

La Ruée vers l'or

Charles Chaplin

États-Unis, 1925, noir et blanc, muet



Sommaire

Générique, résumé	2
Autour du film	3
Le point de vue de Charles Tesson :	
<i>Une chaussure en moins, une femme en plus</i>	8
Déroulant	16
Analyse d'une séquence	20
Une image-ricochet	26
Promenades pédagogiques	27
Bibliographie	31

Ce Cahier de notes sur... *La Ruée vers l'or* a été réalisé par Charles Tesson.

Il est édité dans le cadre du dispositif *École et Cinéma* par l'association *Les enfants de cinéma*.

Avec le soutien du Centre national du cinéma et de l'image animée, ministère de la Culture et de la Communication, et la Direction générale de l'enseignement scolaire, le SCÉRÉN-CNDP, ministère de l'Éducation nationale.

Générique

La Ruée vers l'or

Charles Chaplin, États-Unis, 1925.

Version originale, 96', n&b.

Nouvelle version, 1942, 69', voix et musique de Charles Chaplin.

Titre original : *The Gold Rush*.

Producteur : Charles Chaplin pour la United Artists / **Producteur exécutif** : Alfred Reeves / **Scénario** : Charles Chaplin / **Photo** : Rollie Thotheroh / **Décorateur** : Charles D. Hall / **Montage** : Harold McGhan / **Musique** : Charles Chaplin, dirigée par Max Terr / **Commentaire et dialogues** : écrits et dits par Charles Chaplin.

Interprétation : Charles Chaplin (le prospecteur solitaire), Georgia Hale (Georgia), Mack Swain (Big Jim), Tom Murray (Black Larsen), Henry Bergman (Hank Curtis), Malcom Waite (Jack).

Résumé

Alaska, 1898. Des chercheurs d'or s'aventurent dans la montagne. L'un d'eux, le prospecteur solitaire (Charlot), en fait partie mais semble de ne pas chercher grand-chose, contrairement à Big Jim qui a trouvé un gisement. Charlot trouve une cabane, habitée par un homme antipathique, Larsen, recherché par la police, qui tente de l'expulser alors que la tempête propulse Big Jim dans les lieux. Sitôt Larsen neutralisé par Big Jim, les trois hommes tirent au sort pour savoir qui ira chercher de la nourriture. Larsen désigné, les deux autres tentent de surmonter leur faim, Charlot faisant bouillir sa chaussure en guise de repas tandis que son ami, victime d'hallucinations, le prend pour un poule géante. Pendant ce temps, Larsen, après s'être débarrassé de deux policiers, trouve l'or de Big Jim. La tempête apaisée, Charlot et Big Jim repartent chacun de leur côté. Larsen attend Big Jim, le frappe et part avec son or, avant d'être victime avec son convoi d'un éboulement de neige.

Au village des chercheurs d'or vit Georgia, entraîneuse au saloon, et à laquelle s'intéresse Jack, toujours entouré de femmes. Refusant ses avances, elle préfère, juste pour l'embêter, danser avec Charlot, ravi de l'aubaine. Logé par un ingénieur des mines qui lui laisse sa cabane en son absence, Charlot reçoit la visite de Georgia et de ses amies qui se moquent de sa naïveté amoureuse et acceptent son invitation au réveillon du nouvel an. Le soir venu, il les attend en vain, imagine la scène qu'il aurait aimé vivre. Quand Georgia se souvient du dîner, elle se rend à la cabane et est émue à la vue des préparatifs, ce qui contrarie Jack dont elle repousse les avances. Ayant reçu un message d'excuses de Georgia qui demande à le voir, Charlot est intercepté par Big Jim, devenu amnésique suite au choc reçu, trop content d'avoir trouvé l'homme qui le conduira à son gisement. De nouveau dans la cabane, les deux hommes dorment sans réaliser que la tempête a propulsé leur habitation en équilibre au dessus du précipice, mais ils parviennent à s'en extraire avant qu'elle ne tombe dans le vide.

Sur un bateau de croisière, Big Jim et Charlot, nouvellement fortunés, se pavanent. Un journaliste venu faire un article sur eux demande à Charlot de revêtir pour une photo son ancien costume. Lors de la pose, en reculant, il tombe de l'escalier dans la troisième classe où est Georgia, qui le retrouve inchangé et le prend pour le passager clandestin recherché. Il l'invite à le rejoindre et ils montent en cœur l'escalier.

Note sur l'auteur

Charles Tesson débute comme critique aux *Cahiers du cinéma* en 1979. Il sera membre du comité de rédaction (1981-1990) et rédacteur en chef (1998 à 2003). Après avoir été distributeur à Lasa Films (1985-1989), il est maître de conférences à l'université de Lille 3 (1989-1994) puis au département cinéma à Paris 3, Sorbonne nouvelle, où il enseigne actuellement. Il est auteur de plusieurs ouvrages, sur *Satyajit Ray* (1992), *Luis Buñuel* (1995), *El* de Luis Buñuel (1996), *Photogénie de la Série B* (1997), *Théâtre et cinéma* (Cahiers du cinéma-CNDP, 2007) et *Akira Kurosawa* (Cahiers du cinéma / Le Monde). En outre, il a rédigé plusieurs *Cahiers de notes sur...* (*Le Cirque*, *L'Homme invisible*, *La Nuit du chasseur*, *Le Passager*, *King Kong* et *Jiburo*).

Autour du film

Chaque tournage d'un film de Chaplin, et plus encore un long métrage, est une aventure au long cours. *La Ruée vers l'or* est son deuxième, juste après *L'Opinion publique* (1923), un mélodrame dans lequel il ne joue pas, très mal accueilli par le public et sévère échec commercial. Étant son propre producteur, à travers la structure *United Artists* (*Artistes associés*) dont il est un des cofondateurs, ayant en outre son propre studio, avec du personnel salarié, il dispose d'une totale autonomie de production, qu'il met à profit pour travailler selon la méthode qui lui convient. Habituellement, on écrit un scénario détaillé, qui fait ensuite l'objet d'un dépouillement permettant l'élaboration d'un plan de travail qui échelonne le tournage en plusieurs semaines, regroupé selon les lieux, les décors, les scènes de jour ou de nuit, d'intérieurs ou d'extérieurs, les disponibilités des acteurs. Chaplin met en chantier un film à partir d'une idée globale, dont il tisse un premier canevas, susceptible de modifications et d'enrichissement, puis commence la préparation et le tournage, en construisant un décor, la scène prenant une nouvelle tournure au fur et à mesure des prises. S'ajoutent à cela les aléas de la vie privée de Chaplin (des femmes, le plus souvent), car toute femme aimée devient potentiellement une actrice et toute actrice aimée peut devenir sa femme.

