

Le Vaisseau des Rêves



A propos de l'interprétation de *Titanic* de James Cameron

Table des Matières

I. Introduction **p. 3**

II. Première partie : de Halifax à Southampton **p. 5**

III. Deuxième partie : de Southampton à l'Atlantique Nord **p. 12**

IV. Troisième partie : de l'Atlantique Nord à New York **p. 24**

V. Conclusion **p. 36**

VII. Eléments de bibliographie **p. 37**

I. Introduction

Il est des sujets dont la nature même dicte la prudence à quiconque désire s'en emparer. James Cameron a dû y penser en s'attaquant au Titanic, le paquebot le plus connu de tous les temps. Et on se dit la même chose quand on tente d'analyser *Titanic*, le plus grand succès commercial dans l'histoire du cinéma.

Les difficultés concernant l'adaptation cinématographique d'un sujet comme le naufrage du Titanic sont nombreuses, mais facilement identifiables. Avec un budget plus que confortable¹ et des collaborateurs hors pairs, on peut néanmoins envisager les aléas matériels et logistiques avec sérénité. Ce n'est pas le cas des problèmes scénaristiques, qui se résument en un seul obstacle majeur et incontournable : comment innover par rapport à une histoire aussi célèbre ? Comment contourner les connaissances antérieures du spectateur pour lui présenter un récit nouveau ? Car le public, dans sa grande majorité, connaît déjà le mythe du Titanic. Il l'a absorbé depuis son enfance, grâce aux histoires populaires, aux livres et aux films qui traitent du naufrage. Il a ainsi créé dans son esprit sa propre reconstitution du drame. Il s'est en quelque sorte improvisé réalisateur bien avant que Cameron ne donne le premier tour de manivelle.

Le cinéaste devait donc prendre en compte l'existence de ce récit ancré dans l'esprit des spectateurs avant d'entamer le sien. Il lui fallait trouver un moyen d'imposer sa propre vision sur celle du public, pour que *Titanic* puisse revendiquer son statut d'œuvre originale. Sachant qu'il ne pourrait pas faire oublier aux spectateurs ce qu'ils savent sur le navire, il a choisi d'incorporer ce savoir dans la matière même de son scénario. Ainsi les deux récits rivaux, celui que nous avons créé collectivement et celui que James Cameron a imaginé, l'Histoire et l'histoire en quelque sorte, vont devoir coexister dans le film. Toute la difficulté va dès lors tenir à ce que ces deux narrations ne se sabotent pas mutuellement.

Pour y parvenir, le metteur en scène va travailler son film sur deux niveaux distincts : un premier niveau narratif qui concerne l'histoire réelle du Titanic et l'histoire fictionnelle des deux amants que Cameron y a ajoutée ; et un second niveau, enfoui sous le premier : celui qui va lier ces deux récits et les manipuler de façon à ce qu'ils fusionnent progressivement, pour ne devenir au final qu'une seule histoire, propre au film.²

Et c'est en cela que *Titanic*, sous son aspect de grosse machine commerciale, est un film plus subversif qu'il n'y paraît. Le travail sous-jacent que son auteur³ doit fournir pour faire

¹ Deux cent millions de dollars, ce qui, encore aujourd'hui, constitue le plus gros budget jamais dépensé pour un film.

² Les mécanismes narratifs et l'appropriation de l'histoire et du mythe ne sont d'ailleurs pas sans rappeler l'œuvre de Giraudoux.

³ Au sens propre du mot, car Cameron est à la fois réalisateur et scénariste du film (et accessoirement monteur, cadreur, storyboarder...)

fonctionner son récit l'invite à s'approprier la structure classique de la narration pour mieux la contrôler, en fonction des impératifs scénaristiques. Bien évidemment, ces manipulations ne doivent pas être perçues par les spectateurs. Elles sont donc parfaitement dissimulées dans la narration, mais elles opèrent en permanence pour soutenir le récit premier, pour qu'il puisse fonctionner malgré les obstacles qui lui sont inhérents.

C'est sur cet aspect du film que nous allons nous pencher. Les raisons du succès de *Titanic* n'offrent qu'un intérêt restreint, tant elles sont arbitraires et subjectives. Par contre, les mécanismes que Cameron a utilisés pour faire entrer le public dans son récit constituent un sujet d'analyse plus pertinent. Autrement dit, nous allons tenter de voir non pas *pourquoi* le film a touché autant de spectateurs, mais *comment* il les a touchés. Pour ce faire, nous allons examiner, séquence après séquence, les mécanismes narratifs sus-cités, et la façon dont le cinéaste les ordonne dans son œuvre.

Devant un film (apparemment) aussi classique dans sa construction que *Titanic*, nul besoin de procéder à une déconstruction par thèmes ; d'ailleurs, la structure thématique et la structure narrative adoptent le même schéma. Il semble donc plus judicieux de suivre la trame du film en extrayant de chaque séquence sa thématique principale, pour tenter de voir, au final, le tableau que celles-ci composent.



II. Première partie : de Halifax à Southampton

Cette première grande partie, qui correspond à la phase d'exposition du récit, malgré sa courte durée, contient déjà les germes des principaux axes que Cameron va développer dans son récit. Ainsi, elle permet au réalisateur de nous offrir, outre des informations cruciales sur l'histoire, les clefs qui vont nous permettre de rentrer dans le film. La manière dont le cinéaste nous fait accéder à son oeuvre, est, nous allons le voir, très importante. Le récit fonctionnant en effet sur plusieurs niveaux, il faut qu'il pose ses jalons très clairement dès le départ, pour espérer atteindre, au bout de plus de trois heures, le résultat escompté.

a. Pre-générique

Des images, apparemment tournées avec une caméra d'époque, montrent le bateau au départ ainsi que des gros plans sur les passagers. Cette première séquence tranche nettement avec l'imposant logo *20th Century Fox* (ou *Paramount*, en fonction de la zone géographique d'exploitation) qui la précède. Déjà, Cameron annonce le ton avec sa mise en scène (et la symbolique qu'elle véhicule) : il nous présente le bateau dans un cadre qui se veut authentiquement d'époque, mais qui, quatre vingt quatre ans plus tard, est perçu inconsciemment comme un dispositif nostalgique. Bien sûr, il ne s'agit pas ici d'images d'archives, mais de plans tournés spécialement pour cette séquence. Néanmoins, la façon dont un cinéaste choisit de nous faire entrer dans son film n'est jamais innocente, ni pour lui, ni pour son public⁴, et Cameron en profite pour ébranler dès le début les préconceptions du spectateur : oui, semble-t-il nous dire, vous êtes venus ici pour assister à la reconstitution d'un fait historique universellement connu, que l'on va vous représenter avec le plus grand degré de fidélité possible. Mais ne vous y méprenez pas ; ces mêmes procédés (narratifs, techniques) qui vont nous servir à vous faire entrer dans ce film, sont autant de facteurs de distanciation par rapport à la réalité de ce qui s'est vraiment passé. Après tout, nous sommes au cinéma, où il faut manipuler la vérité en permanence pour la transformer en authenticité affective acceptable par les spectateurs. Nous n'allons donc pas vous montrer les événements comme ils se sont exactement déroulés, mais au contraire nous allons vous en donner une version altérée, qui correspond plus à ce que nous imaginons que les personnes impliquées à ce drame ont du ressentir à ces moments là, qu'à ce qui est supposé s'être réellement passé. Bref, nous vous invitons à un *voyage*, où un « vaisseau-regard » (l'appareil cinématographique) va se superposer au « vaisseau-thème » du film (le R.M.S Titanic).



b. Générique / l'épave

Dans un fondu enchaîné, l'image vire du sépia des films muets au bleu-noir de l'océan, où apparaît le titre. Puis, deux taches de lumière attirent notre attention dans cette pénombre maritime. Elles se révèlent être les faisceaux de deux sous-marins Mir qui se dirigent vers les profondeurs de l'océan, nous emmenant avec elles vers le trésor qui y gît. Le regard du spectateur ne peut que suivre ces points lumineux, qui l'entraînent vers le ce qui va constituer le point nodal du récit. Comme il l'a fait lui-même avec son équipe de tournage en septembre 1996, Cameron nous demande de plonger à la recherche du véritable Titanic et de sa réalité enfouie, et de partager ainsi sa propre expérience



C'est ainsi que nous découvrons, au même moment que l'équipage du Mir, les vestiges du Titanic, qui apparaissent dans la lumière des projecteurs tel un mirage. Toutefois, il s'agit là d'images réelles, tournées par Cameron lui-même. Cette épave rouillée, faiblement illuminée, semble moins tangible que toutes les autres représentations du bateau que nous allons voir, et pourtant c'est la seule qui existe véritablement. En descendant au fond de l'océan avec ses sous-marins/caméras, en entraînant son équipe de tournage, en éclairant l'obscurité ambiante avec ses projecteurs surpuissants, Cameron s'amuse à mettre en scène la réalité, à la fictionnaliser.



Tout est en fait mis en oeuvre pour nous distancier du monde réel et nous faire entrer dans le celui du rêve et de la nostalgie : l'aspect fantomatique du vaisseau, la musique éthérée, le halo lumineux des projecteurs qui délimite un espace précaire dans la pénombre. On sent bien qu'autour de cette épave chargée d'affects et de souvenirs, le cinéaste est en train de construire une bulle spatio-temporelle dans laquelle il nous invite à pénétrer. Une fois que nous y serons confortablement installés, il pourra nous emmener où il le désire.

D'ailleurs, cette notion du réalisateur/capitaine, qui guide son public/équipage, est constamment présente à travers le film : sur le plan intradiégétique, Cameron le metteur en scène se matérialise à travers deux capitaines : Brock Lovett (Bill Paxton), le capitaine de

⁴ D'ailleurs, c'est Cameron lui-même qui a tourné ces images, assumant conjointement les rôles de réalisateur (derrière sa caméra) et de spectateur (devant la scène du départ).

l'expédition du Mir, et plus tard Edward J. Smith (Bernard Hill), le capitaine du Titanic. On sait à quel point les metteurs en scène aiment signaler leur présence dans un film à travers des personnages forts, des meneurs, et on devine que Cameron a dû se reconnaître dans ces capitaines courageux qui tentent, chacun à leur manière, d'accomplir des actes réputés irréalisables. Sur le plan extradiégétique maintenant, le cinéaste s'approprie le rôle du capitaine et son film celui du navire, dans le sens où il est le seul, au final, à guider les spectateurs dans les méandres de sa narration. Responsabilité qu'il assume pleinement, reléguant ses nombreux collaborateurs au rôle de l'équipage, utile mais pas indispensable⁵.



