

**FACS**

*Florida Atlantic Comparative Studies*

An Interdisciplinary Journal

CATASTROPHE AND  
REPRESENTATION

**Volume 9 • 2006–2007**

# EDITORIAL STAFF

## Senior Editor

PEGGY SCHALLER

## Editors

REBECCA KUHN

JILL KRIEGEL

ALESSANDRA SENZANI

KRISTYL STADLER

LOIS WOLFE

## Faculty Advisory Board

LUIS DUNO GOTTBERG

BRIAN McCONNELL

MARCELLA MUNSON

MYRIAM RUTHENBERG

---

## FACS Literary Journal

Languages, Linguistics, and Comparative Literature

Florida Atlantic University

777 Glades Road

Boca Raton, FL 33431-0991

tel: (561) 297-3860 • e-mail: [facs@fau.edu](mailto:facs@fau.edu)

*The views expressed in FACS are those of its contributors and not necessarily those of the individual members of its editorial staff, or of the faculty, staff, or administration at Florida Atlantic University. FACS is published through the generosity of FAU and SG and is free to all FAU students.*

Cover art: 2007 copyright © Jacqueline May, Studio Virtuale

Arshile Gorky images used with permission courtesy of the Whitney Museum of American Art; Artists Rights Society (ARS), New York; and Board of Trustees, National Gallery of Art, Washington.

© 2006-2007 by Florida Atlantic Comparative Studies

All right reserved.

ISSN 1088-4610 / ISBN ref# 1-58112-972-6

# CONTENTS

## **Foreword**

PEGGY SCHALLER.....i

## **Saisir le désordre: Expressions littéraires de la catastrophe; modalités et enjeux de sa verbalisation**

AMINA TAHRI ..... 1

## **The Morning After *A Night to Remember*: The Lesson of the *Titanic***

BREE HOSKIN ..... 13

## **Places That Disaster Leave Behind**

BRUCE JANZ ..... 33

## **Nuclear Families and Nuclear Catastrophe in Alain Resnais' *Hiroshima Mon Amour* (1959)**

PAUL WILLIAMS.....53

## **Personal History, Collective History: Mapping Shock and the Work of Analogy**

AMANDA IRWIN WILKINS ..... 71

## **It's What Isn't There That Is: Catastrophe, Denial, and Non-Representation in Arshile Gorky's Art**

KIM THERIAULT ..... 85

**CONTRIBUTORS**..... 109

**CALL FOR PAPERS**..... 111



## FOREWORD

BY PEGGY SCHALLER

When the editors of *Florida Atlantic Comparative Studies* gathered in the fall of 2005 to discuss topics for our next issue, a list of heavy theoretical and literary topics were tossed out for consideration and debate. All the while, however, concrete national and global situations of dramatic proportions loomed large in our thoughts, and gingerly crept into the tone of our suggestions. International terrorism, the Asian tsunami, the September 11 attacks, and Hurricane Katrina had touched our recent collective memories, yet we shied away from them as too materialistic, and rejected subjects tied to the specificity of any of these events. Eventually, though, what became clear was the need to create a venue for reflection on these regional, national, and global arenas as they experienced and then shared such diverse and such devastating tragedies, emanating from both man-made and natural points of origin. We hoped our topic would appeal to an interdisciplinary field of scholars, varied in perspective and willing to communicate their views on catastrophe as it affects individuals, groups, and entire populations. And so in early October we began circulating our Call for Papers for the issue entitled “Catastrophe and Representation.” When our final meetings were postponed by the passage of Hurricane Wilma through our South Florida backyards later that month, we knew that we had chosen accurately.

We were not disappointed with the outcome of our decision. Submissions came to us from our own campus, but also from Asia, Europe, Australia, and all corners of North America. The results compiled in this issue represent a cross-section of those works, starting with the cover of this issue, an original graphic design by artist Jacqui May of Florida Atlantic University. Inspired by our theme, Jacqui reflects on it through the image we selected: “the shape of the mass comes down...almost like a hand or claw reaching out and that, for me, is symbolic of the hand of catastrophe reaching out over the world—unfortunately.” As an artist, however, she is also anxious to reach beyond the immediate impact of the image on the observer, beyond the obvious symbolism, and create art that pushes its audience to reflect on the individual impact it generates, the personal buttons it pushes. “What I like about this type of image is the notion of taking something huge and manipulating a tiny little piece of it to

be un-recognizable for what it actually is. Then, each reader of the image can perceive for herself whatever the eye and mind tells her it is.” Taking the macro down to the micro, May’s image sets the stage for our authors.

The first three articles embrace that macrocosmic approach to the idea of catastrophe and its literary representation. Our only foreign language contributor, Amina Tahri offers her perspective on the humanistic dimensions of catastrophe, examining both its effects on people and its shape as the result of human actions. Bree Hoskin maintains that broader perspective on catastrophe by examining two major historical events, the Titanic disaster and the events of America’s September 11, 2001. Analyzing notions of misplaced complacency, miscalculated security, and mismanaged personal relationships, Hoskin compares similarities between the events and the people they impacted to draw her conclusions. Bruce Janz’s article completes this group by focusing on catastrophe, community, and communication. His look at “place-making” and the role of the press in creating or dissipating community in times of catastrophe is an insightful exploration of the written word as tool in post-disaster scenarios.

The next three articles mesh that global perspective with a more personalized vantage point to explore individual manifestations of catastrophe. Paul Williams’s article “Nuclear Families and Nuclear Catastrophe in Alain Resnais’ *Hiroshima Mon Amour*” takes a new look at this classic film, analyzing its exposure of both public and private catastrophes in shaping family and gender. Amanda Wilkins’ “Personal History, Collective History: Mapping Shock and the Work of Analogy” searches for answers in literary history to find resources for grief and healing. Motivated by the fall of the World Trade Center, Wilkins delves into several historical texts to evaluate their creators’ processes for responding to life’s many and varied catastrophes. Our final article interprets global catastrophe as it shapes a specific individual in Kim Theriault’s “It’s What Isn’t There That Is: Catastrophe, Denial, and Non-Representation in Arshile Gorky’s Art.” Theriault analyzes this artist’s work as a reflection of his personal struggle with tragedy and trauma in the world of post-holocaust chaos, tracing the connections that inform his existence and his artistic expression of it.

In spite of the often difficult topics addressed in this issue, we hope that our readers will find these articles and images insightful and thought provoking, capable of stimulating new ways of looking at our world through its discerning representation by these fine artists and authors. Bonne lecture!