Genèse du projet

Deux éléments ont servi de déclencheur, à savoir une photo et un récit. Le premier élément a pour origine une visite de Chaplin chez ses associés, Douglas Fairbanks et Mary Pickford, en septembre ou octobre 1923¹, où il a vu notamment une photo stéréoscopique (avec effet de relief) représentant une file



DR

de prospecteurs gravissant une montagne enneigée, le passage de Chilkoot, pendant la ruée vers l'or du Klondike, en 1898, en Alaska. Indications que Chaplin conservera, reconstituant la photo pour le début du film. À cette époque, Chaplin a été marqué par la lecture du récit authentique d'un groupe d'émigrants qui, en voulant rejoindre la Californie en 1846 (l'expédition Donner), se retrouvera perdu et bloqué par une

tempête de neige dans la Sierra Nevada. Certains sont morts et les autres ont survécu en mangeant leurs mocassins et les corps sans vie dit-on, ainsi que les chiens de l'expédition. Situation qu'on retrouvera en partie dans le film lors de la tempête de neige, le cannibalisme étant suggéré par la transformation de Charlot en poule. Sur cette base, Chaplin écrit un scénario qu'il enregistre le 3 décembre. Découpé en trois actes (« *A dramatic composition* »), il est plus élaboré qu'à l'accoutumée.

Le tournage

Débute au même moment, en décembre 1923, la préparation, avec la construction du décor, dont la cabane sur un balancier pivotant actionné par des poulies. Pour le rôle féminin, Chaplin écarte assez vite Edna Purviance, qui tenait le rôle principal de *L'Opinion publique*. Contrairement à l'avis négatif de son entourage, qui ne trouve pas les essais concluants, Chaplin porte son choix sur Lita Grey (de son vrai nom Lillita McMurray), alors mineure, qui, à l'âge de 12 ans, a joué l'ange tentateur dans *The Kid* (1920). Il lui signe un contrat pour le rôle le 2 mars 1924. Le tournage débute le 8 février par la scène du vent dans la cabane qui empêche Charlot de sortir, et se poursuit avec la scène de la chaussure mangée et de Charlot déguisé en poule géante, joué par Chaplin (vêtu du costume de l'animal). Le 22 mars, Lita Grey tourne sa première scène, non retenue au montage : Charlot affamé, endormi dans la ca-

bane (au début du film, donc), rêve qu'une jeune fille le réveille et lui offre une oie rôtie. Sur le tournage, cela devient un énorme gâteau aux fraises qu'elle écrase sur son visage, Charlot se réveillant couvert de la neige tombée du toit percé. Début avril, l'équipe part à Truckee, dans la Sierra Nevada, tourner dans des conditions difficiles les scènes d'extérieurs dans la neige (toutes ne seront pas utilisées), le plan le plus compliqué étant celui en ouverture, qui exige de creuser un sentier de sept cents mètres, sur un dénivelé de trois cents mètres, à trois mille trois cent mètres d'altitude, et réclame six cents figurants. Les mois de mai et juin, Chaplin les consacre à peaufiner le scénario et élaborer des gags, tandis qu'on construit au studio des extérieurs avec de la fausse neige, qui serviront au décor du village (voir le premier plan de la séq. 12) avec les habitations, et la montagne au fond, reconstituée artificiellement. Le tournage reprend le 1^{er} juillet, avec d'autres scènes du début dans la cabane, et celles de la fin, en équilibre au dessus du ravin.

Quand Chaplin apprend en septembre 1924 que Lita Grey est enceinte (elle a 16 ans), il s'empresse de l'épouser discrètement, toute relation sexuelle avec une mineure étant passible de prison. À la fin de l'année, Chaplin, ne pouvant plus confier le rôle à sa femme qui attend un enfant, engage Georgia Hale, âgée de 18 ans. Le changement n'affecte pas le tournage puisque les scènes avec l'entraîneuse, dans le saloon et au village, n'ont pas encore été tournées. Le passage à l'année 1925 donne l'idée à Chaplin d'intégrer la soirée du nouvel an dans le film. Après les scènes dans le saloon, on passe à celles dans la maison du village où vit Charlot, dont celle de la danse des petits pains, tournée avec des musiciens sur le plateau, pour donner le rythme, et pour laquelle onze prises furent nécessaires. Roscoe Arbuckle en avait exécuté une dans *Fatty Cuisinier* (1918), les deux hommes ayant travaillé ensemble par le passé. La scène finale sur le bateau est tournée en avril, et le tournage s'achève en mai avec le moment où Larsen, avec sa cargaison, disparaît dans une crevasse. Étala sur seize mois (du 8 février 1924 au 21 mai 1925), avec une interruption de trois mois (septembre-novembre 1924), le film a nécessité cent soixante-dix jours de tournage effectif, soit l'équivalent de quatorze semaines de cinq jours.

Un mois seulement se passe entre la fin du tournage et



l'avant-première le 26 juin. Certes, les scènes se sont agencées sans difficulté, en raison d'une construction élaborée dès le scénario, mais cette rapidité s'explique par le fait que Chaplin monte par blocs, au fur et à mesure du tournage. Le film, qui a coûté près d'un million de dollars, ce qui est un très gros budget pour l'époque et l'équivalent de celui de *Folies de femmes* (1923) de Stroheim dont on a fait grand cas, en rapportera six fois plus.

Trucages

Lorsque la cabane semble basculer dans le vide, elle est montée sur un plateau actionné par des poulies. En revanche, pour les plans où on la voit de l'extérieur, tournés en studio, on a utilisé une maquette. Par contre, pour les rares fois où on voit les personnages dans ces plans (Big Jim, Charlot), on a eut recours à une incrustation, pas très bien ajustée car on a l'impression que les comédiens flottent au-dessus de la neige sans la piétiner.

À cette époque, la plupart des trucages sont faits sur le tournage, avec la caméra. Pour la transformation de Charlot en poule, on arrête la caméra, on fait revenir en arrière la pellicule, Charlot déguisé en poule prend la place et on s'assure que le reste n'a pas bougé (accessoires, Big Jim, assis, les mains posées sur la table) pour qu'il n'y ait pas de chevauchement quand la caméra filme à nouveau. Même chose dans le sens inverse, du poule géante à Charlot. Chaplin a filmé Big Jim poursuivant

Charlot en poule dans la neige, partie non retenue au montage. En revanche, la lutte de Charlot contre le vent qui l'empêche de sortir de la cabane n'a pas nécessité une soufflerie puissante. On voit que le sol est légèrement incliné, rendu glissant on suppose, le reste étant dû au talent de mime de Chaplin.

La version de 1942

C'est à partir de juin 1941, quelques mois après la sortie du *Dictateur*, que Chaplin travaille à une version sonorisée de *La Ruée vers l'or*. Il écrit un nouvel accompagnement musical, dont certains thèmes ont déjà été entendus dans *Le Dictateur*, et surtout supprime tous les cartons, ceux des dialogues et ceux qui servent de liaison. Il fait la voix du narrateur tout en doublant les acteurs. Ce qui explique en partie le passage de 96' (1925) à 69' (1942). À noter qu'il ne s'agit pas du tout du même film, même s'il lui ressemble, Chaplin ayant utilisé d'autres prises (un autre choix que celui retenu pour le montage final de la première version), à partir duquel il a établi un nouveau montage négatif, propre à cette nouvelle version, d'où les menues variations de cadre et de jeu sur des plans similaires. La différence notable se trouve surtout à la fin. La version de 1942, plus pudique, voit le couple monter les escaliers main dans la main. La version originale se poursuivait avec le couple qui posait ensuite devant le photographe, s'embrassant sur les lèvres longuement, Georgia Hale racontant par la suite que Chaplin multipliait les prises plus que de raison.



