

## **Images de la mort en mouvement** *Le Titanic (Québec)*

Diane Pavlovic

---

Number 38, 1986

Festivals en questions

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/27887ac>

[See table of contents](#)

---

Publisher(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (print)

1923-2578 (digital)

[Explore this journal](#)

---

Cite this review

Pavlovic, D. (1986). Review of [Images de la mort en mouvement : *Le Titanic* (Québec)]. *Jeu*, (38), 87–95.

## images de la mort en mouvement

### Le Titanic (Québec)

Texte: Jean-Pierre Ronfard; mise en scène: Gilles Maheu; scénographie: Robert Deschênes; masques: Paul Colpron; éclairages: Martin St-Onge; chorégraphies: Annie Dréau.

Avec Roger Blay (Capitaine Smith), Denise Boulanger (Isadora Duncan), Lorne Brass (Hitler et le reporter japonais), Michael Barnard (João Coutinho), Jerry Snell (Ivan Strilic), Céline Paré (Ann Parker), Luc Proulx (Téléphone Archambault), Rodrigue Tremblay (J.B. Melnick) et Marthe Turgeon (la Belle Passagère). Danseurs: Michael Barnard, Carole Bergeron, Michel Barrette, Annie Dréau, Claude Godbout, Jean Harvey, Annie Laforêt et Hélène Langevin.

Coproduction de Carbone 14 et du Festival de théâtre des Amériques.



Photo: Yves Dubé.

Ivan Strilic: «Ah, Zeus, Zeus-Capitaine, descends de ton *char* olympien! [...] We are all gonna die. We are all gonna die.»

Le Capitaine: «Wooh, take it easy. Nous avons encore une heure, quinze minutes et vingt-cinq secondes avant de couler complètement, définitivement [...]. Vous n'avez pas lu la brochure?»<sup>1</sup>

1. Ces répliques n'ont été dites ni au moment représenté sur cette photo, ni même à la suite l'une de l'autre: leur rassemblement a la même valeur emblématique que l'image qu'elles sont chargées d'accompagner ici. Le mot souligné l'est par moi.

### **exergue: le visionnaire et l'aveugle**

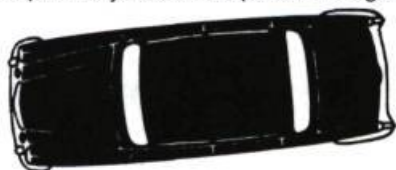
Sur la pente brisée d'un horizon défait, sur une mer de ferraille soulevée comme pendant un orage immobile, se tiennent les deux attitudes opposées devant la catastrophe du monde — ou, ce qui revient au même, devant la tragédie: l'angoisse de celui qui sait et la confiance béate de celui qui refuse de savoir. L'idée du *Titanic* est tout entière dans la fixité improbable de cet instantané, dans la tension suspendue de ses éléments et dans l'effet de distanciation symbolique qu'ils donnent à voir. Sur cet amoncellement des déchets exemplaires d'une société qui a rabaissé le divin au rang d'une machine — la déchéance de cette divinité de remplacement (nous sommes dans un cimetière de voitures) n'en sera que plus dérisoire — se superposeront une multitude de scénarios apocalyptiques, l'entreprise consistant à nous faire assister à l'avancée collective vers la mort, à la lente dissolution du monde occidental.

La métaphore, qui pourra être lue de plusieurs façons, interviendra dans l'effet même du réel. Ce Capitaine au visage calme et souriant, le regard au loin et recueilli dans sa gloire (il est aux commandes d'un paquebot inconcevable), ne se voit pas tel qu'il nous apparaît *en réalité* (il est au volant d'une mécanique hors d'usage); cette réalité clairement observable deviendra ainsi l'essence même de la rhétorique du spectacle, et d'autres couches de sens viendront s'y greffer. Enveloppé, protégé, assis dans son abri et confortablement appuyé, le Capitaine, séparé du danger, coupé du monde, est de plus insouciant du point vers lequel il se dirige: si le véhicule qu'il croit conduire avançait réellement, il irait droit sur cet éclaireur, devant lui, dont il refuse obstinément d'écouter les prophéties.

Le corps ramassé dans une attitude qui tient à la fois de la crainte, de l'appel et de la mise en garde, le bras tendu dans un geste de désignation et de défense, cet éclaireur agira comme un phare inutile, avec, sur le visage, la marque insistante d'une vision intolérable. Découpé sur la nuit, le vide et l'inconnu, en équilibre toujours précaire sur la masse houleuse où évolueront les autres, ce personnage dont les yeux blancs, ici, évoquent la cécité du devin, sera en effet le seul à *voir*, à pré-voir une horreur infiniment plus vaste que le simple naufrage du *Titanic*.

