments intimes. On ressent en effet les affects du personnage par rapport à la situation présente ; on ressent sa fragilité, sa fatigue, sa mélancolie. Si le personnage triche parfois sur ses sentiments face aux autres personnages, il ne triche jamais face au spectateur. Le metteur en scène use d'ailleurs de divers moyens pour accentuer cette focalisation interne, comme la voix off subjective, le gros plan, ou bien le champ/contre-champ entre la chose vue et le personnage regardant, ce qui transforme une vision objective en vision subjective, et permet au spectateur de s'identifier au personnage¹⁴⁰, comme c'est le cas sur les photogrammes qui suivent.



Choisir un narrateur autodiégétique peut néanmoins avoir une autre motivation : servir le suspense du film par des effets de surprise. Dans *Seven* par exemple le récit se déroule du point de vue de l'inspecteur Somerset, qui mène l'enquête avec l'inspecteur

139 GENETTE G., *Figures III. op. cit.*

140 BRISELANCE M.-F. et MORIN J.-C., *Grammaire du cinéma*. Paris, Nouveau Monde, 2010. p. 75

Mills, et donc jusqu'à la fin on ne connaît rien du projet de suicide du psychopathe John Doe. De la même manière, dans *The Barber* Ed est le narrateur autodiégétique ; le spectateur apprend en même temps que lui le suicide de sa femme Doris.

Virgin Suicides n'utilise pas de la narration interne pour servir le suspense, car le suicide des sœurs Lisbon est dévoilé dès le début du film, avant que l'on assiste à un flash-back pour retracer leur histoire. Le narrateur est ici seulement intradiégétique car s'il fait partie de l'histoire, il ne prend part à l'action que de manière très mesurée, et n'est donc pas le personnage principal. Le narrateur fait partie du groupe de garçons, tous amoureux des sœurs Lisbon, qui assistent de loin à leur suicide collectif. L'histoire de ces sœurs est donc racontée du point de vue d'un adolescent et de ses souvenirs subjectifs. Le film ne cherche pas à retranscrire la réalité d'un suicide collectif, mais une vision particulière de l'événement. Le narrateur étant fasciné par cette histoire qu'il voit comme une énigme indéchiffrable, il mythifie le suicide des cinq sœurs, dont la représentation paraît irréaliste, presque déifiée. Comme le montre Michele Aaron, ce film est un exemple très intéressant de l'ancrage solide d'une vision masculine du suicide féminin¹⁴¹¹⁴².

La focalisation interne est largement utilisée pour parler du suicide, surtout parce qu'elle permet de dramatiser le film. Bien que certains films comme *Virgin Suicides* en fassent des usages particuliers, les deux objectifs principaux sont de faire en sorte que le spectateur s'identifie au personnage, ou bien qu'il soit surpris par les événements. Ces deux utilisations permettent d'établir une opposition entre les films qui ont pour but de parler du suicide, et ceux qui s'en servent comme d'un ressort dramatique.

C) Le suicide au cinéma : sujet du film ou simple ressort dramatique ?

Parmi les films mettant en scène un suicide, on peut distinguer ceux qui lui accordent une position centrale ou périphérique à la narration principale. Le suicide est donc parfois un sujet traité dans sa complexité, parfois un simple ressort dramatique.

1. Les films qui « parlent » du suicide

141 AARON M., *Death and the moving image : Ideology, iconography and I. op.cit.*

142 Le chapitre suivant reviendra sur cette représentation genrée du suicide.

On attend logiquement des films qui « parlent » du suicide qu'ils abordent la chose en profondeur, avec sérieux. Certains films, comme notamment *Virgin Suicides* et *The Hours*, se classent dans cette catégorie sans aucune hésitation. En effet dans ces deux cas le suicide est la clé, il est évoqué dès l'ouverture du film, et la narration se construit autour de lui ; le suicide est omniprésent, le spectateur y pense pendant toute la durée du film, car les personnages sont « *to-be-dead*¹⁴³ », pour reprendre l'expression de Michele Aaron¹⁴⁴.

C'est également le cas des films exposant le combat de personnages pour mettre fin à leurs jours, comme *Mar Adentro*, *Quelques Heures de printemps*, et *Million Dollar Baby*. De plus ces films rappellent au spectateur des questions morales qu'il peut retrouver dans les débats de société sur l'euthanasie ou le suicide assisté, débats relayés par les médias.

Les biopics qui mettent en scène une personne célèbre, comme *Mar Adentro* mais surtout *Van Gogh*, *The Hours*, *Last Days* et *Control*, peuvent également être considérés comme des films parlant du suicide, dans la mesure où ils convergent inévitablement vers cette issue. Comme pour une tragédie grecque, la plupart des spectateurs connaissent *a priori* l'histoire qui est mise à l'écran, ou du moins son issue. L'intérêt n'est donc pas la fin, mais la mise en scène. La volonté de parler du suicide est d'ailleurs bien présente dans tous ces films puisque le réalisateur choisit de ne représenter que les derniers jours de la vie de ces personnalités célèbres, jours naturellement hantés par l'idée suicidaire. *Control* peut néanmoins constituer une exception puisque Anton Corbijn choisit de dépeindre la vie de Ian Curtis sur un temps plus long, depuis son adolescence, ce qui lui permet de développer divers fragments de vie durant lesquels le suicide n'est pas forcément « à l'ordre du jour ». Néanmoins il semble évident que le suicide ne constitue pas pour autant un simple ressort dramatique ; le résumé que donne *Allociné* dévoile d'ailleurs directement cette fin¹⁴⁵.

Les films mettant en scène un traitement psychiatrique suite à une tentative de suicide, comme *Une Vie volée* ou *Folles de joie* peuvent aussi être considérés comme parlant du suicide dans la mesure où ils présentent des personnages tentant de remédier à leurs instincts suicidaires. De manière générale on peut aussi considérer que tous les films qui sont introduits par une tentative de suicide comme *Oslo, 31 août*, *La Fille sur le pont* et *Two Lovers*, ainsi que ceux dans lesquels le personnage principal exprime très vite sa volonté de se suicider comme *Leaving Las Vegas* ou *Bons Baisers de Bruges*, sont des

143 Traduction possible : pour être mortes. Cela exprime l'idée que le film converge inévitablement vers la mort des cinq sœurs et de l'écrivaine.

144 AARON M., *Death and the moving image : Ideology, iconography and I. op.cit.*

145 Voir annexe page 118.

films où le suicide tient une place centrale, car à partir du moment où la situation mentale du personnage n'évolue pas, le spectateur peut s'attendre à ce qu'il réitère sa tentative.

On peut également considérer que les films qui se déroulent sur un temps très court parlent du suicide, car la temporalité est trop restreinte pour que la situation mentale des suicidants puisse changer. Dans *Paradise Now*, *Le Goût de la cerise*, *Oslo, 31 août*, *Last Days* et *A Single Man*, l'action se déroule sur un ou deux jours, et le personnage est donc représenté comme suicidaire du début à la fin, leur situation mentale n'ayant pas le temps d'évoluer. Le film met donc « seulement » en scène la souffrance du personnage le poussant au suicide, et éventuellement ses doutes face au passage à l'acte. Il convient néanmoins de préciser que cela ne concerne que les films dans lesquels l'action extérieure n'a que peu d'influence sur l'état mental du personnage. En effet dans *Thelma et Louise* par exemple l'action ne se déroule que sur un week-end, mais toutes les péripéties qui adviennent contribuent à changer radicalement l'état d'esprit des deux femmes, à un point que le spectateur ne perçoit d'ailleurs pas forcément puisque le suicide final peut le surprendre. Dans ce cas précis le suicide est davantage un ressort dramatique.

2. L'utilisation du suicide comme ressort dramatique

On peut penser que les scénaristes ayant écrit les films cités ci-dessus avaient pour projet dès l'élaboration de leurs personnages de représenter des personnages suicidaires. À l'inverse pour les douze autres films on peut émettre l'hypothèse que le suicide était annexe au projet initial, qu'il est venu s'ajouter au scénario comme ressort dramatique.

Beaucoup de suicides au sein du corpus adviennent à la fin du film alors que le sujet n'avait pas forcément été envisagé par le spectateur. C'est le cas dans *Thelma et Louise*, mais aussi dans *Seven*, *Gran Torino*, *The Wrestler*, *Después de Lucía*, *Polisse*, *Au Revoir là-haut*, *Plaire, aimer et courir vite*, *Cold War*, et *A Star is born*. Ces suicides sont donc des ressorts dramatiques qui surprennent le spectateur. Un marqueur de cet effet de surprise est qu'aucun de ces suicides ne peut être deviné par le visionnage de la bande-annonce, ni par la lecture du synopsis disponible sur *Allociné*¹⁴⁶. La surprise est aussi l'effet produit à l'annonce du suicide de Doris dans *The Barber*, mais contrairement aux autres il ne constitue qu'une péripétie, advenant environ au milieu du film, car concernant un personnage secondaire. Néanmoins tous ces ressorts dramatiques n'ont pas la même

¹⁴⁶ Voir annexe page 115.

vocation ; certains comme *Polisse* cherchant à choquer le spectateur, d'autres comme *Cold War* contenant une importante dimension poétique, qualifié par *Le Parisien* de « *furieusement romantique* »¹⁴⁷, et dont le suicide final rappelle le suicide romantique ultime, celui de Heinrich von Kleist et son amante Henriette en 1811.

Old Boy fait figure d'exception, car le suicide est utilisé comme ressort dramatique, mais il est davantage prévisible. En effet Lee Woo-jin se suicide comme il avait prévu qu'il le ferait si Oh Dae-su déchiffrait son énigme.

Néanmoins si pour ces films le suicide constitue un ressort dramatique, qu'il n'est pas développé sur la durée, on ne peut affirmer qu'il constitue un thème secondaire du film. Lorsque Maiwenn met par exemple en scène le suicide d'Iris dans *Polisse*, qui au premier abord ne semble être qu'un ressort dramatique, c'est peut-être aussi pour dénoncer le *burn-out* et ses lourdes conséquences. Cela ouvre la voie à des questionnements sur l'utilisation politique du suicide au cinéma, mais cela permet surtout de montrer que les frontières sont parfois minces entre simple élément dramatique et sujet du film.

Mettre en scène le suicide au cinéma peut donc avoir des visées multiples, néanmoins toujours dramatiques. S'il est échoué il peut servir d'élément d'exposition, mais aussi déclencher ou relancer l'action ; s'il est réussi il marque souvent la fin du film, la temporalité de la fiction correspondant ainsi à l'image que l'individu se fait de l'existence. Pour mettre en scène le suicide, le cinéma use de manière récurrente de la focalisation interne, en tentant de retranscrire les affects du personnage, ou bien en créant un effet de surprise par une focalisation externe – les deux contribuant à dramatiser le traitement. Entre les personnages qui se suicident – de manière plus ou moins surprenante – ou non, on peut différencier les films qui usent du suicide comme sujet central de ceux qui s'en servent comme d'un simple ressort dramatique – bien que les frontières puissent être poreuses.

Néanmoins comme étudié en première partie, ce n'est pas parce qu'un film ne « parle » pas du suicide qu'il ne peut être utilisé comme une base appelant à la recherche ; celui-ci peut tout autant souligner un fait social qu'un film qui s'évertue à « parler » du suicide, ce dernier tâchant le plus souvent de retranscrire la réalité mentale du personnage.

147 VAVASSEUR P., « "Cold War", une histoire d'amour de toute beauté », *leparisien.fr*, 23/10/18, disponible sur : <<http://www.leparisien.fr/culture-loisirs/cinema/cold-war-une-histoire-d-amour-de-toute-beaute-23-10-2018-7926216.php>>, consulté le 02/11/18.

Au regard de l'utilisation du suicide et de la mise en scène des personnages, le suicide paraît être indubitablement enjeu de drames, le cinéma accompagnant donc la vision que la société en a. Néanmoins il peut faire l'objet de certaines digressions, à l'image de *Bons Baisers de Bruges*, qui s'autorise un certain humour grinçant, ou bien de *Virgin Suicides* qui par sa forme originale présente également des aspects parodiques, qui seront développés au prochain chapitre.

Chapitre 2. Un aperçu des économies de subjectivité dominantes à l'œuvre au cinéma

A) Les stéréotypes de genre : *Virgin Suicides* et le *necromanticism*

Le stéréotype de genre veut que les femmes soient davantage attachées au rôle familial et donc davantage dépendantes des relations sociales que les hommes ; elles seraient donc par exemple plus susceptibles de se suicider suite à une rupture conjugale. À l'inverse l'homme est vu comme le *breadwinner*¹⁴⁸, et est donc davantage en compétition ; on peut donc imaginer qu'il se suicide davantage que la femme suite à un échec. Le stéréotype veut aussi que l'homme soit davantage susceptible d'accomplir des actes héroïques, et que donc son suicide soit plus souvent altruiste. Il peut exister d'autres stéréotypes, qui peuvent être résumés par l'expression « *She died for love and He for glory*¹⁴⁹ », introduite en 1815 par le caricaturiste britannique George Cruikshank¹⁵⁰. On peut dans un premier temps chercher à vérifier si le cinéma entretient ou non ces clichés.

1. « *She died for love and He for glory* » : quand le cinéma confirme les stéréotypes de genre

Comme le montrent Stack et Bowman, le cinéma représente bien plus largement le suicide féminin comme étant lié à des tensions relationnelles que le suicide masculin¹⁵¹. En effet dans le cinéma états-unien, 70.9 % des suicides féminins y sont liés, contre seulement

148 Littéralement le "gagneur de pain", celui qui subvient aux besoins du foyer.

149 Traduction : "Elle meurt par amour, lui pour la gloire".

150 CRUIKSHANK G., *She died for love and he for glory*, 1815, gravure coloriée à la main, 320 x 228 mm, Alexander Turnbull Library, Wellington, New Zealand.

151 STACK S. et BOWMAN B., *Suicide movies: social patterns 1900-2009. op. cit.* p. 162

44.3 % des suicides masculins. Ces chiffres insistent bien sur le stéréotype exprimé par Cruikshank, qui se voit également renforcé par la proportion de suicides féminins liés à la mort d'un proche. En effet selon Stack et Bowman, ce motif de suicide représente 10.1 % des suicides féminins dans les films états-uniens, contre 6.3 % des suicides masculins¹⁵².

Le corpus semble d'ailleurs lui aussi représenter ce stéréotype, puisque 78.9 % (15 sur 19) des suicides féminins étudiés sont liés à la mort d'un proche ou à des tensions relationnelles, contre 54.5 % des suicides masculins (12 sur 22). Ce corpus étant constitué quasiment uniquement de films classés art et essai (seuls *Seven*, *Une Vie volée* et *A Star is born* ne le sont pas), il semble que le cinéma d'auteur propage tout autant ces stéréotypes de genre que le cinéma d'exploitation, même si le corpus constitue un échantillon trop faible pour pouvoir l'affirmer.

Selon Stack et Bowman, 20.3 % des suicides masculins dans les films états-uniens apparaissent liés à des tensions économiques, contre seulement 8.1 % des suicides féminins¹⁵³. Cette différence conséquente vient donc renforcer le stéréotype selon lesquels les hommes se suicident davantage à cause d'un échec. Le stéréotype selon lesquels les hommes accompliraient davantage d'actes héroïques que les femmes est également renforcé par le cinéma, puisque 22.0 % des suicides masculins dans les films états-uniens sont altruistes, contre seulement 12.3 % des suicides féminins¹⁵⁴ – la différence s'expliquant surtout par la plus large proportion de suicides altruistes militaires masculins.

Le cinéma art et essai semble dans ce cas également propager ces stéréotypes autant que le cinéma d'exploitation, puisque parmi les films du corpus 40.9 % (9 sur 22) des suicides masculins sont liés à des tensions économiques ou à un suicide altruiste, contre seulement 15.8 % (3 sur 19) des suicides féminins. Néanmoins encore une fois, l'échantillon trop faible du corpus ne permet pas de l'affirmer.

Il peut cependant être intéressant de savoir si ces stéréotypes se confirment dans la réalité. L'étude du NVDRS se basant sur un large échantillon de 30 573 suicides a établi que 17.3 % des suicides féminins étaient liés à des tensions économiques, contre 23.7 % des suicides masculins. Si l'on prend cet exemple le cinéma paraît en adéquation avec la réalité. Mais on peut aussi considérer qu'en diffusant largement ces stéréotypes il tend justement à renforcer cette différence entre les genres ; cette considération renvoie alors à

152 STACK S. et BOWMAN B., *Suicide movies: social patterns 1900-2009. op. cit.* p. 122

153 STACK S. et BOWMAN B., *Suicide movies: social patterns 1900-2009. op. cit.* p. 190

154 STACK S. et BOWMAN B., *Suicide movies: social patterns 1900-2009. op. cit.* p. 218

des questions sur le rôle de l'art et de la culture vis-à-vis de la société, qui mériteraient davantage de développement. Néanmoins on peut noter que de larges différences genrées observées dans la réalité ne sont pas représentées au cinéma. En réalité les hommes ont par exemple 2.19 fois plus de chances de se suicider à cause de l'alcool¹⁵⁵, alors qu'au cinéma la différence n'est que très faible : dans les films états-uniens l'alcool est lié à 8.6 % des suicides féminins contre 10.3 % des suicides masculins¹⁵⁶. On peut émettre l'hypothèse que le cinéma reproduit donc les différences de genre uniquement lorsque celles-ci se superposent à des stéréotypes genrés, qu'il serait intéressant d'étudier plus en détail.

2. *Virgin Suicides* et le *necromanticism*

Le film *Virgin Suicides* est d'un point de vue esthétique extrêmement intéressant pour comprendre comment le suicide est chargé de stéréotypes de genre. En l'analysant Aaron montre comment le cinéma contribue à lier la mort à la romance, lien qu'elle conceptualise par le néologisme de *necromanticism*¹⁵⁷¹⁵⁸. Elle explique que le film traite moins du suicide que de l'obsession nécromantique de la culture occidentale patriarcale envers la femme, et du cinéma comme expression idéale pour cela. Sofia Coppola détourne en effet cette obsession, l'hyperbolise, et la tourne ainsi en dérision.

Comme évoqué au chapitre précédent, le narrateur du film est un jeune adolescent ayant connu les cinq sœurs Lisbon qui se sont suicidées, et qui comme tous les autres garçons, était amoureux d'elles. Le film repose donc sur ses souvenirs subjectifs et masculins, et ne reflète donc pas forcément la réalité. Cela renforce donc le concept de scopophilie – bien qu'ici tourné en dérision par Coppola – développé par Laura Mulvey. Elle explique que l'homme a le rôle actif en étant celui qui regarde, et la femme a le rôle passif en étant celle qui est regardée, ce qui explique pourquoi la femme est toujours liée au désir masculin, et qu'elle présente souvent une apparence codée dans le but d'éveiller un plaisir érotique ou du moins visuel¹⁵⁹. Cette apparence se retrouve jusque dans la mort et le suicide, qui contribue ici à renforcer le mythe des sœurs Lisbon, en faisant d'elles des

155 ARSENAULT-LAPIERRE G., KIM C., TUREKI G., « Psychiatric diagnosis in 3275 suicides: A meta analysis », *BMC Psychiatry* (n°4). London, BioMed Central, 2004. p. 37

156 STACK S. et BOWMAN B., *Suicide movies: social patterns 1900-2009*. op. cit. p. 48

157 Traduction possible : nécromantisme, c'est à dire le romantisme de la mort.

158 AARON M., *Death and the moving image : Ideology, iconography and I*. op.cit.

159 MULVEY L., « Visual pleasure and narrative cinema », *Screen* (vol.16, n°3). Glasgow, Oxford University Press, 1975. p. 6-18

figures fascinantes, entre muses et spectres.

Le cinéma n'est pas le seul champ artistique à représenter le suicide féminin ainsi. On peut également retrouver ce *necromanticism* dans la littérature ou dans la peinture, par exemple dans l'œuvre *Ophelia*¹⁶⁰, peinte par John Everett Millais et représentant le personnage d'Ophélie dans *Hamlet*¹⁶¹, évoqué en première partie car ayant donné son nom à l'effet Ophélie. Il est d'ailleurs possible que l'œuvre de Millais ait été dans un sens parodié par la réalisatrice pour le plan dépeignant la première tentative de suicide de Cecilia Lisbon, en robe blanche, comme visible ci-dessous :



Ophelia, John Everett Millais, 1851-1852



Virgin Suicides, Sofia Coppola, 1999

La tentative de suicide de Cecilia, comme celle d'Ophélie, est vue comme un sacrifice, renforcé par le gros plan sur la carte de tarot qui tombe de sa main lorsqu'elle est emmenée à l'hôpital, carte représentant la vierge Marie. Coppola aime jouer des figures féminines classiques sacrificielles en les parodiant pour montrer qu'elles sont des objets de désir issus de visions masculines subjectives. Aaron identifie également Lux Lisbon à Lucrèce, par le fait que son suicide suive la perte de sa virginité, comme si elle se suicidait également pour éviter le déshonneur.



Sofia Coppola joue du fait que le spectateur sache dès le début du film que les sœurs se suicideront, et que par conséquent il ne puisse les considérer sans avoir en mémoire cette fin inéluctable ; Aaron parle des sœurs comme « *to-be-dead* ». À l'image du fondu ci-contre, la réalisatrice joue à créer

des plaisirs visuels ou érotiques très exagérés, à la limite du kitsch – rappelant sur ce point

160 MILLAIS J.E., *Ophelia*, 1851-1852, huile sur toile, 762 x 1118 mm, National Gallery, London.

161 SHAKESPEARE W. (traduit par BONNEFOY Y.), *Hamlet*. *op.cit.*

l'esthétique des films de David Lynch – et renforçant l'aspect nécromantique.

Aaron explique que les méthodes utilisées par les sœurs pour se suicider correspondent également aux stéréotypes des méthodes utilisées par les femmes : le pendaison, l'intoxication au gaz, le poison, l'incision des veines du poignet et la défenestration – celle-ci renvoyant d'ailleurs à une technique utilisée massivement par les femmes durant l'époque victorienne.

Aaron met donc en lumière l'aspect genré du suicide au cinéma, révélateur d'une domination basée sur le désir masculin. Dans le même article elle mêle aussi le traitement du suicide aux études post-colonialistes, en expliquant le lien entre cinéma et nécropolitique. Elle prend l'exemple du film palestinien *Paradise Now*, pour montrer comment Israël prend le contrôle sur les Palestiniens jusque dans leur mort ; le personnage principal n'est alors plus « *to-be-dead* » mais « *dead-already*¹⁶² ».

B) Quand le suicide devient politique : l'exemple de *Paradise Now* et de la nécropolitique

1. Les liens entre politique et représentation du suicide

Il convient de remarquer que tous les chiffres et cas de figures évoqués jusqu'alors sont établis au sein de systèmes démocratiques libéraux, au sein desquels il est plus aisé de faire un film sans se soucier de questions politiques, notamment relatives à sa censure.

Néanmoins dans bien des pays le suicide est un tabou très marqué, dans ce contexte particulier représenter le suicide au cinéma peut être un acte fortement transgressif. Si le sujet est désormais moins tabou en Europe occidentale, il l'était bien davantage au siècle dernier, en particulier sous les régimes totalitaires comme le fascisme en Italie. Dans ce contexte la manière dont le film *Les Enfants nous regardent*¹⁶³ – premier film dramatique de Vittorio De Sica, réalisé en 1944 – aborde le suicide est intéressante. Le réalisateur use en effet d'une ellipse pour représenter le suicide du père à la fin du film ; celui-ci n'est donc pas montré, seulement deviné par les réactions des personnages. L'ellipse est en effet un moyen de dépasser une censure, celle-ci pouvant même dans un sens être bénéfique pour

162 Traduction possible : déjà mort. Cela insiste sur le fait que par sa perte de subjectivité, même de son vivant le personnage est déjà mort.

163 *Les Enfants nous regardent*, Vittorio De Sica, 1940 (DVD, Tamasa Diffusion, 2012).

les artistes, les faisant redoubler de créativité pour proposer des images suggestives¹⁶⁴.

Un exemple intéressant cette fois tiré du corpus est le film *Le Goût de la cerise* d'Abbas Kiarostami. Ce film iranien présente une double transgression, car comme de nombreux pays islamiques, la République islamique d'Iran interdit non seulement le suicide, mais aussi que l'on aborde le sujet. Le réalisateur cherche donc à faire sauter un tabou en représentant ce personnage désespéré au volant de son 4x4, cherchant quelqu'un pouvant l'aider à accomplir son suicide¹⁶⁵.

Néanmoins comme *Les Enfants nous regardent* gardait des liens moraux avec l'Italie mussolinienne, *Le Goût de la cerise* n'est pas non plus totalement opposé à ses racines iraniennes, d'abord parce qu'il représente une quête vers une destination réaliste, thème classique du cinéma iranien moderne selon Aaron¹⁶⁶. Mais surtout Kiarostami ne s'oppose pas frontalement à la morale islamique, le film étant loin de promouvoir l'acte suicidaire : comme son nom l'indique, il renvoie davantage aux plaisirs de la vie. Selon le réalisateur c'est d'ailleurs la possibilité du suicide qui conditionne la liberté de vivre¹⁶⁷.

Un autre film du corpus partage ce cadre islamique prohibant le suicide : *Paradise Now*. Néanmoins il suffit de comparer les titres pour comprendre que là est leur seul point commun ; si l'un renvoie aux plaisirs de la vie, l'autre évoque les joies de la mort.

2. La nécropolitique dans *Paradise Now* : le suicide comme seule option de lutte

Si *Le Goût de la cerise* se voulait strictement apolitique par le traitement d'un thème universel, *Paradise Now* est à l'inverse éminemment politique, ne serait-ce que par son sujet, puisqu'il raconte l'histoire de deux Palestiniens recrutés pour accomplir un attentat-suicide à Tel-aviv. Mais Aaron va même plus loin en expliquant que le film est révélateur du caractère nécropolitique de la colonisation israélienne en Palestine¹⁶⁸.

164 Le suicide n'est d'ailleurs pas le seul tabou transgressé par De Sica, puisqu'il évoque aussi l'enfance malheureuse et l'adultère féminin – celle-ci étant d'ailleurs la cause du suicide du père. Ce film préfigure d'ailleurs le cinéma néo-réaliste italien, et selon Jacques Lourcelles il représente une « transition exemplaire entre deux moments du cinéma italien », superposant « des éléments qui appartiennent au passé » et d'autres « qui sont indubitablement tournés vers le futur ».

LOURCELLE J., *Dictionnaire du cinéma. Tome 3, Les films*. Paris, Robert Laffont, 1992.

165 Il ne s'adresse pourtant pas au public iranien puisque son film y sera interdit, mais en prenant un thème aussi universel vise le public européen ; la production elle-même est d'ailleurs française, et le film sera largement diffusé en Europe, bénéficiant de la publicité donnée par la Palme d'Or à Cannes.

166 AARON M., *Death and the moving image : Ideology, iconography and I. op.cit.*

167 TOUBIANA S., « Le Goût du caché : entretien avec Abbas Kiarostami », *Les Cahiers du Cinéma*, (n°518). Paris, Éditions de l'étoile, novembre 1997. p. 67

168 AARON M., *Death and the moving image : Ideology, iconography and I. op.cit.*

Créé par Achille Mbembe¹⁶⁹, qui s'inspire du concept foucauldien de biopouvoir, le concept de nécropolitique désigne l'expression ultime de souveraineté, qui réside dans le pouvoir d'imposer la mort, sociale ou civile. Mbembe prend d'ailleurs le cas de la Palestine et de la figure du kamikaze – que l'on retrouve dans le film – pour montrer que la nécropolitique peut s'exercer sous différentes formes, et qu'en l'occurrence les politiques racialistes israéliennes mises en places dans un état d'exception conduisent à la figure du martyr, qui use de son corps comme de la seule arme dont il dispose. La logique du martyr s'oppose à la logique de survie, car la survie est déjà en elle-même un pouvoir.

Aaron cherche elle à montrer en quoi *Paradise Now* est révélateur de cette forme de domination nécropolitique qui place la mort comme seule option de lutte. Si Mbembe pense que l'occupation israélienne est la forme la plus aboutie de nécropouvoir, et qu'elle fait des Palestiniens des « *living dead*¹⁷⁰ », Aaron va plus loin à travers l'analyse du personnage de Saïd, qui est représenté selon elle comme « *dead-already* »¹⁷¹. Une réplique de Khaled dans le film y fait d'ailleurs écho : « *sous l'occupation nous sommes déjà morts*¹⁷² ». La première scène du film sert de métaphore pour le montrer. Saïd et Khaled, qui travaillent dans un garage, doivent faire face à un client mécontent qui estime qu'ils ont mal fixé son pare-choc. Ils tentent de lui prouver le contraire, avant de finalement réaliser que ce n'est pas le pare-choc qui pose problème, mais le sol lui-même qui est instable.

Le réalisateur Hany Abu-Assad détourne même les codes du cinéma hollywoodien – mais pas dans un but parodique contrairement à Sofia Coppola – pour montrer l'environnement fermé dans lequel vivent les Palestiniens. Une scène représentant Saïd et Suha – la femme dont il est amoureux – roulant en voiture apparaît par exemple typique des scènes de *road movies* hollywoodiens. Néanmoins alors qu'ils étaient censés filer sur une route rectiligne, ils se voient contraint de freiner et de faire demi-tour, faisant face à un *checkpoint* ; cela rompt avec la mythologie occidentale de la route et de la liberté. De la même manière la romance entre Saïd et Suha apparaît impossible dès son commencement ; le premier baiser qu'ils échangent dans la voiture paraît être le dernier, comme s'ils se disaient au revoir avant qu'il sorte de la voiture. Khaled vient néanmoins contrebalancer ce rapport à Hollywood et à la culture de masse. Si Saïd la rejette, notamment en faisant

169 MBEMBE A., « Necropolitics », *Public Culture* (vol.15, n°1). Durham, North Carolina, Duke University Press, janvier 2003. p.11-40

170 Traduction : morts-vivants.

171 AARON M., *Death and the moving image : Ideology, iconography and I. op.cit.*

172 Traduit de l'arabe.

sauter un cinéma, Khaled l'embrasse : lorsqu'un cameraman enregistre son discours de martyr, il fait rejouer la scène, qui perd donc ainsi de son authenticité, et refuse finalement de se suicider lorsqu'il comprend que cela ne fera pas de lui un héros.