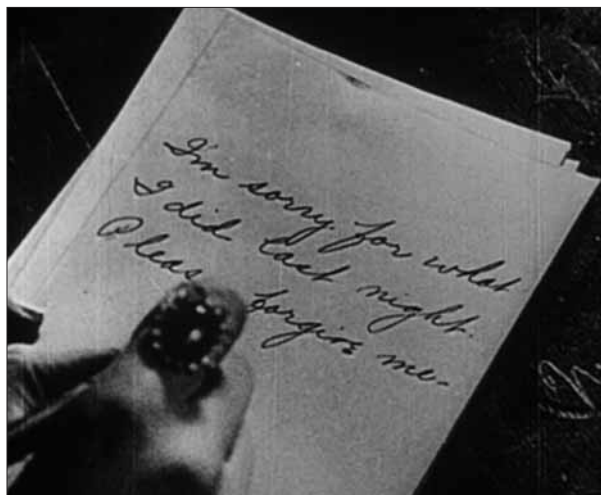


D'autres modifications peuvent être signalées. Dans la version sonorisée, le film s'ouvre à l'iris sur le passage de Chilkoot tandis que la première version commence sur une procession d'hommes marchant dans la neige avant le plan de l'ouverture à l'iris, similaire. De même, le montage a subi des changements. Dans la version muette, on voit la tempête de neige se lever, arracher la toile de la tente de Big Jim, emporté par elle, avant même que Charlot n'entre dans la cabane de Larsen, alors que ce plan sera intercalé plus tard dans la version sonorisée, pour concorder avec le moment où Big Jim traverse la cabane alors que Charlot tente d'en sortir. Dans la version muette, entre le moment où Charlot et Big Jim s'endorment et se réveillent (fin séq. 8, début séq. 9), Chaplin intercale deux plans de bivouac où Larsen se fait à manger dans une poêle, supprimés dans la seconde version. Dans le film de 1925, après avoir mangé l'ours (fin séq. 9), les deux amis se séparent le lendemain matin, puis, à sa montagne d'or, Big Jim tombe sur Larsen, qui le frappe. Dans le montage actuel, après le repas de l'ours, on voit Larsen découvrir le gisement de Big Jim (début séq. 11), tandis que cet épisode était intercalé plus tôt dans la version muette, entre la scène de la chaussure mangée et de l'hallucination de Charlot en poule (entre la séq. 7 et 8). Dans le film sonore, la construction est différente : ils mangent l'ours, on voit Larsen découvrir le gisement, les deux amis se séparent, Big Jim tombe sur Larsen qui lui vole son or



et est victime d'une avalanche. Dans le film muet, après la mort de Larsen, on voit Big Jim se relever, marcher en zigzags et sortir du cadre à gauche en titubant, plan supprimé de la version sonore. Dans le film muet, après la présentation du village, avec Georgia et Jack (début séq. 12), une brève scène, précédée du carton « *Un prospecteur déçu* » montre Charlot dans les rues du village, vendant son matériel de prospecteur. Épisode coupé, narrativement important (l'or ne l'intéresse plus, mais l'a-t-il vraiment intéressé ?), Chaplin préférant introduire directement son personnage dans le saloon, en présence de Georgia. De même, la scène où Big Jim veut enregistrer sa mine mais ne se souvient pas de son emplacement (séq. 18) a été réduite par rapport à la première version où on voyait Big Jim marcher dans la rue du village avant d'entrer. Tandis qu'il se plaint d'avoir perdu la mémoire, on voit passer Charlot dans la rue juste à côté, et quand Big Jim sort, ils sont dos-à-dos, sans se voir. Chaplin a supprimé ce gag (se retrouver sans se voir) pour reporter leurs retrouvailles au saloon, quand Charlot cherche Georgia.

Dans l'actuelle version, après la scène où Georgia refuse d'embrasser Jack et le gifle (fin séq. 18), suivie de celle où Big Jim tente de faire enregistrer sa mine, la séquence suivante (19) commence avec Jack qui fait un croc-en-jambes à Charlot. Dans la version de 1925, Georgia, seule dans une pièce, écrit une lettre d'excuses à Charlot puis, avant de plier la lettre, ajoute



« Je t'aime ». Elle sort et charge un serveur de remettre la lettre à Jack, juste en bas dans le saloon. Alors qu'il lit la lettre, s'en amuse, un mouvement de caméra ascendant, avec une fermeture à l'iris, observe la réaction de Georgia guettant celle de Jack, à l'annonce de sa déclaration d'amour au vagabond. Jack plie la lettre, feint de s'en moquer et fait un croc-en-jambes quand Charlot passe à côté de lui. Ensuite, quand Charlot se brûle au poêle, Jack charge le serveur de lui donner la lettre, en le priant de ne pas dire qu'elle vient de lui (il ne veut pas que le vagabond sache qu'il sait ce qu'elle contient), tandis qu'un plan de coupe montre Georgia. Dans la version remontée, on ne voit plus Georgia écrire la lettre ni Jack la lire. Au contraire, ce dernier informe Charlot que Georgia veut la voir, tandis que l'insert sur la lettre lue (une autre écriture, une nouvelle lettre donc, rédigée pour la nouvelle version) montre un contenu modifié car, après ses excuses, elle dit simplement qu'elle aimerait le voir pour s'expliquer, sans ajouter de « Je t'aime ». Lorsque Charlot la voit dans le saloon et se rue vers elle, Chaplin écrit de nouveaux dialogues (version 1942), tan-

dis que dans la première version, Charlot se contente de faire allusion au contenu de la lettre : « J'ai eu votre mot et je vais le mériter. »

Pour ce qui est des variations de jeu d'une prise à l'autre, la plus notable est le moment où, sur le bateau, Charlot, ayant revêtu sa panoplie de vagabond, taquine Big Jim et la manucure, en touchant son visage avec son pied sans chaussure, puis son corps avec sa canne. Dans la version de 1942, cela reste gentil, affectueux (le pied effleure le visage) tandis que dans la version muette il s'agit pratiquement d'un coup de pied. Sinon, Chaplin a rajouté un plan dans la version sonore pour remplacer un carton : au lieu de dire que des villes sont nées dans ce désert de neige, il montre d'abord un plan de montagne inhabitée puis le village et la rue enneigée (ouverture seq. 12). Comme on peut le constater, Chaplin ne s'est pas contenté de retirer les intertitres et de les lire (le texte est même très souvent différents), mais il a modifié la construction, allégé ou supprimé quelques passages³, le changement le plus significatif, outre le baiser final, étant la lettre de Georgia et sa déclaration d'amour au vagabond, qu'elle veut faire savoir à Jack.