### **évoocation pessimiste**

C'était là l'intention qui animait cette vaste fresque illustrant la vanité d'une culture mégalomane et les excès, tant technologiques que politiques (fascisme, génocides, capitalisme effréné se soldant par un climat général de désabusement et d'insouciance) auxquels elle a donné lieu. En convoquant et en entrechoquant diverses figures historiques, divers moments de déroute, divers ratages individuels, c'est à une vaste allégorie de la fin des rêves que l'on a voulu nous convoquer. Mais si les éléments de l'allégorie, pris individuellement, étaient en général réussis, il manquait à l'ensemble cette unité organique qui l'aurait rendu percutant. Un peu décousu, le spectacle a su maintenir un rythme alangui qui allait avec la grandiloquence affectée de son propos, mais les textes et la mise en scène n'étaient pas toujours au diapason: malgré leur



enchaînement sans heurts, la suite de petites scènes qui formaient cette saga n'ont pas trouvé le lien dramatique qui les aurait réunies au regard de l'Histoire.

Les décrochages temporels et linguistiques, l'humour et l'ironie n'opéraient leur fonction critique que par moments; l'amalgame entre personnages réels et personnages fictifs ne réussissait qu'en partie<sup>2</sup>. Dans cette nuit de 1912, Hitler, Isadora Duncan, le peuple juif, un marin japonais, un couple en lune de miel et divers représentants du *jet set* mondial se côtoyaient sans vraiment entrer en contact, glissant les uns à côté des autres comme autant d'exemples, d'échantillons d'humanité accolés pour ce que chacun représentait: la beauté, la souffrance, la richesse, l'ambition, l'idéalisme, le mercantilisme, le sacrifice... Une seule scène les aura réunis: lors d'une danse finale presque au ralenti, à la mesure des mythes qu'elle rassemblait, la distance par rapport aux faits historiques prenait enfin tout son sens, nivelant les époques, les âges, les statuts qu'incarneraient les danseurs de ce bal triste d'avant le naufrage.

Les grands volumes déployés dans cette imposante scénographie en plein air avaient un impact indéniable: englobant, enveloppant, l'espace de la représentation était habité en totalité. Délimité par un cercle de voitures peintes aux couleurs de l'océan (et signifiant également les divers lieux de cette fresque: ponts, tour du bateau, chambres à gaz, etc.), cet environnement prévoyait une frange intermédiaire où de vieux pneus accueilleraient les spectateurs et, au centre, un ruisseau et un étang miniatures où flotterait le modèle réduit du Titanic. Créée en pleine ville, sous le ciel sombre du début de la nuit, l'enceinte portait en elle-même une poésie accentuée par les lueurs de phares et de projecteurs qui balayaient le décor au son de grands airs romantiques (musique de bal et relents nostalgiques), accompagnés des applaudissements et des rires des habitants des maisons d'alentour, du sifflement inespéré d'un train qui passait derrière... Aussi impressionnante était la chorégraphie minutieuse qui régissait les déplacements des acteurs, des marionnettes et des animaux vivants (la chèvre d'Isadora Duncan, les lapins de J.B. Melnick). De grands mannequins aux gestes lents installaient une atmosphère de cérémonial inquiétant, tandis que les corps des acteurs évoluaient dans cette sculpture en mouvement avec la précision et la beauté nécessaires au caractère grandiose, galvanisateur, de cette mise en espace.

Mais, tout comme le fait d'aligner des figures légendaires ne suffit pas à faire renaître la légende, un alignement d'images, aussi éblouissant soit-il, ne suffit pas à en masquer le creux idéologique. Les clichés qui suivent sont autant de réussites partielles de la belle utopie qu'aura été *le Titanic*. Ils sont à la fois décevants, insuffisants et révélateurs. Décevants parce qu'ils ne montrent que des surfaces de ce qui était conçu comme un environnement (les acteurs jouaient autour de nous, en face, derrière, à côté), et révélateurs parce qu'ils sont, justement, des clichés, images des lieux communs auxquels on nous conviait: leur succession reproduit l'aspect fragmentaire de l'oeuvre dont ils constituent certains moments. Cette suite d'immobilités capturées un peu au hasard évacue l'humour parfois forcé qui fondait une partie des scènes de

2. Pourtant, l'interprétation des comédiens était, dans le genre, excellente: désincarnée sans l'être tout à fait, parfois caricaturale (comme pour le cas de ce couple traité sur le mode burlesque: Ann Parker et Téléphore Archambault), suffisamment appuyée pour répondre aux exigences des types non réalistes qu'on voulait nous présenter (les costumes aidaient d'ailleurs cette typisation; ils étaient aussi indiciels que les marionnettes que l'on nous a montrés par ailleurs), assez déclamatoire pour absorber le plein-air, assez acrobatique pour évoluer harmonieusement dans ce magma de béances et d'aspérités, l'interprétation réussissait quand même à ne pas être sans nuances.