# SAISIR LE DÉSORDRE : EXPRESSIONS LITTÉRAIRES DE LA CATASTROPHE ; MODALITÉS ET ENJEUX DE SA VERBALISATION

AMINA TAHRI ESCALERA

*Des principes qui prévalent à sa mise en mots, à sa constitution en élément poétique, la représentation littéraire de la catastrophe engage une réflexion sur ses mécanismes et enjeux :*

- *S'agit-il de rétablir un ordre bouleversé en suppléant à une confusion bien réelle l'ordre maîtrisé du récit ?*
- *Du plaisir paradoxal né de la représentation du tragique, à son enjeu didactique, peut-on parler de catastrophe utile, voire nécessaire ?*
- *L'écrit peut-il rendre l'horreur supportable en la sublimant ou encore par le rire ?*
- *Où se situe, aux yeux des écrivains, la responsabilité de la catastrophe ?*

*C'est donc dans une double perspective que se dirige cette étude: En tant que motif exploité au profit de l'histoire, la mise en scène du désordre est asservie à la production littéraire. En tant que défi posé au langage, elle en oblige les artisans à repenser et renouveler sans cesse leur instrument.*

## Introduction

Lorsqu'il s'agit d'en définir la nature, la notion de catastrophe introduit celle d'événement. La catastrophe est un événement remarquable et très fortement caractérisé par le négatif. Sa représentation en est donc sa reproduction imagée : c'est la concrétisation, sous quelque forme que ce soit, d'une abstraction.

Dans la mesure où il saisit physiquement l'impalpable, le discours, sous sa forme écrite, a pour vocation de fixer un non-dit. En lui donnant forme, il le donne ainsi à voir, comme le fait la peinture — les représentations de batailles napoléoniennes de Delacroix par exemple — ou les autres formes d'art. Il s'agit d'une mise en mots de l'événement dans le premier cas, d'une mise en image dans le second.

C'est du discours littéraire, plus précisément, qu'il sera question dans cette étude, des moyens qu'il met en œuvre pour réaliser la reproduction d'une catastrophe, des ressources qu'il dévoile mais aussi des limites

qu'il admet. De même, on se limitera ici à la dimension humaine de la catastrophe, c'est-à-dire aux désordres dont les conséquences affectent l'homme de façon directe, qu'il soit ou non à leur origine. Les catastrophes dites « naturelles » seront dès lors exclues de cette réflexion, à moins qu'elles ne soient la représentation symbolique d'un autre mal.

La représentation du désastre à travers le texte littéraire peut se définir par les différents enjeux — dramatique, esthétique et philosophique — qu'introduit la transformation de l'événement en discours.

Comme partie dramatique, la catastrophe fait avancer le récit et tente d'en ordonner les éléments. Comme motif littéraire, elle met le langage à l'épreuve, en tant qu'événement remarquable enfin, le discours qui la rapporte envisage souvent les questions d'ordres morales qui y sont engagées.

## ENJEUX DRAMATIQUES

### Un moteur narratif

Formé à partir du mot grec « katastrôphê », qui signifie « renversement », (le terme est dérivé du verbe « strepho » soit « tourner ») puis passé au français par l'intermédiaire du latin, le mot catastrophe est donc d'abord synonyme de bouleversement. Aristote, dans *Poétique*, l'associe au dénouement de l'intrigue, au terme de la série de péripéties que la pièce s'est employée à exposer.

La catastrophe est la partie de la pièce qui clôt l'histoire, quand la reconnaissance s'opère et lève le voile sur toutes les questions qui persistaient.

Bien souvent à l'origine de la catastrophe dans la tragédie classique, la Destinée. Celle-ci peut être annoncée dès les premiers instants, comme dans l'*Œdipe-Roi* de Sophocle. Le dérèglement est, dès l'ouverture, au cœur de l'histoire.

Les catastrophes, cette fois au sens communément entendu, constituent la pièce entière, et affectent l'univers, la Cité, la cellule familiale et le héros. Ainsi, la peste menace de précipiter le monde dans un désordre absolu et jette Œdipe sur le chemin de sa destinée. Le meurtre du père, est, comble de l'ironie tragique, à l'origine de l'enquête qui guide Œdipe sur les routes et dans le lit de sa mère, réalisation de la seconde part de la prophétie.

Cette pièce fournit un exemple signifiant de la catastrophe comme dynamique dramatique. Malgré ses efforts désespérés et ses intentions pures, Œdipe sera la victime de l'accomplissement du destin prédit par l'Oracle. La reconnaissance ici ne fait que révéler le désordre déjà existant, en mettant fin à l'ignorance bienheureuse du héros.



Si elle y trouve un terrain d'épanouissement rêvé, la catastrophe ne se limite pas à la tragédie. Elle constitue également le moteur narratif du roman. Cependant, il semble que la catastrophe, quand elle se déroule dans un autre genre littéraire, tend à renouer avec ses sources. Ainsi, *La Peste* de Camus, publiée pour la première fois en 1947, est construite comme une tragédie en cinq actes, en l'occurrence « parties ».

La catastrophe est, là encore, thème central du roman. Dans la ville d'Oran (Algérie, alors française), un jour d'avril 194. , le docteur Rieux découvre le cadavre d'un rat sur son palier. Très vite, les habitants succombent l'un après l'autre à un mal violent et mystérieux. Les soupçons du médecin sont vite confirmés: il s'agit de la peste. Après bien des réticences et des tracasseries administratives, les autorités prennent conscience de l'épidémie et se décident à «fermer» la ville, qui s'installe peu à peu dans l'isolement. L'enfermement et la peur vont rapidement modifier les comportements collectifs et individuels ; la catastrophe originale donne ainsi naissance à une série de désordres.

La catastrophe peut tout aussi bien constituer une fin qu'un commencement de l'histoire. Elle peut signifier une clôture de l'action, soit le moment où le déséquilibre initial est rattrapé par la destruction générale ou, plus rarement, par un nouvel équilibre. Ainsi, le départ d'Œdipe suit de peu la scène de reconnaissance et, lui parti, c'est le désordre et la confusion qui quittent la Cité, et l'espoir de la naissance d'un ordre nouveau.

### **Ordre et désordre**

La mise en discours du désastre est une tentative de mise en ordre de ce qui, par définition, est désordre. Désordre dû à un fonctionnement dérégulé du monde—les catastrophes naturelles ou les épidémies- ou aux pulsions humaines. En le soumettant à l'ordre du récit, le discours littéraire tente de saisir une logique sous-jacente à l'illogique, il essaie de prouver que l'imprévisible était, en quelque manière, annoncé. La mise en discours est un travail de reconstitution des débris de l'événement — réel ou fictionnel.