Un autre aspect intéressant de cette séquence concerne la multiplication des points de vue. L'épave est ainsi observée par l'équipage à travers les hublots du sous-marin, mais aussi par le R.O.V⁶ (que Lovett dirige tel un réalisateur sa caméra), puis par le caméscope utilisé pour immortaliser le moment et enfin par le *Snoop Vision*, sortes de lunettes-écrans que porte un des assistants. Tous ces points de vue, eux-mêmes soumis à l'omniscience du regard spectatorial, servent un but double ; d'une part, ils permettent à Cameron de mélanger ses sources visuelles (images réelles, maquette, vidéo, 35 mm) pour mieux brouiller les pistes, mais ils servent également à désincarner le Titanic, en relativisant sa réalité au sein de l'image. L'épave a beau être unique, filmée comme elle est par tous ces appareils, toutes ces technologies, elle acquiert diverses facettes, qui correspondent à autant d'approches différentes du sujet. En attaquant donc le navire par tous les angles, en faisant transiter le regard par des appareillages complexes qui, au final, le diluent, Cameron déclare indirectement que la vérité sur son histoire n'est pas immuable, mais qu'elle varie en fonction des théories et des inexactitudes qu'on y appose. Après tout, semble-t-on nous dire, ce que l'on va voir n'est qu'une version des faits ; la plus plausible certes, mais pas obligatoirement la vérité, qui, elle, a sombré à jamais avec le navire en avril 1912. Ainsi « *...les mythes, anciens ou modernes, ne sont plausibles que dans une certaine mesure, mais ce qui importe réellement est s'ils parviennent à faire battre nos cœurs plus vite et à exciter notre imagination. Dès lors, une grande partie de Titanic est à cet égard mythique.* »⁷



⁵ Caleb Deschanel, le chef opérateur initialement choisi par la production, a ainsi été remercié après quelques semaines de tournage par Cameron lui-même, parce que son rythme de travail ne convenait pas au réalisateur.

⁶ Remotely Operated Vehicule, sonde sous-marine équipée de caméras vidéo, utilisée pour filmer les endroits inaccessibles à l'homme.

⁷ "BFI Modern Classics, Titanic", p. 92



Le spectateur est ensuite convié à une visite (guidée) des entrailles du Titanic, morcelée encore une fois dans sa représentation par la vision des personnages (en images vidéo, réelles) et celle du public (en 35 mm, probablement des effets spéciaux). Notons ici qu'au moment où Lovett utilise un joystick pour prendre le contrôle du R.O.V, la technologie, qui jusqu'ici servait de relais au regard et à l'ouïe, devient aussi un instrument tactile. Dans un film qui repose autant sur des machineries complexes pour faire exister son univers, cette utilisation des moyens techniques par l'équipage du Mir indique que, pour Cameron, la technologie n'a qu'une seule utilité : rapprocher de l'humain. D'ailleurs, le metteur en scène déclare : *« Ce qui me fascine personnellement à propos des épaves de bateaux, c'est le lien aux personnes qui y étaient, qu'elles aient survécu ou pas. On plonge dans ce monde étranger en portant une tenue de plongée, qui ressemble à une combinaison d'astronaute, ou dans un sous-marin, qui se rapproche du vaisseau spatial. Et ensuite on découvre un objet très banal dans ce monde extra-terrestre. Une chaise. Une table. Une photographie. Il s'agit d'une juxtaposition surréaliste. [...] Titanic était une histoire humaine. Il ne s'agissait pas du bateau, cette énorme épave rouillée. Il s'agit des gens. »*⁸

c. « Le coeur de l'océan »

Après maints essais infructueux, l'équipe finit par découvrir ce qu'ils pensent être le fruit de leur labeur, le coffre de Cal Hockley (Billy Zane), supposé contenir l'objet qu'ils convoitent, un diamant appelé « le coeur de l'océan ».



Attardons-nous un instant sur ce que signifie, dans le récit, cet objet de convoitise ; tout d'abord, il symbolise la démarche première de Cameron, qui est de trouver ce que le navire et

⁸ «Titanic, James Cameron's Illustrated Screenplay», p. xix

son histoire offrent de plus précieux. Comme nous allons le voir, la nature de ce trésor aux yeux des personnages va évoluer aussi souvent que celle du Titanic aux yeux de Cameron. D'ailleurs, si « le coeur de l'océan » symbolise autant de choses pour autant de gens, c'est aussi pour refléter la versatilité du mythe du naufrage, qui est perçu d'autant de manières différentes qu'il y a de personnes pour le raconter. Cet aspect polymorphe du diamant, qui va conditionner tout le récit, va donc nous permettre de mieux l'identifier au bateau lui-même. « *« Le coeur de l'océan » est plus qu'un MacGuffin. [...] Le caractère insaisissable de sa signification renvoie aux boucles d'oreilles dans « Madame de... » d'Ophüls [...]* »⁹

Enfin, et même si cela est plus anecdotique, les critiques qu'apporte la recherche du diamant à Lovett (pillage de tombes, opportunisme...) font écho aux accusations que Cameron a dû essuyer pendant qu'il préparait son film ; lui aussi a été jugé coupable par les médias de s'approprier un événement tragique pour des fins commerciales, et d'en fabriquer une version fautive et racoleuse.

« Le coeur de l'océan » ne se trouve finalement pas dans le coffre, pour la plus grande déception de Lovett, mais on le découvre néanmoins sous sa forme picturale, à travers le croquis d'une jeune femme, daté de 1912. Ce dessin condense un certain nombre des éléments thématiques majeurs du film : outre le diamant, il s'agit de la première représentation de l'héroïne du film pour le public, ce qui permet de la découvrir jeune (et nue), avant de la voir, quelques plans plus loin, à son âge actuel. Ensuite, cette première image de 1912 s'inscrit dans un mouvement amorcé plus tôt dans le film, lorsque la caméra se promenait autour de l'épave, et qu'on entendait très faiblement des cris et de la musique du passé sur la bande son ; Cameron introduit ces indices visuels et sonores graduellement, pour nous préparer à la rupture qui va avoir lieu quand, à la vingt-quatrième minute du film, nous basculerons dans le passé de plein pied. Enfin, en nous montrant ces scientifiques qui extirpent un dessin de la vase qui l'emprisonnait depuis quatre-vingt quatre ans, Cameron nous indique que lui aussi va faire surgir son récit, et ce, de deux sources distinctes : de l'Histoire, pour ce qui concerne la partie réelle des événements, et de son imagination, pour les aspects fictionnels. Car le dessin, tout comme le diamant et la personne qui l'a porté, sont évidemment des éléments que le réalisateur a inventés, pour mieux nous faire vivre son histoire.

⁹ «BFI Modern Classics, Titanic», p. 21



d. Rose, de nos jours

Après l’avoir vue en portrait, nous découvrons enfin Rose Calvert (Gloria Stuart) en chair et en os ; de la chair flétrie et des os fragiles, car cette dame a tout de même cent ans. D’emblée, en deux petites séquences, plusieurs informations nous sont données sur elle : les éléments qui concernent la personnalité de Rose sont assez évidents à déchiffrer (ses penchants artistiques, son manque de cupidité, sa lucidité, etc.), mais l’intérêt de cette présentation réside dans les informations qui concernent *la place* du personnage dans le récit. Dans le cours du film, « *Rose [sera] présentée comme la gardienne d’un passé disparu, le témoin d’événements mythiques.* »¹⁰



L’héroïne agit donc comme mémoire vivante de l’Histoire, sorte de caution narrative pour le film. Et il n’y a rien de plus rébarbatif pour le public qu’une figure historique figée et stérile. Ainsi, pour donner chair à cette vieille dame délicate, et de par la même à son récit, Cameron souligne son interaction avec des éléments naturels (l’argile qu’elle sculpte, ses animaux de compagnie, l’eau qui l’entoure) et, à travers sa petite-fille Lizzy (Suzy Amis), donne un visage à ses descendants. Toutefois, le metteur en scène s’empresse de souligner le désintérêt de Rose pour les choses matérielles qui lui sont présentées, y compris le fameux diamant. Dans les inserts furtifs qui illustrent ses souvenirs, nous voyons que ce qu’elle a retenu du navire est d’ordre sentimental ; elle se remémore des images de son amant et d’autres passagers du Titanic et non pas du vaisseau lui-même. Cameron signale ainsi que cette dame-là ne va pas nous faire un discours académique de trois heures sur le naufrage ; elle va nous raconter une histoire vivante, la sienne, et il va nous être donné de ressentir ce qu’elle a

¹⁰ « Méthodologie du Scénario, Titanic », p. 59

ressenti, le tout filtré par sa propre mémoire affective. On perd peut-être en véracité, mais on gagne en implication émotionnelle.



Symbolisant les éventuelles réticences du public à s'embarquer dans le récit, Lewis Bodine (Lewis Abernathy), l'assistant de Lovett, met en garde ce dernier quant à la nature véritable de Rose : celle-ci peut très bien mentir sur toute la ligne. Lovett va donc la questionner sur l'authenticité de ses dires, et, en le rassurant, la vieille dame va aussi mettre le public en confiance.

e. Le film de synthèse / l'histoire racontée

La dernière séquence de cette partie nous présente un petit film en images de synthèse, fabriqué par Bodine, qui détaille le naufrage du Titanic. Cette reconstitution virtuelle des événements qui est montrée à Rose (et au public), est d'une importance capitale pour la suite du récit et notre réaction à celui-ci. Nous l'avons déjà dit, Cameron doit, avant que l'intrigue principale du film ne commence, adresser le problème de la connaissance antérieure qu'ont les spectateurs du naufrage. D'une part, celle-ci est souvent erronée ou incomplète, et, d'autre part, les préconceptions qu'elle véhicule nous empêchent de découvrir l'histoire avec un regard neuf. En nous montrant cette version condensée des événements, le cinéaste établit les faits une fois pour toute, en même temps qu'il déclare implicitement que l'histoire qu'il va nous raconter n'a rien à voir avec ces images. Il nous les montre dans le seul but qu'on puisse ensuite les oublier et passer au véritable récit. *« Cette séquence permet au public d'avoir une connaissance technique de la catastrophe, et de comprendre ainsi ce qui se passera par la suite [,] de montrer le monde qui sépare une représentation théorique de la réalité humaine des événements, [et enfin] c'est la prise de conscience émotionnelle qui forme [...] le véritable suspense du film, et son propos central. »*¹¹



La reconstitution est en effet exacte d'un point de vue scientifique, mais elle est aussi clinique et froide. Comme le dit Rose après l'avoir visionnée, « ...cet excellent rapport médico-légal [n'a rien à voir avec le fait] de vivre l'expérience... ». La technologie, c'est bien connu, n'a pas de regard. Ainsi ce petit film symbolise tout ce que Cameron veut éviter : la distanciation,

¹¹ "Méthodologie du Scénario, Titanic", p. 59

la beauté superficielle, l'académisme. En synthétisant tous ces écueils et en nous les présentant assez tôt dans la narration, le metteur en scène semble vouloir en purger son œuvre.