Alors que Khaled peut rire, aimer et pleurer, à l'inverse tout en Saïd apparaît mort. Cela semble d'abord lié à son héritage familial, à son père collaborateur à qui selon sa mère il ressemble ; il tente d'ailleurs de se suicider sur sa tombe. Lorsque sa mère lui lit l'avenir au fond de sa tasse de café, elle voit le trou au milieu de la tache et lui dit « *oh mon dieu, ton avenir et vide*¹⁷³ ». Saïd avait en fait lui-même creusé le trou à l'aide de son pouce, comme s'il était donc l'auteur du vide qui l'attend.

Le cadrage fait même perdre à Saïd sa subjectivité. Durant les longs plans séquences, le regard direct du personnage est constamment évité, constamment décentré. Ce dernier aspect est renforcé par le fait que le personnage n'apparaisse jamais au centre de l'image, sauf à deux reprises. La première fois qu'il est au centre de l'image, il est assis sur des toilettes, donc très à l'étroit, avec ses explosifs attachés autour de la taille. Lors du plan final il se trouve dans le bus dans lequel il s'apprête à commettre l'attentat-suicide ; la caméra se recentre alors sur son visage et sur ses yeux. Aaron explique que c'est précisément par ces plans qu'il peut s'extraire de sa « *dead-already-ness* » et apparaître comme « *to be dead* »¹⁷⁴ ; Saïd ne retrouve donc sa subjectivité que par le suicide.



Si *Virgin Suicides* mettait en avant une économie de subjectivité genrée et sexualisée, *Paradise Now* révèle lui une économie impérialiste, par la perte de subjectivité du personnage principal. Il est d'ailleurs intéressant de constater qu'à l'inverse des sœurs Lisbon de Coppola, le personnage de Suha dont Saïd est amoureux dans *Paradise Now* n'est jamais représenté sous l'angle du désir masculin. Cette résistance à l'exhibitionnisme va à l'encontre du cinéma hollywoodien. Mais finalement cela ne semble pas réellement relever d'une prévention de l'objectivation du corps féminin, mais plutôt mettre encore une

173 Traduit de l'arabe.

174 AARON M., *Death and the moving image : Ideology, iconography and I. op.cit.*

fois en valeur la subjectivité compromise de Said, et des Palestiniens en général.

Étudier le suicide au cinéma semble donc intéressant pour comprendre le poids des stéréotypes et des subjectivités dominantes qui pèsent sur le cinéma. Un autre aspect qu'il peut permettre de comprendre, c'est la continuité historique des thèmes abordés par le cinéma, et l'effritement de ses frontières géographiques, qui peut permettre de parler d'une industrie mondialisée.

Chapitre 3. Le suicide au cinéma, traitement révélateur d'une industrie culturelle mondialisée, s'inscrivant dans la continuité des formes narratives plus anciennes

Le but ici est de se demander si la manière de traiter le suicide est universelle. Si elle l'est cela signifie qu'il n'existe dans ce traitement aucune barrière géographique et historique, ce qui peut être vérifié.

A) L'hypothèse de la mondialisation : comparaison entre le traitement cinématographique du suicide aux États-Unis et en Grande-Bretagne

Il convient de noter que jusqu'à présent la majorité des statistiques évoquées concernait le cinéma états-unien. Ces chiffres ont été pris comme s'ils étaient valables pour le cinéma global. Pourtant l'étude de *Paradise Now* a tout de même permis de prendre conscience que la représentation du suicide peut varier selon la situation politique du pays.

Néanmoins on peut émettre l'hypothèse que dans les pays présentant un régime politique à peu près similaire, c'est à dire dans les États démocratiques libéraux, cette représentation du suicide est également semblable. Stack et Bowman ont justement voulu vérifier cette hypothèse en comparant les représentations du suicide des cinémas états-unien et britannique¹⁷⁵. La production britannique étant quantitativement bien plus faible, il existe logiquement bien moins de films contenant des suicides. Les deux chercheurs ont néanmoins pu en trouver 115, mettant en scène 135 suicides. L'enjeu est ici de savoir si par

175 STACK S. et BOWMAN B., *Suicide movies: social patterns 1900-2009*. op. cit. p. 227-247

le prisme de la représentation du suicide au cinéma les sociétés modernes ont tendance à converger vers une même représentation culturelle du suicide, vers un même imaginaire.

1. La tendance du cinéma britannique à mettre en scène les mêmes motifs de suicide que le cinéma états-unien

Par l'étude de Stack et Bowman on constate très vite que le cinéma britannique et le cinéma états-unien convergent vers les mêmes représentations du suicide. Cette convergence est flagrante si l'on se focalise sur les trois motifs de suicide individuels.

Si 21.4 % des suicides au cinéma états-unien sont liés à des troubles psychiatriques classiques, ce chiffre est quasiment similaire au cinéma britannique puisqu'il est de 20.7 %¹⁷⁶. La différence est un peu plus importante concernant les films liés à une psychopathie (18.4 % pour les films états-uniens contre 23.7 % pour les films britanniques), mais néanmoins non significative si l'on effectue un test du χ^2 ¹⁷⁷. Enfin, quasiment autant de films états-uniens lient le suicide à des problèmes physiques que de films britanniques (respectivement 6.9 % et 6.7 %)¹⁷⁸. Le seul film britannique du corpus, *Control*, en fait d'ailleurs partie. Celui-ci lie néanmoins également le suicide à des motifs sociaux, à des tensions relationnelles et économiques.

Justement en se focalisant sur ces deux motifs sociaux, les proportions sont aussi convergentes. 52.9 % films états-uniens lient le suicide à des tensions relationnelles, contre 54.8 % des films britanniques¹⁷⁹, le plus connu étant probablement *La Fille de Ryan* de David Lean¹⁸⁰. Le constat est le même pour les tensions économiques puisque 16.2 % des films états-uniens et 16.3 % des films britanniques lient le suicide à ce motif¹⁸¹.

Néanmoins si l'on se focalise sur les deux autres motifs sociaux de suicide, on peut constater des écarts importants.

2. La persistance de différences culturelles significatives

Stack et Bowman ont dénombré 26 suicides altruistes dans le cinéma britannique¹⁸².

176 STACK S. et BOWMAN B., *Suicide movies: social patterns 1900-2009. op. cit.* p. 229

177 STACK S. et BOWMAN B., *Suicide movies: social patterns 1900-2009. op. cit.* p. 231

178 STACK S. et BOWMAN B., *Suicide movies: social patterns 1900-2009. op. cit.* p. 232

179 STACK S. et BOWMAN B., *Suicide movies: social patterns 1900-2009. op. cit.* p. 235

180 *La Fille de Ryan*, David Lean, 1970 (DVD, Warner Bros., 2006).

181 STACK S. et BOWMAN B., *Suicide movies: social patterns 1900-2009. op. cit.* p. 240

182 STACK S. et BOWMAN B., *Suicide movies: social patterns 1900-2009. op. cit.* p. 242

Néanmoins sur ces 26 suicides, 13 proviennent d'un seul film : *La Vie de Brian*¹⁸³. À la fin du film des Monty Python un groupe de fidèles vient se suicider au pied de la croix de Brian au lieu de le sauver ; c'est un des rares suicides satiriques observés au cinéma, suggérant que le suicide altruiste n'a aucun effet pour changer la société. Si l'on exclue ce film particulier et qu'on se focalise sur les suicides dramatiques, la part de suicides altruistes dans le cinéma britannique est inférieure à celle du cinéma états-unien (respectivement 11.4 % et 18.7 %). Il n'existe aucun suicide altruiste militaire défensif au sein du cinéma britannique, ce qui pourrait s'expliquer par l'engagement moindre du pays dans les opérations militaires depuis la Seconde Guerre mondiale, et du fait que le patriotisme soit une valeur plus importante pour les États-Unis, comme l'expliquent Inglehart et Baker¹⁸⁴.

Si l'on compare la part de suicides liés à la perte d'un proche des cinémas états-unis et britanniques, la différence est considérable. En effet selon Stack et Bowman ceux-ci représentent 22.2 % des suicides dans les films britanniques, contre seulement 7.6 % dans les films états-unis¹⁸⁵. On peut donc émettre l'hypothèse d'une réelle différence culturelle, qui pourrait s'expliquer par la prédominance des motifs shakespeariens dans le cinéma britannique. Le dramaturge anglais use en effet très souvent de suicides liés à la mort d'un proche : Ophélie dans *Hamlet*¹⁸⁶, Cléopâtre dans *Antoine et Cléopâtre*¹⁸⁷, Othello¹⁸⁸ mais aussi Roméo et Juliette¹⁸⁹ dans les tragédies éponymes.

On constate donc que le thème du suicide est traité de manière relativement similaire aux États-Unis et en Grande-Bretagne, ce qui confirme l'hypothèse de sujets narratifs mondialisés. Néanmoins pour vérifier cette hypothèse il serait intéressant de comparer des groupes de nation, qu'ils soient linguistiques, religieux ou régionaux. On pourrait par exemple comparer les neuf zones culturelles établies par Inglehart et Baker¹⁹⁰.

Mais même en comparant des pays d'une même zone culturelle on constate des

183 *La Vie de Brian*, Terry Jones, 1980 (DVD, Sony Pictures, 2008).

184 INGLEHART R. et BAKER W.E., « Modernization, cultural change, and the persistence of traditional values », *American Sociological Review* (n°65). Thousand Oaks, California, SAGE Publications, 2000. p.19-51

185 STACK S. et BOWMAN B., *Suicide movies: social patterns 1900-2009*. op. cit. p. 234

186 SHAKESPEARE W. (traduit par BONNEFOY Y.), *Hamlet*. op.cit.

187 SHAKESPEARE W. (traduit par BONNEFOY Y.), *Antoine et Cléopâtre*. Paris, Gallimard, 1999.

188 SHAKESPEARE W. (traduit par LAYZA D.), *Othello*. Paris, Flammarion, 2016.

189 SHAKESPEARE W. (traduit par DEPRATS J.-M.), *Roméo et Juliette*. Paris, Belin – Gallimard, 2011.

190 INGLEHART R. et BAKER W.E., « Modernization, cultural change, and the persistence of traditional values », op. cit.

particularités culturelles, à l'image du suicide lié au décès d'un proche, qui serait lié à la prédominance du motif shakespearien. Ceci amène justement à considérer qu'il existe probablement une continuité narrative importante entre la littérature et le cinéma.

B) L'hypothèse de la continuité historique : comparaison avec la littérature

Le constat de l'importance du thème shakespearien du suicide lié au décès d'un proche dans le cinéma britannique permet d'émettre l'hypothèse d'une continuité historique entre le cinéma et la littérature. Dans la mesure où les films adaptent très souvent des œuvres littéraires – comme c'est le cas pour 8 des 30 films du corpus – cette hypothèse peut paraître logique. Pour la vérifier, Stack et Bowman ont comparé les suicides au cinéma avec les suicides au sein des grandes œuvres littéraires. Pour sélectionner ces œuvres, ils ont étudiés toutes celles qui avaient fait l'objet d'un *CliffsNotes* – qui sont des guides littéraires destinés aux étudiants états-unis. Sur les 240 *CliffsNotes* édités, 66 concernent des œuvres contenant au moins un suicide, pour un total de 108 suicides.

1. Une continuité historique entre littérature et cinéma

Le cinéma semble représenter les motifs de suicide dans les mêmes proportions que la littérature. Les suicides liés à la psychopathie, à des problèmes physiques, à des tensions économiques ou à l'altruisme en sont révélateurs.

24.1 % des suicides dans la littérature sont liés à la psychopathie, contre 18.4 % au cinéma¹⁹¹. Cette différence ne semble pas significative si l'on se fie à un test du χ^2 . Parmi ces suicides on retrouve notamment ceux d'Abimelech et Zimri dans la *Bible*¹⁹², de Brutus et ses complices dans *Jules César*¹⁹³ et de Goneril dans *Le Roi Lear*¹⁹⁴ de Shakespeare.

La représentation des suicides liés à des problèmes physiques est également légèrement supérieure dans la littérature, sans que cela ne soit significatif, puisqu'on retrouve ce type de suicide dans 8.4 % des suicides, contre 6.9 % au cinéma¹⁹⁵. Les plus fameux exemples sont ceux de Samson dans la *Bible*¹⁹⁶, fait esclave et rendu aveugle par

191 STACK S. et BOWMAN B., *Suicide movies: social patterns 1900-2009. op. cit.* p. 75

192 SEGOND L., *La Sainte Bible*. Genève, Société biblique de Genève, 1979.

193 SHAKESPEARE W. (traduit par BONNEFOY Y.), *Jules César*. Paris, Gallimard, 1995.

194 SHAKESPEARE W. (traduit par BONNEFOY Y.), *Le Roi Lear*. Paris, Gallimard, 2016.

195 STACK S. et BOWMAN B., *Suicide movies: social patterns 1900-2009. op. cit.* p. 97

196 SEGOND L., *La Sainte Bible. op. cit.*

les Philistins, et d'Oswald Arving dans *Les Revenants* d'Henrik Ibsen¹⁹⁷, sujet à des attaques mystérieuses et répétées.

La différence est également faible concernant les suicides liés à des problèmes économiques : alors qu'ils représentent 16.2 % des suicides au cinéma, leur part dans la littérature est de 13 %¹⁹⁸. Néanmoins les livres insistent davantage sur les dettes grandissantes qui causent pauvreté puis suicide, comme dans *Jane Eyre* de Charlotte Brontë¹⁹⁹, *Madame Bovary* de Gustave Flaubert²⁰⁰, ou *Chez les heureux du monde* d'Edith Wharton²⁰¹, ou bien sur la pauvreté elle-même, comme dans *Jude l'obscur* de Thomas Hardy²⁰². Les problèmes au travail sont également représentés, par exemple dans la *Bible* par le personnage d'Achitophel²⁰³, ou par Ajax dans *L'Illiade*²⁰⁴.

Enfin on retrouve pratiquement la même proportion de suicides altruistes dans la littérature qu'au cinéma, puisque celle-ci est respectivement de 17.6 % et 18.7 %²⁰⁵. Le cas de Samson dans la *Bible* est un suicide militaire offensif, c'est d'ailleurs le premier suicide terroriste représenté dans la littérature, et donc le premier martyr²⁰⁶. Toujours dans la *Bible* celui de Saul obéit à un code de l'honneur, comme ceux des conspirateurs contre César dans la tragédie de Shakespeare déjà citée²⁰⁷. Dans *Jude l'obscur* le fils se pend avec ses deux frères car il a l'impression d'être un fardeau pour ses parents, comme il l'exprime par cette note de suicide : « *Done because we are too menny*²⁰⁸ »²⁰⁹. Un autre suicide fameux est celui de Javert dans *Les Misérables* qui se suicide car il ne veut ni arrêter Jean Valjean, ni violer son devoir envers l'ordre²¹⁰.

Si l'on considère ces quatre motifs de suicide, on peut constater une continuité historique concernant le traitement narratif du suicide. Néanmoins au regard des trois

197 IBSEN H. (traduit par DARZENS R.), *Les Revenants*. Paris, Hachette Livre BNF, 2016 (1e édition : 1881)

198 STACK S. et BOWMAN B., *Suicide movies: social patterns 1900-2009. op. cit.* p. 193

199 BRONTË C. (traduit par JEAN D.), *Jane Eyre*. Paris, Gallimard, 2012 (1e édition : 1847).

200 FLAUBERT G., *Madame Bovary*. Paris, Gallimard, 1961 (1e édition : 1857).

201 WHARTON E. (traduit par DU BOS C.), *Chez les heureux du monde*. Paris, Librairie Générale Française, 2010 (1e édition : 1905).

202 HARDY T. (traduit par LAPARRA W.), *Jude l'Obscur*. Paris, Librairie Générale Française, 1997 (1e édition : 1895).

203 SEGOND L., *La Sainte Bible. op. cit.*

204 HOMERE (traduit par LASSERRE E.), *L'Illiade*. Paris, Flammarion, 2017.

205 STACK S. et BOWMAN B., *Suicide movies: social patterns 1900-2009. op. cit.* p. 221

206 SEGOND L., *La Sainte Bible. op. cit.*

207 SHAKESPEARE W. (traduit par BONNEFOY Y.), *Jules César. op. cit.*

208 Écrit avec une faute d'orthographe volontaire ("menny" à la place de "many"). Traduction : Parce que nous sommes trop nombreux.

209 HARDY T. (traduit par LAPARRA W.), *Jude l'Obscur. op. cit.*

210 HUGO V., *Les Misérables*. Paris, Pocket, 2016 (1e édition : 1862).

autres on peut tout de même déceler une certaine discontinuité historique.

2. L'exception du motif psychiatrique, marqueur d'une discontinuité historique

Les tensions relationnelles comme motif de suicide étaient davantage représentées dans la littérature qu'au cinéma, puisque leur proportion était respectivement de 66.7 % et 52.6 % des suicides²¹¹. On les retrouve par exemple dans les romans russes comme *Anna Karénine* de Tolstoï²¹² qui se conclue par le suicide de l'héroïne, enfermée dans un mariage sans amour avec Alexei Alexandrovitch Karénine, ou bien *Crime et Châtiment* de Dostoïevski²¹³, avec le suicide d'Arkady Ivanovitch Svidrigaïlov. Le suicide de la reine de Carthage Didon, amoureuse d'Énée dans *l'Énéide* de Virgile²¹⁴ y est également lié, de même que celui d'une autre œuvre antique, qui renvoie d'ailleurs à la théorie de Lester sur le lien entre la honte et le suicide²¹⁵ : *Œdipe Roi* de Sophocle²¹⁶.

Autre motif social de suicide très proche des tensions relationnelles, la perte d'un proche est également largement présente dans la littérature, puisqu'elle explique 23.1 % des suicides contre seulement 7.6 % au cinéma²¹⁷. On le retrouve notamment dans des tragédies antiques comme *Antigone*²¹⁸ avec le suicide de Hémon puis Eurydice après la mort de l'héroïne, ou bien dans le Livre IV des *Métamorphoses* d'Ovide²¹⁹ avec les suicides de Pyrame et Thisbé, qui ont d'ailleurs inspiré *Roméo et Juliette*²²⁰. On retrouve bien sûr également une part importante des tragédies de Shakespeare déjà évoquées. Stack et Bowman estiment donc que les films se sont dans ce cas éloignées des racines littéraires. Néanmoins leur constat peut apparaître biaisé, du fait qu'il compare la littérature internationale avec le cinéma états-unien. Si l'on prend uniquement le cinéma britannique les proportions sont similaires. Le seul constat qu'il faudrait finalement tirer de ces chiffres, c'est que le cinéma états-unien s'est éloigné de ce motif shakespearien.

Enfin Stack et Bowman établissent le constat d'une continuité entre la littérature et

211 STACK S. et BOWMAN B., *Suicide movies: social patterns 1900-2009. op. cit.* p. 193

212 TOLSTOÏ L. (traduit par LUNEAU S.), *Anna Karénine, tome 2*. Paris, Flammarion, 1999 (1^e édition : 1877).

213 DOSTOÏEVSKI F.M. (traduit par GUERTIK E.), *Crime et Châtiment*. Paris, Librairie Générale Française, 2008 (1^e édition : 1866).

214 VIRGILE (traduit par PERRET J.), *Énéide*. Paris, Gallimard, 1991.

215 Voir annexe page 122. LESTER D., « The role of shame in suicide ». *op. cit.*

216 SOPHOCLE (traduit par DEBIDOUR V.-H.), *Œdipe Roi*. Paris, Librairie Générale Française, 1994.

217 STACK S. et BOWMAN B., *Suicide movies: social patterns 1900-2009. op. cit.* p. 125

218 SOPHOCLE (traduit par MAZON P.), *Antigone. op. cit.*

219 OVIDE (traduit par LAFAYE G.), *Les Métamorphoses*. Paris, Gallimard, 1992.

220 SHAKESPEARE W. (traduit par DEPRATS J.-M.), *Roméo et Juliette. op. cit.*

le cinéma concernant le lien entre suicide et motif psychiatrique traditionnel. Il est vrai que la différence n'est pas significative si l'on procède à un test du χ^2 , puisque ce motif représente 21.4 % des suicides au cinéma, contre 13.9 % dans la littérature²²¹ – parmi lesquels ceux de John Reed dans *Jane Eyre*²²², et Lily Bart dans *Chez les heureux du monde*²²³. Néanmoins si l'on ne prend que les films réalisés après 1950, la différence est bien plus importante. En effet parmi les films réalisés avant 1950, seulement 11.5 % représentent des suicides liés à des problèmes psychiatriques traditionnels, alors que cette proportion est de 29.3 % pour les films réalisés après 1950. On peut d'ailleurs noter que c'est la seule discontinuité historique importante concernant la représentation du suicide au cinéma. Il est donc possible de conclure que si sur ce point le cinéma s'inscrivait à ses débuts dans la continuité de la littérature, il a par la suite rompu avec cette tradition. Cette rupture peut s'expliquer par le développement au cours du vingtième siècle de la psychiatrie, et l'émergence parallèle d'organisations, comme aux États-Unis l'AAS, l'AFSP, et de nombreux groupes de prévention.

La représentation de plus en plus marquée des suicides liés à des motifs psychiatriques a d'ailleurs eu indirectement pour conséquence de réduire la part des films liant le suicide à des tensions relationnelles. Ce motif ne se retrouve depuis 1950 que dans 48.2 % des cas, alors qu'il représentait 58.2 % des suicides avant 1950. À ses débuts le cinéma semblait donc représenter presque autant le suicide lié à des tensions relationnelles que la littérature. Contrairement aux constats flous établis par Stack et Bowman, on peut donc penser que le cinéma tend à représenter le suicide de la même manière que la littérature, et que la principale rupture historique provient de l'avènement d'une nouvelle discipline : la psychiatrie. Cela contribue également à montrer qu'à long terme, la recherche scientifique peut avoir des conséquences importantes sur le champ artistique et culturel. On peut d'ailleurs supposer que la littérature a également pris davantage en compte les problèmes psychiatriques comme facteur de suicide ; il serait intéressant d'étudier les écrits de ces dernières décennies, et de les comparer avec le cinéma.

Étudier le suicide au cinéma permet d'en apprendre davantage sur le paradigme qui régit aujourd'hui le cinéma. Représentant le suicide comme sujet de drames, le cinéma

221 STACK S. et BOWMAN B., *Suicide movies: social patterns 1900-2009*. *op. cit.* p. 52

222 BRONTË C. (traduit par JEAN D.), *Jane Eyre*. *op. cit.*

223 WHARTON E. (traduit par DU BOS C.), *Chez les heureux du monde*. *op. cit.*

semble davantage accompagner la vision sociétale d'un sujet à potentiel dramatique plutôt que la prendre à contre-pied. Le cinéma tend d'ailleurs à reproduire les stéréotypes et subjectivités dominantes à l'œuvre dans la société, comme on le constate grâce aux films *Virgin Suicides* et *Paradise Now*. Enfin, le cinéma semble être un art qui tend vers l'universel par l'abolition des frontières, qu'elles soient géographiques ou historiques, comme on le constate par la comparaison entre le cinéma états-unien et britannique, et entre le cinéma et la littérature ; certaines particularités culturelles et historiques semblent néanmoins demeurer, à l'image respectivement du thème shakespearien du suicide suivant le décès d'un proche, et du motif psychiatrique traditionnel.

On peut d'ailleurs tirer une autre hypothèse du constat de la continuité entre la littérature et le cinéma, hypothèse qui concerne l'influence de l'industrie culturelle sur la production. En effet on a tendance à penser la littérature comme un champ culturel plus libre subissant des pressions plus modestes de l'industrie qui la produit, en tout cas plus modestes que les pressions de l'industrie cinématographique, qu'on imagine très influente. Or si le cinéma semble présenter le suicide de la même manière que le littéraire, on pourrait émettre l'hypothèse que la domination de l'industrie cinématographique sur la création artistique n'est finalement pas si importante, du moins d'un point de vue global. Cette hypothèse serait néanmoins renforcée si l'on comparait la représentation du suicide dans les films et dans les œuvres littéraires d'une même période.

Néanmoins si l'étude du suicide au cinéma ne permet pas d'analyser les rapports de force qui se jouent au sein de l'industrie, elle permet de saisir un enjeu majeur dont les producteurs et réalisateurs de films se soucient nécessairement : la réception. En effet le traitement du suicide apparaît fortement dépendant du ou des publics que le film cible, et peut d'ailleurs exercer une certaine influence sur ce ou ces publics.

Partie III. Rapports de dépendance et d'influence entre le traitement du suicide au cinéma et le corps social

Concernant le traitement du suicide le lien entre l'industrie du cinéma et le public semble très fort, tout d'abord parce que ce traitement dépend du public concerné par l'œuvre cinématographique ou audiovisuelle, ensuite parce qu'il peut entraîner d'importants effets sur les spectateurs, souvent néfastes, parfois positifs.

Chapitre 1. La mise en scène du suicide, vectrice de sensations souvent contrariées

Le suicide étant un thème très sensible et souvent tabou, lorsqu'il est abordé au cinéma, il laisse supposément rarement le spectateur insensible. Mais quels sentiments peut-il procurer au spectateur ? A-t-il tendance à procurer la même sensation à tous les spectateurs, ou peut-il au contraire générer des sentiments divergents ? Peut-il d'ailleurs troubler le spectateur en lui inspirant des sentiments paradoxaux ? Pour y répondre il est néanmoins nécessaire de se focaliser uniquement sur les suicides accomplis, étant donné qu'ils ont tendance à émouvoir davantage le spectateur que les suicides échoués.

A) Des motifs de suicides inspirant des sentiments univoques ?

À la conclusion de leur ouvrage, Stack et Bowman s'interrogent sur les réactions du public selon les motifs de suicide²²⁴. Ils estiment que certains motifs tendent à produire une réaction précise du spectateur. Néanmoins ce qu'ils avancent n'est appuyé que par très peu d'exemples ; une analyse en profondeur apparaît donc nécessaire.

1. Le suicide triste, lié à la mort d'un proche

²²⁴ STACK S. et BOWMAN B., *Suicide movies: social patterns 1900-2009. op. cit.* p. 250-255

Les deux auteurs estiment que la cause de la perte d'un proche étant souvent au cinéma violente, soudaine, et inattendue, le suicide est inévitablement perçu comme triste. Néanmoins il faut constater que pour que cette hypothèse soit vérifiée, il ne faut prendre que les films présentant le décès d'un proche comme facteur principal de suicide, ce qui n'est pas le cas dans plusieurs des films du corpus comme *Gran Torino* ou *Después de Lucía*. Il est néanmoins vrai qu'en prenant des films externes au corpus, aucun contre-exemple ne peut être trouvé. Tous les suicides apparaissent fatalistes, ce qui renforce l'émotion de tristesse chez le spectateur. C'est par exemple le cas du suicide d'Alice dans *Le Dernier des Mohicans*²²⁵, qui saute dans un ravin après le meurtre d'Uncas, dont elle était amoureuse. On retrouve d'ailleurs cet aspect fataliste et triste dans la littérature, dans les tragédies classiques comme *Roméo et Juliette*²²⁶ ou *Hamlet*²²⁷.

Le suicide lié à la mort d'un proche semble en effet quasiment nécessairement procurer un sentiment de tristesse, en tout cas si le décès est la principale cause du suicide. Cela semble être toutefois le seul motif inspirant un sentiment univoque.

2. Suicide du psychopathe et suicide altruiste : jugés bon pour la société ?

Stack et Bowman estiment que les suicides de psychopathes ou des suicides altruistes sont vus comme positifs par la société²²⁸. Ainsi plus d'un tiers des suicides au cinéma seraient jugés positifs, puisque cumulés ces deux motifs représentent 37.1 % des suicides du cinéma états-unien²²⁹.

Lorsqu'un psychopathe se donne la mort, souvent dans un dernier acte de bravoure ou de défiance envers l'autorité, ce serait vu comme une forme de justice. On considérerait sa mort comme bénéfique car il ne pourrait plus faire de victime. On peut déjà objecter aux auteurs d'adopter une vision américanocentrée, car si la mort est une forme de justice aux États-Unis – du fait de l'utilisation de la peine de mort – ce n'est pas le cas dans tous les pays ; le suicide du psychopathe n'est donc pas nécessairement vu positivement. Les auteurs affirment qu'il paraît en tout cas difficile de ressentir de la pitié lorsque ce genre de personnage se suicide. Cela paraît exact si l'on se focalise sur les deux films du corpus qui

225 *Le Dernier des Mohicans*, Michael Mann, 1992 (DVD, Warner Bros., 2002).

226 SHAKESPEARE W. (traduit par DEPRATS J.-M.), *Roméo et Juliette*. *op. cit.*

227 SHAKESPEARE W. (traduit par BONNEFOY Y.), *Hamlet*. *op. cit.*

228 STACK S. et BOWMAN B., *Suicide movies: social patterns 1900-2009*. *op. cit.* p. 252 et 254

229 Voir page 18.

usent de l'archétype du « méchant » faisant souffrir les personnages principaux du film ; dans *Seven*, John Doe est par exemple décrit par *Libération* comme un « *ange exterminateur* »²³⁰. Néanmoins les films peuvent parfois développer une complicité entre le spectateur et le psychopathe sur lequel ils se focalisent, comme c'est par exemple le cas avec celui joué par Patrick Swayze dans *Point Break*²³¹, en atteste le fait que l'acteur ait été nommé comme « homme le plus désirable » lors de la première édition des MTV Movie Awards. Lorsqu'un tel personnage se suicide le spectateur peut donc être pris de pitié.