¹ Les informations proviennent pour l'essentiel de la biographie de David Robinson (voir bibliographie).

² Parmi des scènes tournées non retenues au montage, Chaplin, dans son autobiographie (voir bibliographie) parle de la rencontre entre Charlot et une esquimaude qui lui apprend leur manière de s'embrasser, en se frottant le nez, scène écartée car le réalisateur, par souci de cohérence, voulait que Georgia soit la seule femme à laquelle s'intéresse son personnage.

³ Dans son ouvrage *Tout Chaplin* (voir bibliographie), Jean Mitry mentionne dans la version originale, lorsque Charlot marche seul dans la montagne, au début, un deuxième ours qui arrive et se bat avec le premier. Quand Charlot les voit, il escalade un rocher pour se protéger et tombe à la renverse de l'autre côté. Cet épisode ne figure pas dans la version originale de 1925 (96') du DVD MK2. Il décrit également une autre scène, absente de la version originale du DVD : l'arrivée dans une fausse cabane, dont il ne reste qu'un pan de mur et une porte (révélés par un mouvement de caméra en arrière), ce qui fait qu'il se retrouve dans le froid, sous la neige, toujours dehors, malgré qu'il a refermé la porte pour se protéger.



Une chaussure en moins Une femme en plus

par Charles Tesson



Le cinéma muet de Chaplin a aimé les longs fondus au noir pour isoler scrupuleusement chaque séquence. Lorsque le cinéaste a décidé de sonoriser le film, de le raccourcir en supprimant les intertitres, commentant les situations de sa voix ou restituant les dialogues, il a conservé ces longues marques de ponctuation. L'étonnement premier devant le phénomène du cinéma et la réalité de la salle où sont projetées les images, avec cette séparation entre l'écran de lumière et l'obscurité qui l'entoure, a imprégné la matière des premiers films. À chaque début de séquence, pensée inconsciente du lieu où le film sera montré, chaque nouvelle image se doit de figurer et de rappeler la nuit dont elle est issue, et où elle va vivre, et qui ne cesse de l'accompagner dans ses bords. Le noir de la salle entoure l'écran tandis que du noir entoure chaque séquence.

Naturalisme burlesque

De tous les films de Chaplin, *La Ruée vers l'or* est celui dont on garde une idée de blancheur, en raison des vastes étendues de neige secouées par la tempête, associée à une sensation de froid. Parmi les nombreuses images de Charlot vagabond, celles où on le voit transi de froid, couvert de neige et protégé par une couverture permettent d'identifier *La Ruée vers l'or* au sein de la continuité de son personnage. L'or convoité scintille imaginairement dans l'esprit de Big Jim, dans ses mains aussi, car on ne peut pas dire que Charlot soit un prospecteur acharné, mais son éclat n'irradie pas l'image ni ne suscite visuellement une quelconque brillance. Dès le début, suite au défilé de chercheurs d'or gravissant le col enneigé, on découvre Charlot à part, solitaire, marcheur tranquille, peu empressé, suivi d'un ours débonnaire. Il a bien une carte, rustique, car elle indique le nord, le sud, l'est et l'ouest mais, vierge de tout emplacement désigné, elle suggère qu'il n'y a rien à creuser, nul lieu où se fixer, mais juste à se déplacer dans une direction quelconque. Suite



à la découverte de cette carte avec des propositions de directions dans un monde inexistant, non tracé, l'intelligence du montage de Chaplin fixe immédiatement deux directions possibles au personnage de Charlot. Soit la mort, avec la tombe du chercheur, qui est la première chose qu'il trouve sans l'avoir cherchée, sitôt la carte dépliée, et l'or trouvé par Big Jim, non loin de là, au même moment. Entre ces deux directions, qui débouchent sur deux actions similaires, à savoir creuser pour enterrer un cadavre ou creuser le sol pour en extraire de l'or, il reste au personnage de Charlot, pour éviter l'une (la mort) et avoir l'autre (l'or), de mettre le cap sur sa propre survie, pour lui-même (surmonter la faim) et contre les autres : les conflits et tensions entre chercheurs, aggravés par la convoitise de l'or. Toute cette première partie, dans la cabane, avec la faim à l'intérieur (la nourriture ou la mort), et le plateau enneigé à l'extérieur (l'or et la mort), évoque l'atmosphère des *Rapaces* de Stroheim, réalisé juste avant *La Ruée vers l'or*, tourné en 1923 et

sorti en décembre 1924. À la fin des *Rapaces*, deux hommes dans le désert, sous le soleil, se disputent l'argent, et ici, deux autres, Black Larsen et Big Jim, se disputent une cargaison d'or dans la neige. Cette situation, où des hommes se battent pour leur propre survie et sont prêts à tout (le cannibalisme suggéré par les hallucinations de Big Jim) puis se disputent un trésor, caractérise le naturalisme du cinéma de Chaplin, où la nature humaine est guidée par le monde des besoins (la nourriture, avoir faim) et de l'envie : l'or, la richesse, la réussite par l'argent. Sauf qu'il s'agit d'un naturalisme burlesque, unique en son genre. Si Charlot semble préoccupé par sa propre survie (manger à sa faim), thème fréquent dans ses films, et guère préoccupé par l'or, il manque à ce naturalisme son moteur second (le sexe, le désir, la femme), objet de la deuxième partie. Aux deux hommes, Black Larsen et Big Jim, la quête de l'or, et à Charlot la « ruée vers la femme ». Dès ce plan large dans le saloon, où on voit longuement Charlot de dos au premier plan, observant

la foule en train de danser, en amorce de la scène, on devine que, dans cette cavité humaine frénétique et surpeuplée, « sa mine » en quelque sorte, il va trouver sa pépite d'or, sous les traits de Georgia. Pas besoin de carte ni de boussole, le cap est vite trouvé. Au début du film, Charlot tombe sur un cadavre sous un monticule de terre couvert de neige puis, au village, se fait passer pour mort, allongé dans la neige, évanoui, bénéficiant ainsi d'un bon repas puis de la cabane du prospecteur qui lui en confie la garde avant de partir, lui aussi, chercher de l'or. Après la cabane trouvée, dans laquelle il se réfugie au début, il y a celle qu'il s'est choisie, futur nid de son idylle amoureuse, car peuplée de femmes (Georgia et ses amies), alors que la première était strictement masculine.