C'est ainsi que le public est invité à suivre non pas l'histoire formelle du Titanic, mais le récit que Rose va en faire. C'est donc à cet instant que le cinéaste accrédite l'existence du double récit dont nous avons parlé précédemment : le nôtre et le sien. Et le procédé qu'il emploie pour les faire coexister au sein d'une même structure scénaristique est simple : il s'agit du principe de *l'histoire racontée*¹². En effet, si *Titanic* n'était pas conté par Rose, il serait égal à tout autre film l'ayant précédé. Non pas que le procédé soit particulièrement novateur, mais il prend ici une toute autre ampleur, car il est utilisé pour raconter un événement connu de tous. Si nous n'avons que faire d'entendre à nouveau un récit archiconnu, nous aurons peut-être envie, pour peu qu'on s'attache à Rose, de suivre *son* histoire. En écoutant cette grand-mère centenaire, nous avons l'impression que l'on va se voir conter une fable¹³. Ce qui permet à Cameron de nous présenter son récit comme si nous ne l'avions jamais entendu auparavant, et de nous tenir ainsi en haleine pour des événements dont nous connaissons pourtant le dénouement.

C'est n'est qu'après avoir instauré ces bases narratives que le réalisateur peut, dans un ingénieux fondu enchaîné entre le *Titanic* d'aujourd'hui et celui de 1912, nous transporter dans le passé et commencer véritablement son récit.



III. Deuxième partie : de Southampton à l'Atlantique Nord

Malgré les apparences, cette partie est la plus délicate à gérer pour Cameron. Après avoir réussi à nous intriguer par son exposition contemporaine, il doit, dans un basculement abrupt qui nous fait faire un bond de près d'un siècle en arrière, rétablir rapidement la continuité narrative. Il est donc primordial pour lui de focaliser immédiatement l'attention du public sur les principaux protagonistes, qui, par leur dimension fictionnelle, créent entre eux un espace vierge de toute préconception spectatorielle. C'est dans celle-ci que le cinéaste va pouvoir

¹² N'oublions pas également que la partie authentique du récit est elle-même basée sur des témoignages d'époque, donc ce principe est applicable à tous les niveaux du film, réel ou fictionnels.

¹³ Notion qui sied bien aux films américains à grand spectacle ; voir ainsi le succès de *Forrest Gump*, *Le Seigneur des Anneaux*, et même de *La guerre des étoiles*, avec son « *Il y a bien longtemps, dans une galaxie très, très lointaine...* »

développer son histoire, n'utilisant (pour cette partie du moins) les éléments authentiques du récit que pour en crédibiliser l'ensemble. « *Ces deux trajectoires parallèles – celle du navire et celle de l'histoire d'amour – constituent la structure primaire du film. Il s'agit également de la théorie de l'histoire avancée : le passé ne peut être réellement connu que quand il est perçu à travers les yeux et les oreilles de ceux qui l'ont vécu.* »¹⁴

a. Rose, en 1912



Rose DeWitt Bukater (Kate Winslet) et Rose Calvert n'ont pour l'instant en commun que le nom. En effet, la jeune fille de dix-sept ans que nous découvrons n'a aucun des traits de caractère de la vieille dame de cent ans qu'elle deviendra. Comme dans tout film de ce genre, l'héroïne va, au contact d'autres personnages et d'événements

marquants, se transformer pendant la durée du récit pour devenir, à la fin, une personne autre, détentrice de qualités qui la suivront jusqu'à sa mort. Pour l'instant, Rose n'est encore qu'une femme-objet. Son joli visage est à peine visible sous son immense chapeau, et sa toilette très élégante lui donne un aspect gourmé et totalement conditionné par son environnement et un mode de vie qu'elle n'a pas choisi. Pendant cette présentation extrêmement stylisée, nous apprenons en effet par la voix-off de la jeune fille qu'elle est obligée de se plier malgré elle aux exigences des siens.

La famille de Rose est en effet sur le point de retourner aux Etats-Unis pour la marier à un riche héritier. Contrairement aux centaines d'immigrants que l'on découvre en même temps que l'héroïne et qui partent à la recherche d'une vie meilleure, la jeune fille s'apprête donc à repartir vers la société victorienne et puritaine que les siens ont créée, et où Rose se sent étouffer. Cette barrière sociale, qui la retient prisonnière, va néanmoins voler en éclats quand elle va rencontrer le héros, Jack Dawson (Leonardo DiCaprio).

b. Jack Dawson / le Titanic largue les amarres

Jack est en effet un personnage dont le caractère est en totale opposition avec celui de Rose. Ce contraste va servir à développer une situation d'antagonisme nécessaire au développement de leur histoire d'amour. Jack appartient à une classe sociale bien moins élevée que celle de la jeune fille, mais il est libre, débrouillard et talentueux. La mise en scène de cette séquence traduit ces caractéristiques en adoptant un style virevoltant, caméra à l'épaule oblique, qui suit les personnages au plus près, tranchant radicalement avec la pesanteur du découpage de la séquence précédente.



¹⁴ "BFI Modern Classics, Titanic", p. 17

Mais Cameron ne s'arrête pas là ; grâce à l'euphorie de la mise en scène, il identifie notre façon de voir le Titanic à celle de Jack. Alors que, quelques plans plus tôt, le paquebot paraissait pesant et suffoquant dans son opulence (« un vaisseau négrier » dit Rose à un moment), il devient, au moment de son départ, un paquebot merveilleux et empli de promesse, aux yeux de Jack et de son ami Fabrizio (Danny Nucci)¹⁵. En nous faisant voir le Titanic avec deux regards diamétralement opposés en l'espace de quelques instants, Cameron poursuit sa démarche qui consiste à transformer le navire en un objet protéiforme, dépositaire des émotions de chacun. Il tente ainsi de l'extraire de son lourd carcan historique et de le faire revivre sous l'aspect que chacun choisit de lui donner. Il pourra dès lors y faire évoluer plus facilement ses personnages et leur fiction, car le bateau sera devenu une toile de fond où le réalisateur pourra développer son histoire. Il désire, en somme, voler la vedette au Titanic, le vaisseau historiquement connu, et l'offrir à *Titanic*, le film.



c. Rose et Cal

La séquence suivante dépeint les rapports de Rose et de son fiancé, Caledon Hockley. Nous ne nous attarderons pas sur cette partie du récit, qui est on ne peut plus banale : Cal représente le mâle possesseur et machiste typique de son époque et de sa classe, et ne nous inspire nulle sympathie ; il est le *méchant* de l'histoire, et rien de plus. Cameron profite également de cette scène pour flatter le spectateur dans sa connaissance culturelle, en faisant allusion aux oeuvres de Degas et Picasso que Cal dénigre, mais que Rose apprécie à leur juste valeur. Ce genre de petits clins d'oeil culturels et historiques parcourent le film, créant une relation de connivence avec le public.



d. Ode au Titanic

Nous atteignons ici un moment particulier du film, une séquence de mise en scène pure, entièrement dédiée à la gloire du navire. Le découpage est ici au diapason avec l'exultation de Jack, qui, debout sur la proue du Titanic, reflète dans sa joie l'accélération soudaine du vaisseau. Bien que sans justification scénaristique, ces plans trouvent leur place dans le flux narratif du film sans provoquer de cassure, car ils s'inscrivent dans cette démarche permanente du réalisateur qui vise à modifier notre perception du paquebot. Ainsi, « *Titanic*

¹⁵ Cameron a déclaré dans des interviews que son but était de filmer le navire comme s'il filmait une publicité pour une croisière.

est exceptionnel dans sa mobilisation particulière d'un univers visuel extensif et poétiquement transposable, composé d'espaces vastes et profonds, marges et petits, publics et privés qui transcendent et englobent la romance et le spectacle. »¹⁶



Maintenant qu'il est parvenu à le sortir de son carcan historique, et à le présenter aux spectateurs comme objet nouveau, Cameron peut enfin apposer au paquebot la symbolique qu'il désire vraiment : pour lui, le Titanic représente entre autres choses, dans le contexte de ce film, le symbole parfait du cinéma. Un cinéma gigantesque, étincelant, qui nous fait voyager presque malgré nous là où il veut, et que rien ne peut arrêter, si ce n'est les faiblesses de ceux qui le gouvernent. La mise en scène de cette séquence est donc entièrement vouée à nous faire ressentir cette équation. De nombreux plans montrent la puissance de la machinerie nécessaire à mouvoir le bateau, ainsi que les centaines d'hommes qui la dirigent. De son côté, affranchie des limites physiques de la gravité, la caméra survole le navire en longs travellings majestueux, dans des plans où tout, du paquebot à ses passagers en passant par la mer et le ciel, devient un gigantesque effet spécial qui confère à l'image une dimension supra-réelle. La mise en scène de Cameron avait besoin, pour exister dans toute sa force, de vaincre, de *digérer* ce rival gigantesque que constituait le bateau et ce qu'il représentait. C'est à présent chose faite, et le récit peut ainsi continuer, sachant que contenu et contenant sont devenu une seule et même entité.

e. Rose et Jack

Après avoir consacré la séquence précédente à entériner sa thématique, le réalisateur revient à son récit, avec une suite de séquences que nous considérerons ici comme une entité, car elles ne concernent qu'une seule et même idée : l'instauration d'une relation entre Rose et Jack, malgré les différences qui les séparent. Voyons donc comment Cameron construit ce passage :

- Pendant le déjeuner, Rose esquisse une tentative de rébellion contre sa famille, qui est rapidement étouffée, mais qui lui permet d'apercevoir Jack pour la première fois. Cette brève séquence vise principalement à établir un premier contact (visuel pour l'instant) entre les deux protagonistes, et à décrire le monde de Rose, qui l'étouffe et ne lui laisse aucune liberté.



¹⁶ "Titanic, Anatomy of a Blockbuster", p. 197



- De plus en plus désespérée, Rose finit par craquer et tente de se jeter par dessus bord. Jack la surprend ainsi, telle une sirène attachée à la poupe du Titanic et parvient à la sauver. Il fallait, pour réunir des personnages de milieux aussi opposés, un événement aussi fort qu'une tentative de suicide. Sous prétexte de le remercier, Cal invite Jack à dîner avec eux, pensant ainsi le ridiculiser aux yeux de tous et surtout de sa fiancée. Cela permet néanmoins au jeune homme de franchir un premier pas dans le monde de la haute bourgeoisie (et dans le coeur de Rose).



- Le lendemain, Rose rencontre à nouveau Jack pour le remercier en bonne et due forme, et, entre fausses disputes et admiration mutuelle, le couple développe une certaine connivence. Cette scène, moins utile que la précédente, permet néanmoins aux deux futurs amants d'approfondir leur relation, et donne également quelques informations intéressantes sur leurs passés respectifs.



- Ruth DeWitt Bukater (Frances Fisher), la mère de Rose, surprend sa fille et Jack pendant qu'ils sont en train de s'entraîner à cracher¹⁷. Elle juge immédiatement Jack comme quelqu'un d'infréquentable, et décide de s'en débarrasser le plus rapidement possible. Puis Molly Brown (Cathy Bates), un des rares personnages réels à participer au récit, initie Jack aux rudiments de la haute société, en préparation au dîner qui va suivre. Cette séquence met en place les prémices de la lutte que les deux héros devront livrer contre le milieu social de Rose pour pouvoir être ensemble. Nous voyons donc que le scénario ne déroge en rien aux principes de base des histoires romantiques, et met tout en oeuvre pour que le public soit en territoire connu à chaque instant.