Les auteurs considèrent également que le suicide altruiste est considéré bon pour le collectif²³². Néanmoins au regard des films du corpus ils semblent se tromper lourdement : le suicide peut être considéré bon du point de vue de celui qui le commet, mais pas forcément du point de vue du spectateur. Ceci est particulièrement vrai concernant les suicides des personnages qui se perçoivent comme des fardeaux pour leur proche. Lorsque Jackson se suicide dans *A Star is born* en pensant être un fardeau pour son épouse, celle-ci est dévastée ; beaucoup considèrent donc ce suicide comme bouleversant, comme le journal *20 Minutes*, qui invite à ne pas oublier ses « *mouchoirs en papier* »²³³ pour supporter cette fin. Et quand bien même le suicide bénéficie réellement à une personne ou à la société, ce n'est pas pour autant qu'il est nécessairement vu comme positif. Il est vrai que le personnage de Walt dans *Gran Torino* peut par exemple être vu comme un héros, son suicide servant à libérer ses voisins de la menace du gang. Néanmoins pour beaucoup son suicide est vu comme un événement triste, comme l'expriment plusieurs internautes sur le forum moins de 15 ans de *jeuxvideos.com* : « *C'est vrai que la fin est triste.* », « *Quand Eastwood meurt* » (citation accompagnée d'un *smiley* qui pleure), « *c'est trop triste* »²³⁴.

Il ne semble donc pas qu'un tiers des suicides au cinéma soient considérés positifs, étant donné que les suicides de psychopathes et les suicides altruistes ne sont pas nécessairement vus comme bons pour la société, malgré que certains puissent l'être.

230 GARNIER P., « "Seven", reçu sept sur sept », *liberation.fr*; 31/01/96, disponible sur :

<https://next.liberation.fr/cinema/1996/01/31/seven-recu-sept-sur-sept_158774>, consulté le 22/02/19.

231 *Point Break*, Kathryn Bigelow, 1991 (DVD, Warner Bros., 2011).

232 STACK S. et BOWMAN B., *Suicide movies: social patterns 1900-2009. op. cit.* p. 254

233 VIÉ C., « VIDEO. "A Star is Born" : Pourquoi cette nouvelle version avec Lady Gaga bouleverse autant », *20minutes.fr*; 03/10/18, disponible sur :

<<https://www.20minutes.fr/arts-stars/cinema/2345003-20181003-video-star-is-born-pourquoi-nouvelle-version-lady-gaga-bouleverse-autant>>, consulté le 17/10/18.

234 Forum Blabla moins de 15 ans, « Sujet : la fin de Gran Torino », *jeuxvideo.com*, 13/03/12, disponible sur : <<http://www.jeuxvideo.com/forums/1-15-42454488-1-0-1-0-la-fin-de-gran-torino.htm>>, consulté le 04/03/19.

3. Le suicide lié aux tensions relationnelles et économiques, marque d'une injustice ?

Stack et Bowman considèrent que les suicides liés à des tensions, qu'elles soient relationnelles ou économiques, génèrent chez le spectateurs un sentiment d'injustice, car il rejette la faute sur celui ou ceux qu'il considère coupable du suicide²³⁵. Le spectateur considère que ça n'aurait pas dû se passer ainsi, que le suicide n'aurait pas dû advenir. On peut constater par le corpus que cela dépend fortement de la gravité de la tension relationnelle, et surtout de la relation de domination à l'œuvre ou non.

Lorsqu'il n'y a pas de relation de domination, il est difficile de rejeter la faute sur les personnes qui contribuent au suicide du personnage, comme dans *Control*, et le spectateur ne ressent donc pas forcément d'injustice. Néanmoins si un personnage exerce une forte domination sur celui qui se suicide, le spectateur peut rejeter la faute du suicide sur lui, et crier à l'injustice. Ceci est particulièrement criant dans la série populaire *13 Reasons Why*²³⁶, qui présente justement les treize raisons pour lesquelles le personnage de Hannah s'est suicidé ; comme l'explique le journal *Le Temps*, « il s'agit d'une enquête sur les motifs d'un suicide et, à ce titre, une recherche de coupables »²³⁷. Thème classique du genre policier, l'enquête sert justement, comme le montre Francis Lacassin, à réparer un crime, mettant ainsi en valeur l'injustice subie par la victime²³⁸. Traitant également du harcèlement, le suicide d'Alejandra dans *Después de Lucía* aurait également semblé profondément injuste s'il n'avait pas échoué. La réaction de vengeance du père, qui lui, croit que sa fille est morte, témoigne d'ailleurs de cette injustice ressentie²³⁹.

Puisque l'injustice s'observe lorsque la tension se traduit par une domination, on peut penser qu'elle est nécessairement ressentie lorsque le suicide oppose un individu à un ordre social défaillant. L'exemple de *Thelma et Louise* est néanmoins révélateur du contraire. Le film étant considéré comme féministe, les deux héroïnes peuvent faire figures de martyres pour cette cause. Or la figure du martyr permet de redonner de l'allant à une cause, de redonner espoir. Pour beaucoup le saut des deux amies d'une falaise est donc positif, à l'image de *Télérama* qui y voit le premier manifeste « #metoo » : « *Et vu d'ici et*

235 STACK S. et BOWMAN B., *Suicide movies: social patterns 1900-2009*. op. cit. p. 253-254

236 *13 Reasons Why*, Brian Yorkey (Netflix, 2017).

237 DUFOUR N., « "13 Reasons Why", l'enfer lycéen », *letemps.ch*, 09/06/17, disponible sur : <https://www.letemps.ch/culture/13-reasons-why-lenfer-lyceen>, consulté le 14/02/19.

238 LACASSIN F., *Mythologie du roman policier*. Paris, Christian Bourgois, 1993.

239 Il est courant qu'un personnage cherche à se venger du suicide d'un ou d'une de ses proches, particulièrement en cas de viol, qui renforce l'injustice ressentie. La conclusion reviendra sur cet aspect.

maintenant, l'envol final des belles rebelles dans leur voiture cernée par la police, ressemble moins à une tragédie qu'à un nouveau départ »²⁴⁰. C'est donc surtout la mise en scène qui donne au suicide un aspect positif, bien que beaucoup d'autres spectateurs puissent le considérer sous un angle fataliste, angle vers lequel le récit semble se diriger.

S'il est envisageable que certains films produisent des sentiments univoques, ce n'est pas le cas des motifs de suicide, qui peuvent produire diverses réactions, hormis peut-être le suicide dont la cause principale est le décès violent d'un être cher, qui semble quasiment nécessairement inspirer de la tristesse. On peut donc contredire les affirmations de Stack et Bowman. On voit en effet par les exemples des suicides liés à une psychopathie, à l'altruisme, ou à des tensions relationnelles ou économiques qu'un même facteur de suicide peut produire diverses émotions au spectateur. De plus, l'exemple de *Thelma et Louise* montre qu'une représentation précise du suicide dans un film peut produire des réactions opposées selon les spectateurs, réactions contradictoires que le spectateur peut d'ailleurs retrouver en lui-même.

Les contradictions internes sont des réactions que l'on retrouve lorsqu'un film apparaît nuancé, comme l'est également *Paradise Now*. Évoquant la problématique de l'attentat-suicide auprès du *Guardian*, Hani Abu-Assad a d'ailleurs déclaré : « *The film is an artistic point of view of that political issue. The politicians want to see it as black and white, good and evil, and art wants to see it as a human thing*²⁴¹ »²⁴². Le réalisateur palestinien montre ici que c'est finalement le propre de l'art et du cinéma de manière particulière que de représenter la nuance, de générer des sentiments équivoques.

B) Le suicide inspirant des sentiments contrariés ou contradictoires

1. Le suicide lié à des problèmes psychiatriques ou physiques, des facteurs amenant des sensations équivoques

Stack et Bowman reconnaissent que deux facteurs de suicide génèrent souvent des

240 MURY C., « "Thelma et Louise" est-il le premier manifeste #MeToo ? », *telerama.fr. op. cit.*

241 Traduction : Le film présente un point de vue artistique sur ce problème politique. Les politiciens veulent le voir en noir et blanc, en bien ou en mal, tandis que l'art veut le voir comme une chose humaine.

242 GLAISTER D., "It was a joke I was even nominated", *theguardian.com*, 20/01/16, disponible sur : <https://www.theguardian.com/film/2006/jan/20/israelandthepalestinians.comment>, consulté le 28/11/18.

sentiments équivoques : le suicide lié à des problèmes psychiatriques ou physiques²⁴³.

Dans le cas des suicides psychiatriques ils expliquent que le suicide est davantage vu comme un fait négatif. D'ailleurs il est souvent représenté de manière pathétique, à l'image de celui de Ben dans *Leaving Las Vegas* qui peut frustrer le spectateur, surtout lorsqu'il constate que sa relation amoureuse avec Sera pouvait constituer un échappatoire. Mais paradoxalement si une empathie se crée entre le personnage et le spectateur, le suicide peut au contraire être vu comme une libération. On peut en effet comprendre la pulsion de mort de Ben, ressentir comme lui son incapacité à entretenir une relation normale avec Sera, et souhaiter qu'il en finisse avec la vie. On atteint ici le cœur du concept de projection-identification développé par Edgar Morin²⁴⁴ : le spectateur se projette dans l'image et s'identifie au personnage. Cette projection-identification est renforcée si le réalisateur fait le choix d'un narrateur autodiégétique, comme dans *Oslo, 31 août*²⁴⁵. Celle-ci n'est bien sûr pas le propre du suicide lié à des facteurs psychiatriques, mais elle joue dans ce cas un rôle dans le paradoxe mis en lumière.

La projection-identification se retrouve d'ailleurs souvent dans le cas d'un suicide lié à des problèmes physiques. Le spectateur comprend assez facilement les raisons qui poussent le personnage à se suicider, il peut se dire qu'il ferait la même chose à sa place. Ce suicide est donc davantage accepté culturellement ; une large majorité d'États-Uniens voient par exemple le suicide comme justifiable dans le cas d'une maladie incurable²⁴⁶, tel qu'il est représenté dans *Quelques Heures de printemps*. Dans d'autres cas les spectateurs sont néanmoins plus partagés, comme celui du handicap dans *Million Dollar Baby*, ou d'un problème cardiaque dans *The Wrestler*. On peut d'ailleurs constater l'expression de ces divisions entre spectateurs par les débats d'idées qui agitent ces dernières années la sphère publique d'un certain nombre de pays concernant la question de la légalisation de l'euthanasie et du suicide assisté. En racontant l'histoire vraie de Ramòn Sampedro, le film *Mar Adentro* – dont le succès a été très important en Espagne – a d'ailleurs contribué à construire dans le pays un « ample consensus » à cette cause selon *Le Monde*²⁴⁷ ; on peut

243 STACK S. et BOWMAN B., *Suicide movies: social patterns 1900-2009. op. cit.* p. 251-252

244 MORIN E., *Le Cinéma ou l'homme imaginaire*. Paris, Éditions de Minuit, 1956.

245 Voir page 49.

246 STACK S., « The relationship between culture and suicide », *Transcultural Psychiatry*. Thousand Oaks, California, SAGE Publications, 1998.

247 MOREL S., « En Espagne, la légalisation de l'euthanasie est devenue un des thèmes de campagne », *lemonde.fr*, 08/04/19, disponible sur : <https://www.lemonde.fr/international/article/2019/04/08/l-euthanasie-entre-avec-force-dans-la-campagne-electorale-espagnole_5447167_3210.html>, consulté le 11/04/19.

donc supposer que le processus de projection-identification fut très efficace dans ce cas.

La représentation des facteurs de suicide que sont les motifs psychiatriques et physiques semble par nature créer des réactions équivoques. Si les motifs psychiatriques tendent à procurer des contradictions internes au spectateur, les motifs physiques sont eux davantage susceptibles de créer des divisions entre les spectateurs. Si le spectateur suit avec orthodoxie une doctrine religieuse monothéiste, il trouvera probablement indigne qu'un personnage veuille mourir, quel que soit son handicap. Ce débat est d'ailleurs représenté dans *Mar Adentro*, puisqu'un prêtre également tétraplégique vient le rencontrer pour l'intimer à renoncer à son projet. S'en suit alors une conversation ridicule avec le personnage principal, les deux étant obligés de crier du fait que le prêtre n'ait pas pu monter à l'étage avec son fauteuil, et que Ramòn Sampedro ne daigne descendre. Si le réalisateur prend ici clairement parti en ridiculisant les mots du prêtre, l'utilisation des dialogues peut cependant être l'occasion d'exprimer un débat sur le suicide, échange d'idées contradictoires présentant au spectateur des points de vue équivoques.

2. Le dialogue comme moyen d'apporter des points de vue divergents sur la question du suicide

Sera : « *I just want to know why are you killing yourself.* »

Ben : « *Interesting choice of words... I don't remember. I just know that I want to.* »

Sera : « *So you say you're drinking as a way to kill yourself?* »

Ben : « *Or killing myself is a way to drink.*²⁴⁸ »

Dans une grande partie des films du corpus, à l'image ici de *Leaving Las Vegas*, la question du suicide est abordée frontalement, par l'intermédiaire des dialogues. Si l'on s'appuie sur le concept de polyphonie (ou dialogisme) développé par Mikhaïl Bakhtine à partir de l'œuvre de Dostoïevski²⁴⁹, l'interaction entre deux personnages permet d'apporter des points de vue divergents – du moment que l'auteur se place dans une position neutre – et peut ainsi laisser le choix au spectateur d'être en accord avec l'un des personnages, ou même de ne pas trancher entre les deux.

La conversation sur le suicide est parfois très brève. Dans *Une Vie volée*, Susanna aborde par exemple le sujet dans un lit avec son amant Tobias, quelques temps après avoir

248 Traduction : Je veux juste savoir pourquoi tu te tues. Intéressante formulation... J'ai oublié. Mais je sais que je veux le faire. Tu bois pour mourir c'est ça ? Ou je meurs d'envie de boire.

249 BAKHTINE M.M (traduit par KOLITCHEFF I.), *La poétique de Dostoïevski*. Paris, Seuil, 1998 (1^e édition : 1929).

effectué sa première tentative, qu'elle n'assume pas encore. Tobias veut très vite interrompre la conversation, parce qu'il trouve le suicide stupide, ce qui la vexa.

Le film *Le Goût de la cerise* est finalement presque un débat permanent entre les personnages sur le suicide que veut accomplir M. Badii. Sa conversation avec le taxidermiste du musée d'histoire naturelle est d'ailleurs à l'origine du nom du film, puisque tentant de lui exprimer les plaisirs de la vie, ce dernier lui demande : « *tu veux abandonner le goût de la cerise ?*²⁵⁰ ». Le but de cette conversation est cette fois d'empêcher le personnage principal de se suicider. Mais le fait que le réalisateur Abbas Kiarostami en ait fait le titre de ce film est révélateur du fait qu'il semble prendre parti en faveur du taxidermiste ; cela montre qu'il est difficile pour le réalisateur de garder une position neutre nécessaire à une réelle polyphonie en son sens bakhtinien.

Le dialogue n'est néanmoins pas toujours aussi frontal. Dans *Oslo, 31 août* par exemple, le protagoniste cherche à faire comprendre ses envies suicidaires à son ami, ce que celui-ci comprend et tente à son tour de lui expliquer que ce n'est pas une solution. La conversation est pleine de retenue et de sous-entendus. Les personnages peuvent également parler du suicide sans s'inclure personnellement dans la conversation. Ainsi dans *Van Gogh*, le personnage de « La mouche » parle au peintre de son capitaine, qui s'est suicidé pour ne pas se faire avoir « *par les chleuhs* ». Il lui lance ainsi « *il faut en avoir hein ?* », et Vincent acquiesce légèrement, sans dire un mot.

Contrairement au monologue qui ne présente qu'un seul point de vue, comme c'est le cas de la lettre lue en voix-off par Virginia Woolf dans *The Hours*, le dialogue bakhtinien permet de présenter des arguments contradictoires, et de laisser le spectateur développer sa propre opinion sur le sujet. Le dialogue présente par ailleurs souvent un autre intérêt, celui d'installer le thème du suicide. Ainsi si le suicide advient par la suite, il est moins brutal car plus attendu par le spectateur ; au contraire des films n'évoquant jamais le sujet comme *Gran Torino* et surtout *Polisse*.

Il semble très rare qu'un type de suicide procure, peu importe le film, un même sentiment à tous les spectateurs, hormis peut-être lorsqu'il est principalement causé par le décès brutal d'un être cher. Si le thème du suicide est quasiment toujours dramatique, les réalisateurs disposent néanmoins d'une certaine liberté au vu du panel de réactions qu'ils

250 Traduction du perse.

peuvent procurer au spectateur. Il est d'ailleurs très courant que leur mise en scène divise les spectateurs, ou même qu'elle procure individuellement des sensations contrariées.

Il existe néanmoins des réalisateurs qui peuvent viser à ce que tous aient la même réaction suite au suicide du personnage. On peut justement considérer que c'est le propre du cinéma de masse que de vouloir maîtriser les sensations des spectateurs. Il est par exemple probable qu'en réalisant *A Star is born* – qui fait justement partie des films non classés art et essai du corpus – Bradley Cooper ait voulu susciter la tristesse de tous les spectateurs à la fin du film, lorsque le personnage de Jackson se suicide. Néanmoins il est finalement impossible de contrôler tous les spectateurs, puisque si l'on cherche à susciter une émotion précise, une partie des spectateurs s'érigera forcément contre cette volonté, et qualifiera ce traitement du suicide de kitsch, tentant ainsi de critiquer la culture de masse. C'est justement le cas de l'hebdomadaire *Télérama*, qui a trouvé le film « *fade et artificiel* »²⁵¹, et n'a donc vraisemblablement pas été ému par le suicide de Jackson.

D'ailleurs à l'heure de *Netflix* et de l'individualisation toujours plus poussée de la consommation de films²⁵², le spectateur est libre de regarder un film dans les conditions qu'il souhaite. De la même manière que Daniel Pennac rendait légitime en 1992 certaines manières de lire²⁵³, son propos peut être adapté au cinéma ; comme le lecteur a par exemple « *le droit de sauter des pages* », le spectateur a tout à fait le droit de sauter des parties du film, ou même de ne regarder que la fin. Cette activité renforcée du spectateur montre bien qu'il devient difficile pour le réalisateur de maîtriser les réactions de son public.

Le public garde néanmoins une place primordiale dans la manière dont le cinéma aborde le suicide, puisque très souvent ce traitement s'adapte au(x) public(s) visé(s).

Chapitre 2. Un traitement intimement lié au(x) public(s) ciblé(s)

Le chapitre précédent a permis de prendre conscience de la grande liberté de traitement du suicide prise par les cinéastes-auteurs. Néanmoins il peut être intéressant de comparer cette liberté à celle des réalisateurs produisant des œuvres destinées à d'autres

251 GUICHARD L., « A Star is born, Lady Gaga dans un remake fade et artificiel », *telerama.fr*, 03/10/18, disponible sur : <https://www.telerama.fr/cinema/films/a-star-is-born_518755.php>, consulté le 17/10/18.

252 FARCHY J., *L'Industrie du cinéma*. Paris, PUF, 1992.

253 PENNAC D., *Comme un roman*. Paris, Gallimard, 1995.

publics.

A) Rendre le suicide spectaculaire et attractif : comparaison entre cinéma d'exploitation et cinéma d'auteur

1. Au cinéma d'exploitation, le suicide comme produit marchand

Michele Aaron estime que dans le cinéma traditionnel le suicide est un sujet largement marginalisé²⁵⁴. Cette marginalisation se constate en effet si on compare le suicide à une autre forme de décès qu'est le meurtre. Si l'on se réfère au cinéma le meurtre semblerait effectivement le moyen le plus probable de mourir, ce qui n'est évidemment pas le cas. Même dans un pays où le nombre d'homicides est très élevé comme les États-Unis, Aaron montre que le nombre de décès par suicide est deux fois plus important – la différence est donc logiquement beaucoup plus significative dans les pays aux taux d'homicides moindres comme en Europe. Aaron explique que cette absence peut avoir deux explications. En premier lieu cela peut être lié au tabou qui entoure le suicide dans les sociétés de culture chrétienne²⁵⁵. Ensuite la sur-représentation du meurtre par rapport au suicide est simplement à relier à des avantages financiers : le drame extérieur est beaucoup plus palpitant et spectaculaire que le conflit intérieur.

Aaron va plus loin dans sa réflexion, car elle estime que même si le suicide est abordé au cinéma traditionnel il reflète toujours autre chose. On pourrait réfuter cette seconde affirmation par l'étude de Stack et Bowman qui développent les représentations du suicide comme facteur avant tout social au sein du cinéma états-unien traditionnel²⁵⁶. Mais il est vrai que très rares sont les films du cinéma d'exploitation qui « parlent » réellement du suicide ; sur la période du corpus seuls cinq ont pu être dénombrés, en prenant en compte *Une Vie volée* qui en fait partie. Les quatre autres sont *Veronika décide de mourir*²⁵⁷, *Stay*²⁵⁸, *Une drôle d'histoire*²⁵⁹, et *Petits Suicides entre amis*²⁶⁰. Si certains films ont pu être oubliés, cela montre bien que le cinéma d'exploitation use du suicide davantage comme d'un

254 AARON M., *Death and the moving image : Ideology, iconography and I. op.cit.*

255 Cette réflexion sera poursuivie dans la prochaine sous-partie, page 83.

256 STACK S. et BOWMAN B., *Suicide movies: social patterns 1900-2009. op. cit.*

257 *Veronika décide de mourir*, Emily Young, 2009 (DVD, Seven7 Éditions, 2010).

258 *Stay*, Marc Forster, 2005 (DVD, 20th Century Fox, 2007).

259 *Une drôle d'histoire*, Anna Boden, 2010 (DVD, Universal Pictures France, 2012).

260 *Petits suicides entre amis*, Goran Dukic, 2007 (DVD, TF1 Vidéo, 2012).

ressort dramatique, à l'image de *Seven* et *A Star is born*.

Au final le cinéma d'exploitation fait usage du suicide comme il le fait du meurtre : pour servir l'action. Le suicide devient donc un produit marchand, un simple instrument servant le spectacle. Les suicides altruistes, plus spectaculaires, sont par exemple préférés aux suicides liés à des éléments psychiatriques traditionnels – qui risquent d'ennuyer le spectateur comme l'estiment Stack et Bowman. On retrouve d'ailleurs dans les *blockbusters* très souvent un archétype spectaculaire du suicide altruiste : celui du personnage qui sauve l'humanité en se suicidant, comme dans *Armageddon*²⁶¹. Un marqueur de cette spectacularisation, ce sont les comportements suicidaires. Comme le montre Aaron, le cinéma d'exploitation met très souvent en scène des comportements suicidaires, mais sous une forme héroïque, le personnage risquant sa vie par des actes qui semblent insensés²⁶². Si elle peut subir des variantes, une réplique revient très régulièrement dans les *blockbusters* : « *ce serait du suicide !* ». Si l'on prend par exemple le plus gros succès commercial de l'année 2018, *Avengers : Infinity War*²⁶³, qui est d'ailleurs désormais le film au plus gros budget de l'histoire du cinéma, on y retrouve cette dernière réplique à deux reprises.

Un autre marqueur du suicide comme élément spectaculaire, c'est la sur-représentation de la violence comme facteur de suicide. Selon Stack et Bowman, si les victimes de violence représentent seulement 0.6 % des suicides aux États-Unis, ce chiffre atteint 6.6 % dans les films du cinéma national²⁶⁴. De la même manière les auteurs d'actes violents ne représentent que 4.8 % des suicides aux États-Unis, contre 20.4 % dans les films du pays. Un autre marqueur de la présence de violence dans la représentation du suicide est la sur-représentation de la vengeance comme réaction des survivants du suicide, vengeance se traduisant dans la plupart des cas par des actes violents²⁶⁵. Ainsi dans *Old Boy* Lee Woo-jin se venge d'Oh Dae-su qu'il considère responsable du suicide de sa sœur en le séquestrant durant quinze ans, et le père d'Alejandra dans *Después de Lucía* kidnappe

261 *Armageddon*, Michael Bay, 1998 (DVD, Touchstone Home Video, 2002).

262 AARON M., *Death and the moving image : Ideology, iconography and I. op.cit.*

263 *Avengers : Infinity War*, Anthony et Joe Russo, 2018 (DVD, Marvel, 2018).

264 STACK S. et BOWMAN B., *Suicide movies: social patterns 1900-2009. op. cit.* p. 160

265 Par ailleurs il n'est pas si étonnant de constater que les films mettent en scène des survivants cherchant à se venger, car à partir du moment où ils suggèrent que les causes extérieures de suicide sont majoritaires, il paraît normal que ces survivants se mobilisent pour lutter contre ces causes ; la vengeance n'est alors qu'une réaction active parmi d'autres. Cela permet d'ailleurs de constater qu'à l'inverse dans le monde réel, c'est la voix du deuil qui est toujours encouragée, on cherche à ce que les proches ne se sentent pas responsables ; on favorise ainsi la définition psychiatrique du suicide.

l'adolescent qu'il tient pour responsable du suicide de sa fille, l'emmène au large avec un bateau, et le tue en le faisant passer par dessus bord.

Cela montre d'ailleurs que le cinéma d'auteur use lui aussi parfois du suicide comme élément spectaculaire. Néanmoins il semble en faire un usage plus modéré, du fait qu'il vise un public différent, à la demande d'action *a priori* moindre. On peut vérifier cette hypothèse en comparant la représentation des suicides de psychopathe et des suicides lié à des facteurs physiques entre le cinéma « art et essai » et le cinéma d'exploitation.

2. Une plus grande liberté et représentativité du cinéma « art et essai » ?

On peut remarquer des différences importantes entre les données recueillies par Steven Stack et Barbara Bowman et les films du corpus, en particulier concernant les suicides de psychopathes et les suicides liés à des problèmes physiques.

Si la part des suicides de psychopathes est importante dans le cinéma états-unien (18.4 % des suicides²⁶⁶), on peut supposer que la proportion serait plus faible si l'on ne prenait que les films d'auteur, c'est à dire classés « art et essai ». En effet parmi le corpus de film, on ne trouve que deux films contenant un suicide de psychopathe (soit 6.67 %) : *Seven* et *Old Boy*. Sachant que *Seven* fait partie des films non-reconnus « art et essai » par le CNC, cela renforce l'hypothèse selon laquelle le cinéma d'auteur représente proportionnellement bien moins que le cinéma d'exploitation ce type de suicide, où celui-ci est d'ailleurs moins un sujet qu'un élément dramatique, au service de la description d'un personnage représentant souvent l'archétype du « méchant ». Pour le psychopathe le suicide n'est souvent qu'un moyen d'échapper à la peine, à l'incarcération, à la mort, à la torture, ou à toute autre conséquence négative. Si le trouble de la personnalité antisociale comme facteur de suicide apparaît largement sur-représenté au cinéma (18.4 % des suicides dans les films états-uniens par rapport à un taux qui semblerait approcher 4.5 % dans le monde réel²⁶⁷), le cinéma d'auteur semble le mettre en scène beaucoup plus rarement, et donc en faire une représentation plus juste, quantitativement parlant.

À l'inverse du suicide de psychopathe, on peut constater la présence importante de films reliant le suicide à des problèmes physiques au sein du corpus (9 sur 30 films soit 30.0 %) par rapport à sa faible part si l'on prend le cinéma états-unien dans son ensemble

266 STACK S. et BOWMAN B., *Suicide movies: social patterns 1900-2009. op. cit.* p. 18

267 LINEHAN M., RIZVI S.L, WELCH S.S. et PAGE B., « Psychiatric aspects of suicidal behavior: personality disorders ». *op. cit.*

(seulement 6.9 %²⁶⁸). Encore une fois cette différence peut s'expliquer par le fait que le corpus soit quasiment uniquement constitué de films classés « art et essai ». Le cinéma d'auteur semble donc davantage en capacité de représenter ce facteur de suicide.

Ce fait peut être expliqué par l'âge parfois avancé des personnages représentés au sein du corpus. En effet il est plus facile de produire un film mettant en scène des personnages âgés au sein du système de production des films d'auteur car la réussite financière du film dépend beaucoup moins de la mise en scène d'acteurs jeunes et attractifs, argument marketing auquel le public des cinémas d'art et d'essai prête moins attention. Il suffit d'ailleurs de comparer les programmations de ces cinémas avec celle des cinémas multiplexes pour s'en rendre compte. Sur les neuf films présentant un suicide liés à des problèmes physiques, cinq concernent des personnages de plus de cinquante ans (*The Hours*, *Mar Adentro*, *The Wrestler*, *Gran Torino*, *Quelques Heures de printemps*). Bien que l'on puisse noter le suicide de personnages âgés lié à des facteurs physiques dans le cinéma grand public – dont l'exemple le plus fameux peut être *Le Dernier des géants*²⁶⁹, dernier film avec John Wayne – on en trouve bien moins que dans le cinéma d'auteur.

Ainsi le cinéma d'auteur semble gagner en représentativité – puisqu'en présentant davantage de suicides liés à des problèmes physiques il s'approche des 36 % des suicides liés à ce facteur²⁷⁰ – tout en gagnant en liberté, puisqu'il a davantage la possibilité de mettre en scène des personnages plus âgés. Il bénéficie également de davantage de liberté dans le traitement du suicide car il ne se soucie pas de véhiculer une morale.

B) Des points de vue moraux différents selon les publics visés : comparaison avec les œuvres non-classées art et essai, télévisuelles et de streaming

1. Quand le cinéma d'exploitation met l'accent sur des terminaisons heureuses

Parmi les rares films du cinéma d'exploitation qui traitent véritablement du suicide, Michele Aaron remarquait qu'ils se concluaient quasiment toujours sur une fin heureuse. Le film *Veronika décide de mourir* est un exemple particulièrement flagrant. Adapté d'un

268 STACK S. et BOWMAN B., *Suicide movies: social patterns 1900-2009*. *op. cit.* p. 18

269 *Le Dernier des Géants*, Don Siegel, 1976 (DVD, Sidonis Calysta, 2018).