ce spectacle, mais elle n'en évacue pas la dérision. Elle n'en évacue pas non plus le climat d'irréalité: l'obscurité envahissante, partout visible sur les photographies, donnait un relief singulier aux figures qui s'en détachaient, leur conférant la pureté de formes surgissant du vide. Le fond noir installait une profondeur incertaine et servait en même temps de mur impalpable, tremblant, à cette enceinte à ciel ouvert: la bizarre magie qui émanait de ce spectacle insuffisamment abouti se laisse percevoir dans les images qui suivent. Aussi, l'autre regard qu'elles permettent de porter sur la production a-t-il, lui aussi, sa valeur<sup>3</sup>.



Photo: Yves Dubé.



Photo: François Truchon.

### la lumière et l'ombre

C'est un Hitler en répétition, un Führer latent que *le Titanic* nous a donné à voir. Crâneur d'un côté, retors de l'autre, le jeune Adolf se tient à lui-même le long discours par lequel l'Europe sera bientôt ensanglantée. En pleine lumière, la mâchoire contractée en un désir de victoire dominatrice, le corps cambré, soucieux de son image à venir, Hitler se compose une stature, s'exerce à l'imposer. Toujours grimpé, lointain, hautain, sa silhouette tranchant nettement sur le noir environnant (et son ombre, ici, coupe en deux le décor derrière lui), ce Hitler, avec sa veste de cuir et son casque relevé sur le front, avait quelque chose du délinquant juvénile, d'autant plus que, de son per-

3. Il manque à cette chronique photographique deux des moments les plus forts du *Titanic*. La procession silencieuse des Juifs en exil (qui fuient le nazisme en traversant la Mer Rouge: condensation réussie de deux millénaires d'histoire), tenant des lanternes et ôtant leurs vêtements avant d'entrer dans un fourgon qu'on devine être la chambre à gaz, était, sur photo, étrangement banale (comment retrouver sur une image silencieuse la profondeur du silence d'une scène réelle?). Quant à la scène entre Hitler et son barbier (juif), qui aura l'idée de la moustache pour compléter le look du Führer, elle était fondée, pour une bonne part, sur le dialogue, sur un jeu de scène où le comique et la férocité s'épalaient sur toute la durée de la séquence: impossible de trouver l'image, le moment qui aurait résumé la situation (était-ce quand le barbier pose à Hitler de fausses papillotes, était-ce dans le cri d'horreur du Führer se voyant affublé de cette coiffure si caractéristique de ceux qu'il allait exterminer, était-ce plus loin?).

choir instable, il dominait en fait un monde dérisoire. Mais ses cabotinages et ses facéties n'occultaient pas le caractère monstrueux de son entreprise. Le bref instant capté sur la photo de droite permet d'entrevoir un Hitler plus souterrain, plus inquiétant, éclairé d'un halo étrange et ayant, dans le regard, dans le léger sourire, une lueur de machiavélisme. Ce visage brillant et comme plastifié, ces traits découpés, cette ossature saillante transfigurent totalement, par le hasard d'un jeu d'ombres et d'éclairages furtif, le petit général un peu ridicule qui s'appliquait à gonfler son propre personnage. Ayant le poli et le glacé d'une statue de cire, son visage a été fixé à un moment où les yeux disent tout: penché sur l'antenne dont il se sert comme d'une arme future, le Führer ici est décidé, restauré un instant dans toute sa dimension occulte, nocturne, infernale.

### **la danseuse face au soleil**

Pieds nus sur le sol où gît le haut de son vêtement, blanche et lisse comme une porcelaine, comme une représentation d'elle-même, Isadora Duncan a elle aussi des gestes stylisés. Cette posture étudiée, ce visage volontairement inexpressif, ce corps qui se plie aux mouvements lents d'une danse envoûtante exécutent un cérémonial privé qui n'est qu'accidentellement offert aux regards. Lumineuse et paradoxale, Isadora ne se donne pas en spectacle: elle danse (a-t-elle dit) pour elle-même, posant à nouveau, par son apparition, la question de l'utilité et de la destination de l'art. D'inspiration orientale, sa gestuelle est centrée sur la rupture, sur la dyschronie: son bras droit se tend pour offrir, inviter, alors que sa main gauche se lève en un signe impératif d'arrêt; son corps nous fait face, alors que son visage se détourne vers l'arrière; une jambe repliée s'élève dans la même direction, alors que l'autre sert seule de point d'appui. Tous ces gestes nettement séparés, apparemment contraires, sont cependant intégrés dans le coulant d'une seule figure ininterrompue, contrôlée et en même temps libre, sauvage, spontanée. Si cette scène silencieuse, qui se déroulait en plein centre



Photo: Yves Dubé.