¹⁷ Cette séquence devait au départ être coupée au montage, car tous sauf Cameron la detestaient. Elle fut conservée après que le public des projections-tests l'ait particulièrement appréciée.

On peut d'ailleurs se demander pourquoi, dans un film aussi ambitieux, certains aspects sont aussi sagement classiques. L'explication tient au fait que Cameron a besoin de ce schéma traditionnel pour que son public puisse se rattacher à un élément familier et, par là même, rassurant. Comme nous l'avons vu, le vrai travail subversif du metteur en scène se situe à un niveau plus profond du film, qui ne peut pas (et ne *doit* pas) être perçu facilement par le spectateur. Ainsi, plus le premier degré de son film reste limpide, plus les mécanismes mis en place à d'autres niveaux peuvent fonctionner sans troubler la lecture du récit.

f. Le dîner

La scène où Jack assiste au dîner de première classe reste l'une des préférées du public. La raison de sa réussite est simple : Cameron, qui préfère nettement la malice des démunis aux grands airs des bourgeois, s'amuse dans cette séquence à faire rentrer Jack (auquel le spectateur s'identifie ici naturellement) dans un monde inconnu et potentiellement dangereux (« la fosse au serpents », dixit Molly Brown), et, grâce à sa sincérité, son ingéniosité et son sens de la répartie, il lui fait prendre le dessus. Ce genre de stratagème scénaristique est toujours plaisant pour le public, car il lui donne l'impression que lui aussi pourrait ridiculiser les membres d'une classe sociale à laquelle il n'appartient probablement pas. Il joue également sur la dichotomie assez primaire qui place les bons du côté des pauvres et les mauvais du côté des riches, sauf, bien évidemment, notre héroïne.



Cette séquence constitue aussi un étalage détaillé de l'opulence des premières classes, et elle offre l'occasion de nous pencher sur l'importance que Cameron accorde aux richesses du navire. Le Titanic était un symbole social avant d'être un moyen de transport, et c'est sous cet aspect que Cameron le filme. La production a investi une partie considérable de son budget pour que chaque lustre, chaque angelot et chaque met servi soient aussi authentiques que possible. Il est en effet primordial que nous prenions connaissance de tout ce luxe, qu'il devienne familier à nos yeux, voire que nous l'admirions. Ce n'est qu'ainsi que nous ressentirons, lors du naufrage, l'effondrement de ce microcosme. *« A noter au passage la symbolique intéressante de l'escalier et de l'horloge. Ce lieu tient une place importante dans le film, de nombreuses scènes vont s'y dérouler. Or l'horloge est un objet qui compte le temps, ou pris en sens inverse, le décompte... Et l'escalier est un plan oblique, c'est-à-dire un espace d'instabilité, de déséquilibre. Symbole ambivalent, il permet l'ascension, mais aussi la descente. C'est un point de transition entre plusieurs niveaux. »*¹⁸

¹⁸ « Méthodologie du Scénario, Titanic », pp. 79, 80



g. La fête irlandaise

Si cette scène est à l'opposé de la précédente en ce qui concerne le rythme et de la mise en scène, elle s'inscrit en revanche dans sa continuité thématique. En fait, elle en est en quelque sorte le miroir ; alors que dans la séquence du dîner, la troisième classe s'immisçait dans la première et prenait le dessus, nous avons ici l'action contraire : ce sont les premières classes (symbolisées par Rose) qui descendent s'amuser chez les troisièmes, et leur montrent qu'ils peuvent eux aussi leur tenir tête. Cette inversion ne concerne que la structure du récit, et non pas son sens. En effet, Cameron prend soin de ne pas contredire la supériorité morale des pauvres sur les riches établie précédemment. Ainsi pendant que tout le monde s'amuse, il intercale un plan montrant les milliardaires dans leur fumoir, immobiles et blasés, soulignant bien le manque d'intérêt de leurs discussions. « *Le contraste entre les deux amants éclipse les mécanismes politiques de l'amour, mais il présente aussi un amour indépendant des classes sociales (sans pour autant être une critique des classes), qui permet de surmonter les inégalités.* »¹⁹

Malgré tout, on ressent clairement que cette scène intéresse plus le cinéaste en ce qu'elle crée comme liens chez Jack et Rose que pour le commentaire social qu'elle offre. D'ailleurs, pour Cameron, les deux protagonistes se définissent en dehors de leur contexte socioéconomique.

¹⁹ "Titanic, Anatomy of a Blockbuster", p. 181



h. Obstacles et conflits

Pour qu'une histoire d'amour atteigne son plein potentiel (et, accessoirement, pour qu'elle soit intéressante), il faut installer sur le chemin du bonheur des deux amants un maximum d'obstacles et de conflits. *Titanic* est un film où les périls matériels et symboliques ne manquent pas, et Cameron les met en place très rapidement, pour que, lorsque le navire percutera l'iceberg, ils aient déjà suivi leur cours. Le réalisateur doit en effet concentrer pleinement son récit sur les deux protagonistes, avant que le naufrage ne survienne. Ainsi, les spectateurs porteront leur attention sur le devenir de Jack et de Rose plutôt que sur les deux mille deux cent sept autres passagers. C'est pourquoi le cinéaste profite du temps qui lui reste avant la collision avec l'iceberg pour nous impliquer au maximum dans l'histoire de ses deux héros.

Les obstacles sus-cités revêtent de nombreuses identités. La première, représentée par Cal Hockley, est d'ordre marital : Cal, jaloux de l'attention que Rose porte à Jack, révèle la nature véritable qui se cache derrière le vernis de sa respectabilité : il explose de rage et exige que sa fiancée l'honore. S'en suit un autre obstacle, de nature familiale cette fois : Ruth, tentant de protéger sa progéniture (et ses propres intérêts), met sa fille face à un dilemme : soit elle renonce à Jack, soit leur famille perd son honneur et sa place dans la société. Cette scène est plus intéressante que la précédente, qui ne fait que reprendre le cliché du mari violent. Ici, nous assistons à une tentative d'humaniser le personnage de la mère, en expliquant les motivations profondes qui la poussent à être aussi égoïste et cruelle. Bien sûr, nous ne sommes pas chez Bergman, et la psychologie des personnages reste assez superficielle, mais cet angle plus tragique sous lequel nous est présenté Ruth a au moins le mérite de nuancer quelque peu son personnage.



Le conflit monte en puissance et adopte ensuite un caractère social, quand, dans la séquence suivante, Jack tente de parler à Rose, et qu'il est refoulé par Spicer Lovejoy (David Warner), le majordome/garde du corps de Cal, qui rappelle au héros qu'il n'est pas à sa place dans cette classe. Rose, qui assiste à l'office religieux avec les autres passagers de première, ne se rend compte de rien. Cameron délimite ainsi précisément la barrière qui sépare les bons des



mauvais, qui exclut Jack et qui étouffe Rose.

Dans la scène suivante le conflit atteint son niveau le plus élevé et devient d'ordre personnel. Rose, effrayée par la liberté qui s'offre à elle, refuse de revoir Jack, quand ce dernier lui déclare son intention de la sauver (et indirectement sa flamme). L'intérêt de ce passage se situe pour nous à un autre niveau : elle signale la première tentative de Cameron de lier les deux trames qui constituent son histoire. Comme nous l'avons dit précédemment, le réalisateur jongle depuis le début entre le récit qui concerne les événements authentiques du Titanic (« notre » histoire) et celui qui décrit l'évolution des personnages fictionnels (« son » histoire). Ayant privilégié jusqu'à maintenant, pour faciliter l'accès au film, la seconde à la première, il commence maintenant à inverser cette démarche, pour que le récit du naufrage passe au premier plan. Néanmoins, ne voulant pas rompre le lien émotionnel qu'il a créé entre ses héros et le public, le réalisateur choisit de nous donner des informations sur le navire et les dangers qu'il encourt à travers Rose. C'est ainsi que le Capitaine Smith, puis Thomas Andrews²⁰, parlent à l'héroïne des risques d'iceberg et du manque de canots de sauvetage, conversations bien sûr inventées, mais qui servent la logique narrative du film. L'attention du public étant monopolisée par la conversation des héros, ces procédés scénaristiques restent invisibles à ses yeux.

Nous commençons donc à entrevoir ce que procurent les deux trames narratives au film ; en les utilisant conjointement, le récit fait en sorte qu'elles se complètent mutuellement. Ainsi l'histoire du naufrage va donner un caractère d'urgence à l'histoire d'amour, nécessaire pour faire croire au public que les choses peuvent se passer aussi vite entre Jack et Rose. De son côté, l'histoire des amants auxquels le spectateur s'identifie va permettre de s'investir émotionnellement dans la tragédie à venir. Par cette complémentarité croissante, Cameron fait en sorte que, sans que l'on s'en rende compte, « son histoire » et « notre » histoire fusionnent progressivement, pour que, le moment venu, elles ne fassent plus qu'un.

i. Premier baiser

Rose, après avoir repoussé Jack une première fois, finit par se rendre compte que son avenir est lié à celui du jeune homme, et elle décide de le rejoindre. Jack l'invite à monter sur la proue du navire, dans une position qui fait écho à la tentative de suicide de Rose, mais qui se situe en réalité thématiquement à l'opposé : la jeune fille n'est pas pour mettre fin à sa vie, mais au contraire pour la prendre enfin en main. Ivre de cette sensation de liberté et bercée par le romantisme du soleil couchant, elle se tourne vers Jack et l'embrasse.



Si tout film peut se résumer en une seule de ses séquences, pour Titanic, il s'agit indéniablement de celle-ci. Bien qu'assez brève, elle synthétise tout ce que le film et son

²⁰ L'architecte du Titanic, joué par Victor Garber

réalisateur tentent d'exprimer. Ce point culminant du récit, qui se situe juste avant le basculement majeur de la troisième partie, fait écho, par sa ses cadrages et sa musique, à « l'ode au Titanic » (séquence d), et achève le travail fourni par le réalisateur pour que le public arrête de percevoir le navire intellectuellement, et le redécouvre émotionnellement. La musique lyrique, les couleurs pastel du ciel et la douceur des cadrages nous indiquent que l'on ne se trouve plus uniquement dans le domaine de la mémoire de Rose, mais également de ses rêves, où elle peut enfin « voler » dans les bras de Jack.