270 CAVANAUGH J.T.O., CARSON A.J., SHARPE M. et LAWRIE S.M., « Psychological autopsy studies of suicide: A systematic review ». *op. cit.*

roman de Paolo Coelho, le film met en scène une jeune adulte, Veronika, qui tente de se suicider ; comme Susanna dans *Une Vie volée*, elle est immédiatement admise, contre son grès, dans un hôpital psychiatrique. Elle apprend ensuite que son cœur a été atteint et qu'il ne lui reste que quelques jours à vivre. En sentant la mort approcher elle va progressivement reprendre goût à la vie, en particulier grâce à la rencontre d'Edward, un autre patient dont elle tombe amoureuse. À la fin du film les deux amants finissent par s'enfuir du centre, et alors qu'elle était censée mourir, un « miracle » se produit, et elle reste en vie, heureuse, dans les bras d'Edward. Le film correspondant aux stéréotypes du *happy end* hollywoodien, il est sévèrement critiqué par la presse, comme par le *Hollywood Reporter*, non sans cynisme : « *It's not much of a spoiler to reveal that by the film's conclusion Veronika has discovered a newfound appetite for life. But then again, she didn't have to sit through this movie.*²⁷¹ »²⁷².

À l'inverse aucun film du corpus – qui sont pour la plupart classés « art et essai » par le CNC – ne met en scène une fin si heureuse et édifiante, hormis peut-être *La Fille sur le pont* puisque les personnages de Gabor et Adèle finissent par se retrouver et promettent de ne plus se séparer. Mais si un certain nombre de critiques tombent d'accord sur le fait que la fin ne convient pas, décrite par exemple comme « maladroite » par *Le Parisien* ou même « totalement ratée » par *Chroniqu'art*²⁷³, la plupart des critiques s'accordent sur les qualités particulières du film, qui ne cherche pas à produire de morale.

Comme l'écrit Nathalie Dupont, en évoquant davantage les questions de sexualité, le cinéma d'exploitation hollywoodien tend lui à converger vers une certaine morale²⁷⁴. Elle lie ça à l'importance de toucher un public chrétien, qui représente un « *potentiel de spectateurs susceptibles d'être intéressés par des films mettant en avant une morale correspondant à leurs attentes* ». Le suicide étant prohibé par la religion chrétienne, le film a donc intérêt à adopter un point de vue moral sur cette question. De plus la volonté de diffuser internationalement le film, dans des pays où le suicide est parfois prohibé, peut

271 Traduction : Ce n'est pas vraiment *spoiler* que de révéler qu'à la fin du film Veronika s'est découvert une nouvelle envie de vivre. Mais encore une fois, elle n'a pas eu à voir ce film.

272 SCHECK F., « 'Veronika decides to die': film review », *hollywoodreporter.com*, 22/01/15, disponible sur : <<https://www.hollywoodreporter.com/review/veronika-decides-die-film-review-765951>>, consulté le 22/02/19.

273 « La fille sur le pont, critiques presse », *allocine.fr*, disponible sur :

<<http://www.allocine.fr/film/fichefilm-10044/critiques/presse/>>, consulté le 22/02/19.

274 DUPONT, N. « Hollywood et la morale au cinéma : un pari rentable ? », *Entre jouissance et tabous : Les représentations des relations amoureuses et des sexualités dans les Amériques*, sous la direction de GUENNEC M.. Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2015.

également le justifier. De la même manière les œuvres télévisuelles tendent également à adopter un point de vue moral, souvent davantage dans un but pédagogique.

2. La télévision, une approche pédagogique du suicide : l'exemple des documentaires et des téléfilms

Le point de vue moral des œuvres télévisuelles se constate à travers deux types de productions : les documentaires et les téléfilms.

Le corpus ne contient aucun documentaire, car il vise à interroger le traitement du suicide au sein de la fiction. Néanmoins il existe de nombreux documentaires traitant du suicide. On peut remarquer que dans ce traitement les documentaristes s'octroient parfois la même liberté que les cinéastes-auteurs. Finalement on remarque que le traitement dépend principalement du support de diffusion de l'œuvre audiovisuelle. Un documentaire destiné aux salles de cinéma s'octroiera davantage de liberté que s'il était destiné à la télévision.

Pour s'en rendre compte il est possible de comparer deux œuvres documentaires assez proches, car relatant toutes deux des témoignages de proches de personnes suicidées, mais destinées à deux médias différents. Le premier documentaire, *La Vie après le suicide d'un proche*²⁷⁵, a été diffusé en *prime time* le 17 janvier 2018 sur *France 5*, et a recueilli 2.9 % de part d'audiences, soit environ 700 000 spectateurs²⁷⁶. La réalisatrice, dont la sœur s'est également suicidée, filme avec empathie des parents, sœurs ou compagnes de personnes suicidées. Elle explique dans une interview pour *Télérama* qu'il est difficile pour la télévision d'aborder un sujet si sensible ; si la chaîne publique a accepté, c'est parce que la réalisatrice voulait délivrer un message « positif », plein « d'espoir et de lumière »²⁷⁷.

Le second documentaire, *The Bridge*²⁷⁸, présente lui les témoignages de personnes dont les proches se sont suicidés en sautant du *Golden Gate Bridge* de San Francisco durant l'année 2004. Sorti dans les salles états-uniennes en 2006, le film a suscité bien des controverses. Les images dévoilées peuvent en effet constituer un certain choc pour le spectateur, puisque le réalisateur a parallèlement à ces témoignages choisi d'installer sa

²⁷⁵ *La Vie après le suicide d'un proche*, Katia Chapoutier, 2018 (diffusé le 17/01/18 sur *France 5*).

²⁷⁶ MANDIN B., « Audiences TV du mercredi 17 janvier 2018 : Esprits criminels en tête, Patrick Sébastien déçoit, Souviens-toi en forte baisse sur M6 », *toutelatele.com*, 18/01/18, disponible sur : <http://www.toutelatele.com/audiences-tv-du-mercredi-17-janvier-2018-esprits-criminels-en-tete-patrick-sebastien-decoit-souviens-toi-en-forte-baisse-sur-m6-96975>», consulté le 15/03/19.

²⁷⁷ WARLOP J., « Katia Chapoutier, journaliste : "On ne parle pas du suicide à la télé" », *telarama.fr*, 17/01/18, disponible sur : <https://www.telarama.fr/television/katia-chapoutier-journaliste-on-ne-parle-pas-du-suicide-a-la-tele.n5431690.php>», consulté le 22/03/19.

²⁷⁸ *The Bridge*, Eric Steel, 2006 (DVD, Drakes Avenue, 2008).

caméra durant un an sur la berge du détroit pour filmer directement les suicides ; 23 des 24 suicides de l'année 2004 ont ainsi été enregistrés, et sont pour la plupart montrés dans le documentaire. Contrairement au précédent, celui-ci ne cherche pas à se montrer positif, ne converge aucune morale ; les critiques furent donc très divisées, certains comme *The New York Times* louant un film qui « juxtaposes transcendent beauty and personal tragedy²⁷⁹ »²⁸⁰, d'autres comme *The Guardian* estimant que « this could be the most morally loathsome film ever made²⁸¹ »²⁸². Ce film subversif aurait difficilement pu être réalisé pour la télévision, encore moins pour une chaîne publique comme *France 5*. Un documentaire réalisé pour le cinéma permet donc davantage de liberté à son réalisateur.

Lorsqu'il parle de suicide, le téléfilm est à l'inverse bien plus pédagogique et adopte toujours un point de vue moral, cherchant à alerter sur un enjeu de société. C'est le cas notamment du *Jour où j'ai brûlé mon cœur*²⁸³, diffusé sur *TF1* le lundi 5 novembre 2018. Le film met en scène l'histoire vraie de Jonathan Destin, adolescent de 16 ans victime de harcèlement ayant tenté de se suicider en s'immolant par le feu. Dénonçant le harcèlement, c'est aussi un moyen d'alerter sur ce fait social ; l'histoire de Jonathan a ainsi été relayée dans tous les médias, le jeune homme ayant même multiplié les interviews.

Le but est ici clairement de toucher le spectateur, qu'il puisse comprendre comment le harcèlement peut conduire à ce qu'une personne tente de se suicider, quitte à employer des « effets trop appuyés », comme l'estime *Télérama*²⁸⁴. Le site *ozap.com* parle même de « téléfilm d'utilité publique », estimant qu'il « mériterait d'être diffusé dans les collèges et les lycées de France »²⁸⁵, ce qui insiste bien sur son aspect pédagogique. La diffusion précédait d'ailleurs la journée nationale de lutte contre le harcèlement scolaire. Bénéficiant d'acteurs populaires comme Michaël Youn et Camille Chamoux, le film a recueilli 25.7 % de part d'audiences, soit environ 6.9 millions de spectateurs ; son influence paraît donc plus importante que celle d'un documentaire. Le téléfilm était justement suivi du documentaire

279 Traduction : juxtapose la beauté transcendante et la tragédie personnelle.

280 HOLDEN S., « That beautiful but deadly San Francisco span », *nytimes.com*, 27/10/06, disponible sur : <<https://www.nytimes.com/2006/10/27/movies/27brid.html>>, consulté le 15/03/19.

281 Traduction : cela pourrait être le film le plus moralement dégoûtant jamais réalisé.

282 PULVER A., « The Bridge », *theguardian.com*, 16/02/07, disponible sur :

<<https://www.theguardian.com/film/2007/feb/16/documentary>>, consulté le 15/03/19.

283 *Le Jour où j'ai brûlé mon cœur*, Christophe Lamotte, 2018 (diffusé le 05/11/18 sur *TF1*).

284 ANCERY P., « Le jour où j'ai brûlé mon cœur », *telerama.fr*, 05/11/18, disponible sur :

<https://television.telerama.fr/tele/telefilm/le-jour-ou-jai-brule-mon-coeur_33991632_emission141365808.php>, consulté le 15/03/19.

285 DEZERAUD P., « "Le jour où j'ai brûlé mon cœur" : un téléfilm d'utilité publique ce soir sur TF1 », *ozap.com*, 05/11/18, disponible sur : <<https://www.ozap.com/actu/-le-jour-ou-j-ai-brule-mon-coeur-un-telefilm-d-utilite-publique-ce-soir-sur-tf1/569044>>, consulté le 15/03/19.

*Harcèlement scolaire : Le calvaire de Jonathan*²⁸⁶, en seconde partie de soirée ; celui-ci tient donc le rôle de complément, car c'est surtout le film qui permet de mobiliser.

À travers la représentation du suicide, le téléfilm cherche à dénoncer une de ses causes, en l'occurrence le harcèlement. Le propos est moral et clair, il n'y a pas d'équivoque : on cherche à alerter le spectateur. Cela dénote avec la plupart des films du corpus, qui ne cherchent pas à alerter sur une cause du suicide, et peuvent même présenter le suicide comme une libération. Le harcèlement scolaire facteur de suicide est d'ailleurs également le sujet d'une série *Netflix : 13 Reasons Why*.

3. Le traitement plus ambigu du suicide par les plate-formes de diffusion en mode continu : l'exemple de la série *13 Reasons Why*

La stricte binarité entre cinéma et télévision apparaît désormais révolue, au regard de la multiplication des écrans permettant de visionner du contenu audiovisuel : ordinateur, tablette, ou portable. Ces supports contribuent d'ailleurs à individualiser le visionnage de ce contenu. Sur internet les plate-formes de contenu audiovisuel sont nombreuses, de *YouTube* à *Netflix*. Si les chaînes de télévision étaient auparavant les principaux producteurs et diffuseurs de séries, les plate-formes de flux continu ou *streaming* – dont *Netflix* est la plus importante – ont pris leur place. *Netflix* a donc produit une série sur le harcèlement conduisant au suicide : *13 Reasons Why*. La série met en scène le suicide d'Hannah, une jeune lycéenne – qui est d'ailleurs déjà morte lorsque commence l'épisode pilote – qui laisse derrière elle treize cassettes expliquant son geste, chacune étant destinée à une personne en particulier qu'elle tient pour responsable de son acte.

La série est sans aucun doute aujourd'hui l'objet audiovisuel traitant du suicide ayant le plus d'impact sur la société et notamment sur les jeunes. La série était en effet la troisième série *Netflix* la plus regardée frénétiquement (c'est à dire sur un rythme de plus de deux heures par jour) en 2017²⁸⁷ et 2018²⁸⁸. Lorsqu'une saison sort, l'utilisateur – très souvent jeune – semble donc s'y « plonger » complètement. Comme le téléfilm de *TF1*, la série présente des aspects pédagogiques ; le *Huffington Post* estime d'ailleurs qu'il est

286

287 Anonyme, « Netflix dévoile ses séries les plus regardées en 2017 », *bfmtv.com*, 12/12/17, disponible sur : <<https://people.bfmtv.com/series/netflix-devoile-ses-series-les-plus-regardees-en-2017-1325528.html>>, consulté le 08/04/19.

288 ZARAGOZA C., « Quels films et séries ont été les plus vus sur Netflix en 2018 ? », *gqmagazine.fr*, 12/12/18, disponible sur : <<https://www.gqmagazine.fr/pop-culture/article/quels-films-et-series-ont-ete-les-plus-vus-sur-netflix-en-2018>>, consulté le 08/04/19.

possible d'en tirer quatre leçons : sur le consentement, sur la culture du viol, sur le harcèlement, et sur les signes de pensées suicidaires²⁸⁹.

Néanmoins si la série semble propager un point de vue moral et pédagogique, beaucoup s'inquiètent de sa portée au vu de son immense diffusion dans le monde. La critique la plus virulente vient probablement du rédacteur en chef des *Cahiers du Cinéma* Stéphane Delorme²⁹⁰. Le critique parle de « *Teenflix* » pour décrire l'offre proposée par *Netflix*, car l'offre destinée au jeune de 15 à 35 ans vise à ce qu'il reste bloqué à sa jeune adolescence, à l'âge « *des bonbons un peu acides qui font cool, avec un peu de violence et de sexe* », qui ont donc tous la même saveur. Le nombre de séries représentant des adolescents est en effet impressionnant, et « *quand bien même les séries ne sont pas avec des teens, on devient nous mêmes des teens* ».

Mais selon Delorme *Netflix* va beaucoup plus loin que de simplement proposer des contenus tous similaires et consensuels. Il estime que les contenus produits par *Netflix* sont eux-mêmes des contenus de « *propagande* » qui poussent l'utilisateur à consommer encore davantage sur la plate-forme. En effet le monde vu par *Netflix* semble toujours défectueux, le but est de « *l'abîmer, le rendre haïssable* ». *13 Reasons Why* en est justement le symbole, puisqu'il présente « *un monde fondé sur le harcèlement* », un monde inextricable « *puisque'il faut bien que la série dure, et que le harcèlement n'en finit pas* ». Contrairement à un film comme *Veronika décide de mourir*, il ne peut y avoir de fin heureuse, puisque Hannah est morte dès le début de la série, et que sa représentation à l'écran n'est qu'un souvenir ; elle est « *dead-already* », pour reprendre les mots d'Aaron²⁹¹. Comme le résume Delorme, « *c'est la série qui donne envie de se flinguer* ». Les séries de science-fiction qui « *pullulent* » et représentent toutes un futur glauque contribuent finalement à donner la même image du monde contemporain. Face à ce monde et cette société qui « *nous rend malade* » il n'existe qu'un seul remède : *Netflix*. Avec douceur, la plate-forme semble avoir trouvé la formule pour garder le spectateur en ligne et lui « *faire perdre pied avec la réalité* » ; elle « *offre la catastrophe et le remède* ». Delorme montre bien que *Netflix* rapporte le contenu audiovisuel à des drogues et des produits pharmaceutiques en rapportant les propos de son cofondateur Reed Hastings : « *dans vingt ou trente ans, vous*

289 LE BRETON M., « Les 4 leçons à tirer de la série "13 Reasons Why" sur Netflix », *huffingtonpost.fr*, 12/04/17, disponible sur : <https://www.huffingtonpost.fr/2017/04/12/13-reasons-why-lecons_a_22034891/>, consulté le 08/04/19.

290 DELORME S., « L'expérience Netflix », *Les Cahiers du Cinéma* (n°750). Paris, Éditions de l'étoile, décembre 2018. p. 24-26

291 AARON M., *Death and the moving image : Ideology, iconography and I. op.cit.*

vous divertirez en prenant une pilule bleue personnalisée qui vous fera halluciner ».

Si la critique de Delorme est radicale, elle apporte un point de vue intéressant qui pose d'autres questions concernant les pratiques culturelles conduisant davantage à l'isolement qu'à l'ouverture au monde.

Au regard du traitement du suicide, le cinéma classé « art et essai » paraît être la production audiovisuelle la plus représentative de la réalité du suicide, mais aussi la plus libre, par rapport au cinéma d'exploitation qui doit répondre à des impératifs de spectacle et éloigne donc le traitement du suicide – ou bien doit répondre à des impératifs moraux s'il le traite plus profondément. Il paraît également plus libre que les œuvres audiovisuelles, documentaires comme téléfilms, qui se doivent d'apporter un regard positif sur le sujet, en accompagnant la morale ou même en la constituant par la dénonciation de faits sociaux. Le traitement du suicide par les plate-formes de streaming comme *Netflix* paraît plus ambigu : si à première vue le sujet est traité de manière pédagogique, ce traitement présente en même temps une certaine vision du monde qui pourrait être un argument marketing poussant à son dégoût, au retrait social, et à la consommation de produits audiovisuels.

L'impact de la représentation du suicide dans une série comme *13 Reasons Why* sur les jeunes et le dégoût du monde qu'il peut causer peut d'ailleurs réellement s'observer par les tentatives de suicide qu'il peut générer : c'est l'effet Werther.

Chapitre 3. Un thème sensible aux effets de réception paradoxaux

Si le traitement du suicide dans la fiction est intéressant à étudier, c'est surtout par les effets parfois opposés qu'il peut avoir sur le public.

A) Le cinéma pouvant accentuer le risque de suicide : l'effet Werther

1. Prendre la mesure de l'effet Werther au cinéma

Le nom d'effet Werther découle d'un roman de Goethe paru en 1774, *Les*

*Souffrances du jeune Werther*²⁹², relatant les émois d'un jeune homme, qui se suicide à cause d'amours déçus. À la suite de la parution du roman ont été observé un certain nombre de suicides de jeunes Allemands, suivant les modalités de celui du protagoniste.

C'est le sociologue états-unien David Philipps qui est le premier à parler d'effet Werther, en étudiant à partir de 1974 la corrélation entre la publicité accordée à certains suicides et la hausse du taux de suicide²⁹³. Il concentre donc principalement ses études sur la médiatisation des suicides, et observe que plus la presse publicise un cas de suicide, plus la hausse des suicides au niveau national augmente. Par la suite il étudie également l'impact des œuvres de fiction sur le suicide²⁹⁴. Il convient néanmoins de préciser qu'un suicide médiatisé ou mis en scène n'est jamais la cause du suicide d'une personne, mais il peut néanmoins être un détonateur, ou un facteur favorisant.

Steven Stack montre que ce sont surtout les suicides de célébrités qui ont un impact sur la hausse du taux de suicide, car ils bénéficient d'une très forte médiatisation²⁹⁵. Néanmoins les suicides fictifs peuvent aussi avoir un impact, et en particulier les suicides audiovisuels, la consommation de ces œuvres représentant un des loisirs principaux au sein des sociétés occidentales. Comme vu précédemment, le suicide au cinéma est un sujet quasiment inévitablement dramatique ; il peut donc heurter la sensibilité de certains spectateurs.

Plusieurs études montrent le lien entre la représentation fictive du suicide et la hausse du taux de suicide. Schmidtke et Schaller ont par exemple montré que la série allemande *Tod eines Schülers* mettant en scène le suicide d'un étudiant semble avoir eu des effets particulièrement importants sur les personnes du même âge et du même genre que le personnage principal, le suicide jeune masculin ayant augmenté de 86 % dans les 70 jours suivant la diffusion de la série²⁹⁶. Les œuvres télévisuelles, de par leur diffusion massive, ont peut-être davantage d'influence sur le suicide. Ainsi Hawton montrait lui aussi les

292 GOETHE (von) J.W. (traduit par HELMREICH C. et LEROUX P.), *Les Souffrances du jeune Werther*. Paris, Librairie Générale Française, 1999.

293 PHILLIPS D.P., « The influence of suggestion on suicide : Substantive and theoretical implications of the Werther effect », *American Sociological Review* (n°39). Thousand Oaks, California, SAGE Publications, juin 1974. p. 340-354

294 PHILIPPS D.P. et FAIGHT D.J., « The impact of televised movies about suicide : A replicative study » *The New England Journal of Medicine* (vol.317, n°13). Waltham, Massachusetts, Massachusetts Medical Society, 1988. p. 809-811

295 STACK S., « Suicide in the media: a quantitative review of studies based on non-fictional stories », *Suicide and Life-Threatening Behavior* (n°35). Hoboken, New Jersey, Wiley-Blackwell, 2005. p. 121-133

296 SCHMIDTKE A. et SHALLER S., « The rôle of mass media in suicide prevention », *The international handbook of suicide and attempted suicide*. New York, John Wiley, 2000. p. 675-697

conséquences de la mise en scène d'un suicide par overdose dans le téléfilm populaire britannique *Casualty*²⁹⁷ : dans les trois semaines suivant sa diffusion les urgences britanniques ont admis 17 % de patients ayant commis une tentative de suicide en plus. D'ailleurs un patient sur cinq affirmait que le téléfilm avait influencé leur décision de se suicider par overdose. L'influence doit également s'étudier sur de longues périodes, étant donné qu'avec le DVD et la VOD les œuvres cinématographiques et audiovisuelles ne sont plus forcément regardées par tout le monde sur une période précise. Coleman montre par exemple en 1987 que les suicides par roulette russe représentés dans *Voyage au bout de l'enfer*²⁹⁸ ont eu un effet sur le long terme : entre 1979 et 1986, dans 46 cas de suicides par roulette russes, les personnes avaient visionné le film avant de mettre en pratique ce « jeu »²⁹⁹. Et même en 2004 il constatait encore des cas similaires³⁰⁰. Dans le film *187 : Code meurtre*³⁰¹, les personnages jouent d'ailleurs à la roulette russe après avoir vu *Voyage au bout de l'enfer*.

De la même manière que les suicides de célébrités favorisent l'augmentation du suicide, une hypothèse pourrait être que les suicides mettant en scène des stars du cinéma présentent davantage de risque d'effet Werther. Edgar Morin a en effet montré que le processus psycho-actif de projection-identification du spectateur au personnage, par ailleurs « *particulièrement vif dans les salles obscures* »³⁰² est renforcé s'il s'agit d'une star. La star retient immédiatement l'attention du spectateur, et devient un médiateur pour que ce dernier se reconnaisse dans le personnage. Or les films du corpus mettent en scène de nombreuses stars se suicidant, dans lesquelles le spectateur peut s'identifier, telles Susan Sarandon et Geena Davis (*Thelma et Louise*) Jacques Dutronc (*Van Gogh*), Nicolas Cage (*Leaving Las Vegas*), Nicole Kidman (*The Hours*), Javier Bardem (*Mar Adentro*), Hillary Swank (*Million Dollar Baby*), Clint Eastwood (*Gran Torino*), ou Bradley Cooper (*A Star is born*). Ce dernier film étant par exemple particulièrement populaire, il est possible que beaucoup de spectateurs aient pu s'identifier au personnage de Bradley Cooper, et ainsi pu être encouragé à passer à l'acte.

297 HAWTON K., SIMKIN S., DEEKS J. O'CONNOR S., KEEN A., ALTMAN D., PHILLO G. et BULSTRODE C., « Effects of a drug overdose in a television drama on presentations to hospital for self poisoning: Time series and questionnaire study », *The BMJ*(n°318). London, BMJ, 1999. p. 972-977

298 *Voyage au bout de l'enfer*, Michael Cimino, 1978 (DVD, Studiocanal, 2003).

299 COLEMAN L., *Suicide clusters*. Boston, Faber & Faber, 1987.

300 COLEMAN L., *The copycat effect*. New York, Paraview Pocket Books, 2004.

301 *187 : Code meurtre*, Kevin Reynolds, 1997 (DVD, TF1 Vidéo, 2009).

302 MORIN E., *Les Stars*. Paris, Le Seuil, 1972. p. 8

2. Le corpus contenant des œuvres cinématographiques susceptibles de favoriser le suicide

Le corpus contient d'ailleurs des films populaires à grand succès qui sont susceptibles de générer une hausse du taux de suicide. Ayant généré plus de 400 millions de recettes à travers le monde, en attirant par exemple quasiment deux millions de français dans les salles³⁰³, la représentation du suicide du film de Bradley Cooper pourrait avoir poussé un nombre conséquent de personnes au suicide, surtout si l'on tient compte du ton particulièrement pathétique du film. Un article du *Huffington Post* datant du 21 février 2019 s'intitulait d'ailleurs « *"A Star is born" peut-il vraiment déclencher des suicides ?* »³⁰⁴. Il fait suite au témoignage d'un critique néo-zélandais installé à New York, ayant été hospitalisé pour comportement suicidaire, et dont le film constituerait selon le diagnostic de son médecin un facteur favorisant³⁰⁵. Un nombre important d'internautes a d'ailleurs réagi à son *tweet*, le remerciant, et expliquant avoir connu le même problème, à cause de ce film ou d'un autre.

Le même article établit d'ailleurs un lien avec la série *13 Reasons Why*, plus populaire encore que n'importe quel film du corpus, expliquant que des chercheurs ont remarqué que dans les jours suivant la mise en ligne de la série sur *Netflix*, la requête « comment se suicider » avait augmenté de 26 % sur Google aux États-Unis, et les mots-clés « se suicider » de 18 %³⁰⁶. De nombreuses controverses sont nées dans plusieurs endroits dans le monde concernant le risque d'une telle représentation du suicide pour les adolescents. Le *Washington Post* rapportait par exemple le cas d'une école en Floride annonçant connaître une augmentation des tentatives de suicide suite à la diffusion de la série, ayant en conséquence prévenu les parents d'élèves de ses dangers³⁰⁷.

303 Anonyme, « A Star is born », *jpboxoffice.com*, disponible sur : <<http://www.jpbox-office.com/fichfilm.php?id=17539>>, consulté le 30/04/19.

304 WESSBECHER L., « "A Star is born" peut-il vraiment déclencher des suicides ? », *huffingtonpost.fr*, 21/02/19, disponible sur : <https://www.huffingtonpost.fr/2019/02/21/a-star-is-born-peut-il-vraiment-declencher-des-suicides_a_23675016/>, consulté le 12/02/19.

305 TODD A., « Off the Deep End: 'A Star is Born' and Why the MPAA Needs to Include Depictions of Suicide in Its Ratings », *slashfilm.com*, 18/02/19, disponible sur : <<https://www.slashfilm.com/a-star-is-born-suicide/>>, consulté le 03/03/19.

306 AYERS J.W., ALTHOUSE B.M., LEAS E.C., DREDZE M., et ALLEM J., « Internet Searches for Suicide Following the Release of 13 Reasons Why », *JAMA Internal Medicine* (n°177). Chicago, American Medical Association, octobre 2017. p. 1527-1529

307 BALINGIT M., « Educators and school psychologists raise alarms about '13 Reasons Why' », *washingtonpost.com*, 02/05/17, disponible sur : <https://www.washingtonpost.com/local/education/educators-and-school-psychologists-raise-alarms-about-13-reasons-why/2017/05/01/bb534ec6-2c2b-11e7-a616-d7c8a68c1a66_story.html?nid&noredirect=on&utm_term=.020cd7a1737a>, consulté le 03/03/19.

Si ont seulement été évoquées les œuvres les plus populaires et donc les plus influentes, il est envisageable qu'à une moindre échelle chaque film représentant un suicide peut avoir une influence néfaste. Le documentaire *The Bridge* évoqué au chapitre précédent peut par exemple avoir eu une influence sur les suicides du *Golden Gate Bridge*. Le *New York Times* a d'ailleurs rapporté l'histoire d'un lycéen, Kyle Gamboa, ayant séché l'école en septembre 2013 pour se jeter du pont en s'écriant « Yahoo! » ; il avait justement visionné plusieurs fois la bande-annonce du documentaire avant d'agir³⁰⁸. Sa lettre de suicide indiquait : « *I'm happy, I thought it was a great place to end*³⁰⁹ ».

Si l'effet Werther de la représentation du suicide au cinéma paraît moindre que celui de la médiatisation des suicides de personnalités célèbres, un certain nombre d'indices permettent néanmoins d'affirmer qu'il existe, comme l'étude portant sur la série *13 Reasons Why*. Paradoxalement cette étude explique aussi que les recherches sur la prévention du suicide ont également progressé³¹⁰. Ainsi, si un film ou plus largement une œuvre audiovisuelle peut constituer un détonateur ou un facteur favorisant un suicide, la représentation fictive du suicide peut également permettre de rendre le sujet moins tabou, et de le prévenir.

B) Le cinéma pouvant diminuer le risque de suicide : l'effet Papageno

1. La découverte de l'effet Papageno

De la même manière que l'effet Werther, c'est d'abord par le traitement journalistique que l'effet Papageno a été observé, à travers une étude menée en 2005 par le centre de santé publique de l'université médicale de Vienne³¹¹. L'étude montre que lorsque les médias abordent certains suicides cela peut avoir une portée préventive sur certains comportements suicidaires. Cette portée préventive ne s'observe que si les médias abordent

308 POGASH C., « Suicides Mounting, Golden Gate Looks to Add a Safety Net », *The New York Times*. New York, The New York Times Company, 26 mars 2014.

309 Traduction : Je suis heureux, je pensais que c'était un super endroit pour en finir.

310 AYERS J.W., ALTHOUSE B.M., LEAS E.C., DREDZE M., et ALLEM J., « Internet Searches for Suicide Following the Release of 13 Reasons Why ». *op. cit.*

311 NIEDERKROTENTHALER T., VORACEK M., HERBERTH A., TILL B., STRAUSS M., ETZERSDORFER E., EISENWORT B., SONNECK G., « Role of media reports in completed and prevented suicide: Werther v. Papageno effects », *British Journal of Psychiatry* (n°197). London, Royal College of Psychiatrists, septembre 2010. p. 234-243

les pensées suicidaires sans parler du passage à l'acte, s'ils expliquent le vécu des pensées suicidaires et insistent sur la volonté de la personne de continuer à vivre, et enfin s'ils mettent en évidence l'importance de l'adoption de mécanismes d'adaptation positifs pour faire face à la situation. L'OMS s'est d'ailleurs rendu compte très tôt de l'importance du traitement du suicide dans l'information médiatique, puisqu'elle a émis dès 1999 par l'intermédiaire de l'IASP des guides de recommandation à l'attention des journalistes³¹².