Chaussure et petits pains

Deux scènes mémorables du film ont toujours permis d'identifier *La Ruée vers l'or* et de le distinguer de tous les autres : l'épisode de la chaussure mangée et la danse des petits pains. Deux moments en intimité avec Charlot et Chaplin acteur. Sa gestuelle et sa mimique font croire qu'une semelle de chaussure avec des clous géants – Big Jim ayant pris le meilleur morceau –, dégustée avec raffinement, est un mets délicieux, tandis que son art du mime et de la pantomime, avec en haut, son visage, et en bas, ses mains animant les petits pains plantés dans une fourchette, invite à un spectacle de danse. Deux scènes de cabane, deux scènes de repas aussi. Dans la première, le corps dans son entier a disparu car il n'y a qu'un visage-chaussure, tandis que dans la seconde, grâce à l'accord entre le visage, le torse de Chaplin et l'animation des fourchettes avec ses mains, tel un marionnettiste, le rapprochement entre lui et ce qui est sur la table compose un corps délicat de danseuse¹. La première cabane, dans un espace enneigé désertique, est associée à l'or, supposé être tout autour de la cabane, et à la nourriture, qui

manque cruellement à l'intérieur. Charlot, sous les yeux hallucinés de Big Jim affamé, se voit transformé en poule géant, mais ce n'est pas cet animal qui finira dans l'assiette, juste la chaussure de Charlot. Par la suite, sans chaussure, on verra Charlot avec le pied emmitoufflé dans des chiffons, tel un moignon qui encombre sa démarche habituelle. À croire que Chaplin, sachant que la neige priverait son personnage de ses pas sautillants, a ajouté ce détail pour renforcer cet empêchement. Cette entorse à la panoplie de Charlot vagabond, avec ce pied emmitoufflé dans des guenilles, est l'autre trait marquant de *La Ruée vers l'or*. Après avoir sacrifié sa chaussure en guise de repas, on découvre Charlot rentrant dans la cabane et mettant son pied enrobé de chiffons dans le four du poêle, afin de le réchauffer, car plus sensible au froid que le pied chaussé. Dans la cabane au village, réponse tardive et décalée à ce pied dans le poêle qui aurait pu brûler, on voit le pied enguenillé de Charlot, arrosé par inadvertance de pétrole, se transformer en une torche sous l'action d'une allumette, et mettre littéralement le feu au derrière de sa voisine, assise sur une chaise. Contrairement à la première fois, où le pied de Charlot a vraiment froid sans prendre feu, Charlot, entouré de femmes prévenantes, voit son cerveau s'échauffer tandis que son pied-allumette s'enflamme.



Du coup, la scène des petits pains, bien plus qu'un morceau de bravoure incrusté dans le récit, puisqu'elle est une affaire de pieds, de chaussure et de nourriture, constitue une double revanche. Tout d'abord, sur le corps de Charlot, redevenu gracieux et aérien, ayant retrouvé le plein usage de ses pieds agiles le temps de cette danse. Ensuite sur le personnage. Dans la première cabane, monde d'hommes exclusivement, on assiste à la féminisation de Charlot, transformé en poule, rendu désirable parce que comestible, même si un tel sort n'est guère enviable. Dans la seconde scène, où Charlot se féminise autrement (un corps de ballerine), le repas est festif, la nourriture important peu. Charlot, situation idéale pour lui dans la scène imaginée, est le seul homme, entouré de femmes (Georgia et ses amies), son seul public dans la séquence. Les petits pains, qu'on ne pense plus à manger, servent à évoquer des pieds chaussés, quand auparavant Charlot a dû se résoudre à manger sa chaussure. Soit la chaussure comme pain quotidien, dans un premier temps, et le pain quotidien transformé en chaussure dans un second. Rime des métamorphoses, avec un corps humain transformé en animal comestible, pour cause de faim, et de la nourriture et ses ustensiles transformés en corps humain, pour cause de désir amoureux, afin de séduire la femme aimée².

Envies de bouche, plaisirs de l'œil

Mis à part l'épilogue sur le bateau, deux cabanes, en deux lieux différents, structurent le film. Une cabane au milieu de nulle part, avec des trous alentour, où on enterre les morts, et d'autres où on trouve de l'or, sans oublier la crevasse qui engloutit Black Larsen. Ensuite, une cabane à l'écart du village des chercheurs d'or, la vie de la cité se résumant à l'espace peuplé du saloon. Chaque cabane a un seul niveau, contrairement à l'espace du saloon, avec le bar et la piste de danse au rez-de-chaussée, et la balustrade où Charlot rejoint Georgia pour lui déclarer sa flamme, avant que Big Jim ne l'arrache pour le conduire à sa mine. Espace à double niveau repris sur la scène du bateau, mais inversé, avec Charlot en haut et Georgia en bas. Cela dit, la première cabane se trouve en hauteur, sur un plateau enneigé, bordé par un précipice, signalé au début par la marche de Charlot suivi par un ours et rappelé à la fin avec la cabane en équilibre au-dessus du ravin. Espace dangereux où

menacent le froid, la faim, la chute dans le vide, les conflits fratricides et brutaux : Big Jim voulant arracher le fusil des mains de Black Larsen, Big Jim essayant d'étrangler Charlot sous une couverture pour lui prendre son fusil, Black Larsen tuant les policiers à sa recherche puis frappant Big Jim pour s'emparer de sa cargaison d'or, avant de périr dans une crevasse.

Piètre chercheur d'or, peu enclin à gravir les cols enneigés sur lesquels s'ouvre le film, et à braver les tempêtes, Charlot préfère les escaliers, ceux qui conduisent à Georgia qui domine la salle de danse du saloon, ou ceux qu'il gravit en sa compagnie à la fin sur le bateau. À cette aspiration verticale, sociale (atteindre les sommets pour accéder à la richesse) et amoureuse (la montée finale des marches vers l'étage supérieur du bateau), répond une distribution horizontale. À peine arrivé sur le plateau enneigé, Charlot sort une carte, feuille aussi blanche que la neige, qui lui indique les quatre points cardinaux. Il tourne la feuille dans tous les sens, puis tourne avec elle, comme une aiguille de boussole affolée, avant de devenir plus tard un corps-boussole pour un Big Jim amnésique, en lui permettant de retrouver sa mine. Cette obsession des quatre points cardinaux détermine la mise en scène de Chaplin, construite sur le principe d'un espace à quatre côtés. On le retrouve dans la cabane de Big Larsen, avec une face ouverte au champ de la caméra, soit le quatrième côté de la scène de théâtre, avec la porte du fond, réservée aux entrées paisibles, tandis que les deux portes latérales, sitôt ouvertes, font les frais d'une nature intempestive (la tempête de vent, l'effet de courant d'air), transformant la cabane en bouche géante qui aspire les corps et les expulse. Oralité du décor qui se fait l'écho de la faim et de la quête de nourriture des personnages : Charlot se rue sur un bout de viande aussitôt arrivé, que lui arrachera des mains Big Jim entré dans la cabane, puis grignote la bougie, observe avec inquiétude les mastications de bouche de Big Jim, craignant alors pour la vie du chien, puis se voit métamorphosé en la poule géante avant de déguster sa chaussure. Lorsque Big Jim revient avec Charlot à sa mine d'or, la cabane, en équilibre au bord du précipice, penche dangereusement vers le bas à droite (la porte sur le vide et une mort assurée) alors que la porte de survie, côté or, est un sommet hors d'atteinte. Comme au début, entre l'or dans les mains de Big Jim et le chercheur d'or enterré,

l'espace de la cabane est traversé latéralement par une ligne entre la perspective de l'or et celle de la mort, d'une porte à l'autre, à l'image des flèches indiquant des directions opposées sur la carte de Charlot. À chaque fois, la nature humaine, mue par la nécessité de vivre et l'appât de l'or, se heurte aux forces de la nature, sous la forme d'une tempête de neige.