La scène du baiser constitue également le paroxysme de la thématique cameronienne, en ce qu'elle établit comme rapports entre les protagonistes et le paquebot. Alors qu'ils se sont rencontrés à l'arrière du navire, Jack et Rose se jettent enfin dans les bras l'un de l'autre sur sa proue. Le cinéaste fait ainsi de leur évolution sentimentale un parcours géographique qui suit un chemin précis, mettant ainsi au même plan le navire et leur amour. Cette séquence s'achève d'ailleurs avec un étonnant fondu enchaîné entre le passé et le présent, pendant lequel le Titanic retrouve progressivement son aspect actuel de vaisseau fantôme, alors que les deux amants restent enlacés sur son pont, tels des esprits prisonniers du temps. Cette réflexion sur le temps n'est d'ailleurs pas étrangère à l'œuvre de Cameron : « *Titanic partage l'obsession de Terminator 1 et 2 [en ce qui concerne] la torsion et la transformation de la matière temporelle. Ce n'est que rétrospectivement que l'on peut apprécier le sérieux de cette obsession, à quel point elle est devenue plus qu'un tour de passe-passe technique, et [...] combien elle imprègne chaque instant du film.* »²¹



Avec cette image emblématique, Cameron nous exprime son désir de libérer ses deux sujets principaux (le Titanic et les amants) de leur enveloppe physique et de leur temporalité, pour en faire une seule et même figure fantomatique. Ainsi figés hors du temps et au fond de l'océan, les deux héros et leur navire s'offrent à nous pendant quelques instants en une image-symbole, qui semble détenir à elle seule toute la symbolique du film.

j. La séduction

La narration, quelque peu suspendue lors de la scène précédente, reprend de plus belle quand Rose demande à Jack de peindre d'elle un portrait (qui ne ressemble pas « ...à une poupée de porcelaine... » dit-elle). Cameron avait besoin de trouver un contrepois aux différences des deux héros, un trait d'union. Celui-ci prend finalement la forme de leur passion et leur connaissance de l'art, ce qui permet à Jack d'admirer les Monet de Rose et à cette dernière de commenter le talent du jeune homme.

²¹ «Titanic, Anatomy of a Blockbuster», p. 17



L'aspect organique et charnel du travail de Jack contraste avec l'opulence de la pièce où ils se trouvent, et lui confère à la scène toute sa sensualité. Si les deux protagonistes ne font pas l'amour dans cette séquence, le film y aborde, de façon détournée, la phase de la séduction et des préliminaires. A travers les yeux de Jack, nous voyons Rose, qui a remplacé le diamant en tant qu'objet de convoitise, offrir son corps à notre regard. Une fois déshabillée, elle laisse le héros la placer dans le décor, ce qui, à ce point du récit, constitue une extension du désir spectatorial.



Cette scène prouve, mieux que toute autre, que le film entier est empreint de la dialectique regard/désir. La nature de l'objet désiré se transforme tout au long du film, chaque fois que les yeux du public sont filtrés à travers un nouveau personnage, avec ses rêves et ses fantasmes. L'intensité du désir, elle, reste constante de la première à la dernière image, donnant sa cohésion au récit. C'est ainsi que le navire, puis le diamant, puis Rose elle-même parviennent à symboliser tant de choses pour tant de personnes différentes, sans que jamais leur place au sein de la narration n'en soit perturbée. Ainsi ancrés dans le récit, ces trois piliers symboliques

peuvent se prêter à une infinité d'interprétations possibles (passé/présent/futur, orgueil/avidité/amour, etc...), qui donnent au film son aspect universel. A cet égard, le mot que la jeune fille écrit à son fiancé en mettant le portrait et le diamant dans son coffre est assez explicite : « Maintenant, » lui dit-elle, « tu peux nous garder tous les deux enfermés dans ton coffre ». « Le cœur de l'océan » et l'héroïne sont donc ici mis en adéquation, même si Rose est en train de dépasser le statut stérile de joli objet.

Mais l'intérêt de la scène ne s'arrête pas là : en nous montrant Jack au travail²², elle nous permet d'assister à la création du portrait que nous avons vu terminé et patiné par l'Histoire au début du film. Le récit lui-même en fait autant : il fait revivre sous nos yeux quelque chose que nous ne connaissions que dans une représentation figée et empreinte du passé.

k. Course-poursuite et scène d'amour

Inquiet, Cal envoie Lovejoy rechercher Rose. Quand il la découvre en compagnie de Jack, il tente de les attraper. S'ensuit une course-poursuite qui va amener les deux héros jusqu'aux cales du navire, où, cachés sur la banquette arrière d'une voiture, ils vont enfin consommer leur passion. Pour eux, toute cette chasse dans les couloirs du Titanic est un jeu, tout comme la façon dont ils vivent leur amour. Pourquoi ? Parce qu'ils n'ont même pas vingt ans. A force de les traiter en héros courageux et mûrs, le scénario a tendance à nous faire oublier que Jack et Rose sont avant tout deux adolescents qui vivent leur première romance sur le plus gros paquebot du monde²³. Cette séquence, en renvoyant les héros à leurs âges respectifs, permet au spectateur d'apprécier de nouveau le navire à travers leur regard d'enfants, avec tout l'émerveillement que cela implique.



C'est également ici que Cameron se permet un des rares ralentis du film, au moment où le couple traverse la fournaise infernale des chaudières. Avec cette touche de lyrisme, il veut signifier que, même dans cet endroit, filmé comme une représentation littérale de l'enfer, l'innocence des deux amants ne peut être corrompue.

Cette volonté de représenter l'amour comme un jeu chaste et pur implique que le réalisateur doit ellipser l'acte sexuel proprement dit. Montrer ce dernier (outre les problèmes évidents de censure que cela entraînerait), reviendrait à amoindrir la symbolique de la relation des deux amants. Elle se verrait réduite à une passion charnelle et, de par la même, périssable, alors que jusqu'ici le film nous a présenté l'amour qui unit Rose et Jack comme intemporel. Cette

²² Ce sont d'ailleurs les mains de Cameron que l'on voit, et tous les dessins de Jack sont les siens.

²³ C'est exactement ainsi que James Cameron a *pitché* son film aux studios : « Roméo et Juliette sur le Titanic ».

ellipse correspond donc mieux à l'attente des spectateurs, et accessoirement à ce qu'une vieille femme se permettrait de raconter.



Le cinéaste nous expose malgré tout une fois de plus Rose dans son habit le plus simple. Mais alors que dans la séquence précédente, Jack (et donc le spectateur) contemplait cette nudité passivement, il est ici partie prenante de l'action. Ceci fait indirectement écho à la façon dont Cameron nous montre le naufrage du Titanic : tout d'abord dans une représentation passive (le film en images de synthèses), puis, dans la troisième partie du film, dans une représentation active, qui va pousser le spectateur à participer émotionnellement aux événements.

Comme dans la scène du portrait, Rose prend à nouveau les devants, ce qui peut paraître plutôt inattendu vu l'éducation de la jeune fille, mais qui trouve sa justification dans le récit : « *En regard à la politique sexuelle du film, Rose est l'instigateur. Elle contrôle son bien le plus sollicité, son propre corps. [...] La charge érotique de la scène [...] provient du fait que la femme, au lieu d'être un objet passif du désir, en vient à initier, activer et contrôler la rencontre intime.* »²⁴

IV. Troisième partie : de l'Atlantique Nord à New York

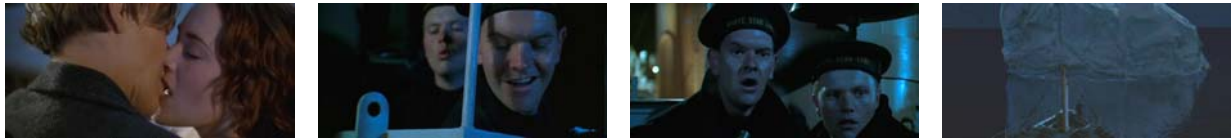
Le cœur de ce chapitre est, on s'en sera douté, le naufrage du Titanic. Il s'agit d'un changement thématique majeur qui, pourtant, survient naturellement dans le flux du récit. En effet, pendant l'acte culminant qui vient de sceller l'histoire d'amour et de clore la seconde partie du film, Cameron en a profité pour glisser des inserts annonçant la catastrophe à venir. Les spectateurs, plongés dans l'histoire de Jack et Rose, n'y ont pas vraiment prêté attention, mais ils les ont néanmoins enregistrés. Aussi, en y regardant de plus près, on se rend compte que le film entier est construit de cette manière ; depuis le début, le cinéaste a fait en sorte que l'on oublie qu'on suit une histoire dont on connaît à l'avance l'aboutissement. Mais ce savoir est toujours présent, inconsciemment, et le cinéaste nous le rappelle en disséminant des indices avant-coureurs ici et là. Nous avons dès lors suivi les personnages en espérant qu'ils s'en sortiraient, mais en sachant pertinemment que le drame est inévitable ; ce sentiment fait naître en nous une malaise viscéral, qui nourrit le suspense du film.

A présent, le rythme du récit, on va le voir, va passer au régime supérieur. Le film va basculer dans un registre proche de l'action-catastrophe, genre cinématographique dans lequel Cameron est nettement plus à l'aise. A partir de maintenant, il va pouvoir laisser libre cours à son sens du spectacle et s'autoriser enfin des morceaux de bravoure à la mise en scène. En fait, la véritable difficulté pour le réalisateur va plutôt être de ne pas perdre de vue les liens dramatiques qu'il a tissés lors de la première partie. Il ne faut pas que, happés par le spectacle unique du naufrage, nous en venions à oublier Jack et Rose.

²⁴ "BFI Modern Classics, Titanic", p. 54

a. Collision avec l'iceberg

Le couple est pourtant présent dès cette première séquence. En les voyant s'embrasser, les vigiles, distraits, ne se rendent pas compte qu'ils approchent d'un iceberg jusqu'au moment où le bateau est pratiquement dessus. Ils sonnent l'alarme et l'équipage tente de l'éviter, mais ils ne peuvent esquiver le choc et les dégâts qu'il provoque à la coque. Cameron se permet donc ici de rendre en quelque sorte l'amour de Rose et de Jack indirectement responsable de la catastrophe, ce qui crée un nouveau lien entre le récit fictionnel et la réalité historique. Le spectateur semble accepter ce postulat, car il fait parti de ces nombreux petits « et si... » qui pimentent le film.