Comme l'explique le psychiatre Charles-Édouard Notredame³¹³, le nom d'effet Papageno provient de *La Flûte enchantée* de Mozart. Dans cet opéra l'oiseleur Papageno pense avoir perdu sa bien-aimée Papagena. Alors qu'il est désespéré et s'apprête à se suicider, il est interrompu par trois angelots qui lui rappellent les ressources dont il dispose, en l'occurrence un carillon magique qu'il avait en possession depuis le début, ayant le pouvoir de ramener Papagena. Il explique que c'est le psychologue autrichien Thomas Niederkrothentaler qui fut le premier à faire cette analogie.

En reprenant cette manière de traiter l'information, certains films semblent davantage susceptibles de prévenir le suicide que d'autres, en particulier ceux qui présentent un personnage à comportement suicidaire mais souhaitant « s'en sortir », comme c'est le cas par exemple de Gabor et Adèle dans *Une Fille sur le pont*, du personnage de Laura Brown dans *The Hours*, ou de celui de Donatella dans *Folles de joie*. Les films qui représentent des personnages principaux affectés par le suicide d'un de leur proche, comme Susanna dans *Une Vie volée* ou Clarissa Vaughan dans *The Hours*, peuvent également présenter un effet Papageno. À l'inverse, des films participant à la romantisation du suicide comme *Thelma et Louise*, *Au Revoir là-haut* ou *Cold War*, paraissent davantage susceptibles de générer un effet Werther, de même que ceux qui usent d'un narrateur autodiégétique, comme *Oslo, 31 août*, facilitant le processus de projection-identification.

2. Débatte d'un film : un moyen de prévenir le suicide

Comme l'explique Charles-Édouard Notredame dans une interview pour *Brut*³¹⁴, si

312 Éduca Santé, « Les recommandations de l'OMS », *preventionsuicide.info*, disponible sur : http://www.preventionsuicide.info/medias/recommandations_oms.php, consulté le 12/03/19.

313 GRANGER B. (entretien avec NOTREDAME C.-E.), « L'effet Papageno pour prévenir la contagion suicidaire », *PSN (vol.15, n°1)*. Paris, Éditions Matériologiques, 2017. p. 21-27

314 Anonyme (entretien avec NOTREDAME C.), « Les conséquences du traitement du suicide par les médias », *Brut*, 06/02/19, disponible sur : https://www.youtube.com/watch?v=CpzYN_YbWJM, consulté le 06/02/19.

certaines traitements du suicide peuvent avoir un impact négatif sur le taux de suicide, ce n'est pas une raison pour éviter le sujet. En effet si par précaution on décide de taire le sujet, cela ne ferait que renforcer le tabou qui tourne autour du suicide, ainsi que les préjugés et préconceptions qui le composent. Il semble donc nécessaire d'en parler, bien qu'il soit très important de peser les mots employés.

De nombreuses associations se rendent compte des enjeux de la représentation du suicide au cinéma, et regroupées au sein de l'UNPS, elles organisent diverses manifestations sur la thématique de la prévention du suicide, notamment à l'occasion des journées mondiales (10 septembre) et nationales de prévention du suicide (5 février). Le bilan du PNACS liste des colloques, des conférences, des ateliers-rencontres, des débats, des villages associatifs, des représentations théâtrales, des expositions, mais aussi des projections de films³¹⁵. Plusieurs cinémas ont justement accueilli des projections de films sur le suicide à l'occasion de la journée nationale de prévention. À Strasbourg, trois films ont été projetés au cinéma *L'Odyssée* par SOS Amitié dans les jours précédents cette journée : *Virgin Suicides*, *The Hours*, et *Umberto D*^{316,317}. Les trois films, présentés par l'association comme des « chefs d'œuvre », représentaient le suicide à trois âges différents de la vie, et étaient accompagnés de débats sur le sujet. Parmi ces trois films, certaines représentations du suicide, notamment celle de *Virgin Suicides*, peuvent être romantisées ; ainsi en débattre permet dans un sens d'annihiler le potentiel effet Werther du film.

En novembre 2018 l'association Santé Soule avait mené un projet parallèle à Mauléon-Licharre dans le Pays Basque à travers deux projections dans le cinéma *Maule-Baitha* pour prévenir le risque suicidaire chez les adolescents³¹⁸. Le jeune public constitue d'ailleurs souvent la cible principale des opérations de prévention, bien que paradoxalement ce sont surtout les personnes âgées qui sont touchées par le suicide. Ont donc été projetés puis débattus en présence de deux psychologues *Después de Lucía*, mais aussi, directement aux scolaires, le téléfilm *Marion, 13 ans pour toujours*³¹⁹ avec Julie

315 Rapport de la Direction générale de la santé, « Bilan Programme National d'Action Contre le Suicide, 2011-2014 ». Paris, Direction générale de la santé, juin 2015. Disponible sur : <https://solidarites-sante.gouv.fr/IMG/pdf/bilan_pnacs_2011-2014.pdf>, consulté le 09/02/18.

316 *Umberto D.*, Vittorio De Sica, 1952 (DVD, M6 Vidéo, 2015).

317 Anonyme, « "Silence on en parle" : "Virgin Suicides" », *dna.fr*, disponible sur : <<https://www.dna.fr/pour-sortir/loisirs/Cinema/Diffusions-exceptionnelles/Alsace/Bas-rhin/Strasbourg/2019/02/01/Silence-on-en-parle-virgin-suicides>>, consulté le 08/02/19.

318 BARCOÏSBIDE P.-A., « Le risque suicidaire au cœur du débat », *sudouest.fr*, 26/11/18, disponible sur : <<https://www.sudouest.fr/2018/11/26/le-risque-suicidaire-au-coeur-du-debat-5599063-4273.php>>, consulté le 28/11/18.

319 *Marion, 13 ans pour toujours*, Bourlem Guerdjou, 2016 (diffusé le 27/09/16 sur France 3).

Gayet tiré d'une histoire vraie, similaire au *Jour où j'ai brûlé mon cœur* évoqué au chapitre précédent. Comme vu précédemment, ces téléfilms présentent déjà un point de vue moral en évoquant notamment la détresse des parents dont l'enfant s'est suicidé ; ils ne semblent donc pas présenter de risque d'effet Werther. Même si un film semble présenter un effet Papageno, en débattre semble pouvoir permettre de renforcer cet effet.

Enfin les projections peuvent également constituer une prévention pour les personnes ayant perdu un proche par le suicide, qui constituent eux-mêmes un public à risque, celui-ci pouvant aller d'une « simple » dépression à un comportement suicidaire. Ainsi en Bretagne le documentaire *La Vie après le suicide d'un proche* a été diffusé en février 2019 par la Fondation Bon-Sauveur dans deux cinémas, à Paimpol et à Callac, dans le but de faire comprendre le deuil que ces personnes traversent, les rapprocher entre elles, et encourager le dialogue entre parents et enfants³²⁰. Le finalité peut d'ailleurs aussi être, comme le précise Amélie Rabaud, chargée de mission santé pour le Pays de Guingamp, d'« inciter la personne à se diriger vers une démarche de soin si nécessaire ».

Bien que la publicité accordée au suicide puisse avoir des effets néfastes par l'effet Werther, il semble nécessaire d'aborder le sujet pour ne pas le rendre tabou, mais aussi pour le prévenir ; l'effet Papageno montre en effet qu'orienté d'une manière particulière, aborder le suicide dans les médias ou ailleurs permet de diminuer le taux de suicide.

Il semble que certaines œuvres cinématographiques et audiovisuelles sont susceptibles d'avoir un effet négatif sur le suicide quand d'autres peuvent avoir des effets positifs ; cela pose forcément des questions morales, soulevées tant par les pouvoirs publics que les artistes.

C) L'art face à la censure comme mesure de santé publique

1. La réaction des pouvoirs publics : l'apparition d'une nouvelle forme de censure

Après la parution du roman de Goethe, et le premier constat d'un effet Werther – bien que le nom n'existait à l'époque bien-sûr pas encore – l'Église a demandé son

320 Anonyme, « Soirée d'échange. La vie après le suicide d'un proche », 24/02/19, disponible sur : https://actu.fr/bretagne/paimpol_22162/soiree-dechanges-vie-apres-suicide-dun-proche_21571720.html, consulté le 25/02/19.

interdiction ; les autorités allemandes, italiennes et danoises ont ainsi suivi cette injonction³²¹. Face au constat de l'effet dramatique que peut avoir la représentation du suicide, les pouvoirs publics peuvent être très facilement tentés de censurer l'œuvre.

Encore aujourd'hui peuvent être observées des volontés de censure, même dans les pays démocratiques libéraux. La série populaire *13 Reasons Why* en a justement générées, en raison des risques présentés précédemment, notamment pour le jeune public. La censure peut d'ailleurs viser uniquement ce jeune public. En Nouvelle-Zélande la série a par exemple été interdite aux moins de 18 ans ; les adolescents ne peuvent donc la voir qu'à condition de contrôle parental³²². Il est d'ailleurs intéressant de noter que la Nouvelle-Zélande semble être un des rares pays à prendre en compte le fait que les scènes de suicide peuvent heurter le spectateur. En effet depuis quelques années l'OFLC – qui s'occupe de la classification des films en Nouvelle-Zélande – avertit désormais des films qui comportent des scènes de suicide, comme c'est le cas de *Folles de joie*, *A Star is born*, et *Cold War*. En comparaison le CNC français ne le fait pas pour un seul film du corpus, et la MPAA ne place un avertissement que pour le film *Une Vie volée*³²³. Si la MPAA ne place quasiment jamais d'avertissement, cela peut être lié au fait qu'il ne constitue pas un organe administratif ; il est chargé de défendre les studios. Or les studios n'ont pas forcément intérêt à avertir du suicide, car cela revient à *spoiler* une partie du scénario, le suicide étant très souvent utilisé comme ressort narratif. Il est vrai que comme l'OFLC, le CNC est un organisme public ; néanmoins la classification française semble présenter des caractéristiques culturelles différentes, classant la plupart des films comme « *tous publics* », même des films que les organismes néo-zélandais et états-unien interdiraient aux moins de 16 ou 17 ans non-accompagnés.

Les diverses controverses ayant touché la série ont d'ailleurs conduit la production à insérer un avertissement au début de tous les épisodes, tandis qu'auparavant seuls certains épisodes étaient introduits ainsi. Ces avertissements mettent en scène les acteurs de la série, expliquant que celle-ci a pour vocation de libérer la parole sur les problèmes de harcèlement, et donnant le lien du site, celui-ci contenant des ressources de prévention du suicide et du harcèlement³²⁴.

321 PHILLIPS D.P., « The influence of suggestion on suicide : Substantive and theoretical implications of the Werther effect ». *op. cit.*

322 Anonyme, « 13 Reasons Why: Season 1 », *fvlb.org.nz*, disponible sur :

<<http://www.fvlb.org.nz/nz/pages/publication-details.html?title=205008>>, consulté le 29/03/19.

323 Un tableau reprend la classification des films par ces trois institutions différentes, en annexe page 125.

324 Anonyme, « Talk to someone », *13reasonswhy.info*, disponible sur : <<https://13reasonswhy.info/>>.

Un article du *Huffington Post* présente les arguments des chercheurs ayant réalisé l'enquête mentionnée précédemment sur la hausse des recherches sur le suicide³²⁵, et critiquant les effets néfastes de la série³²⁶. Jon-Patrick Allem estime que ces conséquences néfastes auraient pu être évitées si la série avait suivi les directives de l'OMS à destination des médias. Parmi ses conseils, l'organisation a déconseillé de montrer le suicide, et de l'évoquer longuement, ce que fait justement la série en y consacrant environ treize heures, et en montrant le suicide avec des détails macabres. Eric Leas considère que « *ces problèmes sont exacerbés par le fait que ces images en ligne soient accessibles pendant très longtemps et puissent être ainsi vues par un très grand nombre de personnes* ». Enfin, le professeur Ayers tient un message très clair à destination de la plate-forme de streaming : « *nous pressons Netflix d'arrêter la diffusion de la série et de la modifier pour se conformer aux recommandations de l'OMS avant de la rediffuser* ». Certains croient néanmoins davantage en la prévention, comme le psychiatre Jean-Victor Blanc, qui déclare pour le *Huffington Post* qu'« *une meilleure reconnaissance de la maladie mentale dans l'espace public permet de réduire grandement le sentiment de désespoir qui peut être ressenti au moment des passages à l'acte et de réduire l'effet de projection devant une fiction* ». Néanmoins il semble possible de réfuter cet argument : du fait que la représentation du suicide au cinéma soit avant tout sociale, même une connaissance parfaite des maladies mentales ne permettrait pas nécessairement de mieux comprendre les actes des suicidants fictifs.

C'est dans un sens une censure du suicide d'un nouveau genre, car elle n'obéit pas forcément à des *a priori* moraux – du moins partant du postulat que lutter contre le suicide n'est pas un *a priori* moral – mais simplement à des objectifs de santé publique. En effet ce n'est pas forcément la représentation en elle-même qui inquiète, mais surtout sa diffusion massive, qui plus est tournée vers un public jeune. Auparavant lorsque les œuvres contenant des suicides étaient interdites, c'était souvent pour de pures considérations morales. Boris Gobille montre qu'à sa sortie *Pierrot le fou* est par exemple interdit au moins de 18 ans, pour son « *anarchie morale et intellectuelle* »³²⁷, dont le suicide est une

consulté le 03/04/19.

325 AYERS J.W., ALTHOUSE B.M., LEAS E.C., DREDZE M., et ALLEM J., « Internet Searches for Suicide Following the Release of 13 Reasons Why ». *op. cit.*

326 Anonyme, « La série "13 Reasons Why" fait bondir les recherches sur le suicide », *huffingtonpost.fr*, 31/07/17, disponible sur : <https://www.huffingtonpost.fr/2017/07/31/la-serie-13-reasons-why-fait-bondir-les-recherches-sur-le-suic_a_23058528/?ncid=other_huffpostre_pqylmel2bk8&utm_campaign=related_articles>, consulté le 03/04/19.

327 GOBILLE B., « Un défi à la loi ? Les controverses autour de *Pierrot le fou* de Jean-Luc Godard »,

des composantes. Selon l'auteur cette interdiction suit simplement la vision qu'attribue encore la société française au cinéma à cette époque, cinéma qui aurait « *le pouvoir de faire faire* ». Ainsi sans réellement s'interroger sur l'œuvre de Godard, on considère que représenter le suicide de manière presque nihiliste c'est inciter le spectateur à passer à l'acte – ce qui est d'ailleurs paradoxal quand on sait que si son œuvre transmettait un message, ce serait qu'« *il faut tenter de vivre* », comme il le dit lui-même dans *Les Cahiers du Cinéma*³²⁸.

Maintenant que l'effet néfaste de certaines œuvres cinématographiques et audiovisuelles a été prouvé scientifiquement, une question d'ordre moral reste en suspens : faut-il aller jusqu'à la censure selon l'argument que les individus « à risque » doivent être protégés ? Faut-il au contraire insister sur la prévention ? Le problème est que cette vision des pouvoirs publics et des scientifiques semble entrer en conflit avec la vision de la critique, qui tend à faire le procès des films présentant un point de vue moral orienté.

2. Une critique opposée aux fins heureuses, expression des « bons sentiments » ?

Il semble qu'un film comme *Veronika décide de mourir* soit davantage susceptible de présenter un effet Papageno qu'un effet Werther, car il met en scène un personnage suicidaire qui reprend goût à la vie. Néanmoins comme étudié précédemment, en faisant ce choix moral le film se trouve mis à bas par la critique³²⁹. Le même constat s'observe pour un film comme *La Fille sur le pont*, dont la fin heureuse est presque unanimement critiquée³³⁰.

À première vue la critique se montre donc très souvent sévère envers cette position artistique, n'y voyant que des bons sentiments. Or ces « bons sentiments » ont justement très mauvaise presse, comme l'explique la philosophe Mériam Korichi : « *les bons sentiments peuvent aujourd'hui épinglez tour à tour la mièvrerie, la compassion dangereuse, l'illusion morale, le moralisme, la paresse intellectuelle, la rouerie politique* »³³¹. Le cinéphile averti fait d'ailleurs partie des figures les plus opposées à ces « bons sentiments », y voyant même du « *chantage affectif* ».

Quaderni (vol.86, n°1). Paris, Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme, 2015. p. 9-21

328 GODARD J.-L., « Pierrot mon ami », *Les Cahiers du cinéma* (n°171). Paris, Éditions de l'étoile, octobre 1965. p. 18

329 Voir page 83.

330 Voir page 83.

331 KORICHI M., *Traité des bons sentiments*. Paris, Albin Michel, 2016.

Néanmoins il convient de constater que ce qui dérange le cinéphile, et donc le critique, ce n'est pas forcément la fin heureuse, mais plutôt la manière dont elle est mise en scène – il critique davantage la forme que le fond. Ainsi parfois le cinéaste peut faire le choix d'une fin heureuse sans que cela dérange particulièrement le critique, comme c'est le cas dans *La Vie est belle*³³². Le film met en scène un personnage joué par James Stewart sur le point de sauter d'un pont pour se suicider, avant d'être sauvé par un ange venu du ciel, qui lui rappelle ses raisons de vivre ; et pourtant il est unanimement considéré comme un chef d'œuvre par la critique³³³. À l'inverse, le film *A Star is born* présente une fin malheureuse, mais se retrouve mis à bas par la critique pour sa mise en scène pathétique³³⁴.

La critique ne semble donc pas nécessairement opposée au sentimentalisme ; elle présente seulement des exigences esthétiques, et milite contre l'artificiel. La distinction s'observe notamment par la connotation accordée aux mots « niais » et « naïf », qui désignent pourtant tous deux des « bons sentiments ». Si le mot « niais » est forcément péjoratif, car associant la simplicité à la bêtise, le mot « naïf » désigne lui une simplicité naturelle, dénuée d'artifice, et donc positive. La vision que la critique prône du cinéma ne va donc pas nécessairement à l'encontre de celle souhaitée par les professionnels de la santé publique. D'ailleurs il est possible que les artistes eux-mêmes fassent un usage plus modéré de leur liberté, ayant conscience des possibles conséquences de ce qu'ils choisissent de représenter à l'écran.

3. Des artistes prenant conscience de la portée de leurs images

Si aucune interview de réalisateur déclarant explicitement penser aux conséquences que la représentation du suicide peut avoir sur leur public n'a été trouvée, il semble possible d'émettre l'hypothèse d'une certaine prise de conscience des cinéastes de ces enjeux, par la manière dont ils abordent le sujet dans leurs films.

En réalisant *Le Goût de la cerise*, Abbas Kiarostami avait comme volonté de faire sauter un tabou. En Iran le suicide est non seulement prohibé, mais il est également interdit d'aborder le sujet. Par son film, le réalisateur iranien ne fait d'ailleurs pas la promotion du suicide, puisque comme son titre l'indique, le film renvoie davantage aux simples plaisirs

332 *La Vie est belle*, Frank Capra, 1946 (DVD, Paramount Pictures, 2005).

333 Anonyme, « LA VIE EST BELLE », disponible sur : <<http://www.allocine.fr/film/fichefilm-5762/critiques/presse/>>, consulté le 09/04/19.

334 Voir page 78.

de la vie. Le personnage de M. Badii, qui avait pour projet de se suicider, doute donc de ce choix. De plus le réalisateur tient à montrer que cet homme suicidaire n'est qu'un personnage, ce pourquoi il fait usage d'une métalepse, la dernière scène du film montrant l'équipe du film en plein tournage ; on y voit l'acteur qui joue M. Badii, hors du champ, en train de fumer avec Abbas Kiarostami, accompagné par le *St. James Infirmary* de Louis Armstrong, comme pour montrer que quoi qu'il arrive à l'écran, la vie continue.

Mais c'est probablement le film *The Hours* qui semble être le plus révélateur de cette prise de conscience, bien qu'elle provienne principalement de l'écrivain Michael Cunningham, dont le roman est adapté³³⁵. En effet, en choisissant de réécrire l'histoire de Virginia Woolf, il se voit obligé de mettre en scène un personnage dépressif, dont le suicide paraît être la seule forme d'échappatoire possible. Mais pour compenser avec ce suicide à connotation romantique, il met en relation ce suicide avec deux autres, pris à différentes époques. Il connecte ainsi le destin de trois femmes, au destins différents, mais toutes liées. Pour transcrire cette connexion au cinéma, Stephen Daldry opère à ce que Marcel Martin nomme un montage parallèle, type de montage expressif qui crée un rapprochement symbolique entre des plans qui diffèrent selon l'époque ou le lieu³³⁶. En l'occurrence, c'est à travers trois plans des femmes dans leur lit qu'elles sont rapprochées.



Laura Brown



Virginia Woolf



Clarissa Vaughan

Si elles sont liées, c'est surtout par la question du suicide, et par le personnage de Clarissa Dalloway. La première, Virginia Woolf, est bien sûr celle qui a composé ce personnage, dans son roman *Mrs. Dalloway* ; la seconde, Laura Brown, s'y identifie en lisant ce roman ; et la troisième, Clarissa Vaughan, porte le même prénom que l'héroïne, et se retrouve même surnommée comme elle par son ami Richard.

C'est peut-être ce dernier personnage qui se rapproche le plus de Clarissa Dalloway, car comme elle, elle remplit le vide de sa vie en organisant des réceptions, et semble ne pas avoir le courage de changer sa vie ou d'y mettre fin. De plus, comme Mrs. Dalloway avait

335 CUNNINGHAM M. (traduit par DAMOUR A.), *Les Heures*. Paris, 10/18, 2011.

336 MARTIN M., *Le langage cinématographique*. Paris, Éditions du Cerf, 1955.

pour double masculin le poète Septimus Warren Smith, son double à elle, c'est l'écrivain Richard Brown – qui n'est d'ailleurs autre que le fils de Laura Brown, ce qui crée ainsi un lien entre ces deux récits. Les deux hommes sont souffrants, le premier de schizophrénie et le second du sida, et finissent par se suicider. Il est d'ailleurs intéressant de noter que dans le film, lorsque Richard se suicide, il déclare à Clarissa : « *I don't think two people could have been happier than we have been*³³⁷ », ce qui correspond exactement aux mots laissés par Virginia Woolf à son mari dans sa lettre de suicide.

Par ailleurs Laura Brown fait finalement le choix de ne pas se suicider. Par son montage, le film met d'ailleurs clairement en scène un effet Papageno. En effet, Stephen Daldry lie les décisions de l'auteure aux conséquences que cela peut provoquer. À travers un autre montage parallèle, il établit en effet une connexion entre les pensées de Virginia Woolf et Laura Brown qui s'apprête à se suicider. L'auteure apparaît troublée, comme si elle se rendait compte qu'une lectrice, qui s'identifie au personnage qu'elle a créée, allait commettre un suicide par sa faute. Elle reprend ses esprits et annonce finalement, comme si elle souhaitait éviter de lourdes conséquences : « *I was going to kill my heroine, but I've changed my mind*³³⁸ ». Le montage parallèle lie justement cette décision à celle de Laura Brown, qui renonce au suicide. L'hypothèse peut d'ailleurs être émise qu'en choisissant de laisser vivre Laura Brown, Michael Cunningham et Stephen Daldry pensent également au potentiels spectateurs qui auraient pris le suicide de la personnage comme un élément favorisant le leur. Ils présentent pour ce personnage une autre alternative face au suicide : celui de changer de vie et de quitter sa famille.

Néanmoins après avoir pris cette décision, Virginia Woolf déclare : « *I fear I'll have to kill someone else instead*³³⁹ ». Elle parle ici probablement du personnage de Septimus Warren Smith qui se suicide dans le roman, mais peut-être aussi d'elle-même. Il est en effet possible de supposer qu'elle considère son suicide préférable à celui de son héroïne, car il n'incite pas les futurs lecteurs de l'œuvre au suicide – bien que cette pensée puisse être réfutée au vu de l'effet Werther important des suicides de personnalités célèbres médiatisés. Des trois femmes, Virginia Woolf est donc la seule qui se suicide. Cela pouvait finalement être prévisible au vu des trois plans des femmes dans leurs draps. En effet, elle est la seule des trois éveillée, la seule à ne pas pouvoir trouver le sommeil, comme si elle ne pouvait

337 Traduction : Je ne pense pas que deux personnes auraient pu être plus heureuses que nous l'avons été.

338 Traduction : J'allais tuer mon héroïne, mais j'ai changé d'avis.

339 Traduction : J'ai bien peur qu'il faille que je tue quelqu'un d'autre à la place.

accepter ce simple cycle naturel nocturne.

C'est justement parce que le film se focalise sur ces trois femmes qu'il n'en ressort pas une vision romantique du suicide. Les deux autres histoires viennent compenser celle de Virginia, celle de Laura Brown rendant compte que le suicide n'est pas une solution, de même que celle de Clarissa Vaughan qui apparaît bouleversée du suicide de son ami. Ainsi Michael Cunningham et Stephen Daldry parviennent à créer une œuvre originale et qui – bien que mettant en scène un personnage se suicidant – par sa complexité ne donne pas une image arrêtée sur le suicide qui pourrait présenter des effets néfastes pour le spectateur.

The Hours est l'exemple même qu'il est possible de faire un film original et encensé par la critique en mettant en scène le choix de la vie face à la possibilité du suicide. Ainsi ce film semble présenter moins de risque d'effet Werther qu'un film qui romantiserait le suicide comme *Cold War* ou *Au Revoir là-haut*. Un autre moyen que peut utiliser le réalisateur pour éviter l'effet Werther, c'est de faire en sorte que le spectateur ne s'identifie pas dans le personnage se suicidant, qu'il ne développe ainsi ni empathie, ni compassion, comme le fait Gus Van Sant dans *Last Days* par une focalisation externe. Du fait que le film ne suscite plus la participation affective du spectateur, à travers l'identification à un double conduisant potentiellement à une révélation de soi, le cinéaste se rapproche de l'idée de cinéma-vérité développée par Edgar Morin : le spectateur découvre l'autre par un processus de distanciation³⁴⁰.

S'il est quasiment impossible qu'un film procure une même sensation à tous les spectateurs, certaines œuvres audiovisuelles peuvent tout de même le rechercher, comme en particulier les films d'exploitation, ou bien les œuvres télévisuelles, qui tendent à présenter une vision morale du suicide. À l'inverse, certaines œuvres cinématographiques et audiovisuelles semblent en présenter une vision ambiguë, allant même parfois jusqu'à le romantiser et l'idéaliser. Cette vision ambiguë du suicide peut s'avérer dangereuse si l'œuvre audiovisuelle est diffusée de manière massive, comme c'est le cas de la série *13 Reasons Why*, qui est susceptible de générer un effet Werther important. Les pouvoirs publics, sociétés civiles et communautés scientifiques peuvent alors user de divers moyens pour prévenir cet effet, allant jusqu'à la censure. Néanmoins les cinéastes peuvent se rendre

340 ALBERA F., « Edgar Morin, une approche sociologique du cinéma », *1895 (n°75)*. Paris, Association Française de Recherche sur l'Histoire du Cinéma, 2015. p. 110-114

compte de la portée de leurs images, et ainsi tempérer leur représentation du suicide, comme semble le faire Stephen Daldry dans *The Hours*.

Conclusion

Ce mémoire visait à comprendre en quoi le traitement particulier du suicide au cinéma pouvait aider à mieux saisir le suicide comme fait social, et le cinéma comme industrie culturelle spécifique prise dans un jeu sensible d'interactions avec le corps social.

La grande majorité des films liant le suicide à des motifs sociaux, le cinéma se différencie de la recherche qui lie de son côté principalement le suicide à des facteurs internes. Le cinéma semble même avoir une longueur d'avance sur la recherche, en mettant en scène des potentiels faits sociaux méritant d'être étudiés en profondeur. Si le cinéma met en lumière le suicide comme fait social, cela montre également qu'il permet par sa nature davantage de comprendre les rapports sociaux entre humains que leurs problèmes internes.

Étudier le suicide au cinéma a justement permis de mieux saisir le paradigme qui régit l'industrie du cinéma. Tout d'abord en insistant sur l'aspect dramatique du suicide, qui lorsqu'il est réussi marque la fin du film, les films vont dans le sens de la vision sociétale du suicide. Ils tendent également à prolonger les subjectivités dominantes de genre et de race, comme le montrent les films *Virgin Suicides* et *Paradise Now*. Enfin par la comparaison entre cinémas états-unien et britannique, il est possible d'affirmer que le traitement du suicide tend à se mondialiser ; de même par la comparaison entre cinéma et littérature, le constat peut être établi d'un traitement quasiment similaire à travers les époques. Ainsi le cinéma devient le vecteur d'un imaginaire qui s'universalise, bien qu'il subsiste certaines frontières historiques et particularités culturelles.

Enfin le cinéma d'auteur paraît le plus souvent vecteur de contrariété des sentiments pour le spectateur, ou bien entre les spectateurs. Cette contrariété s'explique avant tout par la liberté de ton des cinéastes-auteurs, bien plus importante que pour le cinéma d'exploitation, qui – lorsque le suicide n'est pas un simple instrument du spectaculaire – vise lui davantage à procurer un sentiment univoque au spectateur, comme c'est également le cas des œuvres télévisuelles. On constate cependant qu'une œuvre présentant une vision ambiguë du suicide peut avoir un effet Werther si elle est diffusée à une large échelle, mais paradoxalement également un effet Papageno. Face à ce possible fléau les pouvoirs publics semblent divisés entre volontés de censure et simples mesures de prévention, alors que les artistes eux-mêmes semblent avoir conscience de cet enjeu.

Il a en effet été question de ce que la recherche pouvait tirer du cinéma, mais très peu de ce que le cinéma pouvait tirer de la recherche. Cela s'explique bien sûr par le simple fait que le champ scientifique est par sa nature propre beaucoup plus ouvert sur le monde, et qu'il est davantage capable de tirer profit des éléments externes, bien qu'étant forcément marqué par des barrières sociales pouvant constituer un frein à cette ouverture. Le cinéma étant une industrie, ces barrières paraissent néanmoins beaucoup plus importantes pour lui, celles-ci limitant son ouverture à d'autres champs, et favorisant la perpétuation du paradigme étudié.