L'histoire que conte *La Peste*, qui se veut réaliste, aussi bien dans son décor, ses péripéties, la description clinique de la maladie et la variété des personnages, raconte comment la calamité se déclare non dans une cité imaginaire, mais à Oran, comment la ville sera coupée du monde et livrée à son malheur, et comment quelques hommes sauront, par leur révolte, opposer au mal la seule attitude possible. Mais la peste dont il s'agit est toute symbolique, elle réfère à un désastre qui ne doit rien à la nature, mais bien à l'homme. Camus écrit dans ses *Carnets*, en 1942 : «*Je veux exprimer*

*au moyen de la peste l'étouffement dont nous avons souffert et l'atmosphère de menace et d'exil dans laquelle nous avons vécu. Je veux du même coup étendre cette interprétation à la notion d'existence en général» (72)*

La peste, c'est-à-dire la terreur de la souffrance et de la mort, l'enfermement, l'exil, même s'il s'agit de «l'exil chez soi», la séparation, tel est le lot des hommes.

L'acte d'écriture s'efforce de mettre en lumière, à travers sa représentation symbolique, l'épreuve de l'exil. L'assimilation à la maladie, la peste représentant le Mal, ainsi que la construction du roman (similaire à celle de la tragédie classique) disent la gravité d'un vécu douloureux.

Mais sa verbalisation peut-elle, pour autant, expliquer et dénouer l'hybris ? Peut-on trouver la formule du désordre ?

Le discours peut d'ores et déjà dire le désordre, il s'en fait le récipient et en assure la conservation. Les textes rapportant l'holocauste—qu'ils soient sous formes de journal, essai ou roman—sont là pour dire l'horreur, dans une finalité testimoniale plus qu'explicative.

Le discours littéraire permet d'« ouvrir » la catastrophe, en ce que ses péripéties et les motifs qu'elle met en place sont l'un après l'autre défilés, disséqués. Les mots permettent de poser l'équation, de reformuler à l'infini et sous toutes les variations la même interrogation : comment cela a-t-il pu arriver ?

Il existe une spécificité de la représentation par le discours, en ce que le texte écrit fournit une fonction d'archivage—c'est particulièrement le cas des travaux d'historiens, des mémoires ou des témoignages écrits—et met en place un principe d'abondance. A l'inverse du tableau dont les dimensions doivent obéir à des mesures définies, l'espace de l'écrit est illimité et extensible à l'infini.

## ENJEUX ESTHETIQUES

### **Quand l'ampleur de la catastrophe défie sa représentation**

La littérature moderne, réinventant la notion de plaisir paradoxal que l'âge classique relie à la représentation du réel, est tentée d'inverser les valeurs du beau : transfigurer la laideur par la magie des mots, et ouvrir à une expérience du sublime par la représentation de ce qui est ou peut être considéré comme immonde. C'est l'ambition ouverte des *Fleurs du Mal* dont le titre établit d'ores et déjà la dialectique entre horreur et beauté, pure et impure.

Cependant, l'horreur est difficilement « poétisable » et elle a imposé, dans la seconde partie du vingtième siècle, une remise en question du

discours poétique. Celui-ci est alors perçu, par certains poètes, inutile et déplacé alors que le monde découvre les camps de concentration.

Mais le propre de la catastrophe, du révoltant est aussi d'être impossible à passer sous silence, tant l'indignation et la douleur sont grandes. Il faut exprimer l'événement effroyable pour continuer à vivre.

« *On peut nommer cela horreur, ordure* » (Jacottet, *Leçons* 7). Et il faut quand même « nommer l'ordure », même si l'idée même de poésie paraît dans ces moments-là, d'une vanité proche de l'indécence.

Les *Leçons* de Philippe Jacottet nous apprennent en effet que quand « *Le liens de mots commence à se défaire* », « *parler alors semble mensonge ou pire : lâche/ Insulte à la douleur.* » (33)

C'est moins une contestation du langage poétique qu'une ambition de le renouveler. On rejette, comme Eugène Guillevic dans *Inclus*, l'usage de la métaphore, en posant les principes d'une écriture économe et débarrassée de toutes fioritures. Poème et poète acceptent le sacrifice rituel au nom de la lisibilité :

*Ce qui fut sacrifié/ Ne saigne pas, moignon/ A la sortie.*

*Et maintenant, / Il est lisible, détaché/ De cet homme qui célébra/ Sur lui-même/ le sacrifice.* (102)

Ou encore on fait subir au langage le même bouleversement qui affecte le monde, ainsi que le formule Tristan Tzara dans son manifeste Dada du 23 Juillet 1918:

« *Que chaque homme crie : il y a un grand travail destructif, négatif à accomplir. Balayer, nettoyer. La propreté de l'individu s'affirme après l'état de folie, de folie agressive, complète, d'un monde laissé entre les mains des bandits qui déchirent et détruisent les siècles ...* » (30)

La poésie moderne questionne ainsi, à l'intérieur d'elle-même, l'efficacité de son seul outil—le mot—et sa propre pertinence. L'horreur introduit une nouvelle équation, par la remise en cause du mot inapte à exprimer le mal, « *comme si la parole rejetait la mort, / ou plutôt, que la mort fit pourrir/ même les mots* » (Jacottet 33). La béance du texte installe un nouveau défi : repousser les limites du langage, ajuster les mots à l'indicible.

### **La représentation détournée : l'absurde et le burlesque**

Le genre de la farce, et les disproportions qu'il introduit dans la représentation, est un moyen d'expression détournée de la catastrophe. Alfred Jarry a situé son Père Ubu, lors de la première représentation d'*Ubu Roi*, « *en Pologne, c'est-à-dire nulle part* » (Jarry, « Discours » 399), un nulle part qui renvoie au partout, car partout l'on peut assister à la même

surenchère de bêtise et de brutalité, mises en œuvre pour assouvir le désir de pouvoir.

Le rire soulage, pouvoir s'en moquer est bien la preuve que l'on peut survivre à l'idée de l'horreur. Il faut rendre la catastrophe risible pour pouvoir en affronter le souvenir. Mais le comique n'est pas sans autres finalités que le rire, il permet de faire passer une dénonciation, notamment lorsque l'événement est dénoncé dans l'immédiat. Cet éloignement dans l'écriture à double signification a ainsi permis au fabuliste Jean de La Fontaine de formuler, à travers l'univers à priori innocent de la fable animale, la critique de la Cour dont il faisait, pour comble d'ironie, partie.