L'impact avec l'iceberg est, lui, bien réel, et il nous est montré sous deux angles différents : de l'intérieur du bateau, où l'on se rend pleinement compte de l'ampleur du choc et des conséquences désastreuses qu'il va entraîner, et du point de vue des passagers, qui, eux, ne perçoivent pratiquement rien. Ainsi, ils vont continuer à vaquer à leurs occupations, alors que le spectateur, lui, est au courant de ce qui se prépare. Cameron explique que « ... *le public a un rapport presque schizophrène au récit dans la mesure où il sait ce qui est en train de se passer, tout en s'identifiant à l'état d'esprit des passagers qui, eux, sont loin de se douter de la nature de la catastrophe.* »²⁵

Notons que la représentation à l'écran de l'iceberg²⁶, qui joue sur son menaçant immobilisme et sur sa volonté presque affichée de barrer la route au navire, amorce la personnification des éléments qui, nous allons le voir, va prendre de l'ampleur au fur et à mesure que le drame progresse.



b. L'après-coup

Le changement de rythme sus-cité ne pouvant pas se faire en un instant, le film doit ménager des variations dans son intensité dramatique ; aussi, après s'être emballée pendant la collision, le récit retrouve un ton plus calme, pendant que chaque personnage tente de comprendre ce qui vient d'arriver. Le metteur en scène en profite pour reprendre le fil du récit des deux héros, mais va devoir maintenant structurer sa narration en y incorporant le compte à rebours qui vient de se déclencher. Les événements réels vont s'immiscer dans le récit avec un rythme

²⁵ Les Cahiers du Cinéma, interview de James Cameron

²⁶ Qui n'est pas sans rappeler le fameux tableau d'Arnold Böcklin, *L'île Des Morts*.

exponentiel, gagnant en importance à chaque instant, pour qu'au final la naufrage passe au premier plan narratif. Pour équilibrer ces données dramatiques, le réalisateur va ordonner leur déroulement de manière à ce qu'elles ne s'annulent pas les unes les autres, mais au contraire, en jouant sur leur opposition ou leur complémentarité, il va faire en sorte qu'elles se renforcent mutuellement.

Pour cette scène, Cameron choisit de mettre en scène l'histoire des deux amants et celle du Titanic en parallèle, leurs intensités respectives s'accroissant en même temps. Ainsi, pendant que Thomas Andrews annonce au Capitaine et à l'équipage que le navire va couler au plus tard dans deux heures, Cal s'arrange pour faire faussement accuser Jack du vol de son diamant et ordonne son arrestation pour l'empêcher de voir Rose. Dorénavant, le Titanic et l'amour des deux jeunes gens sont tous les deux en péril.



Dans le même ordre d'idée, le cinéaste a besoin, pour maintenir la parité entre les personnages réels et les personnages fictionnels, de les placer au même niveau dramatique ; il ne faut en aucun cas que nous croyions plus à l'authenticité des uns qu'à celle des autres. C'est pour cette raison que Cameron, ayant déjà suffisamment développé ses héros, choisit maintenant de détailler les figures historiques du Titanic. Il leur attribue ainsi des traits de personnalité, certes tirés du cliché, mais qui ont le mérite de les fictionnaliser et de les mettre à pied d'égalité avec leurs homologues inventés. Le naufrage imminent agissant comme un révélateur de caractères, nous découvrons donc Bruce Ismay (Jonathan Hyde) le lâche, Thomas Andrews le désespéré, le Capitaine Smith le désespéré et Molly Brown la courageuse. Le récit ne développe pas non plus un trop grand nombre de personnages ; d'une part, ils finiraient par se parasiter les uns les autres, et d'autre part, le spectateur doit pouvoir identifier facilement, dans le tourbillon de la panique finale, les quelques personnes qui représentent les centaines d'autres que le récit ne peut développer.

-



c. L'évacuation

La tension franchit un nouveau pallier quand débute la procédure d'évacuation. Entre les passagers de première classe qui ne se rendent pas compte du danger, et ceux de troisième qu'on ne laisse pas accéder aux canots, les choses commencent vite à tourner mal. Dans ce maelström général, Cameron en profite pour commenter l'injustice qu'on subit les troisièmes

classes face aux riches²⁷. C'est un sujet qu'il ne peut éviter d'aborder, mais il choisit de l'inscrire dans la continuité active du récit, allant même jusqu'à impliquer Jack et Rose dans cette lutte des classes, pour que le message ne soit pas trop pesant.



Du côté de l'équipage, un personnage retient l'attention : le capitaine Smith. De plus en plus détaché des événements, au fur et à mesure qu'il reçoit les mauvaises nouvelles, son comportement symbolise bien l'absurdité de la situation : face à un tel acharnement du sort, cet homme, supposé garder sa dignité et se battre jusqu'au bout, préfère ne pas affronter une catastrophe aussi inéluctable, et se retire dans sa cabine, le sentiment d'ironie gravé sur son visage, résigné à attendre le déluge final.



d. Jack sauvé par Rose

Jack est emmené dans les cales du Titanic, où, menotté, il assiste impuissant à l'inondation rapide du navire. L'eau devient ici un personnage à part entière, menaçant et sournois, qui ne recule devant rien et n'a aucune pitié. Menacé par ce monstre, le navire lui-même se transforme sous nos yeux. Le vaisseau luxueux et rayonnant de la première moitié du film disparaît, pour laisser place à une entité dangereuse, un labyrinthe métallique rempli de pièges, dont les grondements sourds font penser à ceux d'un gigantesque estomac, prêt à digérer ses victimes. Cameron compte sur le fait que la plupart des spectateurs ont déjà voyagé en mer, fut-ce dans un bateau plus modeste ; en prenant un environnement familier et en lui faisant revêtir un aspect cauchemardesque, le réalisateur fait en sorte que nous participions presque malgré nous à l'effroi de Jack et de Rose.



Cette dernière, refusant la sécurité d'une place dans un canot de sauvetage, choisit de cracher (littéralement) à la figure de son fiancé et de tout risquer pour l'homme qu'elle aime. C'est le moment tant attendu où, les leçons de Jack portant leurs fruits, elle prend enfin son destin en

²⁷ Il est dit qu'un homme de troisième classe avait huit fois moins de chances de survie qu'une femme de première.

main. Après avoir tenter de demander de l'aide à d'autres, elle se rend compte, alors que tout semble perdu, qu'elle seule peut sauver son amant. Que l'éveil de la jeune fille s'opère dans l'endroit le plus profond du navire n'est pas chose fortuite, tout comme le fait que Rose, maintenant unie à Jack, doit se battre avec les passagers de troisième classe pour sa liberté : le film illustre, une fois de plus, des notions abstraites (Rose doit aller au plus profond d'elle-même pour s'accomplir, et elle abolit ainsi les barrières sociales qui la retenaient) de manière purement visuelle.



Cette prise de pouvoir par une jeune femme jusque-là prisonnière des conventions sociales marche certes sur les platebandes de l'idéologie féministe, mais, si on analyse l'œuvre de Cameron, on se rend compte que, de Linda Hamilton dans *Terminator I et II*, en passant par Sigourney Weaver dans *Aliens* et Mary-Elizabeth Mastrantonio dans *Abyss*, sa filmographie n'est composée pratiquement que de rôles féminin forts et décisifs qui sont égaux, sinon supérieurs, à leurs homologues masculins²⁸.

Cette séquence se termine sur un plan très large en plongée du navire illuminé par une fusée de détresse. L'échelle du bateau est ici dérisoire face à l'énormité de la mer, et le film apporte ainsi une dimension de plus à sa représentation du Titanic : en le voyant ainsi réduit à une poussière sur l'océan, on se rend compte que ce paquebot prétendu insubmersible est tout sauf cela, et que cet assemblage métallique qui fait la fierté de ses créateurs n'est rien face aux éléments.



e. Panique à bord

La tension, jusqu'ici amenée par petites touches (les cadrages et le montage qui se sont progressivement resserrés, le ronronnement des moteurs qui s'est tu, le bateau qui a

²⁸ Ce n'est d'ailleurs pas un hasard si les films suscités ont été vus (et appréciés) par autant de femmes que d'hommes, ce qui, dans ce genre de cinéma, tient véritablement de l'exploit.

commencé à pencher), prend dans cette séquence toute son ampleur. La panique s’empare des passagers, qui commencent à comprendre qu’ils vont bientôt mourir. C’est à ce moment du film que les spectateurs vont se poser *la* question pertinente du récit : « si j’avais été à leur place, quelle aurait été ma réaction ? ». C’est pour cette raison que Cameron, après avoir pris soin de développer dans son scénario un certain nombre de personnages qui correspondent à autant de figures emblématiques, les laisse à présent évoluer librement pendant ces instants cruciaux du naufrage. Chacun d’entre eux va adopter une attitude concise et immédiatement identifiable : la bravoure, la lâcheté, la cruauté, l’altruisme et ainsi de suite. En couvrant ainsi tout l’éventail des réactions possibles, le metteur en scène s’assure que tout le monde puisse trouver au moins un personnage qui agit comme lui-même l’aurait fait.



Cette séquence contient certains des plans les plus majestueux d’un film qui n’en est pourtant pas avare. Cameron ne perd pas de vue que, même dans ces moments tragiques, le spectacle de cet immense navire sombrant dans l’Atlantique conserve une beauté féroce (« Voilà un spectacle que nous ne voyons pas tous les jours » dit Molly Brown) qu’il ne manque pas de retranscrire à l’écran. « *Il y a une épouvante latente qui s’insinue dans chaque moment, aussi frivole ou innocent soit-il. [...] Il y a donc une fascination morbide à absorber le visuel du film et à regarder les gens. [...] Une dissonance cognitive étrange s’opère à chaque instant...* »²⁹

Certes, l’élégance et la force de la mise en scène peuvent distraire de l’urgence des événements, mais elles compensent en intensité dramatique. Le filtre esthétisant que la caméra apporte aux événements réels constitue le prix à payer pour que ceux-ci revivent dans la sphère du cinéma. Cameron ne cherche pas à filmer ces scènes à la manière d’un reportage ou d’une reconstitution historique scrupuleusement authentique ; tous deux ont déjà été maintes fois réalisés. Son but est de nous donner l’impression qu’en ces moments tragiques, nous sommes littéralement sur le pont du Titanic. Il choisit donc une mise en scène élégante et dramatisante, qui sollicite plus nos affects que notre intellect. Le cinéaste ne nous demande pas de penser à ce qui arrive, mais de le ressentir.



f. Dans les entrailles du Titanic

²⁹ “Titanic, James Cameron’s Illustrated Screenplay”, p. xi

Il est représentatif de la construction narrative de ce film que, pendant que des centaines de personnes se battent contre le mort, l'action se recentre uniquement sur les trois protagonistes principaux ; toujours cette notion de focalisation du public sur quelques personnages qui représentent tous les autres. Ainsi nous voyons Rose rentrer dans un canot, puis au dernier moment retourner sur le bateau pour ne pas laisser Jack mourir seul. Son fiancé, enragé par la ténacité du couple, tente de les tuer. Acculés, nos deux héros sont obligés de s'enfoncer à nouveau dans les entrailles du Titanic pour éviter la folie meurtrière de Cal. Notons au passage que ces scènes offrent la seule tentative d'humanisation du méchant, ce dernier refusant même une place dans un canot pour tenter de retrouver Rose. Bien que cet acte soit plus dicté par son orgueil blessé que par un altruisme découvert sur le tard, Cal nous dévoile ici que son amour pour lui-même peut être supplanté par ses sentiments pour Rose, même s'il les exprime quelque peu violemment.