Mais dans un monde idéal où le cinéma se montrerait à l'écoute de la recherche scientifique, il pourrait s'en servir pour bouleverser son paradigme. Si les artistes tendent à considérer l'impact particulier de leur œuvre, notamment par le fait qu'elle puisse avoir un effet négatif sur le public dans le cas d'un effet Werther, il est difficile pour eux de réfléchir à la place de cette œuvre dans une globalité. Un artiste qui représente par exemple un suicide féminin lié à une tension amoureuse ne se rend pas forcément compte qu'il vient renforcer un stéréotype. Prendre en compte les travaux de recherche pourrait justement permettre une prise de conscience de ces représentations, et ainsi un travail de recul de nombreux artistes.

Stack et Bowman se sont justement attardés sur ce que le cinéma pourrait retirer de la recherche³⁴¹. Leurs remarques concernent principalement des motifs de suicide sous-représentés au cinéma. Le cinéma devrait par exemple représenter davantage les suicides liés à des problèmes physiques, largement sous-représentés, en particulier dans le cinéma d'exploitation. Ce déficit de représentation est en partie lié à un autre : celui des personnages de plus de cinquante ans, qui constituent dans le monde réel la majeure partie des suicides liés à des problèmes physiques. Les deux auteurs expliquent qu'il faudrait justement que davantage de films soient réalisés mettant en scène des personnages d'un âge avancé ; selon eux cela ne nuirait même pas forcément aux performances commerciales du film, à l'image du *Dernier des géants*, dernier film avec John Wayne avant sa mort et important succès au box-office. Les remarques de Stack et Bowman posent néanmoins une question fondamentale concernant la conception que l'on a du cinéma et de l'art en général : doivent-ils nécessairement être représentatifs d'une certaine réalité sociale ?

Il est d'ailleurs intéressant de constater la représentativité du cinéma si on le

341 STACK S. et BOWMAN B., *Suicide movies: social patterns 1900-2009*. *op. cit.*

compare à un autre champ artistique, en l'occurrence la peinture. Comme le montre Brown, pendant 2000 ans la peinture s'est focalisée sur des suicides héroïques, ce qui inclut les expressions du code de l'honneur³⁴². Lucrèce, Cléopâtre et Ajax font ainsi partie des suicidés les plus représentés par l'art pictural. Mais le tournant du vingtième siècle fut radical, puisque les artistes se sont alors majoritairement tournés vers une représentation pathétique du suicide, résultant de troubles psychiatriques. Depuis la peinture donne donc une définition du suicide comme principalement lié à des facteurs internes, proche de la vision scientifique. Si cette représentation psychiatrique s'est développée au cinéma au fil du vingtième siècle et si l'on peut penser qu'elle sera davantage présente au siècle actuel, il paraît difficile d'envisager qu'un jour le cinéma accorde une plus large place aux motifs individuels qu'aux motifs sociaux. Tout d'abord le cinéma est lié à une large audience, alors que la peinture est consommée par une élite aux statuts généralement plus élevés. Le cinéma doit faire face à davantage de contraintes de marché, le suicide pathétique étant *a priori* moins *bankable*, car moins spectaculaire. De plus la forme narrative du cinéma, comme celle de la littérature romanesque, permet davantage de développer des tensions sociales que la peinture. Ainsi le cinéma paraît davantage apte à lier le suicide à des motifs sociaux. On peut penser que si le cinéma est un champ très proche par sa forme de la littérature, il restera substantiellement différent de la peinture. Il serait intéressant de prolonger la comparaison aux autres arts. La musique par exemple, qui lorsqu'elle est chanson déploie souvent une narration, paraît comme le cinéma et la littérature représenter davantage le suicide comme lié à des facteurs sociaux.

Un autre potentiel objet de recherche concernerait l'étude des films fantastiques ou de science-fiction qui introduisent des éléments surnaturels dans le suicide, le corpus les ayant disqualifié. Le film espagnol *Ouvre les yeux* évoqué en introduction met par exemple en scène le suicide d'un homme défiguré après un accident, mais conditionné par la signature d'un contrat avec une entreprise proposant une nouvelle vie par un système de réalité virtuelle : cela permet ainsi au personnage interprété par Antonio Banderas de revivre sa vie dans un rêve, avec le visage qu'il avait avant l'accident. Ce film a d'ailleurs eu droit à son *remake* états-unien avec Tom Cruise, sous le titre de *Vanilla Sky*³⁴³. Le dessin

342 BROWN R., *The art of suicide. op. cit.*

343 *Vanilla Sky*, Cameron Crowe, 2001 (Blu-ray, Paramount Pictures, 2015).

animé japonais *Colorful*³⁴⁴ dissocie lui aussi l'âme du corps, puisqu'il met en scène le suicide d'un jeune adolescent qui décède une fois aux urgences ; mais un esprit vient alors s'immiscer dans son corps, qui revit ainsi. Il serait intéressant de comprendre ce que ces représentations kantiennes particulières du suicide induisent, et si elles génèrent des réactions différentes du public.

Le suicide en science-fiction présente lui aussi des éléments particulièrement intéressants. Si l'on prend par exemple le film *La Route*, basé sur le roman de Cormac McCarthy, on peut y constater une nouvelle forme de suicide qui pourrait constituer une huitième cause : le suicide par fatalisme – dont le sens n'a ici plus rien de durkheimien. Le film met en effet en scène quatre suicides de ce type, quatre personnages qui mettent fin à leur jour parce qu'ils ont perdu tout espoir d'un avenir plus radieux pour la société dans laquelle ils évoluent. Ce type de suicide apparaît aujourd'hui résonner avec le contexte d'effondrement climatique et systémique auquel se prépare le monde contemporain, comme en témoigne le rapport du Groupe d'experts intergouvernemental sur l'évolution du climat d'octobre 2018³⁴⁵. Sorti le 9 janvier 2019, le film *L'heure de la sortie* de Sébastien Marnier³⁴⁶ – qui n'est pourtant pas un film de science-fiction – met justement en scène la tentative de suicide d'enfants qui n'acceptent pas de vivre dans le monde qui est aujourd'hui le leur ; s'il n'a pas été retenu dans le corpus, c'est par son manque de reconnaissance par les festivals et les cérémonies nationales. Ce type de suicide pourrait être étudié sous bien des angles ; il réinterroge notamment complètement le rapport du citoyen au politique. Entretien d'une culture de perte d'espoir, on peut également supposer qu'il soit davantage susceptible de générer un effet Werther que d'autres motifs suicidaires.

Enfin par le prisme du cinéma a été évoqué l'impact d'une pratique artistique sur le suicide, tant positif que négatif. Néanmoins il convient de constater que cet impact n'a été étudié que du point de vue du spectateur. Il serait intéressant d'étudier à l'inverse s'il existe un impact de l'activité de production artistique sur le suicide. Cela pourrait notamment revenir à s'interroger sur l'industrie culturelle qui par son fonctionnement, en particulier à travers ce que l'on nomme communément le « *star system* », pourrait pousser des artistes au suicide. Dans la musique et le cinéma notamment, les exemples de vedettes suicidées

344 *Colorful*, Keiichi Hara, 2010 (Blu-ray, Kazé Animation, 2012).

345 Rapport de l'IPCC 2018, « Global warming of 1.5°C », *ipcc.ch* <<https://www.ipcc.ch/sr15/>>, consulté le 23/04/19.

346 *L'heure de la sortie*, Sébastien Marnier, 2019 (DVD, Blaq Out, 2019).

sont nombreux : Marilyn Monroe, Kurt Cobain, Romy Schneider, Ian Curtis, Jean Seberg, Patrick Dewaere, Dalida, Robin Williams, Mike Brant, ou encore Leslie Cheung. Il serait donc intéressant d'étudier s'il existe des facteurs clés pouvant pousser les artistes au suicide.

À l'inverse il serait intéressant de comprendre comment une pratique artistique peut constituer un frein au suicide. Cela renvoie notamment aux expérimentations du docteur Franco Basaglia. Ce psychiatre, fervent défenseur des droits des personnes psychiatisées en Italie, a notamment commencé par instaurer des ateliers de peinture et de théâtre à l'hôpital de Trieste dès 1971. Très critique envers le système psychiatrique traditionnel, il a contribué à la naissance du mouvement de la psychiatrie démocratique. Un marqueur de ces pratiques artistiques est Marco Cavallo, l'immense cheval bleu en carton pâte réalisé par des patients et des artistes engagés à leurs côtés, ayant défilé dans les rues de Trieste, pour faire porter le mouvement. Les idées du docteur Basaglia se sont par la suite propagées dans toute l'Italie, et ont abouti en 1978 à la loi 180, prévoyant la fermeture de tous les hôpitaux psychiatriques du pays. Depuis 1998 cette institution est en effet définitivement bannie du territoire italien, et un important réseau de centres de soin assure désormais le suivi des patients, pris en charge par des associations ou des entreprises. Le film italien *Folles de joie* donne d'ailleurs un exemple de ce type de centre, où les patients paraissent bien plus libres que dans les hôpitaux que l'on retrouve dans d'autres films, comme *Une Vie volée*. Dans un article de *RFI*, un ancien patient, Elia, explique qu'il n'a jamais vraiment quitté le centre où il était soigné après sa tentative de suicide, car il continue d'y animer des ateliers de théâtre et d'art plastique³⁴⁷. Il est d'ailleurs persuadé que ses ateliers peuvent aider les personnes à s'en sortir : « *une des plus grandes satisfactions est de voir des personnes arriver avec un extrême manque de confiance en elles et en leurs capacités en affirmant qu'elles ne savent rien faire, et sortir avec quelque chose réalisée de leurs propres mains, et dire : "voilà, ça c'est moi qui l'ai fait" et être fières* ».

347 BOURGERY F.-D., « Trieste, la ville qui a libéré les malades mentaux », *rfi.fr*, 01/07/12, disponible sur : <http://www.rfi.fr/europe/20120531-trieste-antipsychiatrie-franco-basaglia-maladie-mentale%20>, consulté le 22/10/18.

Annexes

Annexe 1 : Notes de la presse et reconnaissance par les festivals et cérémonies nationales des films du corpus

Titre du film et date de sortie en salle	Note sur <i>Allociné</i> (+ précision de l'étendue des critiques)	Festivals (Berlin, Cannes, Istanbul, San Sebastian, Sundance, Tokyo, Toronto, Venise...)	Cérémonies nationales (Oscars, Golden Globes, BAFA, Césars, David di Donatello, Goyas, Deutscher Filmpreis)
<i>Thelma et Louise</i> 29 mai 1991	-		<ul style="list-style-type: none"> - Récompensé aux Oscars (meilleur scénario original) - Récompensé aux Golden Globes (meilleur scénario) - Récompensé aux David di Donatello (meilleure actrice étrangère) - Nominé aux Oscars (meilleur réalisateur, meilleure actrice, meilleure photographie, meilleur montage, meilleure musique de film) - Nominé aux Golden Globes (meilleur film dramatique, meilleure actrice dans un film dramatique) - Nominé aux BAFA (meilleur film, meilleur réalisateur, meilleur scénario, meilleure actrice, meilleure photographie, meilleur montage, meilleur musique de film) - Nominé aux Césars (meilleur film étranger)
<i>Van Gogh</i> 30 octobre 1991	-	- Sélection officielle au festival de Cannes	<ul style="list-style-type: none"> - Récompensé aux Césars (meilleur acteur) - Nominé aux Césars (César du meilleur film, César du meilleur réalisateur, César du meilleur acteur dans un second rôle, César de la meilleure photographie, César du meilleur scénario, César du meilleur espoir féminin, César des meilleurs

			costumes, César du meilleur décor et César du meilleur son)
<i>Seven</i> 31 janvier 1996	3.6 parmi 5 critiques		- Nominé aux Oscars (meilleur montage) - Nominé aux BAFA (meilleur scénario original)
<i>Leaving Las Vegas</i> 20 mars 1996	-	- Sélection officielle au festival de San Sebastian, coquille d'argent du meilleur réalisateur, coquille d'argent du meilleur acteur	- Récompensé aux Oscars (meilleur acteur) - Récompensé aux Golden Globes (meilleur acteur dans un film dramatique) - Nominé aux Oscars (meilleure actrice, meilleur réalisateur, meilleur scénario adapté) - Nominé aux Golden Globes (meilleur film dramatique, meilleure actrice, meilleur réalisateur) - Nominé aux BAFA (meilleur acteur, meilleure actrice, meilleur scénario adapté)
<i>Le Goût de la cerise</i> 26 novembre 1997	-	- Palme d'or au festival de Cannes	
<i>La Fille sur le pont</i> 31 mars 1999	3.4 parmi 15 critiques		- Récompensé aux Césars (meilleur acteur) - Nominé aux Golden Globes (meilleur film étranger) - Nominé aux BAFA (meilleur film étranger) - Nominé aux Césars (meilleure actrice, meilleur réalisateur, meilleur film, meilleur scénario, meilleure photographie, meilleur son, meilleur montage)
<i>Une Vie volée</i> 29 mars 2000	3.0 parmi 17 critiques		- Récompensé aux Oscars (meilleure actrice dans un second rôle) - Récompensé aux Golden Globes (meilleure actrice dans un second rôle)
<i>Virgin Suicides</i> 27 septembre 2000	4.3 parmi 26 critiques	- Nominée à la Caméra d'or et au prix C.I.C.A.E. au Festival de Cannes	
<i>The Barber</i>	3.8 parmi 22	- Prix de la mise en	- Récompensé aux BAFA (meilleure

7 novembre 2001	critiques	scène au Festival de Cannes	photographie) - Nominé aux Oscars (meilleure photographie) - Nominé aux Golden Globes (meilleur drame, meilleur acteur dans un drame, meilleur scénario) - Nominé aux Césars (meilleur film étranger) - Nominé aux David di Donatello (meilleur film étranger)
<i>The Hours</i> 19 mars 2003	3.6 parmi 23 critiques	- Sélection officielle à la Berlinale, Ours d'argent de la meilleure actrice	- Récompensé aux Oscars (meilleure actrice) - Récompensé aux Golden Globes (meilleur film dramatique, meilleure actrice dans un film dramatique) - Récompensé aux BAFA (meilleure actrice, meilleure musique de film) - Récompensé aux Césars (meilleur film étranger) - Nominé aux Oscars (meilleur réalisateur, meilleure actrice, meilleure photographie, meilleur montage, meilleure musique de film) - Nominé aux Golden Globes (meilleur film dramatique, meilleure actrice dans un film dramatique) - Nominé aux BAFA (meilleur film, meilleur film britannique, meilleur réalisateur, meilleur scénario adapté, meilleure actrice, meilleur acteur dans un second rôle, meilleur actrice dans un second rôle, meilleur montage, meilleur maquillage et coiffure) - Nominé aux David di Donatello (meilleur film étranger)
<i>Old Boy</i> 29 septembre 2004	4.0 parmi 28 critiques	- Grand Prix du Jury au Festival de Cannes	
<i>Mar Adentro</i> 2 février 2005	3.7 parmi 25 critiques	- Grand prix du Jury à la Mostra de Venise, Coupe Volpi du meilleur acteur	- Récompensé aux Oscars (meilleur film étranger) - Récompensé aux Golden Globes (meilleur film étranger) - Récompensé aux David di Donatello (meilleur film européen) - Récompensé aux Goyas (meilleur film, meilleur réalisateur, meilleur acteur, meilleure actrice, meilleur

			<p>acteur dans un second rôle, meilleure actrice dans un second rôle, meilleure révélation masculine, meilleure révélation féminine, meilleur scénario original, meilleure photographie, meilleur maquilleur, meilleure musique originale, meilleur son, meilleure production)</p> <ul style="list-style-type: none"> - Nominé aux Oscars (meilleur maquilleur) - Nominé aux Golden Globes (meilleur acteur dans un drame) - Nominé aux Césars (meilleur film étranger) - Nominé aux Goyas (meilleure direction artistique)
<i>Million Dollar Baby</i> 23 mars 2005	4.9 parmi 25 critiques		<ul style="list-style-type: none"> - Récompensé aux Oscars (meilleur film, meilleure actrice, meilleur acteur dans un second rôle, meilleur réalisateur) - Récompensé aux Golden Globes (meilleur actrice dans un film dramatique, meilleur réalisateur) - Récompensé aux Césars (meilleur film étranger) - Récompensé aux David di Donatello (meilleur film étranger) - Nominé aux Oscars (meilleur acteur dans un second rôle, meilleur scénario adapté, meilleur montage) - Nominé aux Golden Globes (meilleur acteur dans un second rôle, meilleur film dramatique, meilleure musique de film)
<i>Last Days</i> 13 mai 2005	4.3 parmi 26 critiques	- Sélection officielle au Festival de Cannes	
<i>Paradise Now</i> 7 septembre 2005	3.7 parmi 22 critiques	- Sélection officielle à la Berlinale, Amnesty International Film Prize, Blue Angel Award, Reader Jury of the <i>Berliner Morgenpost</i>	<ul style="list-style-type: none"> - Récompensé aux Golden Globes (meilleur film étranger) - Nominé aux Oscars (meilleur film étranger) - Nominé aux Deutscher Filmpreis (meilleur film, meilleur scénario)
<i>Control</i>	3.8 parmi 23	- Mention spéciale	- Nominé aux BAFA (meilleur film)

26 septembre 2007	critiques	de la Caméra d'or et du prix C.I.C.A.E. au Festival de Cannes	
<i>Bons Baisers de Bruges</i> 25 juin 2008	4.1 parmi 19 critiques		<ul style="list-style-type: none"> - Récompensé aux Golden Globes (meilleur acteur dans une comédie) - Récompensé aux BAFA (meilleur scénario original) - Nominé aux Oscars (meilleur scénario original) - Nominé aux Golden Globes (meilleure comédie, meilleur acteur dans une comédie) - Nominé aux BAFA (meilleur film, meilleur acteur dans un second rôle, meilleur montage)
<i>Two Lovers</i> 19 novembre 2008	4.4 parmi 26 critiques	- Sélection officielle au Festival de Cannes	- Nominé aux Césars (meilleur film étranger)
<i>The Wrestler</i> 18 février 2009	4.4 parmi 29 critiques	- Lion d'or à la Mostra de Venise	<ul style="list-style-type: none"> - Récompensé aux Golden Globes (meilleur acteur dans un film dramatique, meilleur chanson originale) - Récompensé aux BAFA (meilleur acteur) - Nominé aux Oscars (meilleur acteur, meilleure actrice dans un second rôle) - Nominé aux Golden Globes (meilleure actrice dans un second rôle) - Nominé aux BAFA (meilleure actrice dans un second rôle) - Nominé aux David di Donatello (meilleur film étranger)
<i>Gran Torino</i> 25 février 2009	4.7 parmi 28 critiques		<ul style="list-style-type: none"> - Récompensé aux Césars (meilleur film étranger) - Récompensé aux David di Donatello (meilleur film étranger) - Nominé aux Golden Globes (meilleur chanson originale)
<i>A single Man</i> 24 février 2010	3.6 parmi 22 critiques	- Coupe Volpi pour la meilleure interprétation masculine et Queer Lion à la Mostra de Venise	<ul style="list-style-type: none"> - Récompensé aux BAFA (meilleur acteur) - Nominé aux Oscars (meilleur acteur) - Nominé aux (meilleur acteur dans un film dramatique, meilleure actrice dans un second rôle, meilleure bande

			originale) - Nominé aux BAFA (meilleurs costumes)
<i>Polisse</i> 19 octobre 2011	3.7 parmi 30 critiques	- Prix du jury au Festival de Cannes	- Récompensé aux Césars (meilleur espoir féminin, meilleur montage) - Nominé aux Césars (meilleur film, meilleur réalisateur, meilleur scénario original, meilleure actrice, meilleur acteur dans un second rôle, meilleur actrice dans un second rôle, meilleur son, meilleure photographie)
<i>Oslo, 31 août</i> 29 février 2012	4.0 parmi 18 critiques	- Sélection dans la catégorie <i>Un Certain Regard</i> au Festival de Cannes - Prix spécial du jury au Festival d'Istanbul	- Nominé aux Césars (meilleur film étranger)
<i>Quelques heures de printemps</i> 19 septembre 2012	3.6 parmi 22 critiques		- Nominé aux Césars (meilleur réalisateur, meilleur actrice, meilleur acteur, meilleur scénario original)
<i>Después de Lucía</i> 3 octobre 2012	3.7 parmi 20 critiques	- Prix <i>Un Certain Regard</i> au Festival de Cannes - Prix <i>Horizontes</i> au festival de San Sebastian	- Nominé aux Goyas (meilleur film ibéroaméricain)
<i>Folles de joie</i> 8 juin 2016	3.8 parmi 25 critiques		- Récompensé aux David di Donatello (meilleur film, meilleur réalisateur, meilleure actrice, meilleur décorateur, meilleur coiffeur) - Nominé aux David di Donatello (meilleur scénario, meilleure production, meilleur son, meilleure actrice, meilleure actrice dans un second rôle, meilleure photographie, meilleurs costumes, meilleur maquilleur)
<i>Au revoir là-haut</i> 25 octobre 2017	3.9 parmi 37 critiques		- Récompensé aux Césars (meilleur réalisateur, meilleure adaptation, meilleurs décors, meilleurs costumes, meilleure photographie)

			- Nominé aux Césars (meilleur film, meilleur acteur, meilleure actrice dans un second rôle, meilleur acteur dans un second rôle, meilleure musique originale, meilleur montage, meilleur son)
<i>Plaire, aimer et courir vite</i> 10 mai 2018	4.2 parmi 20 critiques	- Sélection officielle au Festival de Cannes, nominé pour la Queer Palm	- Nominé aux Césars (meilleur acteur dans un second rôle)
<i>A Star is born</i> 3 octobre 2018	3.3 parmi 22 critiques		- Récompensé aux Oscars (meilleure chanson originale) - Récompensé aux Golden Globes (meilleure chanson originale) - Récompensé aux BAFA (meilleure musique originale) - Nominé aux Oscars (meilleur mixage de son, meilleur film, meilleur acteur, meilleure actrice, meilleur acteur dans un second rôle, meilleur scénario adapté, meilleure photographie) - Nominé aux Golden Globes (meilleur drame, meilleur réalisateur, meilleur acteur dans un drame, meilleur actrice dans un drame) - Nominé aux BAFA (meilleur film, meilleur acteur, meilleur actrice, meilleur scénario adapté, meilleur son, meilleur réalisateur)
<i>Cold War</i> 24 octobre 2018	4.0 parmi 30 critiques	- Prix de la mise en scène au Festival de Cannes - Sélection dans la catégorie <i>Special Presentations</i> au Festival de Toronto - Sélection dans la catégorie <i>Perlak</i> au Festival de San Sebastian	- Récompensé aux Goyas (meilleur film européen) - Nominé aux Oscars (meilleur film étranger, meilleur réalisateur, meilleure photographie) - Nominé aux BAFA (meilleur film étranger, meilleur scénario original, meilleure photographie, meilleur réalisateur) - Nominé aux Césars (meilleur film étranger)

Annexe 2 : Synopsis des films du corpus

Source des résumés : *allocine.fr*

Thelma et Louise, Ridley Scott, 1991 (DVD, MGM/United Artists, 2003).

Deux amies, Thelma et Louise, frustrées par une existence monotone l'une avec son mari, l'autre avec son petit ami, décident de s'offrir un week-end sur les routes magnifiques de l'Arkansas. Premier arrêt, premier saloon, premiers ennuis et tout bascule. Un événement tragique va changer définitivement le cours de leurs vies.

Van Gogh, Maurice Pialat, 1991 (DVD, Gaumont, 2013).

Les derniers jours du peintre Van Gogh venu se faire soigner chez le docteur Gachet à Auvers-sur-Oise. Terribles derniers jours partagés entre une création intensive, des amours malheureuses et surtout le désespoir.

Seven, David Fincher, 1996 (DVD, Metropolitan Vidéo, 2001).

Pour conclure sa carrière, l'inspecteur Somerset, vieux flic blasé, tombe à sept jours de la retraite sur un criminel peu ordinaire. John Doe, c'est ainsi que se fait appeler l'assassin, a décidé de nettoyer la société des maux qui la rongent en commettant sept meurtres basés sur les sept pêchés capitaux: la gourmandise, l'avarice, la paresse, l'orgueil, la luxure, l'envie et la colère.

Leaving Las Vegas, Mike Figgis, 1996 (DVD, Studiocanal, 2002).

Ben, scénariste alcoolique, décide de partir à Las Vegas après s'être fait licencier par la maison de production pour laquelle il travaillait. Il se donne quatre semaines pour boire jusqu'à en mourir et s'installe pour cela dans un petit hôtel miteux à proximité des bars qui ne ferment jamais. Il rencontre Sera, une jeune prostituée dont il tombe amoureux. Elle décide de l'héberger et l'assistera jusqu'à ses derniers instants.

Le Goût de la cerise, Abbas Kiarostami, 1997 (DVD, MK2, 2008).

Un homme d'une cinquantaine d'années cherche quelqu'un qui aurait besoin d'argent pour effectuer une mission assez spéciale. Au cours de sa quête, il rencontre dans la banlieue de Téhéran un soldat, un étudiant en théologie et un gardien de musée, vivant à la limite de la marginalité. Chacun va réagir à sa proposition de façon différente.

La Fille sur le pont, Patrice Leconte, 1999 (DVD, Studiocanal, 2009).

"Vous avez l'air d'une fille qui va faire une connerie", déclare l'homme qui s'approche d'Adèle, penchée sur le parapet d'un pont avec une grosse envie de noyer ses malheurs dans la Seine. Il s'appelle Gabor, il est lanceur de couteaux et il a besoin d'une cible. Adèle n'a jamais eu de chance mais, quitte à mourir, autant se rendre utile. Ces deux destins fêlés qui se rencontrent vont devenir les deux morceaux d'un numéro gagnant. Mais la chance c'est fragile, il suffit qu'Adèle et Gabor se tournent le dos, fassent un pas l'un sans l'autre, et elle s'envole.

Une Vie volée, James Mangold, 2000 (DVD, Sony Pictures, 2010).

En 1967, lors d'un entretien avec un psychanalyste, Susanna Kaysen apprend qu'elle souffre d'un trouble de la personnalité. Elle est envoyée dans un hôpital psychiatrique renommé de la Nouvelle-Angleterre et se retrouve dans un univers étrange peuplé de jeunes filles aussi séduisantes que dérangées, telle Lisa, une charmante sociopathe qui met au point avec elle une désastreuse tentative d'évasion.

Virgin Suicides, Sofia Coppola, 2000 (DVD, Pathé, 2001).

Dans une ville américaine tranquille et puritaine des années soixante-dix, Cecilia Lisbon, treize ans, tente de se suicider. Elle a quatre sœurs, de jolies adolescentes. Cet incident éclaire d'un jour nouveau le mode de vie de toute la famille. L'histoire, relatée par l'intermédiaire de la vision des garçons du voisinage, obsédés par ces sœurs mystérieuses, dépeint avec cynisme la vie adolescente. Petit à petit, la famille se referme et les filles reçoivent rapidement l'interdiction de sortir. Alors que la situation s'enlise, les garçons envisagent de secourir les filles.

The Barber, Joel & Ethan Coen, 2001 (DVD, BAC Films, 2007).

Durant l'été 1949, dans une petite ville du nord de la Californie, Ed Crane soupçonne sa femme Doris de le tromper avec son patron.

Un jour, il fait la rencontre d'un voyageur de commerce qui lui propose de faire fortune. Pour cela, Ed devra s'exercer au chantage et aux pratiques les plus illicites.

The Hours, Stephen Daldry, 2003 (DVD, Studiocanal, 2011).

Dans la banlieue de Londres, au début des années vingt, Virginia Woolf lutte contre la folie qui la guette. Elle entame l'écriture de son grand roman, *Mrs Dalloway*. Plus de vingt ans après, à Los Angeles, Laura Brown lit cet ouvrage : une expérience si forte qu'elle songe à changer radicalement de vie.

A New York, aujourd'hui, Clarissa Vaughn, version moderne de Mrs Dalloway, soutient Richard, un ami poète atteint du sida.

Comment ces histoires vont-elles se rejoindre, comment ces trois femmes vont-elles former une seule et même chaîne ? La littérature est si puissante qu'un chef-d'œuvre peut, par-delà les époques, modifier irrévocablement l'existence de celles qui le côtoient.

Old Boy, Park Chan-wook, 2004 (DVD, Wild Side Video, 2012).

A la fin des années 80, Oh Dae-Soo, père de famille sans histoire, est enlevé un jour devant chez lui. Séquestré pendant plusieurs années dans une cellule privée, son seul lien avec l'extérieur est une télévision. Par le biais de cette télévision, il apprend le meurtre de sa femme, meurtre dont il est le principal suspect. Au désespoir d'être séquestré sans raison apparente succède alors chez le héros une rage intérieure vengeresse qui lui permet de survivre. Il est relâché 15 ans plus tard, toujours sans explication. Oh Dae-Soo est alors contacté par celui qui semble être le responsable de ses malheurs, qui lui propose de découvrir qui l'a enlevé et pourquoi. Le cauchemar continue pour le héros.

Mar Adentro, Alejandro Amenàbar, 2005 (DVD, UGC Vidéo, 2005).

A la suite d'un accident dont il a été victime dans sa jeunesse, Ramón ne peut plus bouger que la tête. "Enfermé dans son corps", il vit depuis presque trente ans prostré dans un lit. Sa seule ouverture sur le monde est la fenêtre de sa chambre à travers laquelle il "voyage" jusqu'à la mer toute proche ; cette mer qui lui a tant donné et tout repris. Pourtant très entouré par sa famille, Ramón n'a plus qu'un seul désir : pouvoir décider de sa propre mort et terminer sa vie dans la dignité...

Million Dollar Baby, Clint Eastwood, 2005 (DVD, Studiocanal, 2005).

Rejeté depuis longtemps par sa fille, l'entraîneur Frankie Dunn s'est replié sur lui-même et vit dans un désert affectif, en évitant toute relation qui pourrait accroître sa douleur et sa culpabilité.