On peut même rire d'une « *boucherie héroïque* ». Cette formule conclut le premier paragraphe du troisième chapitre de *Candide*, et si l'idée à laquelle elle réfère n'est pas bien gaie, l'oxymore qui soutient la formule ainsi que la polyphonie ironique [*ri*] convoquent un effet de surprise qui invite à entendre le vrai sens que donne Voltaire à l'héroïsme guerrier. Le choc des deux termes neutralise la notion même que l'on donne trop volontiers à l'héroïsme en laissant voir à travers le mot « *boucherie* » « *les cervelles (...) répandues sur la terre à coté de bras et de jambes coupés* », « *les filles éventrées après avoir assouvi les besoins naturels de quelques héros* » (27-8). Le récit de la bataille est donné sur un ton faussement détaché, le héros ne distingue même pas entre les deux camps, il en comptabilise les victimes! Mais la description est ironique, et derrière les apparences glorieuses se laisse entrevoir la réalité brutale de la guerre. L'axiome de Pangloss « *tout est pour le mieux dans le meilleur des mondes* », cette incessante dénégation de tout ce qui viendrait à brouiller l'image lisse d'un monde parfait, est violemment contredite. Voltaire invite à voir ce que l'aveuglement de Candide l'empêche de réaliser, et la distanciation de la naïveté, finalement, ne fait que rendre les choses plus violentes. La représentation burlesque du mal ne parvient, en aucun cas, à désamorcer le caractère horrible de l'objet représenté.

Et ce n'est pas là, à en lire l'affirmation de Ionesco dans *Notes et Contre notes*, sa finalité. Il y écrit : « *Le comique étant l'intuition de l'absurde, il me semble plus désespérant que le tragique. Le comique n'offre pas d'issue* » (112). Le comique est désespérant car il tente de saisir l'innommable, et la dérision grandit à mesure de l'horreur.

Le caractère du Père Ubu, dans *Ubu Roi*, est très proche de celui du *Dictateur*, le personnage créé par Charlie Chaplin. Ils offrent tous deux la même représentation burlesque du tyran dont les actions révèlent la folle

absurdité. A la propagande haineuse, le discours artistique répond par la satire. La satire du pouvoir abusif est le premier acte de la résistance que l'on y oppose.

## ENJEUX PHILOSOPHIQUE ET MORAL

### Une fonction didactique

L'écriture qui dénonce a pour vocation de réveiller les esprits. La représentation de la catastrophe devient, en ce sens, un acte engagé car le lecteur doit en tirer une leçon et peut être invité à apporter un changement significatif au cours de son existence.

La « *catharsis* », concept forgé par Aristote, explicite le mécanisme du plaisir paradoxal ressenti au spectacle d'une tragédie. C'est la purgation des passions, par les sentiments de pitié et de crainte. La purgation s'opère par l'identification au héros tragique, et donne une leçon à méditer tout en dispensant le spectateur d'éprouver cette expérience dans la vie. Le sort d'Édipe nous apprend que l'homme doit craindre d'éveiller sur lui la fureur du Ciel, et la littérature offre de nombreux exemples du châtement ultime que risque celui qui le provoque: la torture éternelle, l'enfer, ou la mort.

Faust et Don Juan sont, dans une certaine mesure, les descendants de Prométhée, en ce qu'ils s'opposent comme lui à la Divinité. Le premier convoite la Connaissance ultime, le second offense Dieu quand il pénètre les portes d'un couvent pour séduire Dona Elvire. Faust est mis à l'épreuve par Dieu qui lui désigne un compagnon, Méphistophélès, avec lequel il ira découvrir le Grand et le Petit mondes. Contrairement à ce que ses premières affirmations laissaient prévoir, Faust succombe rapidement aux tentations des jouissances matérielles. L'enfer qui lui est réservé est celui du remord, quand Marguerite, la jeune fille qu'il a séduite, met au monde un enfant et le tue ensuite. Elle sera sauvée par son repentir, et le drame s'achèvera sur la grâce de Faust, qu'obtient pour lui la jeune fille. Le péché était ici nécessaire car sans lui, il n'y aurait pas de repentir puis de rédemption.

Le plus célèbre des enfers a été déployé par Dante, dans *La Divine Comédie*. Il s'y fait accompagner par le poète Virgile, et s'inspire de la terminologie chrétienne des sept péchés capitaux pour faire le portrait de ce lieu. Il situe chaque péché dans un cercle, et les pires pécheurs sont regroupés au centre de la terre, le lieu le plus éloigné de Dieu. *La Divine Comédie* est d'abord le récit de la conversion de Dante lui-même, et il entend montrer aux hommes, à travers une rhétorique délibérative, ce qui attend ceux qui s'éloignent de la voie de Dieu.

*La Peste* de Camus se termine sur les portes de la ville qui s'ouvrent enfin. Les habitants savourent leur liberté mais ils n'oublient pas cette épreuve « *qui les a confrontés à l'absurdité de leur existence et à la précarité de la condition humaine* » (117). Le père Paneloux fait du fléau l'instrument du châtement divin et appelle ses fidèles à méditer sur cette punition adressée à des hommes privés de tout esprit de charité. Ils peuvent s'y abandonner, s'avouer vaincus, y voir la main d'un dieu châtier on ne sait quel péché, ou bien retrouver leur dignité et leur liberté par la révolte, et la solidarité.

Voltaire a dédié son existence à son combat contre « *l'infâme* », notamment dans le *Dictionnaire Philosophique*. Pour lui, c'est bien la religion qui est au cœur de toutes les catastrophes, ou plus exactement les superstitions entretenues par les chefs religieux. *Le Dictionnaire Philosophique* a pour principe essentiel d'ouvrir les yeux du peuple, en retraçant toutes les horreurs que l'homme réalise au nom de la religion. Anticlérical, Voltaire dénonce avec force les dogmes des religions pour sortir les hommes de la léthargie ou ils se complaisent. La succession d'horreur dont *Candide*, le héros de la pièce éponyme, est le témoin, finit par entamer son légendaire optimisme. L'écriture humoristique n'empêche pas un choc brutal et le retour à la réalité du mal. Chaque horreur à laquelle *Candide* est confronté est l'occasion, pour Voltaire, d'une dénonciation. Ainsi, la rencontre avec le nègre de Surinam au sortir de l'Eldorado (dans le Chapitre 19 de *Candide*) est une dénonciation de l'esclavage, les récits où les scènes de massacres dénoncent la sauvagerie de la guerre. Quand Grotius et Pufendorf, dans le troisième chapitre de *Candide*, justifient le massacre de l'ennemi, l'usage de l'ironie (en tant que figure du renversement), invite à interpréter leur discours à l'opposé de ce qui est textuellement formulé. Il faut parfois recourir à une représentation inversée pour aboutir à une juste imitation.