Une fois au village des chercheurs d'or, les plaisirs de l'œil, pour Charlot, l'emportent sur les envies de bouche. Alors que Big Jim doit creuser le sol enneigé dans l'espoir de trouver de l'or, Charlot, lui, n'a qu'à se baisser pour ramasser la photo de Georgia sur le sol, son unique trésor. En entrant dans la première cabane, Charlot se précipite sur un reste de nourriture accroché à un os tandis que Georgia, en pénétrant dans celle de Charlot, découvre sa photo sous son oreiller et une rose séchée. Dans la première version, plus explicite³, Charlot, à peine arrivé au village, se débarrasserait de son matériel de chercheur d'or, ainsi disponible pour de nouvelles aventures

conformes à sa personnalité. Si la première partie le pose en témoin et arbitre de la lutte à mort virile entre Black Larsen et Big Jim, au gabarit similaire, avant de faire alliance avec le second, à la faveur d'un ours sympathique qui finit dans leur assiette et en fait aussitôt les meilleurs amis du monde, la seconde partie reconduit le principe du triangle, mais avec deux hommes se disputant et essayant de s'attirer les faveurs d'une femme. Si Chaplin, dans la version sonorisée, prive le spectateur du long baiser final entre son personnage et la femme aimée sur le pont supérieur du bateau, il s'accorde le plaisir d'appeler Georgia par son prénom, qui est celui du personnage et de l'actrice qui l'interprète. Il la présente lors de sa première entrée en scène par le bord gauche du cadre où on la voit regarder vers la caméra dans un premier temps, avant de prendre le chemin inverse et de se diriger vers le fond du plan. Autre agencement des quatre points cardinaux car Georgia, entrée latéralement, hésite entre deux directions opposées,



l'une vers la caméra qui la filme, en direction de Chaplin hors champ, et l'autre vers l'endroit où elle fera la rencontre de Charlot dans le saloon. La fin, sur le bateau, lorsqu'elle retrouve Charlot tout en le voyant toujours pauvre, en tenue de vagabond, lui permettra de superposer en un seul trait les deux lignes initialement opposées. Bref, entre le Nord (Chaplin à la caméra) et le Sud (Charlot vagabond), les deux directions n'en font plus qu'une, car Georgia, en montant les marches, va passer d'un costume à l'autre et de Charlot à Chaplin⁴. Pendant tout le film, elle a vu un homme pauvre, sans voir à la fin qu'il est devenu riche, soit le contraire des *Lumières de la ville* où une jeune femme aveugle s'attache à un homme qu'elle imagine riche avant de comprendre qu'il est réellement pauvre⁵.

L'homme invisible au pied sensible

Toute la rencontre initiale entre Charlot et Georgia est placée sous le signe de la méprise visuelle, car si Charlot ne voit qu'elle, Georgia voit tout le monde sauf lui, comme s'il était devenu l'homme invisible. Alors qu'elle sourit, Charlot, croyant que ce sourire lui est adressé, voit son enthousiasme retomber aussitôt qu'elle se dirige vers un homme juste derrière lui. Peu après, à la recherche d'un homme à aimer dans les parages, elle dit n'en voir aucun en faisant un tour complet sur elle-même, tandis que Charlot est juste à côté. Il faudra qu'elle le revoie sur le bateau, échoué dans le tas de cordes, à la façon d'une seconde prise, pour qu'elle rectifie son aveu-

glement initial et refasse en raccourci idéalisé le film de leur histoire d'amour, sur le thème de la rencontre coup de foudre, cette fois-ci partagé. Si Chaplin aime marier burlesque et mélodrame, avec *happy-end* à la fin (les retrouvailles sur le bateau), le troisième élément, plus directement naturaliste, avec l'argent et la nourriture au début, et l'argent et la femme à la fin, lui permet de déplier son univers et son style, fruit de l'assemblage de ces trois composantes.

L'histoire d'amour racontée par *La Ruée vers l'or* ressemble à un conte de fées, une sorte de version masculine inversée de Cendrillon, dans lequel la chaussure est un élément essentiel. On y découvre un vagabond-citrouille, qui danse avec la belle, avant d'être arraché à elle par un Big Jim soucieux de retrouver sa mine d'or, alors que leur amour réciproque était sur le point de se concrétiser. Il revient métamorphosé, voyageant en carrosse, passager en première classe, et transformé par l'intervention magique de son ami, bonne fée, en prince charmant.

Chaplin acteur n'a pas son pareil pour jouer les amoureux transis et naïfs, qui rêvent de la femme idéale, inaccessible, et finissent pas l'avoir, mais pas toujours, notamment dans *Le Cirque* où le prince charmant, roi des airs, lui ravit la belle. Toute la tendresse et la compassion du spectateur pour le personnage de Charlot dans *La Ruée vers l'or* vient du fait qu'il croit la femme sincère et ne voit pas qu'elle agit pour se défaire d'un homme encombrant, se jetant sur le premier venu pour le contrarier. Lorsque le spectateur voit Georgia se moquer avec ses amies





du comportement du vagabond, amoureux d'elle (elle a découvert sous son oreiller sa photo et la rose qu'elle lui a offerte), et se prêtant à son jeu, en l'invitant à s'asseoir à ses côtés et acceptant son invitation à dîner, toute la compassion pour le personnage de Charlot s'en trouve renforcée. Grand maître du mélodrame, notamment dans *Les Lumières de la ville* et surtout *L'Opinion publique* (*A Woman of Paris*), réalisé juste avant *La Ruée vers l'or*, Chaplin a besoin d'une scène sans Charlot pour montrer au spectateur que Georgia n'est pas insensible au comportement amoureux du vagabond. Il s'agit du moment où Charlot, alerté par les bruits de la soirée du nouvel an au saloon, va voir sur place tandis que Georgia découvre seule la table abandonnée, avec les préparatifs du repas et les cadeaux. Touchée par une si délicate attention, un recadrage dans l'axe sur son visage ému qui semble regarder vers la caméra, privilège que Chaplin cinéaste ne s'accorde qu'à lui-même via Charlot, signe symboliquement à cette place son intronisation amoureuse, comme si les deux corps, celui de Charlot et Georgia, enfin à la même place dans la mise en scène, n'en faisaient plus qu'un. En prenant à témoin la caméra et le spectateur de ses sentiments pour le vagabond, elle transmet directement le message à Chaplin cinéaste, juste avant de prendre sa plume et d'envoyer un mot à Charlot, dès la scène suivante.