Les plans qui suivent les deux amants dans leur fuite montrent également la destruction matérielle du Titanic. Tout le luxe et la beauté que nous avons admirés précédemment est maintenant submergé, détruit, broyé par cette force aquatique inouïe qui entraîne tout sur son passage. Autour de nos héros, c'est tout un monde qui se croyait (et qu'on avait fini par croire) indestructible qui se désagrège sous nos yeux. Bien sûr, ces dégâts matériels ne sont rien devant les pertes humaines qui vont suivre, mais en détruisant en quelques plans le décor qu'il avait mis des heures à faire exister et resplendir, Cameron nous fait prendre conscience de la fragilité de cet univers et de la trivialité avec laquelle il disparaît.



g. 'Plus près de Toi, mon Dieu'





Cette séquence, portée par la musique que joue l'orchestre, offre une pause nécessaire dans le récit avant l'explosion finale. Elle constitue, au même titre que « l'ode au Titanic » (séquence d) et la scène du baiser (séquence i), un de ces passages qui parsèment le film et qui sont basés uniquement sur l'affect. Nous sont montrées différentes vignettes tragiques, qui vont du couple qui attend que les flots recouvrent son lit, à la mère qui conte une ultime histoire à ses enfants, en passant par les tableaux submergés par les vagues. De toute évidence, il s'agit là de la séquence « émotion » de cette partie du film.



C'est également dans des scènes comme celle-ci que la particularité de la mise en scène cameronnienne ressort. En voyant ces plans du navire et de ses passagers, on se rend compte qu'une grande partie de la force de sa réalisation tient à ceci : alors qu'un cinéaste ordinaire va définir son cadre, puis le remplir pour y faire vivre son univers, Cameron utilise le procédé inverse ; il construit son environnement - ici le Titanic qu'il a fait reconstruire (presque) grandeur nature - puis y promène sa caméra, avec comme seul guide son propre instinct. En résulte une sensation qu'un vaste monde existe hors champ, que ce que nous voyons n'est qu'une partie de ce qui se déroule en dehors des limites du cadre. Cette façon de mettre en scène, quasiment unique pour un cinéma de cette ampleur, contribue certainement à la captation totale du public par le film.



h. Le réveil de la bête

Après ce petit moment de calme avant la tempête, l'action explose littéralement dans cette séquence. Le réalisateur est conscient que le naufrage est le moment que tout le monde attend, le summum dramatique du film, et il va en tirer un maximum d'impact. C'est à cet instant du récit, plus que tout autre, que la vision préalable du film de synthèse va nous être utile. Ayant intériorisé l'aspect mécanique du déroulement de l'action, nous allons pouvoir nous concentrer sur sa dimension émotionnelle.

Débarassé ainsi de ce besoin d'expliquer l'évolution des événements, le metteur en scène peut se concentrer sur ce qui l'intéresse vraiment : décrire avec la plus grande intensité possible la démesure des forces incontrôlables qui se sont emparées du Titanic. Pour ce faire, il va s'appuyer sur la personnification du bateau qu'il a progressivement mise en place ; son aspect majestueux du début a maintenant totalement disparu, et il ne reste plus que la dimension bestiale.



Il résulte de ces scènes la sensation que les hommes,

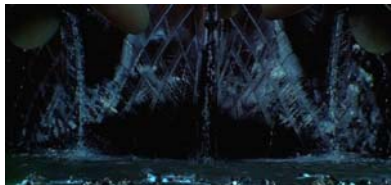
dans leur cupidité et leur ignorance, ont réveillé un monstre qui a finalement décidé d'abattre



sa colère sur eux, mais aussi que l'océan, une force encore plus puissante, est à l'œuvre pour broyer le navire lui-même. Voyons comment, étape par étape, le film entérine l'existence de ce monstre d'acier, qui n'a pour seul but que d'écraser tous ses hôtes.

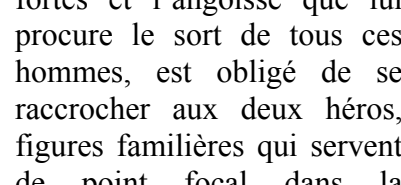


Le navire commence par se dresser à 45°, nous dévoilant une partie de son corps gigantesque, jusqu'ici submergé. Nombre de passagers sont happés à travers les hublots, qui constituent autant de gueules béantes qui avalent leurs victimes avant de les digérer. Le corps du Titanic commence ensuite peu à peu à se



désagréger ; ses cheminées se brisent comme des fétus de paille, écrasant quiconque se trouve en dessous, puis son dôme monumental explose tel un crâne défoncé, déversant la furie des vagues sur les personnes qu'il abritait. Ensuite, le vaisseau finit par se dresser complètement à la verticale, comme un axe gigantesque entre le ciel et l'océan. Enfin, après ce sursaut final, la bête rend l'âme ; toute lumière à bord s'éteint, et, dans la pénombre qui s'ensuit, le corps du Titanic se brise en deux, déversant ses entrailles de bois et de métal. Il ne lui reste plus qu'à sombrer vers sa tombe maritime, entraînant avec lui ses victimes pour qu'elles lui tiennent compagnie dans son repos éternel.

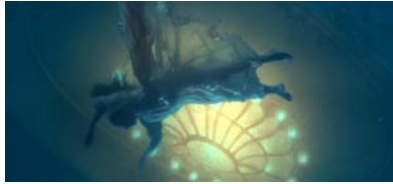
En même temps, le cinéaste ne tient pas à négliger l'aspect humain du drame ; il alterne ainsi, avec une régularité de métronome, les plans larges sur le bateau et les plans serrés sur ses passagers. Le spectateur, ainsi divisé entre l'émerveillement qu'apportent ces images très fortes et l'angoisse que lui procure le sort de tous ces hommes, est obligé de se raccrocher aux deux héros, figures familières qui servent de point focal dans la



confusion générale qui règne en ces instants. « *Notre identification avec ce couple qui tente de survivre est exacerbée par la composition de la mise en scène qui induit le chaos tout autour d'eux, et leur familiarité visuelle devient notre seul repère.* »³⁰



³⁰ «Titanic, Anatomy of a Blockbuster», p. 227



Jack et Rose se retrouvent d'ailleurs, lors de ces derniers instants, à l'arrière du bateau, là où ils se sont rencontrés la première fois. Leur périple (réel et émotionnel) est donc terminé et la boucle est bouclée. L'émancipation de Rose est achevée, et Jack va pouvoir, dans la séquence suivante, quitter la sphère du récit (et accessoirement le monde des vivants). Auparavant, Cameron va laisser ses héros sur le Titanic jusqu'au tout dernier moment, car ils sont ses yeux, et, par extension, les nôtres. Pour suivre donc le naufrage jusqu'à sa fin, le récit a besoin de Jack et de Rose. De plus, leur ténacité reflète celle du réalisateur, qui s'accroche corps et âme au bateau, refusant de le laisser sombrer tant qu'il n'en a pas obtenu ce qu'il voulait.

i. Seuls dans l'océan

C'est dans cette séquence, au moment de sa mort, que les différents rôles du héros dans le film nous sont dévoilés : Jack Dawson, ce héros apparu de nulle part, a tout d'abord servi à éveiller Rose pour lui faire prendre conscience de son potentiel. Dès lors, si l'on admet que la jeune fille est ici le dépositaire du savoir spectatoriel, on peut dire que Jack a éveillé l'Histoire que nous connaissons, l'a dépoussiérée pour que les événements du Titanic revivent pleinement dans notre esprit. D'autre part, si nous pensions au début que l'héroïne était émue par le simple souvenir du Titanic, nous savons maintenant que c'est la remémoration de son amant qui a amené les larmes à ses yeux. Cameron entérine ainsi le fait qu'il personnifie également la dimension émotionnelle de cette histoire.

Enfin, la dernière fonction narrative de Jack est de disparaître le moment venu, car il n'y a dans ce récit de la place au final que pour un seul héros. C'est ainsi, que, voyant que la planche qui leur sert de radeau est trop petite pour deux personnes, le jeune homme choisit donc de se sacrifier pour Rose. Ce n'est qu'à ce prix que l'héroïne pourra assumer pleinement sa position dans le récit et aux yeux du public. N'oublions pas à cet égard que, comme pour le Titanic, nous nous doutions dès le départ, dans la façon dont Rose en parlait, que Jack n'allait pas survivre au naufrage. Néanmoins, comme pour le navire, nous avons inconsciemment refusé de croire qu'il allait sombrer ; en nous attachant émotionnellement aux deux protagonistes, nous avons choisi de penser que tout allait bien se finir. Après tout, n'est-ce pas le propre du cinéma que de nous faire mentir à nous-mêmes pour mieux nous surprendre par la suite ?



En ce qui concerne les autres passagers, Cameron procède comme il l'a toujours fait : il utilise l'unité pour symboliser le nombre. C'est ainsi que, dans cette scène, s'il omet de nous montrer le décès de Jack, il en fait de même pour les mille cinq cent deux autres victimes ; il nous évite ainsi le spectacle de leur mort, préférant à ce dernier l'image ô combien plus parlante des barques éclairant les centaines de corps gelés qui gisent sur l'océan.



Enfin, le récit de Rose est terminé ; pour souligner ce fait, le réalisateur nous ramène au présent, sur un gros plan des yeux de la vieille femme. Ce basculement peut paraître un peu abrupt, après un séjour si long dans le passé. En effet, comme le dit Cameron, « ...la plupart des transitions entre le présent et le passé furent conçues de façon à être entièrement fluides, mais je voulais que celle-ci choque le public pour marquer l'effet. Nous sommes enveloppés dans le passé depuis le moment précédent le choc de l'iceberg, il est donc important de rétablir Rose comme le narrateur. »³¹



k. L'arrivée à New York / épilogue

L'épilogue est toujours un moment important dans un film, la dernière occasion de lier les tenants restants de l'intrigue, et en même temps de synthétiser les principaux thèmes développés. Aussi, alternant entre passé et présent, cette séquence nous montre comment Rose, enfin sauvée, se cache devant son fiancé et choisit de suivre son propre chemin, qui l'amène à New York, où une nouvelle vie va pouvoir commencer pour la jeune fille³². En parallèle, nous voyons l'héroïne, de nos jours, s'affranchir de l'objet-pretexte du film : elle sort de sa poche le diamant qu'elle a toujours gardé secrètement, et elle l'envoie rejoindre son amant dans la quiétude des fonds marins. « Le cœur de l'océan », pourtant d'une valeur commerciale inestimable, n'intéresse plus la vieille femme. A travers elle, c'est le film lui-même qui nous déclare son détachement du matériel et du mercantile : la seule valeur qui compte pour ce récit, c'est l'humain.



³¹ "Titanic, James Cameron's Illustrated Screenplay", p. 145

³² Les plans de Rose, sur le pont du Carpathia, arrivant à New York, font écho à deux grands classiques de la photographie américaine, *Young Russian Jewess At Ellis Island* de Lewis Hine (1908) et *The Steerage* d'Alfred Stieglitz (1907).