Dans une même lutte contre le fanatisme, Ionesco, dans *Rhinocéros*, a recours à l'absurde pour dénoncer le nazisme. La pièce montre les habitants d'une ville se transformer en rhinocéros, sombrant dans la facilité de la multitude, dans la sauvagerie fanatique et animale. Si l'animalisation des hommes est peu crédible, il est cependant clair que Ionesco décrit la propagande nazie qui gagne les esprits et transforme les hommes en bêtes.

### **Catastrophe et responsabilité**

« *Le tragique commence lorsque les deux plans humain et divin sont assez distincts pour s'opposer, mais encore trop proches pour paraître séparés. Les actes humains viennent s'articuler avec les puissances divines,*

*où ils prennent leur sens véritable, ignoré de l'agent, en s'intégrant dans un ordre qui dépasse l'homme et lui échappe* » (Vernant et Vidal-Naquet 39)

Entre la volonté divine, aussi inique soit-elle dans la tragédie antique, et la volonté humaine, la responsabilité de la catastrophe peut paraître aléatoirement attribuée. En fonction du degré de croyance et de religiosité de l'auteur, en fonction de l'époque et des événements, cette responsabilité balance de l'un à l'autre.

Dans *Œdipe-Roi*, Le parricide et l'inceste vont se définir en fonction de leurs conséquences. La monstruosité d'Œdipe est contagieuse et héréditaire ; elle s'étend à tout ce qu'il touche, tout ce qu'il engendre. Le processus de la génération perpétue le mélange abominable de sangs. L'enfantement incestueux se ramène à un dédoublement sinistre, à un mélange impur de choses innommables, faisant « *paraître sous le ciel un être qui est le père de ses frères... une femme qui est l'épouse de celui dont elle est mère* » (Stasimon III, Vers 1186 – 1222). Ainsi, même si Œdipe n'est pas, «techniquement» responsable des crimes qu'il a commis, (les événements étaient inscrits dans le Ciel, et toutes les actions conscientes du héros visent à essayer d'empêcher la réalisation de la Fatalité) il en est néanmoins coupable, et doit porter le poids de cette responsabilité par l'exil et le châtement qu'il s'applique lui-même.

Il existe un écho certain entre les catastrophes provoquées par des héros mythiques ou par les personnages qu'a générés une littérature plus proche de nous. Le sort de Prométhée, tel qu'il est exposé par Hésiode, dans la *Théogonie*, et Eschyle, dans *Prométhée enchaîné* a fait de lui le symbole de la révolte de l'humanité qui aspire à l'émancipation.

Zeus désirait supprimer la race humaine pour la punir de sa méchanceté et créer une race nouvelle et meilleure. Il tentera de faire mourir les hommes de faim puis les privera du feu. Prométhée se révolte : il vole le feu et le rend aux hommes. Mais on ne plaisante pas avec les Dieux de l'Olympe : Zeus, par vengeance, fabrique la première femme, Pandore, et désormais l'homme devra s'unir à elle pour se reproduire. La race humaine est désormais privée de l'immortalité divine.

Prométhée est devenu, à l'époque des Lumières, le personnage emblématique du progrès et de l'humanisme. Il représente l'espérance en une amélioration de la condition humaine grâce à la connaissance, et le combat contre les forces qui écrasent l'homme. Cependant, il est aussi celui qui prive cette même humanité de sa part divine. Voulant épargner une catastrophe à ses semblables, il en provoque une autre. Il est le héros, au sens épique du terme, et dans une acception plus moderne, puisqu'il se révolte contre le

tyran au nom de tous les hommes. Mais le combat pour la justice et la liberté se paie au prix fort, et le châtement de Prométhée, enchaîné sur le mont du Caucase et condamné à avoir le foie dévoré perpétuellement par les aigles, est là pour le rappeler. Tout combat, même pour les plus nobles causes, peut s'achever par la constitution du justicier en victime sacrificielle.

Prométhée est la figure du résistant au pouvoir totalitaire. Entre le tyran divin et le dictateur bien humain, peu de différences. Leurs actions à tous deux visent à aliéner l'homme ou la société, à le déposséder de ses biens, de sa liberté, ou de sa vie. Ainsi, le monstre politique comme Néron dans le *Britannicus* (1669) de Racine représente le triomphe de la ruse et de la barbarie. Tandis que la tragédie antique limite la responsabilité de l'homme soumis à la fatalité, la tragédie politique justifie parfois la barbarie d'un tyran pour des raisons politiques (l'ordre politique et social dans la Cité). Racine, par exemple, s'applique à montrer l'évolution de Néron et comment celui-ci est amené à prendre de cruelles mesures, jusqu'au meurtre.

La responsabilité humaine prend toute sa mesure dans la littérature moderne. Plus de Dieux lointains ou de Destinée à mettre en cause, mais un éclatement réfléchi des valeurs humaines. Déjà, dans la littérature antique, l'homme s'émancipe de la tutelle divine et devient responsable de ses propres actions. Pandore, la femme créée par Zeus, fut mariée à Epiméthée, frère de Prométhée. Elle ne sut résister à la curiosité d'ouvrir le récipient offert par Zeus, et libéra ainsi les fléaux et tous les malheurs qui pouvaient ravager l'humanité, tels que la Vieillesse, la Fatigue, la Maladie, la Folie, le Vice et la Passion. Tous les maux sortirent alors de la jarre sous la forme d'un nuage et attaquèrent la race des mortels. Pandore referma le couvercle trop tardivement, et seule l'Espérance resta enfermée dans la cassette.

C'est, en littérature, l'homme qui lui-même provoque les maux qui l'accablent ; la mauvaise gestion de ses passions le précipite dans des désastres dont il est, bien souvent, le vrai responsable.

## **Conclusion**

La catastrophe trouve son statut dans le discours qui la nomme comme telle, mais elle n'y trouve pas de définition pleinement satisfaisante. Pas plus qu'une autre forme d'art, elle ne peut saisir pleinement l'étendue du mal, et le discours doit s'assouplir et se réinventer pour exprimer ce qu'il est parvenu à en capturer.



A une image infantilissante de l'homme, éternelle victime impuissante et soumise aux caprices de forces supérieures, des écrivains comme Voltaire ont substitué un homme actif, tenu pour responsable de ses actions et libéré du poids de la peur irraisonnée. L'homme a, en fin de compte, certainement plus à craindre de lui-même que de la fureur des Cieux.