Photo: Yves Dubé.

de l'enceinte des voitures, avait un tel pouvoir de fascination (mais que reste-t-il, encore une fois, sur une photographie, de l'impact du silence recueilli qui régnait alors?), c'est peut-être par cette position ambiguë entre l'arrêt et l'envol, entre le silence et l'écriture vivante d'un corps constitué de signes.

#### **comme des marionnettes**

Des gestes ritualisés mais créateurs d'un corps qui pense aux mouvements artificiels de mannequins géants se laisse lire la banalisation que tentait d'exprimer le spectacle. Ces grandes poupées aux tronc anormalement longs qui sourdent des carcasses d'automobiles servent paradoxalement à figurer l'élément le plus ordinairement «humain» de cette galerie de portraits. Coiffés, vêtus comme nos contemporains, ces êtres mi-hommes (des comédiens se cachent sous ces enveloppes), mi-pantins (ils représentent l'incognito, l'absence de particularité) se livrent à des rites devenus mécaniques. La rencontre des êtres, la séduction, la copulation n'ont plus rien de la pulsion vitale, de l'énergie ou de la force vive: elles sont réduites à l'état de fonctions accomplies par des robots presque entièrement pétrifiés, figés dans leurs attitudes interchangeables, uniformisés. Leur taille agrandie leur permet de grossir encore cette gestuelle de parade, de souligner davantage la convention qui les fait se mouvoir. Muettes, ces marionnettes disent plus clairement que tout le reste que nous sommes en pleine fiction, en pleine Image. Elles sont signifiantes par leur seule présence; à la façon de symboles, elles sont, en elles-mêmes, un discours.

#### **on coule!**

Le corps parfaitement oblique (ou parfaitement droit sur un plan incliné: image-cliché du bateau qui sombre), Ivan Stilic continue à vouloir attirer l'attention, à montrer du doigt ce qui reste invisible aux yeux du reste du monde. Cette fois c'est la fin, irrévérencieusement; tout glisse vers le bas (la photo laisse voir le truc par lequel le corps du







Photo: Yves Dubé.

comédien se maintient dans cet équilibre étonnant; l'ombre de sa main pointe du doigt l'artifice. Lors du spectacle, cependant...). Ce personnage de marin japonais était certainement le plus riche, le plus intéressant de la production. Il est dommage qu'on ne l'ait pas approfondi davantage. Malgré la convention dramatique qui le cantonnait dans une marginalité plutôt cocasse, voire ridicule, il a su imposer la fonction critique qui était la sienne, mêlant le délire visionnaire à la lucidité du commentateur. Irrémédiablement seul, Ivan Strilic incarnait la conscience du désastre, un regard sur la folie humaine qu'il serait dommage de ne trouver qu'amusant.

### la triste comédie du naufrage

À l'heure de vérité, un reste d'incrédulité perce dans le regard douloureux et résigné du Capitaine qui doit ratifier le naufrage, admettre le désastre, assumer lui-même le geste de couler son propre navire, de noyer le Grand Rêve qu'il contemple une dernière fois avant de le laisser sombrer et de sombrer avec lui. Ce n'est pas par hasard qu'il tient ce symbole de suprématie comme un objet sacré auquel il voue un culte respectueux: la désillusion n'en fait que plus mal. Mais ce modèle réduit qu'il coule à la verticale (le Titanic sombre, au propre, par la main de l'homme; et en regard de l'humanité, ce paquebot de rêve est finalement bien *petit*), il savait, dès le début, qu'il allait le couler (« Vous n'avez pas lu la brochure? »). Le simulacre de la douleur se superpose donc à la douleur réelle et, même si la scène semble le dépasser, le Capitaine nous la *joue*: le spectacle ne nous a pas permis de l'oublier.

### la fin

Il reste de la scène finale du spectacle un sentiment indéfinissable que l'on ne retrouve pas sur cette photo. Un corps apparemment sans vie, des phares allumés (accident, carambolage), un feu qui lentement se consume: le spectateur quitte la scène du désastre sur un arrière-goût de désarroi, de déconfiture, d'abandon. La mort parachèvera



son oeuvre sans lui mais pour lui, l'épopée du Titanic a pris fin, le laissant sur une image — grandiose — irrémédiablement perdue. Ces rayons de lumière entrecroisés le laisseront sur une version toute esthétique de l'apocalypse, mais une version qui a quand même un certain pouvoir. Comme en témoigne cette spectatrice qui continue à observer le décor en s'en allant, on s'arrachait avec peine à cette atmosphère. Voilà tout le paradoxe: ce déploiement spectaculaire de quelques heures nous berçait, gentiment, du doux parfum de la mort.

**diane pavlovic**