Ces instants finaux nous donnent l'occasion de nous rendre compte qu'en presque trois heures, le film a opéré un certain nombre de transferts : Jack, ayant joué son rôle, a été renvoyé dans le néant d'où il a surgi. Il n'existe plus maintenant, nous dit-on, que dans la mémoire de Rose. On pourrait donc avancer qu'il existe *dans* Rose, car cette dernière, en s'appropriant son nom (Dawson), s'est aussi approprié des aspects de sa personnalité ; elle s'est transformée en une créature certes nouvelle, mais qui détient un certain nombre de caractéristiques de son amant.



Les spectateurs, ont quant à eux adopté le même état d'esprit que Brock Lovett et son équipage. Lovett dit à Lizzy que depuis tout ce temps qu'il ne pensait à rien d'autre qu'au Titanic, il n'avait pas compris ce qu'il représentait réellement, il ne l'avait pas *ressenti*. C'est exactement ce que le public est supposé se dire à ce moment du récit : qu'il a eu beau penser

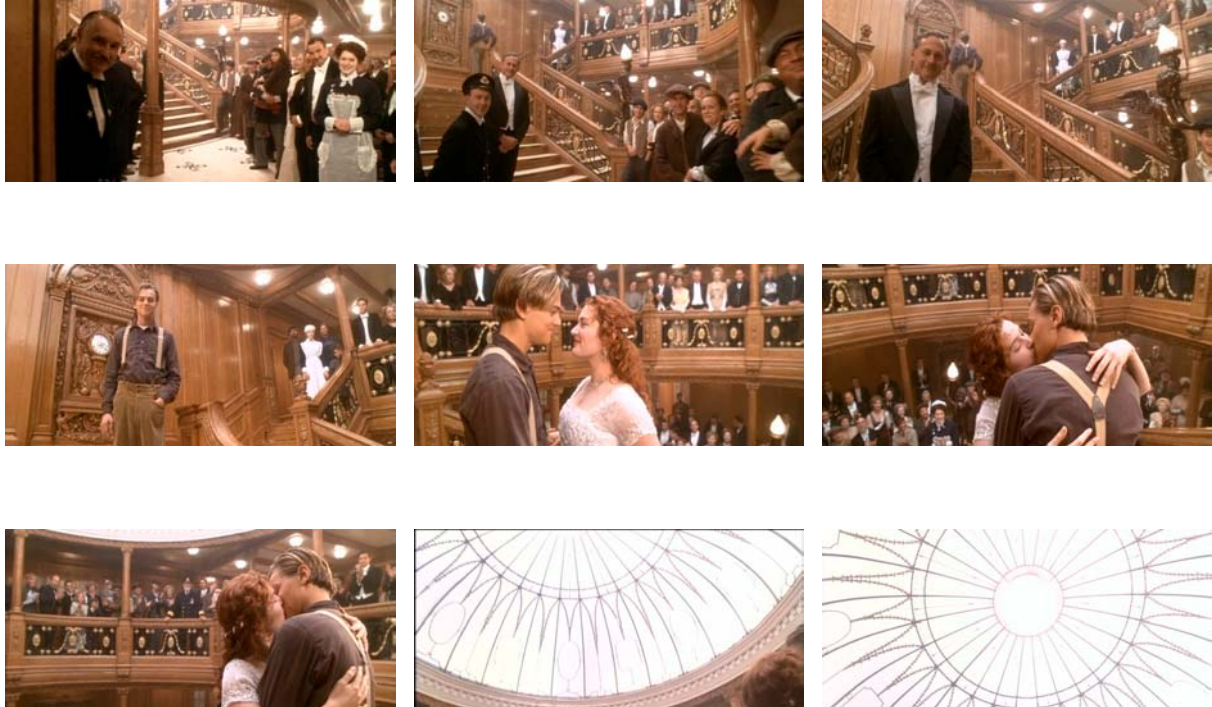
au Titanic depuis la première fois où on lui en a parlé, ce n'est que maintenant qu'il peut enfin le percevoir réellement sur un plan émotionnel. Le film l'a placé aussi près que possible du naufrage, pour qu'il puisse lui aussi ressentir ce qu'a été l'expérience du naufrage.

Au tout début du film, nous avons vu les sous-marins Mir descendre à quatre mille mètres de profondeur pour trouver une épave endormie et la réveiller de leurs projecteurs. Le Titanic nous a raconté son histoire, et nous voyons maintenant ces mêmes sous-marins repartir vers la surface, éteignant leurs projecteurs et abandonnant l'épave et ses fantômes à leur lieu de repos éternel. Puis, le film se termine avec une scène qui nous montre tout d'abord des photographies qui attestent des moments marquants de la vie de Rose ; sa mémoire peut enfin prendre une forme visuelle, et elle nous dévoile que l'héroïne a vécu tout ce que son amant lui avait prédit. Ensuite la caméra s'attarde sur le visage immobile de la vieille femme. Le film ne nous dit pas si elle s'est endormie ou bien si elle est décédée ; il laisse ce choix aux spectateurs, qui observent Rose (ou son esprit) descendre dans un endroit qui n'est pas le véritable Titanic mais celui des rêves et de la mémoire, pour y rejoindre enfin son amant, et, sous les applaudissements des autres passagers, s'envoler avec lui vers la blancheur absolue du bonheur éternel.



Que le film préfère se terminer sur ce blanc éclatant plutôt que sur l'habituel fondu au noir en dit beaucoup sur la teneur de cette fin. Le récit choisit de se clore sur l'idée que Rose en a fini avec le monde terrestre et qu'elle va maintenant vivre à jamais dans la perfection onirique de

ses souvenirs. Ce plan-séquence³³ final résume bien, à sa façon, ce que le film a accompli auprès de son public : en s'appropriant ce que l'on considérait comme réel (le Titanic et son histoire), le récit a progressivement redéfini cette réalité à sa manière, y substituant au final son propre univers fictif.



V. Conclusion

Trois heures durant, nous avons donc voyagé, au sens propre comme au figuré, sur le navire mythique que James Cameron a recréé pour l'occasion. Titanic, ce vaisseau des rêves, qui est aussi le vaisseau de la mémoire. C'est en effet dans un espace qui se situe à la limite de ces deux sphères de l'esprit que le film nous a invités. Les personnages dans lesquels nous nous sommes investis sont représentatifs de cette nature double : ils tiennent à la fois de la fiction et du passé, du rêve et des souvenirs. La vérité gisant au fond de l'océan, il ne reste plus que les chimères.

Ceci n'est finalement pas si surprenant ; n'oublions pas que la majeure partie du film s'est déroulée, sans que l'on s'en rende vraiment compte, dans l'esprit de Rose. En se remémorant son récit, l'héroïne nous l'a fait partager avec à la fois une très grande précision, mais également à travers un filtre nostalgique omniprésent. La réalité objective n'avait donc pas lieu d'être dans cette histoire ; elle s'est effacée au profit d'une vérité affective, seule à même de nous captiver. Le récit de Rose ne nous a pas intéressé par son exactitude historique, mais pour l'émotion que la vieille dame nous a transmis, et la façon dont le cinéaste nous a touchés à travers elle.

³³ Choix dicté par la nature onirique du plan ; dans notre esprit, les images se succèdent sans découpage, ni cut.

Cameron a donc volontairement choisi de trahir la réalité pour mieux la servir. En y injectant une dose conséquente de fiction, il a rendu au naufrage sa force, sa beauté et son authenticité. Grâce à ce procédé, le transfert tant espéré par le cinéaste entre l'Histoire du Titanic et l'histoire qu'il voulait raconter a finalement eu lieu. Et le succès du film lui a d'une certaine façon donné raison : dorénavant, quand on pensera au Titanic, ce sont avant tout les images du film, réelles ou pas, qui nous viendront à l'esprit. Le réalisateur peut donc laisser l'épave dormir en paix³⁴ ; il en a extrait ce qu'il désirait et l'a offert aux spectateurs.

Les thèmes abordés au cours de cette analyse ne suffisent évidemment pas à expliquer entièrement le succès planétaire de *Titanic*. Nous avons volontairement omis de nous pencher sur d'autres facteurs décisifs, comme le jeu des acteurs, les effets spéciaux ou encore la campagne marketing, car ils ne rentraient pas en compte dans notre approche. Ces pistes restent à explorer, car ce film, nous l'avons vu, dissimule bien ses richesses. Mais ne désespérons pas ; après tout, ceci n'est qu'une interprétation possible d'une oeuvre dont la principale qualité est de se prêter à autant d'analyses qu'il y a de personnes pour s'y intéresser.

Thomas Xenakis, 03 mars 2003

VII. Eléments de bibliographie

Livres

- **“Titanic, L'histoire du film de James Cameron”**
Parisi, Paula (Traduction de Profert-Touchamp, Martin), Ed. Presses de la Cité, 1998
- **“James Cameron's Titanic”**
Marsh, Ed W. Ed. Boxtree, 1997
- **“BFI Modern Classics, Titanic”**
Lubin, David M. Ed. BFI Modern Classics, 1999
- **“Titanic, Anatomy of a Blockbuster”**
Sandler, Kevin S. et Studlar, Gaylyn. Ed. Rutgers University Press, 1999
- **“Méthodologie du Scénario, Titanic”**
Rigollot, Sylvain. Ed. Dixit, 1999
- **“Titanic, James Cameron's Illustrated Screenplay”**
Frakes, Randall. Ed. Boxtree, 1998

³⁴ Même si, entre temps, le réalisateur est retourné sur le Titanic pour filmer un documentaire en Imax 3D, *Ghosts of the abyss*.

- **“Actes du Colloque sur les Nouvelles Technologies - Numériques et Cinéma”**
Ed. Dujarric, 2000

Magazines

- **American Cinematographer**
Vol.78, No 12 Dec 1997
- **Cinefex**
No 72, Dec 1997
- **Les Cahiers du Cinéma**
No 520, Jan 1998
- **Premiere**
Nos août 1997, Jan, Fev, Avr 1998
- **Studio**
Nos Fev, Mars 1998
- **Wired**
No Avril 1996
- **Movieline**
No juillet 1994
- **Hollywood Reporter**
No mars 1995
- **Sunday Times**
No 27 avril 1997

Pages Internet

- **Internet Movie Database**
(<http://us.imdb.com/Title?0120338>)
- **Pete's Titanic Movie Page**
(<http://www.petesmoviepage.com/Titanic/index2.shtml>)
- **Countdown to Titanic**
(<http://www.geocities.com/Hollywood/Lot/6235/>)
- **MSN Online Tonight with James Cameron**
(<http://www.onlinetnight.uk.msn.com/titanic/transcript.htm>)
- **James Cameron : the Omni interview**
(<http://www.omnimag.com/titanic/cameron/>)

- **The Titanic interview**

(http://www.mrshowbiz.com/interviews/390_1.html/)

- **James Cameron Interview**

(<http://www.sweetbomb.com/cameron/>)

- **Site officiel du film**

(<http://www.titanicmovie.com/>)