La littérature offre une variation sur le thème de l'enfer qui est conclut par la simple formulation de Sartre dans les dernières lignes de *Huis Clos*: « *l'enfer, c'est les autres* » (92). L'enfer est sur terre, en chacun de nous, et l'admettre a contribué à remettre en question la toute-puissance divine.

L'affranchissement de l'homme et la reconnaissance de son libre arbitre mettent en lumière sa pleine responsabilité dans la plupart des misères qui affectent l'humanité.

## Bibliographie

- Alighieri, Dante. *La Divine Comédie*. Ed. Philippe Le Blay. Trans. A. Brizeux. Paris: Larousse, 2001.
- Aristote. *Poétique*. Ed. and Trans. M. Magnien. Paris: LGF, 1990.
- Baudelaire, Charles. *Les Fleurs du Mal*. Paris: Gallimard, 1995.
- Camus, Albert. *Carnets*. T. II: Janvier 1942 - Mars 1951. Paris: Gallimard 1997.
- . *La Peste*. Paris: Nathan, 1991.
- Le Dictateur [The Great Dictator]*. Dir. Charles Chaplin. Perf. Chaplin. 1940. DVD. Fravidis, 2001.
- Eschyle. «Prométhée enchaîné.» *Théâtre Complet*. Trans. Robert Pignarre. Paris: Flammarion, 1993.
- Goethe, Wolfgang. *Faust*. Eds. Évelyne Frantz et Jean-Pierre Frantz. Trans. Gérard de Nerval. Paris: Larousse, 2004.
- Guillevic, Eugène. *Inclus*. Paris: Gallimard, 1973.
- Hésiode, *La Théogonie*, Paris: LGF, 1999.
- Ionesco, Eugène, *Rhinocéros*. Paris: Gallimard, 1991.
- . *Notes et contre notes*. Paris: Gallimard, 1991.
- Jacottet, Philippe. *À la Lumière d'hiver*. Paris: Gallimard, 1994.
- Jarry, Alfred. «Discours d'Alfred Jarry prononcé à la première représentation d'Ubu Roi.» «Questions de théâtre.» (*Euvres complètes*, T. 1. Paris: Gallimard, 1972.
- . *Ubu Roi*. Paris: Gallimard, 1993.
- Molière, Jean Baptiste Poquelin. *Dom Juan ou le Festin de Pierre*. Paris: Libro, 2003.
- Racine, Jean. *Britannicus*. Ed. Jacques Forestier. Paris: Gallimard, 1995.
- Sartre, Jean-Paul. *Huis clos*. Paris: Gallimard, 1991.
- Sophocle, *Œdipe-Roi*. Paris: Libro, 2004.
- Tzara, Tristan. *Lampisteries, Sept manifestes dada*. 1963. Paris: Pauvert, 2001.
- Vernant, J-P. et Vidal-Naquet P. *Mythe et Tragédie en Grèce antique*. Paris: La Découverte, 1986.
- Voltaire. *Candide ou l'optimisme*. Paris: Gallimard, 2003.
- . *Le Dictionnaire philosophique*. Paris: Gallimard, 1994.

**THE MORNING AFTER  
A NIGHT TO REMEMBER:  
THE LESSON OF THE TITANIC**

BREE HOSKIN

*This article sets out to explore how and why the Titanic has been represented as a cultural watershed—an event that caused society to wake up to the dangers of its modern environment. It plays into the notion of catastrophe and representation by exploring how the endurance of the unsinkable myth in dramatic representations has affected the Titanic’s status as not only a warning, but also a lesson, for the twentieth and early twenty-first century. A comparison between representations produced during the 1950s and in the wake of 11 September 2001 reveals similarities between the lessons garnered, thus giving the Titanic’s meanings an historically transcendental significance. Both use the Titanic to stress the dangers of complacency and hubris, the need for vigilance in security measures and, most importantly, the importance of nurturing personal relationships.*

**T**itanic survivor John ‘Jack’ B. Thayer’s 1940 account of the disaster, *The Sinking of the Titanic*, treated the sinking as the end of a peaceful and dreamlike epoch of modern complacency and the beginning of an uneasy and alert global consciousness:

There was peace, and the world had an even tenor of its ways. True enough, from time to time there were events—catastrophes—like the Johnstown flood, the San Francisco earthquake, or floods of China—which stirred the sleeping world, but not enough to wake it from its slumber. It seems to me that the disaster that was about to occur was the event, which not only made the world rub its eyes and awake, but woke it with a start, keeping it moving at a rapidly accelerating pace ever since, with less peace, satisfaction and happiness...to my mind, the world of today awoke April 15, 1912.

That Thayer took the *Titanic* to signify the end of a world found resonance even at the end of the twentieth century, when in 1998 Peggy Noonan used the *Titanic* as a metaphor for articulating an anxiety and unease that she sensed was bubbling under the deceptively calm and innocuous veneer of wealth, abundance and technology over New York—a city she called the “psychological centre” of American modernity:

Something's up. And deep down, where the body meets the soul, we are fearful. We fear, down so deep it hasn't risen to the point of articulation, that with all our comforts and amusements... we wonder if what we really have is... a first class stateroom on the *Titanic*. Everything's wonderful, but a world is ending and we sense it. (*There Is No Time*)

Noonan's use of the *Titanic* as a metaphorical warning against placing social confidence in the safekeeping of American progressive modernity, which, by the late twentieth century, had shifted from the power of the machine to the power of commerce, again found articulation three years later in Noonan's attempt to understand the 11 September 2001 terrorist attacks on New York's World Trade Centre—an architectural structure that symbolized this power of American commerce:

If it has to be compared, yesterday to most of us in New York, it was *Titanic*. It was the end of the assumptions that ease and plenty will continue forever, that we rich folk will be kept safe by our wealth and luck; it was the end of a culture of indifference to our nation's safety. Those Twin Towers, those hard and steely symbols of the towering city, were the ship that God himself couldn't sink. (*September 11 73*)