Sur le bateau, on voit un Big Jim habillé autrement et on sent que l'argent a réveillé sa libido, jusqu'ici en sommeil. Riche, il est pressé d'avoir les femmes qu'il veut quand Charlot n'a pas

attendu de l'être pour s'intéresser à elles. La libido de Big Jim, assis aux côtés de la manucure et tout émoustillé par sa présence, est chez lui affaire de frémissement de mains et de doigts. Pour Charlot, pourtant habile de ses mains (la danse des petits pains), elle passe par les pieds. D'ailleurs, quand on voit Charlot s'amuser du comportement de Big Jim en train de flirter avec la manucure, main dans la main ou en lui touchant la joue, il taquine son ami avec son pied sans chaussure, comme s'il s'agissait d'une tape amicale de la main sur sa joue. Cela, juste avant de tomber sur la femme aimée, comme on trouve chaussure à son pied. Entre la nécessité de manger, qui impose le sacrifice d'une chaussure jamais remplacée, et le plaisir d'aimer, Charlot enfin au complet va pouvoir continuer de marcher, d'un pas assuré.

¹ Si la danse des petits pains assemble la partie supérieure du corps de Charlot, à taille normale, et sa partie inférieure, à taille réduite (les fourchettes et les pains suggérant sur une autre échelle le prolongement du haut, avec les jambes et les pieds), un autre gag, dans la cabane, faisant suite au rapprochement entre le visage de Charlot mangeant une chaussure, prépare à cela. Il s'agit du moment où Charlot, pour surveiller Big Jim, lui fait croire qu'il dort normalement, pieds dépassant à l'extrémité du lit et tête cachée sous la couverture, alors qu'il dort face à lui, les pieds supposés dépasser étant ses deux mains, l'une dans sa chaussure, l'autre emmitoufflée de chiffons depuis la perte de l'autre. Ce gag, savoureux en soi, a pour effet de rapprocher la tête et les pieds : on croit dans un premier temps que ce sont les pieds de Charlot qui dépassent sous la couverture, avant de découvrir sa tête, à proximité de ses pieds fictifs, simples extensions de ses mains chaussées. Cette nouvelle construction du corps, celle d'un homme sans tronc, juste avec une tête et des pieds, sera le principe de la danse des petits pains où l'art de la pantomime construit un corps unique, sur deux échelles différentes, entre la tête, énorme, et les jambes minuscules animées par le mouvement des mains, tandis que la mimique sur le visage de Charlot unifie l'ensemble et l'harmonise.

² La cabane a aussi le pouvoir de transformer les plumes d'un oreiller en neige factice lorsque Charlot, fou de joie quand Georgia a répondu à son invitation à dîner, saccage tout ce qui est à portée de main. Par beaucoup d'aspects, la seconde cabane, au village, transforme la réalité angoissante de la première en élément ludique. La neige n'évoque plus le froid mais devient un jeu, avec Georgia et ses amies se livrant à une bagarre de boules de neige. De même, Charlot s'amuse à se faire passer pour mort, transi de froid, allongé dans la neige, pour avoir à manger. Dans la première cabane, Charlot affamé est amené à manger une bougie, tandis qu'elles servent à décorer la table pour le dîner du nouvel an.

Voir dans « Autour du film », la comparaison entre la version muette et celle de 1942, sonorisée.

³ Sur cet aspect, le dédoublement Charlot/Chaplin ainsi que son fantasme de cinéaste imaginant prolonger sa vie avec ses actrices une fois débarrassé de son personnage de Charlot, voir « Analyse de séquence ».

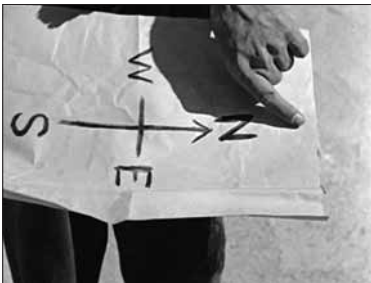
⁴ D'autres aspects rapprochent les deux films, notamment le thème de l'amnésie, avec le milliardaire ivre des *Lumières de la ville*, compagnon de beuverie de Charlot, mais ne se souvenant plus de lui quand il est à jeun, et Big Jim qui a oublié où se trouve sa mine mais reconnaît pour sa part Charlot.



Séquence 1



Séquence 2



Séquence 3



Séquence 4



Séquence 5



Séquence 7

Déroulant

Générique (musique, cartons. « Ceci est une réédition du film muet avec l'ajout de musique et d'un commentaire »)

1. [1'] Fondu au noir, ouverture à l'iris. En Alaska, en 1898, au pied d'une montagne abrupte et enneigée, une procession d'hommes quittent leur campement et franchissent le passage de Chilkoot, porte d'accès à l'or, au prix d'énormes souffrances. Fermeture à l'iris.

2. [1' 32] Ouverture sur fond noir. Le long d'un chemin enneigé, au bord du précipice, le « prospecteur solitaire » (Charlot) est poursuivi par un ours qu'il n'a pas vu. Fondu au noir.

3. [2' 16] Perdu dans une étendue neigeuse, Charlot cherche son chemin avec une carte rudimentaire indiquant les quatre points cardinaux. Il découvre la tombe d'un prospecteur sous la neige alors que, non loin de là, Big Jim, au pied de son campement, a trouvé de l'or. Fondu au noir.

4. [3' 51] Un tempête de neige se lève et Charlot découvre une cabane, qu'il croit abandonnée, mais où réside un autre prospecteur, Black Larsen, recherché par la police, qui l'accueille avec un fusil puis ouvre la porte pour qu'il parte ; mais le vent très fort, de face, l'empêche de sortir. Accroché à sa tente arrachée par le vent, Big Jim traverse la cabane, éjectant au passage Charlot à la faveur du courant d'air, avant qu'il ne revienne et expulse de la sorte Black Larsen. Big Jim revient et, affamé, arrache le reste de viande des mains de Charlot. De retour, Larsen menace les deux hommes d'un fusil mais Big Jim s'interpose et tente de le lui arracher tandis que Charlot craint que le coup de feu ne parte en sa direction. Big Jim ayant eu le dessus, Charlot se confond en minauderies pour le remercier, content de pouvoir rester, grâce à lui. Fondu au noir.

5. [8' 58] Les trois hommes sont tiraillés par la faim. Charlot mange une bougie, avec un peu de sel, s'attirant les soupçons de Larsen. Il est persuadé à tort que Big Jim a mangé le chien. On tire aux cartes celui qui bravera le froid et ira chercher de la nourriture. La tâche revient à Larsen. Fondu au noir. Départ de Larsen. L'ouverture de la porte provoque un courant d'air, chassant Charlot qui revient à quatre pattes dans la cabane. Fondu au noir.

6. [11' 54] Larsen tombe sur le campement de deux policiers à sa recherche. Échange de coups de feu. Il les tue et s'empare de leur traîneau. Fondu au noir.

7. [13'] En attendant le retour de Larsen, Charlot fait cuire au court-bouillon sa chaussure pour son repas avec Big Jim. Petite dispute pour le meilleur morceau : Charlot garde la semelle cloutée et les lacets et Big Jim le dessus. Ils mangent en silence, sans rien dire, comme si le plat était comestible. Fondu au noir.