Le jour où Maggie Fitzgerald, 31 ans, pousse la porte de son gymnase à la recherche d'un *coach*, elle n'amène pas seulement avec elle sa jeunesse et sa force, mais aussi une histoire jalonnée d'épreuves et une exigence, vitale et urgente : monter sur le *ring*, entraînée par Frankie, et enfin concrétiser le rêve d'une vie.

Après avoir repoussé plusieurs fois sa demande, Frankie se laisse convaincre par l'inflexible détermination de la jeune femme. Une relation mouvementée, tour à tour stimulante et exaspérante, se noue entre eux, au fil de laquelle Maggie et l'entraîneur se découvrent une communauté d'esprit et une complicité inattendues...

Last Days, Gus Van Sant, 2005 (DVD, Potemkine Films, 2008).

Blake, artiste replié sur lui-même, fléchit sous le poids de la célébrité, du succès et d'un sentiment d'isolement croissant. Réfugié dans une maison au milieu des bois, il tente d'échapper à sa vie, à son entourage et à ses obligations. Il regarde, écoute, et attend la délivrance.

Paradise Now, Hany Abu-Assad, 2005 (DVD, M6 Vidéo, 2005).

Deux amis d'enfance palestiniens, Khaled et Saïd, sont désignés pour commettre un attentat suicide à Tel Aviv. Engagés volontaires depuis plusieurs années dans une faction, ils sont liés par un contrat moral qu'ils ne peuvent ou ne veulent rompre. Ils passent une dernière soirée avec leurs familles sans pouvoir toutefois leur dire adieu. Le lendemain, munis de leurs ceintures d'explosifs, ils sont conduits à la frontière. Mais l'opération ne se déroule pas comme prévu..

Control, Anton Corbijn, 2007 (Blu-ray, Films distributions, 2011).

La vie de Ian Curtis, leader du groupe mythique de rock anglais Joy Division. Tirailé entre sa vie de famille, sa gloire naissante et son amour pour une autre femme, Ian Curtis s'est suicidé le 18 mai 1980, à la veille de la première tournée américaine du groupe qui s'annonçait triomphale.

Ian Curtis a changé le rock, sans le vouloir, sans le savoir.

Bons Baisers de Bruges, Martin McDonagh, 2008 (DVD, M6 Vidéo, 2009).

Après un contrat qui a mal tourné à Londres, deux tueurs à gages reçoivent l'ordre d'aller se faire oublier quelque temps à Bruges.

Ray est rongé par son échec et déteste la ville, ses canaux, ses rues pavées et ses touristes. Ken, tout en gardant un œil paternaliste sur son jeune collègue, se laisse gagner par le calme et la beauté de la cité.

Alors qu'ils attendent désespérément l'appel de leur employeur, leur séjour forcé les conduit à faire d'étranges rencontres avec des habitants, des touristes, un acteur américain nain tournant un film d'art et essai européen, des prostituées et une jeune femme qui pourrait bien cacher quelques secrets aussi sombres que les leurs...

Quand le patron finit par appeler et demande à l'un des tueurs d'abattre l'autre, les vacances se transforment en une course-poursuite surréaliste dans les rues de la ville...

Two Lovers, James Gray, 2008 (DVD, Wild Side Video, 2012).

New York. Leonard hésite entre suivre son destin et épouser Sandra, la femme que ses parents lui ont choisi ou se rebeller et écouter ses sentiments pour sa nouvelle voisine, Michelle, belle et volage, dont il est tombé éperdument amoureux. Entre la raison et l'instinct, il va devoir faire le plus difficile des choix...

The Wrestler, Darren Aronofsky, 2009 (DVD, Warner Bros., 2009).

A la fin des années 80, Randy Robinson, dit *The Ram* ("Le Bélier"), était une star du catch. Vingt ans plus tard, il ne se produit plus que dans des salles de gym de lycées ou des

maisons de quartier... Brouillé avec sa fille, il est incapable d'entretenir une relation durable avec quiconque : il ne vit que pour le plaisir du spectacle et l'adoration de ses fans. Mais lorsqu'il est foudroyé par une crise cardiaque au beau milieu d'un match, son médecin lui ordonne d'abandonner le catch : un autre combat pourrait lui être fatal. Contraint de se ranger, il tente de renouer avec sa fille et, dans le même temps, entame une liaison avec une strip-teaseuse vieillissante. Pourtant, son goût du spectacle et sa passion pour le catch risquent bien de reprendre le dessus et de le propulser de nouveau sur le ring...

Gran Torino, Clint Eastwood, 2009 (DVD, W.H.V., 2009).

Walt Kowalski est un ancien de la guerre de Corée, un homme inflexible, amer et pétri de préjugés surannés. Après des années de travail à la chaîne, il vit replié sur lui-même, occupant ses journées à bricoler, traîner et siroter des bières. Avant de mourir, sa femme exprima le vœu qu'il aille à confesse, mais Walt n'a rien à avouer, ni personne à qui parler. Hormis sa chienne Daisy, il ne fait confiance qu'à son M-1, toujours propre, toujours prêt à l'usage...

Ses anciens voisins ont déménagé ou sont morts depuis longtemps. Son quartier est aujourd'hui peuplé d'immigrants asiatiques qu'il méprise, et Walt ressasse ses haines, innombrables - à l'encontre de ses voisins, des ados Hmong, latinos et afro-américains "*qui croient faire la loi*", de ses propres enfants, devenus pour lui des étrangers. Walt tue le temps comme il peut, en attendant le grand départ, jusqu'au jour où un ado Hmong du quartier tente de lui voler sa précieuse Ford Gran Torino... Walt tient comme à la prunelle de ses yeux à cette voiture fétiche, aussi belle que le jour où il la vit sortir de la chaîne. Lorsque le jeune et timide Thao tente de la lui voler sous la pression d'un gang, Walt fait face à la bande, et devient malgré lui le héros du quartier. Sue, la soeur aînée de Thao, insiste pour que ce dernier se rachète en travaillant pour Walt. Surmontant ses réticences, ce dernier confie au garçon des "travaux d'intérêt général" au profit du voisinage. C'est le début d'une amitié inattendue, qui changera le cours de leur vie. Grâce à Thao et sa gentille famille, Walt va découvrir le vrai visage de ses voisins et comprendre ce qui le lie à ces exilés, contraints de fuir la violence... comme lui, qui croyait fermer la porte sur ses souvenirs aussi aisément qu'il enfermait au garage sa précieuse Gran Torino...

A Single Man, Tom Ford, 2010 (DVD, Warner Bros., 2010).

Los Angeles, 1962. Depuis qu'il a perdu son compagnon Jim dans un accident, George Falconer, professeur d'université Britannique, se sent incapable d'envisager l'avenir. Solitaire malgré le soutien de son amie la belle Charley, elle-même confrontée à ses propres interrogations sur son futur, George ne peut imaginer qu'une série d'événements vont l'amener à décider qu'il y a peut-être une vie après Jim.

Polisse, Maïwenn, 2011 (DVD, TF1 Vidéo, 2012).

Le quotidien des policiers de la BPM (Brigade de Protection des Mineurs) ce sont les gardes à vue de pédophiles, les arrestations de pickpockets mineurs mais aussi la pause

déjeuner où l'on se raconte ses problèmes de couple ; ce sont les auditions de parents maltraitants, les dépositions des enfants, les dérives de la sexualité chez les adolescents, mais aussi la solidarité entre collègues et les fous rires incontrôlables dans les moments les plus impensables ; c'est savoir que le pire existe, et tenter de faire avec... Comment ces policiers parviennent-ils à trouver l'équilibre entre leurs vies privées et la réalité à laquelle ils sont confrontés, tous les jours ? Fred, l'écorché du groupe, aura du mal à supporter le regard de Melissa, mandatée par le ministère de l'intérieur pour réaliser un livre de photos sur cette brigade.

Oslo, 31 août, Joachim Trier, 2012 (Blu-ray, Memento Films, 2012).

C'est le dernier jour de l'été et Anders, en fin de cure de désintoxication, se rend en ville le temps d'une journée pour un entretien d'embauche. L'occasion d'un bilan sur les opportunités manquées, les rêves de jeunesse envolés, et, peut-être, l'espoir d'un nouveau départ...

Quelques Heures de printemps, Stéphane Brizé, 2012 (DVD, Diaphana, 2019).

A 48 ans, Alain Evrard est obligé de retourner habiter chez sa mère. Cohabitation forcée qui fait ressurgir toute la violence de leur relation passée. Il découvre alors que sa mère est condamnée par la maladie. Dans ces derniers mois de vie, seront-ils enfin capables de faire un pas l'un vers l'autre ?

Después de Lucia, Michel Franco, 2012 (DVD, BAC Films, 2013).

Lucia est morte dans un accident de voiture il y a six mois ; depuis, son mari Roberto et sa fille Alejandra, tentent de surmonter ce deuil. Afin de prendre un nouveau départ, Roberto décide de s'installer à Mexico. Alejandra se retrouve, nouvelle, dans une classe. Plus jolie, plus brillante, elle est rapidement la cible d'envie et de jalousie de la part de ses camarades. Refusant d'en parler à son père, elle devient une proie, un bouc émissaire.

Folles de joie, Paolo Virzì, 2016 (DVD, BAC Films, 2016).

Beatrice est une mythomane bavarde au comportement excessif. Donatella est une jeune femme tatouée, fragile et introvertie. Ces deux patientes de la Villa Biondi, une institution thérapeutique pour femmes sujettes à des troubles mentaux, se lient d'amitié. Une après-midi, elles décident de s'enfuir bien décidées à trouver un peu de bonheur dans cet asile de fous à ciel ouvert qu'est le monde des gens « sains ».

Au Revoir là-haut, Albert Dupontel, 2017 (DVD, Gaumont, 2018).

Novembre 1919. Deux rescapés des tranchées, l'un dessinateur de génie, l'autre modeste comptable, décident de monter une arnaque aux monuments aux morts. Dans la France des

années folles, l'entreprise va se révéler aussi dangereuse que spectaculaire...

Plaire, aimer et courir vite, Christophe Honoré, 2018 (DVD, Ad Vitam, 2019).

1990. Arthur a vingt ans et il est étudiant à Rennes. Sa vie bascule le jour où il rencontre Jacques, un écrivain qui habite à Paris avec son jeune fils. Le temps d'un été, Arthur et Jacques vont se plaire et s'aimer. Mais cet amour, Jacques sait qu'il faut le vivre vite

A Star is born, Bradley Cooper, 2018 (DVD, Warner Bros., 2019).

Star de country un peu oubliée, Jackson Maine découvre Ally, une jeune chanteuse très prometteuse. Tandis qu'ils tombent follement amoureux l'un de l'autre, Jack propulse Ally sur le devant de la scène et fait d'elle une artiste adulée par le public. Bientôt éclipsé par le succès de la jeune femme, il vit de plus en plus de mal son propre déclin...

Cold War, Pawel Pawlikowski, 2018 (DVD, Diaphana, 2019).

Pendant la guerre froide, entre la Pologne stalinienne et le Paris bohème des années 1950, un musicien épris de liberté et une jeune chanteuse passionnée vivent un amour impossible dans une époque impossible.

Annexe 3 : Autres exemples de faits sociaux mis en lumière par le cinéma, incitant les sociologues à s'intéresser à la psychologie

A) *The Barber* et la honte d'une grossesse non-désirée

Le suicide lié à la honte est un suicide cherchant à éviter le ridicule social, ou de manière plus générale les réactions sociales négatives. Il est la pièce centrale d'un ouvrage de David Lester, qui explique en même temps que c'est une des causes les plus négligées par le champ scientifique³⁴⁸. Lester parle de honte à partir du moment où la personne ne ressent pas de culpabilité pour ses actes lorsque les autres n'en savent rien.

Au cinéma on trouve une pléthore de suicide liés à la honte. Dans *Old Boy*, le suicide de Soo-ah est lié au fait qu'Oh Dae-su l'ait découverte en train d'avoir une relation sexuelle avec son frère Lee Woo-jin : le suicide est donc bien lié à la honte, puisque c'est la peur des réactions sociales négatives que cela peut entraîner qui la pousse à commettre ce geste. Si le lien est moins évident, on peut aussi penser que le suicide d'Édouard dans *Au Revoir là-haut* est lié à la honte, puisqu'il saute du balcon au moment où son père le reconnaît et comprend que c'est lui qui a monté la supercherie des faux monuments aux morts. Selon l'étude de Stack et Bowman, 15.1 % des suicides dans le cinéma états-unien sont liés à la honte³⁴⁹.

Pourtant la honte comme facteur de suicide reste très peu étudiée. Aucune donnée statistique n'existant, on ne peut que se contenter d'analyses qualitatives. Une investigation auprès de 77 femmes atteintes de trouble de la personnalité borderline montrait que la honte était prédictive de tentative et de pensées suicidaires³⁵⁰. Récemment ont pu être observés des cas de suicides à Wall Street de personnes responsables de manœuvres financières ayant ruiné d'autres personnes. On observe souvent une comorbidité avec la peur de l'emprisonnement, comme c'était le cas pour le personnage de Charles Castle dans

348 LESTER D., « The role of shame in suicide », *op. cit.*

349 STACK S. et BOWMAN B., *Suicide movies: social patterns 1900-2009. op. cit.* p. 157

350 BROWN M.C., LINEHAN M., COMTOIS K.A., MURRAY A., CHAPMAN A.L., « Shame as a prospective predictor of self inflicted injury in borderline personality disorder », *Behaviour Research & Therapy* (n°47). Amsterdam, Elsevier, 2009. p. 815-822

Le grand Couteau, interprété par Jack Palance³⁵¹.

Si la honte explique parfois le suicide dans le cas de personnes inculpées dans des affaires judiciaires, elle ne pousse pas Doris au suicide dans *The Barber* ; néanmoins il faut noter qu'elle est innocente. Doris se suicide pourtant en prison, la veille de son procès où elle était en voie d'être relaxée, pour une autre raison : elle a appris être tombée enceinte, d'un autre homme que son mari. Cet exemple n'est pas unique ; selon Stack et Bowman, 17 films états-uniens lient le suicide féminin à une grossesse non-désirée³⁵². Dans d'autres cas la femme n'est pas mariée, et se retrouve donc rejetée par son amant. Stack et Wasserman ont également relevé des cas de ce genre dans leur étude sur le suicide à Détroit s'appuyant sur 67 suicides³⁵³. Stack évoque une étude du CDC's Youth Behavior Survey en 2001 basée sur 11 942 lycéens, qui explique que les jeunes qui tombaient enceinte avaient 4.63 fois plus de risque de se suicider³⁵⁴.

Le cinéma invite donc les sociologues à creuser davantage le rôle joué par la honte dans le suicide, que la psychologie a déjà étudié, par les travaux de Lester. Un film comme *The Barber* pourrait même permettre d'avancer des pistes sur des faits sociaux précis générateurs de honte. Un autre fait social que le cinéma révèle et qui peut aussi s'appuyer sur les travaux en psychologie, c'est le suicide lié au sentiment d'être un fardeau.

B) *A Star is born* et le sentiment d'être un fardeau, étudié par le champ psychologique

A Star is born fait partie des films les plus marquants portant sur le suicide, de par sa popularité inter-générationnelle. Traduit d'abord en français, *Une étoile est née* est à la base un film de William A. Wellman, sorti en 1937, mais il a depuis été ré-adapté trois fois, en 1954, 1976, et 2018 (distribué en France cette fois sous son titre original), et connu chaque fois un franc succès.

Le film suit la romance entre Ally Campana et Jackson Maine ; il dépeint leur rencontre, leur mariage, et surtout les tensions qu'ils doivent surmonter. Jackson est alcoolique, et en arrivant saoul à la cérémonie des Grammy Awards, il ruine la remise de

351 *Le Grand couteau*, Robert Aldrich, 1955 (DVD, Carlotta Films, 2009).

352 STACK S. et BOWMAN B., *Suicide movies: social patterns 1900-2009*. *op. cit.* p. 268

353 STACK S. et WASSERMAN I., « Economic strain and suicide risk: A qualitative analysis ». *op. cit.*

354 STACK S., « Suicide », *Encyclopedia of sociology*. New York, Basil Blackwell, 2006.

récompense attribuée à Ally. À la suite de cette épisode pathétique il est interné dans un centre de désintoxication. Quand il en ressort il paraît soigné. Mais Rez Gavron, producteur d'Ally, vient le trouver, et lui dit qu'il finira par retomber tôt ou tard dans l'alcool, et qu'il ruinera la carrière d'Ally. À la suite de cette entrevue Jackson décide donc de mettre fin à ses jours, en se pendait dans le garage. Son suicide paraît donc avant tout altruiste, motivé par le sentiment d'être un fardeau pour sa femme.

Si la sensation d'être un fardeau n'est pas un objet étudié par la sociologie, la psychologie s'est à l'inverse déjà penchée dessus, par les travaux de Thomas Joiner. Selon Joiner, le sentiment d'être un fardeau est une forme importante mais négligée du suicide altruiste³⁵⁵. Dans sa théorie interpersonnelle du suicide, Joiner explique qu'il fait partie des trois caractéristiques devant apparaître ensemble pour maximiser la probabilité qu'une personne ayant un trouble se suicide. Les deux autres caractéristiques sont le sentiment d'appartenance contrarié (qui se rapproche du concept durkheimien d'anomie) et l'aptitude à se suicider (liée à l'intrépidité et aux expériences violentes déjà vécues).

Un marqueur du lien fort entre la sensation d'être un fardeau et le suicide, c'est le fait qu'il soit une justification très présente dans les lettres laissées par les suicidés³⁵⁶.

355 JOINER T., *Why people die by suicide*. Cambridge, Harvard University Press, 2005

356 ETKIND M., *Or not to be: A collection of suicide notes*. New York, Riverhead Pictures, 1997.

Annexe 4 : Classification des films du corpus, comparaison entre la France (CNC), les États-Unis (MPAA) et la Nouvelle-Zélande (OLFC)

Légende :

États-Unis :

- G : General Audiences (tous publics)
- PG : Parental Guidance Suggested (accord parental souhaitable)
- PG-13 : Parents Strongly Cautioned (accord parental recommandé, film déconseillé aux moins de 13 ans)
- R : Restricted (les enfants de moins de 17 ans doivent être accompagnés d'un adulte)
- NC-17 : No One 17 and Under Admitted (interdit aux enfants de 17 ans et moins)

Nouvelle-Zélande :

- G : General (tous publics)
- PG : Parental Guidance (autorisation parentale)
- M : Mature (mature)
- R13 : Restricted 13 (interdit aux enfants de moins de 13 ans)
- R15 : Restricted 15 (interdit aux enfants de moins de 15 ans)
- R16 : Restricted 16 (interdit aux enfants de moins de 16 ans)
- R18 : Restricted 18 (interdit aux enfants de moins de 18 ans)

	France, CNC (https://www.cnc.fr/professionnels/visas-et-classification)	USA, MPAA (http://filmratings.com/)	Nouvelle-Zélande, OFLC (http://www.fvlb.org.nz/nz)
<i>Thelma et Louise</i>	TOUS PUBLICS	R (for strong language, and for some violence and sensuality.)	M (Violence & offensive language)
<i>Van Gogh</i>	TOUS PUBLICS	R (for sexuality and nudity.)	M (Nudity)
<i>Seven</i>	INTERDICTION AUX MINEURS -12 ANS (Le climat d'angoisse, le caractère difficilement soutenable de certaines situations, la cruauté de certaines images)	R (for grisly afterviews of horrific and bizarre killings, and for strong language.)	R18 (Violence, sexual themes & content that may disturb.)

	conduisent la Commission à préconiser une mesure de protection à l'égard des plus jeunes spectateurs, d'où la proposition d'interdiction aux mineurs de 12 ans.)		
<i>Leaving Las Vegas</i>	INTERDICTION AUX MINEURS -12 ANS (motivation indéfinie)	R (for strong sexuality and language, violence and pervasive alcohol abuse)	R18 (Violence & sex scenes)
<i>Le Goût de la cerise</i>	TOUS PUBLICS	-	PG (Adult themes)
<i>La Fille sur le pont</i>	TOUS PUBLICS	R (for some sexuality)	M (Sex scenes & offensive language)
<i>Une Vie volée</i>	TOUS PUBLICS	R (for strong language and content relating to drugs, sexuality and suicide)	M (Offensive language, sexual themes & disturbing behaviour)
<i>Virgin Suicides</i>	TOUS PUBLICS	R (for strong thematic elements involving teens.)	R16 (Sexual themes & content that may disturb)
<i>The Barber</i>	TOUS PUBLICS	R (for language and some violence)	R16 (Violence & sex scenes)
<i>The Hours</i>	TOUS PUBLICS	PG13 (for thematic elements, violence and drug material)	M (Adult themes)
<i>Old Boy</i>	INTERDICTION AUX MINEURS -16 ANS (La Commission propose pour ce film une restriction aux moins de seize ans en raison du caractère extrêmement dur de certaines scènes (torture, mutilation) et d'un climat général difficile à supporter et à comprendre au dessous de cet âge.)	R (for strong violence including scenes of torture, sexuality and pervasive language)	R18 (Violence, offensive language & sex scenes)
<i>Mar Adentro</i>	TOUS PUBLICS	PG-13 (for intense depiction of mature	M (Adult themes)

		thematic material)	
<i>Million Dollar Baby</i>	TOUS PUBLICS	PG-13 (for violence, some disturbing images, thematic material and language)	M (Adult themes)
<i>Last Days</i>	TOUS PUBLICS	R (for language and some sexual content.)	M (Offensive Language)
<i>Paradise Now</i>	TOUS PUBLICS	PG-13 (for mature thematic material and brief strong language)	M (Adult themes)
<i>Control</i>	TOUS PUBLICS	R (for language and brief sexuality.)	R16 (Violence, offensive language, sex scenes & content that may disturb)
<i>Bons Baisers de Bruges</i>	TOUS PUBLICS AVEC AVERTISSEMENT (La Commission propose pour ce film à l'humour décalé un visa tous publics assorti de l'avertissement suivant : "Ce film comporte plusieurs scènes violentes susceptibles de heurter la sensibilité d'un jeune public".)	R (for strong bloody violence, pervasive language and some drug use)	R16 (Violence, offensive language & drug use)
<i>Two Lovers</i>	TOUS PUBLICS	R (for language, some sexuality and brief drug use)	M (Sex scenes & offensive language)
<i>The Wrestler</i>	TOUS PUBLICS AVEC AVERTISSEMENT (Ce film appelle aux yeux de la Commission une autorisation tous publics assortie de l'avertissement suivant : "Ce film présente des scènes susceptibles de heurter la sensibilité du jeune public".)	R (for violence, sexuality/nudity, language and some drug use)	R16 (Violence, offensive language, drug use & sex scenes)
<i>Gran Torino</i>	TOUS PUBLICS	R (for language throughout, and some violence)	R16 (Violence & offensive language)
<i>A single Man</i>	TOUS PUBLICS	R (for some disturbing images and nudity/sexual content.)	M (Adult themes)

<i>Polisse</i>	TOUS PUBLICS AVEC AVERTISSEMENT (Autorisation pour tous publics assortie de l'avertissement suivant : "Ce film comporte des scènes qui peuvent être difficiles pour un public jeune auquel il ne s'adresse pas prioritairement".)	-	R16 (Offensive language, sexual themes & content that may disturb)
<i>Oslo, 31 août</i>	TOUS PUBLICS	-	-
<i>Quelques heures de printemps</i>	TOUS PUBLICS	-	-
<i>Después de Lucía</i>	INTERDIT AUX MINEURS -12 ANS (La Commission propose pour ce film une interdiction aux mineurs de moins de douze ans en raison de la tension et de la violence croissantes dans ce film comportant plusieurs scènes susceptibles de heurter un public jeune.)	-	-
<i>Folles de joie</i>	TOUS PUBLICS	-	M (Violence, offensive language, drug use, nudity, sex scenes & suicide references)
<i>Au revoir là-haut</i>	TOUS PUBLICS	-	R13 (Violence, sex scenes & content that may disturb)
<i>Plaire, aimer et courir vite</i>	TOUS PUBLICS	-	M (Sex scenes, sexual references & offensive language)
<i>A Star is born</i>	TOUS PUBLICS	R (for language throughout, some sexuality/nudity and substance abuse)	M (Suicide, sex scenes, offensive language & drug use)
<i>Cold War</i>	TOUS PUBLICS	R (for some sexual content, nudity and language)	M (Offensive language, sex scenes & suicide references)

Sources

Sources audiovisuelles

Corpus, 1991-2018 :

- ◆ *A Single Man*, Tom Ford, 2010 (DVD, Warner Bros., 2010).
- ◆ *A Star is born*, Bradley Cooper, 2018 (DVD, Warner Bros., 2019).
- ◆ *Au Revoir là-haut*, Albert Dupontel, 2017 (DVD, Gaumont, 2018).
- ◆ *Bons Baisers de Bruges*, Martin McDonagh, 2008 (DVD, M6 Vidéo, 2009).
- ◆ *Cold War*, Paweł Pawlikowski, 2018 (DVD, Diaphana, 2019).
- ◆ *Control*, Anton Corbijn, 2007 (Blu-ray, Films distributions, 2011).
- ◆ *Después de Lucía*, Michel Franco, 2012 (DVD, BAC Films, 2013).
- ◆ *Folles de joie*, Paolo Virzì, 2016 (DVD, BAC Films, 2016).
- ◆ *Gran Torino*, Clint Eastwood, 2009 (DVD, W.H.V., 2009).
- ◆ *La Fille sur le pont*, Patrice Leconte, 1999 (DVD, Studiocanal, 2009).
- ◆ *Last Days*, Gus Van Sant, 2005 (DVD, Potemkine Films, 2008).
- ◆ *Leaving Las Vegas*, Mike Figgis, 1996 (DVD, Studiocanal, 2002).
- ◆ *Le Goût de la cerise*, Abbas Kiarostami, 1997 (DVD, MK2, 2008).
- ◆ *Mar Adentro*, Alejandro Amenàbar, 2005 (DVD, UGC Vidéo, 2005).
- ◆ *Million Dollar Baby*, Clint Eastwood, 2005 (DVD, Studiocanal, 2005).
- ◆ *Old Boy*, Park Chan-wook, 2004 (DVD, Wild Side Video, 2012).
- ◆ *Oslo, 31 août*, Joachim Trier, 2012 (Blu-ray, Memento Films, 2012).
- ◆ *Paradise Now*, Hany Abu-Assad, 2005 (DVD, M6 Vidéo, 2005).
- ◆ *Plaire, aimer et courir vite*, Christophe Honoré, 2018 (DVD, Ad Vitam, 2019).
- ◆ *Polisse*, Maïwenn, 2011 (DVD, TF1 Vidéo, 2012).
- ◆ *Quelques Heures de printemps*, Stéphane Brizé, 2012 (DVD, Diaphana, 2019).
- ◆ *Seven*, David Fincher, 1996 (DVD, Metropolitan Vidéo, 2001).
- ◆ *The Barber*, Joel & Ethan Coen, 2001 (DVD, BAC Films, 2007).
- ◆ *The Hours*, Stephen Daldry, 2003 (DVD, Studiocanal, 2011).
- ◆ *Thelma et Louise*, Ridley Scott, 1991 (DVD, MGM/United Artists, 2003).
- ◆ *The Wrestler*, Darren Aronofsky, 2009 (DVD, Warner Bros., 2009).
- ◆ *Two Lovers*, James Gray, 2008 (DVD, Wild Side Video, 2012).
- ◆ *Une Vie volée*, James Mangold, 2000 (DVD, Sony Pictures, 2010).
- ◆ *Van Gogh*, Maurice Pialat, 1991 (DVD, Gaumont, 2013).

- ◆ *Virgin Suicides*, Sofia Coppola, 2000 (DVD, Pathé, 2001).

Autres œuvres cinématographiques :

- ◆ *Anna Karénine*, Joe Wright, 2012 (DVD, Universal Pictures France, 2013).
- ◆ *Avengers : Infinity War*, Anthony et Joe Russo, 2018 (DVD, Marvel, 2018).
- ◆ *Colorful*, Keiichi Hara, 2010 (Blu-ray, Kazé Animation, 2012).
- ◆ *Ouvre les yeux*, Alejandro Amenabàr, 1998 (DVD, Studiocanal, 2001).
- ◆ *La Vie de Brian*, Terry Jones, 1980 (DVD, Sony Pictures, 2008).
- ◆ *La Vie est belle*, Frank Capra, 1946 (DVD, Paramount Pictures, 2005).
- ◆ *Le Dernier des Mohicans*, Michael Mann, 1992 (DVD, Warner Bros. 2002).
- ◆ *Le Grand Soir*, Benoit Delépine et Gustave Kervern, 2012 (Blu-ray, Ad Vitam, 2012).
- ◆ *Les Enfants nous regardent*, Vittorio De Sica, 1940 (DVD, Tamasa Diffusion, 2012).
- ◆ *Pierrot le Fou*, Jean-Luc Godard, 1965 (DVD, Studiocanal, 2009).
- ◆ *The Bridge*, Eric Steel, 2006 (DVD, Drakes Avenue, 2008).
- ◆ *Veronika décide de mourir*, Emily Young, 2009 (DVD, Seven7 Éditions, 2010).
- ◆ *Voyage au bout de l'enfer*, Michael Cimino, 1978 (DVD, Studiocanal, 2003).
- ◆ *Umberto D.*, Vittorio De Sica, 1952 (DVD, M6 Vidéo, 2015).

Autres œuvres audiovisuelles (séries et œuvres télévisuelles) :

- ◆ *13 Reasons Why*, Brian Yorkey (Netflix, 2017).
- ◆ *La Vie après le suicide d'un proche*, Katia Chapoutier, 2018 (diffusé le 17/01/18 sur France 5).
- ◆ *Le Jour où j'ai brûlé mon cœur*, Christophe Lamotte, 2018 (diffusé le 05/11/18 sur TF1).
- ◆ *Marion, 13 ans pour toujours*, Bourlem Guerdjou, 2016 (diffusé le 27/09/16 sur France 3).

Vidéos en ligne :

Anonyme (entretien avec NOTREDAME C.-E.), « Les conséquences du traitement du suicide par les médias », *Brut*, 06/02/19, disponible sur :
<https://www.youtube.com/watch?v=CpzYN_YbWJM>, consulté le 06/02/19.