While Noonan's 2001 version of the unsinkable ship was New York's World Trade Centre, the 1950s version could be seen to be the atomic bomb. The atom bomb was certainly something in which American faith had been placed. While American President Harry S. Truman had declared it "the greatest thing in history" (LaFeber 26), it was during the 1950s that, according to Steven Biel, "the atomic establishment was telling the public about the sunny side of the atom" (167). However, the perpetuation of what Richard Howells calls the 'unsinkable myth' of the *Titanic* in such texts as American author Walter Lord's 1955 bestseller *A Night to Remember*, Roy Baker's 1958 British film adaptation of Lord's book and a 1959 episode of John Newland's American television series *One Step Beyond* implicitly indicate reservations about placing absolute confidence in technological advancement, using the *Titanic* both as a warning against modern complacency and as a lesson for the atomic age. The purpose of this article is to explore how the endurance of the unsinkable myth in the collective public consciousness and dramatic representations has affected the *Titanic's* status as not only an iconic warning, but also a lesson, for the twentieth and early twenty-first century; how the *Titanic* is continually given a culturally relevant meaning at times when the otherwise technologically and economically abundant modern world is

compromised by crisis. Indeed, the fact that the *Titanic*'s collision with the iceberg was a random accident often plays little part in how the sinking is interpreted in social commentaries and dramatic representations. As such, visual and literary texts that represent the *Titanic* as the unsinkable ship that sank frequently use this irony as a metaphor the dangers of technological progress, corporate greed and modern ignorance. Moreover, the fact that the *Titanic* has frequently been represented as a cultural watershed has given its meanings a historically transcendental significance. A comparison between representations produced during the 1950s and in the wake of 11 September reveals similarities between the lessons garnered. Both use the *Titanic* to stress the ever-present threat of catastrophe and the dangers of complacency and hubris, the need for vigilance in security measures, and most importantly, the importance of nurturing personal relationships.

Noonan's 2001 article notes that the majority of stories that were exchanged between individuals on the day of the terrorist attacks told of how everyone seemed to be doing something 'innocent' when the attacks began. They were preparing breakfast, getting their children ready for school, or buying a coffee before work. Such stories about unassuming morning rituals can be seen as supporting the modernist lesson that Noonan garners from the attacks, of an America that she hopes will wake up from its everyday indifference towards its own modern conditions to its grim realities. The sharing of these stories is what Noonan quotes Tom Wolfe as calling "information compulsion: everyone talking about where they'd been, what they'd seen" (*September 11* 72). Information compulsion in Noonan's text acts as a collective and unifying process by which narratives, emotions and therefore meanings—following Stuart Hall's definition of the system of representation—are exchanged between members of a culture (25). Lord's 1955 account of the last few hours of the *Titanic*, *A Night to Remember*—which took advantage of the willingness of survivors to recount their personal experiences—similarly describes how many passengers were doing something innocent in the moments before the ship hit the iceberg. Chief night baker Walter Belford was making rolls for the following day; Jack Thayer had just called good night to his parents; Mr. and Mrs. Henry B. Harris sat in their cabin playing double canfield; Lawrence Beesley lay in his second class cabin reading. Many other passengers were sleeping, some woken by the collision. Marguerite Frolicher woke up with a "start," Lady Duff Gordon with a "jolt" (15). After the collision, "Mrs. Ryerson pondered what to do. Mr. Ryerson was having his first good sleep since the start of the trip, and she hated to wake him...she decided to let

him sleep” (21). All had faith in the ship on which they sailed. After all, as Lord’s narrative stressed, “the ship was unsinkable, everybody said so” (22). Lord even titled an entire chapter, “God Himself Could Not Sink This Ship” (138). However, after the collision, these people who were engaging in their mundane night-time rituals would soon find that their confidence in the safety of the unsinkable ship was shattered. As in Noonan’s article, Lord found in the process of information compulsion a wider historical significance, that “the *Titanic* more than any single event marks the end of the old days, and the beginning of a new, uneasy era’ in which ‘nobody believed in the unsinkable ship” (96). This view is condensed in the narrative to something as simple as the “dancing motion of the mattress” that “pleasantly lulled” Beesley suddenly coming to a stop (22).

Here, the symbolism of the night seems especially significant, as Lord uses the night as a picturesque backdrop for the narrative, opening with a description of the lookout’s view of the starlit April sky:

High in the crow’s nest of the new White Star Liner *Titanic*, lookout Frederick Fleet peered into the dazzling night. It was calm, clear and bitterly cold. There was no moon, but the cloudless sky blazed with stars. The Atlantic was like polished glass; people later said that they had never seen it so smooth. (13)

The opening of Lord’s text appears to provide the visual context for this dream like sense of peace and security, of a ship full of people under the illusion that they were safe on the “unsinkable ship.” In turn, Lord’s book can be seen as echoing a literary tradition that used the trope of night time symbolically. For example, William Shakespeare’s *A Midsummer Night’s Dream* plays on the imagery of the night in order to highlight the idea of illusion and imagination.<sup>1</sup> Hippolyta sees in the “story of the night” that, for the Athenian lovers, “all their minds transfigured so together,/ More witnesseth than fancy’s images,/ And grows to something of great constancy;/ But howsoever, strange and admirable” (5.1.24-29). However, just as *A Midsummer Night’s Dream* hints at the dark and deathly undertones

---

<sup>1</sup> Set in Ancient Athens, *A Midsummer Night’s Dream* begins when Theseus, Duke of Athens, who is about to be married to Hippolyta, is accosted by the young lovers, Lysander and Hermia, and her father Egeus, who has ordered her to marry Demetrius. The lovers flee into the woods, chased by Demetrius, who is himself pursued by the adoring Helena. In the woods, the fairy king Oberon has quarreled with his queen, Titania, and orders his mischievous sprite, Puck, to gather a potion that will make Titania fall in love with the next creature she sees. Puck mistakenly applies the potion to the sleeping Lysander, who, upon waking, falls in love with Helena. After a night of chaos, Puck corrects his mistake with further use of the potion and the Athenian lovers are correctly paired off: Hermia with Lysander, Helena with Demetrius. They awake and are that day married alongside Theseus and Hippolyta. The conclusion of the play sees the newly-weds retire to bed.

of the dream-like illusion when Hermia, upon waking in the woods, imagines a “crawling serpent” in her breast (2.2.152) and when Demetrius talks of killing Lysander (2.1.190), Lord’s *A Night to Remember* also achieves a dark and deathly undertone to the peaceful night time imagery through the dramatic irony that the unsinkable ship will sink.

Interestingly, after the sinking, when the dream like night has lapsed into a nightmarish scenario, Jack Thayer likens the cries for help from the struggling swimmers to “the high-pitched hum of locusts on a midsummer night in the woods” (104). Furthermore, the resonance of the night exists alongside equally vivid and symbolically significant imagery of the sea and the iceberg. In the shift from a dream to a nightmare scenario, the sea, at first as smooth as glass, “surged in” and “sloshed along the corridors” until eventually the “glassy sea” was “littered with crates, deck chairs, planking, pilasters and cork-like rubbish” (51). The iceberg, at first small—“about the size of two tables put together”—drew nearer until it “towered wet and glistening far above the fore-castle deck” (101). Nature thus forms an all-powerful setting in which the unsinkable ship is rendered powerless. Survivor Elizabeth Shutes, watching the shooting stars from her lifeboat, thought to herself “how insignificant the *Titanic’s* rockets must have looked, competing against nature” (107).

In turn, such imagery finds parallels in a Romantic literary tradition, particularly in the work of Samuel Taylor Coleridge and Mary Shelley. Coleridge merges the night, the sea, ice and death in his 1798 poem *The Rime of the Ancient Mariner*, in which the Mariner tells a guest at a wedding how his sinful act of killing an innocent albatross, which violated the sacred bonds of nature, brings vengeance upon the crew of his ship. This pattern of sin and punishment is thematically similar to the interpretation of the *Titanic* disaster as a divine and natural retribution for the hubristic act of building an unsinkable ship. As Lord’s text emphasizes, “scores of ministers preached that the *Titanic* was a heaven-sent lesson to awaken people from their complacency, to punish them for top-heavy faith in material progress” (101). The Mariner’s voyage begins “merrily” until a storm drives the ship to a land of ice that is “mast-high” and “as green as emerald”: “The ice was here, the ice was there,/The ice was all around:/It cracked and growled, and roared and howled,/Like noises in a swound!” (Coleridge 736). The albatross appears when night time comes: “In mist or cloud, on mast or shroud,/It perches for vespers nine;/Whiles all the night, through fog-smoke white,/Glimmered the white Moon-shine” (736). After the Mariner shoots the albatross, the dead bird is hung around his neck and

the ship is adrift on a sea of “slimy things.” Dying of thirst, the men are visited by a spectre, the “Night-mare Life-in Death.” Left on a ship of dead men, the Mariner is released when, looking at the slimy “water-snakes,” he blesses them for their weird beauty. The albatross falls from his neck, but for his crime he is condemned to wander the earth “like night,” preaching worship for all living creatures.

However, Mary Shelley’s character Robert Walton in *Frankenstein, or, The Modern Prometheus*, written between 1816 and 1817, is confident as he sets out on the ice-floes on his chartered ship: “I am going to unexplored regions, to ‘the land of mist and snow’; but I shall kill no albatross, therefore do not be alarmed for my safety” (11). Indeed, Shelley’s casting of Romantic and Gothic views of ice and darkness into deathly nightmare images also contains symbolic and thematic links to Lord’s text. As Walton listens to the tale of Victor Frankenstein, the fugitive he has taken aboard, similarities become apparent between Frankenstein’s reckless act of creating life and Walton’s ambitions of discovery. As Francis Spufford notes, “both men are devotees of what has been called ‘Promethean science’—the period’s heady sense that the powers of nature might be appropriated for humanity, as the titan Prometheus stole the fire of the gods” (59). It is important to note how Howells has drawn similarities between the myth of Prometheus and the popular understanding of the *Titanic* in terms of hubris and nemesis. The pack-ice in *Frankenstein* provides the setting for the battle between Frankenstein and his monster. Frankenstein’s punishment is death—his own as well as those of his relatives and best friend. His monster, like the *Titanic*, self-destructs in a dark and icy oceanic environment. As for Walton, a mutiny among his crew as they are “surrounded by mountains of ice, still in imminent danger,” drives him to abandon his reckless ambitions and turn his ship around (149).

Moreover, the shift from night to day is another important trope in *A Night to Remember* in that it acts as an analogy for a dawning modern awareness:

The sun was just edging over the horizon, and the ice sparkled in its first long rays. The bergs looked dazzling white, pink, mauve, deep blue, depending on how the rays hit them and how the shadows fell. The sea was now bright blue...Near the horizon a thin, pale crescent moon appeared. ‘A new moon!’ fireman Fred Barrett shouted. (131)

The “new moon” seems to symbolize Lord’s proclamation that “a new age was dawning,” when modern society would become more cautious



and self-reflexive, when “never again would men fling a ship into an ice field heedless of warning, putting their whole trust in a few-thousand tons of steel and rivets” (96, 93). Indeed, in the philosophical context of John Locke’s 1709 ‘An Essay Concerning Human Understanding,’ daylight is used figuratively for clarity, consciousness and enlightenment: “God has set some things in broad Day-light; as he has given us some certain knowledge” (333). In the more psychologically aware morning of 15 April, Lord describes how “the sun caught the bright red-and-white stripes of the pole from the *Titanic’s* barber shop, as it bobbed in the empty sea” (148). Thus, just as the morning provided a context for Noonan’s claim that the World Trade Centre attacks signalled a societal wake up call, the daylight in Lord’s text symbolizes awareness, modern clarity and the lifting of illusions. Significantly, Lord’s narrative ends with the analogy between literal sleeping and waking and sudden modern awareness. The final character to be depicted is Thayer, who falls asleep as the rescue ship *Carpathia* heads for the “wildly excited” New York City. As Thayer sleeps on the morning of 15 April, the world—as Thayer had described in his 1940 text, *The Sinking of the Titanic*—“woke up.”

In 1956, British film producer for the Rank Organization William MacQuitty took an option for the film rights to Lord’s book. Directed by Roy Baker, *A Night to Remember* premiered at the Odeon, Leicester Square, on 3 July 1958. Baker’s film seems to suggest that a blissful ignorance of, and complacency towards, impending danger and a false confidence in the safety of the unsinkable ship were largely responsible for causing the disaster, and the film uses the backdrop of the peaceful Atlantic night in order to illustrate this point. That is, Baker’s film pays particular attention to ignored ice warnings and the oblivious wireless operator Evans sleeping on a nearby ship called the *Californian*. As Jeffrey Richards observes, “this was a film in which close-ups were sparingly used...as if to emphasize the collective rather than the individual nature of the experience” (60-61). Poignantly, then, the film employs the close-up three times to reveal an ice warning that has been ignored by wireless operator Jack Phillips (Kenneth Griffith) and the earphones of the wireless operator of the *Californian* through which the S.O.S. messages from the *Titanic* come through unheard. The camera directly zooms in on the earphones after the power has been shut off and they are silenced. Ignorance of the impending danger is also emphasized through a close-up of J. Bruce Ismay (Frank Lawton) sleeping soundly in his first class suite, Mrs. Lucas (Honor Blackman) putting her children to bed and Second Officer Charles Herbert Lightoller (Kenneth