Sources imprimées

Presse étudiée (1991-2019) :

Les Cahiers du Cinéma

Télérama

Le Monde

Le Parisien

Le Figaro

Le Point

Ouest-France

Les Inrocks

Libération

L'Express

Positif

L'Obs

Première

Studio Ciné Live

Œuvres littéraires :

- ◆ CAMUS A., *Le mythe de Sisyphe*. Paris, Gallimard, 1985 (1^e édition : 1942).
- ◆ DOSTOÏEVSKI F.M. (traduit par MARKOWICZ H.), *Les Nuits blanches*. Arles, Actes Sud, 1992 (1^e édition : 1848).
- ◆ DOSTOÏEVSKI F.M. (traduit par GUERTIK E.), *Crime et Châtiment*. Paris, Librairie Générale Française, 2008 (1^e édition : 1866).
- ◆ FLAUBERT G., *Madame Bovary*. Paris, Gallimard, 1961 (1^e édition : 1857).
- ◆ GOETHE (von) J.W. (traduit par HELMREICH C. et LEROUX P.), *Les Souffrances du jeune Werther*. Paris, Librairie Générale Française, 1999.
- ◆ SHAKESPEARE W. (traduit par BONNEFOY Y.), *Hamlet*. Paris, Gallimard, 2016.
- ◆ SOPHOCLE (traduit par PIGNARRE R.), *"Ajax", Théâtre complet*. Paris, Flammarion, 1993.

Dictionnaires :

Collectif, *Le grand Larousse illustré 2019*. Paris, Larousse, 2018.

Sources numériques

Rapports :

- ◆ Rapport de la Direction Générale de la Santé, « Bilan Programme National d'Action Contre le Suicide, 2011-2014 ». Paris, Direction générale de la santé, juin 2015. Disponible sur : <https://solidarites-sante.gouv.fr/IMG/pdf/bilan_pnaacs_2011-2014.pdf>, consulté le 09/02/18.
- ◆ Rapport de l'IPCC 2018, « Global warming of 1.5°C », *ipcc.ch* <<https://www.ipcc.ch/sr15/>>, consulté le 23/04/19.

Site des institutions et associations :

- ◆ AFCAE <<http://www.art-et-essai.org/>>
- ◆ Centers for Disease Control and Prevention <<https://www.cdc.gov/>>
- ◆ CNC <<http://www.cnc.fr/web/fr>>
- ◆ Légifrance <<https://www.legifrance.gouv.fr/>>
- ◆ Ministère de la Culture et de la Communication <<http://www.culture.gouv.fr/>>
- ◆ Ministère des Solidarités et de la Santé <<https://solidarites-sante.gouv.fr/>>
- ◆ MPAA <<http://www.mpa.fr/>>
- ◆ OFLC <<https://www.classificationoffice.govt.nz/>>
- ◆ Unifrance <<https://www.unifrance.org/>>
- ◆ UNPS <<https://www.unps.fr/>>

Sites sur le cinéma :

- ◆ Allociné <<http://www.allocine.fr/>>
- ◆ IMDb <<https://www.imdb.com/>>
- ◆ Forums Jeuxvideo.com <<http://www.jeuxvideo.com/forums.htm>>
- ◆ JP's Box Office <<http://jpbox-office.com/>>
- ◆ Ciné-club de Caen <<https://www.cineclubdecaen.com/>>
- ◆ SensCritique <<https://www.senscritique.com/>>

Articles :

ANCERY P., « Le jour où j'ai brûlé mon cœur », *telerama.fr*, 05/11/18, disponible sur : <<https://television.telerama.fr/tele/telefilm/le-jour-ou-jai-brule-mon-coeur,33991632,emission141365808.php>>, consulté le 15/03/19.

BALINGIT M., « Educators and school psychologists raise alarms about '13 Reasons Why' », *washingtonpost.com*, 02/05/17, disponible sur : <<https://www.washingtonpost.com/local/education/educators-and-school-psychologists->

[raise-alarms-about-13-reasons-why/2017/05/01/bb534ec6-2c2b-11e7-a616-d7c8a68c1a66_story.html?nid&noredirect=on&utm_term=.020cd7a1737a](https://www.sudouest.fr/2017/05/01/bb534ec6-2c2b-11e7-a616-d7c8a68c1a66_story.html?nid&noredirect=on&utm_term=.020cd7a1737a)>, consulté le 03/03/19.

BARCOÏSBIDE P.-A., « Le risque suicidaire au cœur du débat », *sudouest.fr*, 26/11/18, disponible sur : <<https://www.sudouest.fr/2018/11/26/le-risque-suicidaire-au-coeur-du-debat-5599063-4273.php>>, consulté le 28/11/18.

BOURGERY F.-D., « Trieste, la ville qui a libéré les malades mentaux », *rfi.fr*, 01/07/12, disponible sur : <http://www.rfi.fr/europe/20120531-trieste-antipsychiatrie-franco-basaglia-maladie-mentale%20>>, consulté le 22/10/18.

COUSTON J., « Les plus bouleversants suicides de cinéma », *telerama.fr*, 18/09/12, disponible sur : <https://www.telerama.fr/cinema/les-plus-bouleversants-suicides-de-cinema_86934.php>, consulté le 25/09/18.

DEZERAUD P., « "Le jour où j'ai brûlé mon cœur" : un téléfilm d'utilité publique ce soir sur TF1 », *ozap.com*, 05/11/18, disponible sur : <<https://www.ozap.com/actu/-le-jour-ou-j-ai-brule-mon-coeur-un-telefilm-d-utilite-publique-ce-soir-sur-tf1/569044>>, consulté le 15/03/19.

DUFOUR N., « "13 Reasons Why", l'enfer lycéen », *letemps.ch*, 09/06/17, disponible sur : <<https://www.letemps.ch/culture/13-reasons-why-lenfer-lyceen>>, consulté le 14/02/19.

HOLDEN S., « That beautiful but deadly San Francisco span », *nytimes.com*, 27/10/06, disponible sur : <<https://www.nytimes.com/2006/10/27/movies/27brid.html>>, consulté le 15/03/19.

GARNIER P., « "Seven", reçu sept sur sept », *liberation.fr*, 31/01/96, disponible sur : <https://next.liberation.fr/cinema/1996/01/31/seven-recu-sept-sur-sept_158774>, consulté le 22/02/19.

GLAISTER D., "It was a joke I was even nominated", *theguardian.com*, 20/01/16, disponible sur : <<https://www.theguardian.com/film/2006/jan/20/israelandthepalestinians.comment>>, consulté le 28/11/18.

GUICHARD L., « A Star is born, Lady Gaga dans un remake fade et artificiel », *telerama.fr*, 03/10/18, disponible sur : <https://www.telerama.fr/cinema/films/a-star-is-born_518755.php>, consulté le 17/10/18.

LE BRETON M., « Les 4 leçons à tirer de la série "13 Reasons Why" sur Netflix », *huffingtonpost.fr*, 12/04/17, disponible sur : <https://www.huffingtonpost.fr/2017/04/12/13-reasons-why-lecons_a_22034891/>, consulté le 08/04/19.

MANDIN B., « Audiences TV du mercredi 17 janvier 2018 : Esprits criminels en tête, Patrick Sébastien déçoit, Souviens-toi en forte baisse sur M6 », *toutelatele.com*, 18/01/18, disponible sur : <<http://www.toutelatele.com/audiences-tv-du-mercredi-17-janvier-2018-esprits-criminels-en-tete-patrick-sebastien-decoit-souviens-toi-en-forte-baisse-sur-m6-96975>>, consulté le 15/03/19.

MOREL S., « En Espagne, la légalisation de l'euthanasie est devenue un des thèmes de campagne », *lemonde.fr*, 08/04/19, disponible sur : <https://www.lemonde.fr/international/article/2019/04/08/l-euthanasie-entre-avec-force-dans-la-campagne-electorale-espagnole_5447167_3210.html>, consulté le 11/04/19.

MURY C., « "Thelma et Louise" est-il le premier manifeste #MeToo ? », *telerama.fr*, 31/08/18, disponible sur : <<https://www.telerama.fr/cinema/thelma-et-louise-est-il-le>

[premier-manifeste-metoo_n5785723.php](#)>, consulté le 27/03/19.

PULVER A., « The Bridge », *theguardian.com*, 16/02/07, disponible sur : <<https://www.theguardian.com/film/2007/feb/16/documentary>>, consulté le 15/03/19.

SCHECK F., « 'Veronika decides to die': film review », *hollywoodreporter.com*, 22/01/15, disponible sur : <<https://www.hollywoodreporter.com/review/veronika-decides-die-film-review-765951>>, consulté le 22/02/19.

TODD A., « Off the Deep End: 'A Star is Born' and Why the MPAA Needs to Include Depictions of Suicide in Its Ratings », *slashfilm.com*, 18/02/19, disponible sur : <<https://www.slashfilm.com/a-star-is-born-suicide/>>, consulté le 03/03/19.

VAVASSEUR P., « "Cold War", une histoire d'amour de toute beauté », *leparisien.fr*, 23/10/18, disponible sur : <<http://www.leparisien.fr/culture-loisirs/cinema/cold-war-une-histoire-d-amour-de-toute-beaute-23-10-2018-7926216.php>>, consulté le 02/11/18.

VIÉ C., « VIDEO. "A Star is Born" : Pourquoi cette nouvelle version avec Lady Gaga bouleverse autant », *20minutes.fr*, 03/10/18, disponible sur :

<<https://www.20minutes.fr/arts-stars/cinema/2345003-20181003-video-star-is-born-pourquoi-nouvelle-version-lady-gaga-bouleverse-autant>>, consulté le 17/10/18.

WARLOP J., « Katia Chapoutier, journaliste : "On ne parle pas du suicide à la télé" », *telerama.fr*, 17/01/18, disponible sur : <https://www.telerama.fr/television/katia-chapoutier-journaliste-on-ne-parle-pas-du-suicide-a-la-tele_n5431690.php>, consulté le 22/03/19.

WESSBECHER L., « "A Star is born" peut-il vraiment déclencher des suicides ? », *huffingtonpost.fr*, 21/02/19, disponible sur : <https://www.huffingtonpost.fr/2019/02/21/a-star-is-born-peut-il-vraiment-declencher-des-suicides_a_23675016/>, consulté le 12/02/19.

ZARAGOZA C., « Quels films et séries ont été les plus vus sur Netflix en 2018 ? », *gqmagazine.fr*, 12/12/18, disponible sur : <<https://www.gqmagazine.fr/pop-culture/article/quels-films-et-series-ont-ete-les-plus-vus-sur-netflix-en-2018>>, consulté le 08/04/19.

Anonyme, « La série "13 Reasons Why" fait bondir les recherches sur le suicide », *huffingtonpost.fr*, 31/07/17, disponible sur : <https://www.huffingtonpost.fr/2017/07/31/la-serie-13-reasons-why-fait-bondir-les-recherches-sur-le-suic_a_23058528/?ncid=other_huffpostre_pqylmel2bk8&utm_campaign=related_articles>, consulté le 03/04/19.

Anonyme, « Netflix dévoile ses séries les plus regardées en 2017 », *bfmtv.com*, 12/12/17, disponible sur : <<https://people.bfmtv.com/series/netflix-devoile-ses-series-les-plus-regardees-en-2017-1325528.html>>, consulté le 08/04/19.

Anonyme, « "Silence on en parle" : "Virgin Suicides" », *dna.fr*, disponible sur : <<https://www.dna.fr/pour-sortir/loisirs/Cinema/Diffusions-exceptionnelles/Alsace/Bas-rhin/Strasbourg/2019/02/01/Silence-on-en-parle-virgin-suicides>>, consulté le 08/02/19.

Anonyme, « Soirée d'échange. La vie après le suicide d'un proche », 24/02/19, disponible sur : <https://actu.fr/bretagne/paimpol_22162/soiree-dechanges-vie-apres-suicide-dun-proche_21571720.html>, consulté le 25/02/19.

Bibliographie

Ouvrages généraux

Dictionnaires :

Collectif (sous la direction de MESURE S. et SAVIDAN P.), *Dictionnaires des sciences humaines*. Paris, PUF, 2006.

Ouvrages spécifiques

Ouvrages sur le suicide :

- ◆ BAUDELLOT C. et ESTABLET R., *Durkheim et le Suicide*. Paris, PUF, 1984.
- ◆ JOINER T., *Why people die by suicide*. Cambridge, Harvard University Press, 2005.
- ◆ LESTER D., *Why people kill themselves: A 2000 summary of research on suicide*. Springfield, Illinois, Charles C. Thomas Publisher, 2000.
- ◆ DURKHEIM E., *Le suicide : étude de sociologie*. Paris, PUF 1993 (1^e édition : 1897).
- ◆ MORON P., *Le Suicide*. Paris, PUF, 2005.

Ouvrages théoriques sur le cinéma :

- ◆ BAZIN A., *Qu'est ce que le cinéma ?*. Paris, Les Éditions du Cerf, 2002 (1^e édition : 1958-1962).
- ◆ FARCHY J., *L'Industrie du cinéma*. Paris, PUF, 1992.
- ◆ FRODON J.-M., *L'Âge moderne du cinéma français : de la Nouvelle Vague à nos jours*. Paris, Flammarion, 1995.
- ◆ GENETTE G., *Figures III*. Paris, Seuil, 1972.
- ◆ MORIN E., *Le Cinéma ou l'homme imaginaire*. Paris, Éditions de Minuit, 1956.
- ◆ MORIN E., *Les Stars*. Paris, Le Seuil, 1972.

Ouvrages sur l'art :

- ◆ BAKHTINE M.M (traduit par KOLITCHEFF I.), *La poétique de Dostoïevki*. Paris,

Seuil, 1998 (1^e édition : 1929).

- ◆ PATRON S., *Le Narrateur. Introduction à la théorie narrative*. Paris, Armand Colin, 2009.

Ouvrages sur le suicide dans l'art :

- ◆ BROWN R., *The art of suicide*. London, Reaktion, 2001.

Ouvrages sur le suicide au cinéma :

- ◆ AARON M., *Death and the moving image : Ideology, iconography and I*. Edinburgh, Edinburgh University Press, 2015.
- ◆ STACK S. et BOWMAN B., *Suicide movies : social patterns 1900-2009*. Cambridge, Massachusetts, Hogrefe, 2012.

Articles de revues et périodiques

Articles sur le suicide :

- ◆ GUELFY J.-D., CAILHOL L., ROBIN M., et LAMAS C., « États limites et personnalité borderline », *Santé mentale* (n°219). Paris, Acte Presse, juin 2017.
- ◆ MBEMBE A., « Necropolitics », *Public Culture* (vol.15, n°1). Durham, North Carolina, Duke University Press, janvier 2003. p.11-40

Articles sur le cinéma :

- ◆ ALBERA F., « Edgar Morin, une approche sociologique du cinéma », *1895* (n°75). Paris, Association Française de Recherche sur l'Histoire du Cinéma, 2015. p. 110-114
- ◆ DUPONT, N. « Hollywood et la morale au cinéma : un pari rentable ? », *Entre jouissance et tabous : Les représentations des relations amoureuses et des sexualités dans les Amériques*, sous la direction de GUENNEC M.. Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2015.
- ◆ MULVEY L., « Visual pleasure and narrative cinema », *Screen* (vol.16, n°3). Glasgow, Oxford University Press, 1975.

Articles sur le suicide dans l'art :

- ◆ FORSTER M., « Suicide et enthousiasme chez Germaine de Staël », *Romantisme* (vol.173, n°3). Paris, Armand Colin, 2016. p. 125-137
- ◆ PAUL D., « Art, délire et narcissisme », *Revue française de psychanalyse* (vol. 78, n°1). Paris, PUF, 2014. p.150-165

Articles sur le suicide au cinéma :

- ◆ ARIAS E., « Adolescence et suicide dans le cinéma latino-américain », *Cinémas d'Amérique latine* (n°23). Toulouse, ARCALT, 2015. p.60-71

Articles sur la réception des suicides médiatisés ou fictifs :

- ◆ AYERS J.W., ALTHOUSE B.M., LEAS E.C., DREDZE M., et ALLEM J., « Internet Searches for Suicide Following the Release of 13 Reasons Why », *JAMA Internal Medicine* (n°177). Chicago, American Medical Association, octobre 2017. p. 1527-1529
- ◆ GOBILLE B., « Un défi à la loi ? Les controverses autour de *Pierrot le fou* de Jean-Luc Godard », *Quaderni* (vol.86, n°1). Paris, Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme, 2015. p. 9-21
- ◆ GRANGER B. (entretien avec NOTREDAME C.-E.), « L'effet Papageno pour prévenir la contagion suicidaire », *PSN* (vol.15, n°1). Paris, Éditions Matériologiques, 2017. p. 21-27
- ◆ NIEDERKROTENTHALER T., VORACEK M., HERBERTH A., TILL B., STRAUSS M., ETZERSDORFER E., EISENWORT B., SONNECK G., « Role of media reports in completed and prevented suicide: Werther v. Papageno effects », *British Journal of Psychiatry* (n°197). London, Royal College of Psychiatrists, septembre 2010. p. 234-243
- ◆ PHILLIPS D.P., « The influence of suggestion on suicide : Substantive and theoretical implications of the Werther effect », *American Sociological Review* (n°39). Thousand Oaks, California, SAGE Publications, juin 1974. p. 340-354
- ◆ QUEINNEC R., BEITZ C., CONTRAND B., JOUGLA E., LEFFONDRÉ K., LAGARDE E., ENCRENAZ G., « Copycat effect after celebrity suicides in the French general population. », *Psychological Medicine* (n°40). Cambridge, Cambridge University Press, 2010. p. 668-671

Index

A Single Man.....	13, 28, 39, 40, 45, 52, 119
A Star is born.....	13, 14, 20, 30, 37, 48, 52, 55, 72, 78, 80, 90, 91, 96, 99, 121, 123
Au Revoir là-haut.....	13, 25, 30, 52, 93, 102, 120, 122
Bons Baisers de Bruges.....	13, 36, 37, 44, 45, 49, 51, 54, 118
Cold War.....	13, 30, 46, 52, 53, 93, 96, 102, 121
Control.....	13, 25, 30, 35, 41, 51, 63, 73, 118
Después de Lucia.....	13, 28, 32, 33, 39, 40, 46, 52, 71, 73, 80, 94, 120
Folles de joie.....	13, 20, 31, 37, 47, 51, 93, 96, 107, 120
Gran Torino.....	13, 25, 28, 37, 39, 52, 71, 72, 77, 82, 90, 119
La Fille sur le pont.....	13, 29, 45, 51, 83, 98, 116
Last Days.....	13, 21, 48, 51, 52, 102, 117
Le Goût de la cerise.....	13, 18, 47, 48, 52, 59, 77, 99, 115
Leaving Las Vegas.....	13, 20, 34, 48, 51, 75, 76, 90, 115
Mar Adentro.....	13, 25, 51, 75, 76, 82, 90, 117
Million Dollar Baby.....	13, 25, 30, 48, 51, 75, 90, 117
Old Boy.....	13, 23, 28, 32, 37, 39, 53, 80, 81, 117, 122
Oslo, 31 août.....	13, 20, 29, 42, 45, 48, 49, 51, 52, 75, 77, 93, 120
Paradise Now.....	13, 16, 32, 36, 47, 52, 58, 59, 60, 61, 62, 69, 74, 103, 118
Plaire, aimer et courir vite.....	13, 25, 26, 48, 52, 121
Polisse.....	13, 33, 35, 46, 48, 52, 53, 77, 119
Quelques Heures de printemps.....	13, 25, 48, 51, 75, 82, 120
Seven.....	13, 14, 23, 26, 46, 49, 52, 55, 72, 80, 81, 115
The Barber.....	13, 29, 32, 47, 50, 52, 116, 123
The Hours.....	13, 21, 22, 25, 26, 35, 37, 41, 45, 47, 48, 51, 77, 82, 90, 93, 94, 100, 102, 116
The Wrestler.....	13, 25, 30, 31, 47, 52, 75, 82, 118
Thelma et Louise.....	11, 13, 29, 32, 33, 46, 52, 73, 74, 90, 93, 115
Two Lovers.....	12, 13, 29, 45, 51, 118
Une Vie volée.....	13, 14, 19, 26, 45, 48, 51, 55, 76, 79, 83, 93, 96, 107, 116
Van Gogh.....	13, 21, 31, 51, 77, 90, 115
Virgin Suicides.....	13, 16, 30, 32, 47, 49, 50, 51, 54, 56, 57, 61, 69, 94, 103, 116

<i>Table des matières</i>

REMERCIEMENTS	3
RÉSUMÉ	4
SOMMAIRE	5
TABLE DES ILLUSTRATIONS	6
LISTE DES SIGLES ET ABRÉVIATIONS	7
INTRODUCTION	8
PARTIE 1 : ÉTUDIER LES MOTIFS D'AUTOLYSE AU CINÉMA : UNE MANIÈRE DE MIEUX APPRÉHENDER LE SUICIDE COMME FAIT SOCIAL	17
CHAPITRE 1 : LES CAUSES INDIVIDUELLES DE SUICIDE DAVANTAGE NÉGLIGÉES PAR LE CINÉMA	18
A) Le diagnostic difficile des facteurs psychiatriques traditionnels, expliquant leur faible représentativité au cinéma.....	19
1. Les personnages hospitalisés, le diagnostic établi par un personnage médecin.....	19
2. La consommation de substances, facteur largement sous-représenté par le cinéma.....	20
3. Kurt Cobain, Vincent van Gogh ou Virginia Woolf : le cas particulier du biopic, permettant un diagnostic.....	21
B) La psychopathie : facteur psychiatrique non-traditionnel sur-représenté au cinéma.....	22
1. La sur-représentation du psychopathe au cinéma.....	22
2. Des critères de diagnostic du trouble de la personnalité antisociale plus facile à reconnaître au cinéma.....	23
C) Les facteurs physiques largement sous-représentés.....	24
1. Les souffrances, maladies et handicaps physiques : des causes de suicide largement sous- représentées.....	24
2. Une tendance à mettre en scène des problèmes physiques similaires comme facteurs de suicide.....	25
CHAPITRE 2 : LES CAUSES SOCIALES DE SUICIDE MISES EN AVANT PAR LE CINÉMA	26
A) Le décès d'un proche, événement traumatique pouvant conduire au suicide, représenté avec justesse au cinéma.....	27
1. L'impact flou de la perte d'un proche sur le suicide.....	27
2. Le cinéma globalement représentatif de la réalité des suicides liés au décès de proches.....	27
B) Les tensions relationnelles conduisant au suicide, représentées dans leur diversité par le cinéma.....	29
1. Lorsque couple et suicide s'accouplent.....	29

2. Suicide en famille.....	30
3. Seul contre tous, « le suicidé de la société ».....	31
C) Les tensions économiques comme facteur de suicide, une diversité davantage représentée par le cinéma que par la recherche.....	33
1. Les problèmes financiers, plus rarement représentés au sein du corpus.....	33
2. Des problèmes de travail qui ne se limitent pas au chômage.....	34
D) Le suicide altruiste, seul motif social de suicide sur-représenté au cinéma.....	35
1. Le suicide altruiste militaire peu représenté au sein du corpus.....	36
2. Le suicide altruiste civil présenté sous différentes formes.....	36
CHAPITRE 3 : CE QUE LES CHERCHEURS PEUVENT TIRER DE L'ÉTUDE DU SUICIDE DANS LES FILMS.....	38
A) <i>A Single Man</i> et l'effet Ophélie, un appel à s'intéresser à la psychiatrie.....	39
1. <i>A Single Man</i> : exemple marquant de suicide lié à la violence du décès d'un proche.....	39
2. La nécessité de lier la perte violente d'un proche au trouble de stress post-traumatique.....	40
B) Le suicide des artistes, la perte d'aptitude, et l'impuissance acquise : le cinéma comme invitation à mêler travaux sociologiques et psychologiques.....	41
1. La perte de capacité créatrice des artistes : un exemple précis de perte d'aptitude menant au suicide.....	41
2. Le cinéma incitant également la recherche en psychologie : le concept d'impuissance apprise.....	42
PARTIE 2 : ÉTUDIER LE TRAITEMENT ARTISTIQUE DU SUICIDE : UNE MANIÈRE DE MIEUX COMPRENDRE LE PARADIGME ACTUEL DE L'INDUSTRIE CINÉMATOGRAPHIQUE.....	44
CHAPITRE 1 : LE SUICIDE DANS LA NARRATION : LE DRAME COMME GENRE PRÉDOMINANT ?.....	44
A) Des effets dramatiques différents selon la place temporelle du suicide au cinéma.....	45
1. La tentative de suicide échouée, élément dramatique ayant plusieurs fonctions : exposition de la situation initiale, déclenchement ou relance de l'action.....	45
2. La tentative de suicide réussie, effet dramatique spectaculaire clôturant le film.....	46
B) Le suicide au cinéma : quelle(s) focalisation(s) ?.....	47
1. Suicidant ou survivant : sur qui le réalisateur focalise-t-il son attention ?.....	47
2. La focalisation interne : un moyen de dramatiser le suicide en retranscrivant la réalité particulière du suicidant, ou en créant des effets de surprise.....	49
C) Le suicide au cinéma : sujet du film ou simple ressort dramatique ?.....	50
1. Les films qui « parlent » du suicide.....	50
2. L'utilisation du suicide comme ressort dramatique.....	52
CHAPITRE 2 : UN APERÇU DES ÉCONOMIES DE SUBJECTIVITÉ DOMINANTES À L'ŒUVRE AU CINÉMA.....	54

A) Les stéréotypes de genre : <i>Virgin Suicides</i> et le <i>necromanticism</i>	54
1. « She died for love and He for glory » : quand le cinéma confirme les stéréotypes de genre.....	54
2. <i>Virgin Suicides</i> et le <i>necromanticism</i>	56
B) Quand le suicide devient politique : l'exemple de <i>Paradise Now</i> et de la néropolitique.....	58
1. Les liens entre politique et représentation du suicide.....	58
2. La néropolitique dans <i>Paradise Now</i> : le suicide comme seule option de lutte.....	59
CHAPITRE 3 : LE SUICIDE AU CINÉMA, TRAITEMENT RÉVÉLATEUR D'UNE INDUSTRIE CULTURELLE MONDIALISÉE, S'INSCRIVANT DANS LA CONTINUITÉ DES FORMES NARRATIVES PLUS ANCIENNES.....	62
A) L'hypothèse de la mondialisation : comparaison entre le traitement cinématographique du suicide aux États-Unis et en Grande-Bretagne.....	62
1. La tendance du cinéma britannique à mettre en scène les mêmes motifs de suicide que le cinéma états-unien.....	63
2. La persistance de différences culturelles significatives.....	63
B) L'hypothèse de la continuité historique : comparaison avec la littérature.....	65
1. Une continuité historique entre littérature et cinéma.....	65
2. L'exception du motif psychiatrique, marqueur d'une discontinuité historique.....	67
PARTIE 3 : RAPPORTS DE DÉPENDANCE ET D'INFLUENCE ENTRE LE TRAITEMENT DU SUICIDE AU CINÉMA ET LE CORPS SOCIAL.....	70
CHAPITRE 1 : LA MISE EN SCÈNE DU SUICIDE, VECTRICE DE SENSATIONS SOUVENT CONTRARIÉES.....	70
A) Des motifs de suicides inspirant des sentiments univoques ?.....	70
1. Le suicide triste, lié à la mort d'un proche.....	70
2. Suicide du psychopathe et suicide altruiste : jugés bon pour la société ?.....	71
3. Le suicide lié aux tensions relationnelles et économiques, marque d'une injustice ?.....	73
B) Le suicide inspirant des sentiments contrariés ou contradictoires.....	74
1. Le suicide lié à des problèmes psychiatriques ou physiques, des facteurs amenant des sensations équivoques.....	74
2. Le dialogue comme moyen d'apporter des points de vue divergents sur la question du suicide.....	76
CHAPITRE 2 : UN TRAITEMENT INTIMEMENT LIÉ AU(X) PUBLIC(S) CIBLÉ(S).....	78
A) Rendre le suicide spectaculaire et attractif : comparaison entre cinéma d'exploitation et cinéma d'auteur.....	79
1. Au cinéma d'exploitation, le suicide comme produit marchand.....	79
2. Une plus grande liberté et représentativité du cinéma « art et essai » ?.....	81
B) Des points de vue moraux différents selon les publics visés : comparaison avec les œuvres non-classées art et essai, télévisuelles et de streaming.....	82
1. Quand le cinéma d'exploitation met l'accent sur des terminaisons heureuses.....	82
2. La télévision, une approche pédagogique du suicide : l'exemple des documentaires et des téléfilms.....	84

3. Le traitement plus ambigu du suicide par les plate-formes de diffusion en mode continu : l'exemple de la série <i>13 Reasons Why</i>	86
--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	----

CHAPITRE 3 : UN THÈME SENSIBLE AUX EFFETS DE RÉCEPTION PARADOXAUX.....	88
A) Le cinéma pouvant accentuer le risque de suicide : l'effet Werther.....	88
1. Prendre la mesure de l'effet Werther au cinéma.....	88
2. Le corpus contenant des œuvres cinématographiques susceptibles de favoriser le suicide...90	
B) Le cinéma pouvant diminuer le risque de suicide : l'effet Papageno.....	92
1. La découverte de l'effet Papageno.....	92
2. Débattre d'un film : un moyen de prévenir le suicide.....	93
C) L'art face à la censure comme mesure de santé publique.....	95
1. La réaction des pouvoirs publics : l'apparition d'une nouvelle forme de censure.....	95
2. Une critique opposée aux fins heureuses, expression des « bons sentiments » ?.....	98
3. Des artistes prenant conscience de la portée de leurs images.....	99
 CONCLUSION.....	 103
ANNEXES.....	108
SOURCES.....	129
BIBLIOGRAPHIE.....	135
INDEX.....	138

Déclaration sur l'honneur

Par ma signature, j'atteste avoir rédigé personnellement ce travail écrit et n'avoir utilisé que les sources et moyens autorisés, et mentionné comme telles les citations et paraphrases.

Rennes, le 03/05/19