8. [15' 53] Charlot rentre de la chasse avec le fusil, bredouille. Il propose sa seconde chaussure à Big Jim affamé qui n'en veut pas. En proie à des délires, Big Jim voit Charlot en poule géante. Tantôt il rit de ses hallucinations, tantôt il les prend au sérieux, si bien que Charlot confisque le couteau, par précaution. Muni de son fusil, Big Jim

court après lui pour le tuer avant de se raviser et Charlot en profite pour prendre son arme. Après une nouvelle crise, il poursuit Charlot avec une hache qui le dissuade avec le fusil. Ils s'allongent pour passer la nuit, chacun ayant l'autre à l'œil. Fondu au noir.

9. [20'] Le lendemain matin, Big Jim se réveille en premier mais Charlot, par une ruse, en lui faisant croire qu'il dort la tête à l'opposé, le voit agir. Big Jim tente de lui prendre le fusil, de l'étrangler sous une couverture mais il prend la fuite quand un ours entre dans la cabane, alors que Charlot se bat contre l'animal pensant qu'il s'agit de Big Jim. Quand il réalise son erreur, il prend son fusil, tue l'ours, puis presse son ami d'aller le chercher tandis qu'il se dépêche de mettre le couvert et aiguisé les couteaux. Fondu au noir.

10. [21' 43] Pendant ce temps, au cours de sa pérégrination, Larsen trouve la cargaison d'or de Big Jim, laissée au pied de sa tente arrachée. Fondu au noir. Devenus les meilleurs amis, Charlot et Big Jim, une fois la tempête passée, se séparent, le premier reprenant sa route, le second retournant à son campement. Fondu au noir.

11. [22' 27] Big Jim retourne à son campement, trouve la cargaison d'or ouverte, tandis que Black Larsen guette sa venue, caché au fond de sa mine. Ce dernier se rue sur Big Jim, le frappe avec une pelle et part avec le traîneau d'or. Fondu au noir. Alors que Black Larsen marche dans la neige, un bloc de glace se détache et provoque sa chute, avec son trésor. Fondu au noir.

12. [23' 37] Au pied de la montagne, un village bâti par les chercheurs d'or, où vit une jeune femme, Georgia, qui refuse la compagnie de Jack, un homme à femmes. Fondu au noir. Le soir, elle travaille comme entraîneuse au saloon, le « Monte Carlo Dance Hall ». On lui montre des photos d'elle, que Jack lui subtilise. Le prospecteur solitaire, Charlot, avec sa chaussure en moins, entre dans le saloon, et voit les gens danser. Il croit que la jeune femme, Georgia, lui sourit et se dirige à sa rencontre mais elle le fait pour un autre, juste derrière lui. Une amie presse Georgia de céder aux avances de Jack mais elle préfère un homme honnête et sérieux. Elle regarde autour d'elle, au cas où, mais sans remarquer Charlot, juste à côté. Il ramasse une photo d'elle, déchirée, et la conserve. Jack, entouré de femmes, veut que Georgia se joigne au groupe, mais elle refuse. Il paie le musicien pour une danse. Mais, pour le narguer, elle choisit le vagabond, tout heureux de cette aubaine. Comme son pantalon glisse, il prend une corde en guise de ceinture, sans savoir qu'il s'agit de la laisse d'un chien. Quand il s'en rend compte, il coupe la laisse et s'affranchit de l'animal tout en conservant la ceinture. À la fin de la danse, il ramasse une rose qu'il offre à la jeune femme. Celle-ci la lui redonne. Georgia veut se retirer et rejette Jack, tandis que Charlot veut jouer les protecteurs, sans être à la hauteur de la tâche. Vainqueur de la bagarre par un heureux concours de circonstances (une pendule assomme Jack), il quitte les lieux, tout fier de lui.

13. [33' 50] Charlot se fait passer pour évanoui dans la neige devant la cabane de Hank



Séquence 8



Séquence 9



Séquence 10



Séquence 11



Séquence 12



Séquence 12



Séquence 13



Séquence 14



Séquence 15



Séquence 16



Séquence 16



Séquence 17

Curtis, un ingénieur des mines qui vit seul et vient le secourir, le réchauffer et lui offrir un bon repas. Charlot s'installe, comme s'il était au restaurant, considérant le maître des lieux comme son domestique.

14. [35' 58] Big Jim s'est relevé du coup reçu mais est devenu amnésique. Fondu au noir. Hank part en expédition avec son partenaire et charge Charlot de surveiller sa cabane en son absence et de nourrir la mule.

15. [37'] Georgia et ses amies se livrent à une bataille de boules de neige à côté de la cabane de Charlot, qui en reçoit en pleine figure quand il leur ouvre la porte. Il les invite à venir se réchauffer à l'intérieur. Alors qu'il cherche du bois, Georgia découvre sous l'oreiller sa photo et la rose séchée. Qu'il soit amoureux la fait rire, avec ses amies. Elle s'en amuse, se fait prévenante et il se prend au jeu, tandis qu'une allumette jetée enflamme son pied, arrosé par mégarde de pétrole. Charlot tient à les inviter à nouveau et elles lui promettent de revenir pour le réveillon du nouvel an. Elles se moquent de sa naïveté et Georgia, en revenant chercher ses gants, surprend Charlot ayant mis la cabane à sac pour exprimer sa joie à la perspective de leurs retrouvailles.

16. [42' 35] Pour acheter la nourriture du réveillon, Charlot fait des petits boulots comme déblayer la neige devant l'entrée des maisons, en l'entassant devant celle du voisin, qui paie à son tour pour qu'il l'enlève. Fondu au noir. Soirée du nouvel an. Alors que le saloon est en fête, Charlot, en tenue de soirée, finit de mettre le couvert, prépare les cadeaux, surveille le gigot et a pour seule visite, non désirée, la mule. Il attend à la table, songeur, et imagine (surimpression) ses invitées autour de lui, ouvrant leurs cadeaux. Pour elles, il exécute la danse des pains. Georgia l'embrasse pour le remercier. Il s'évanouit. Fin de la rêverie (surimpression) et retour sur Charlot seul, endormi à table.

17. [47' 59] Soirée du nouvel an au saloon. Jack est avec Georgia qui tire des coups de feu à minuit, ce qui réveille Charlot. Il ouvre la porte de la cabane et entend le chant qui vient du saloon (« *Ce n'est qu'un au revoir* »), où tout le monde danse. Georgia, entourée de ses amies, se souvient alors de sa promesse et décide d'y aller. Dehors, à la fenêtre, Charlot regarde la fête à l'intérieur du saloon et s'éloigne, alors que Georgia, ses amies et Jack vont lui rendre visite. Georgia entre la première, seule, et découvre émue les préparatifs du dîner et les cadeaux. Au moment de quitter les lieux, Jack, sur le seuil de la porte, voyant Georgia pensive, les yeux fixés sur la table vide, tente de l'embrasser mais elle le repousse et le gifle.

18. [52' 10] Big Jim va au bureau pour faire enregistrer sa mine, dont il ne se souvient plus de l'endroit. Les employés le prennent pour un fou. Fondu au noir.

19. [52' 50] Au saloon, Charlot croise Jack qui lui fait un croc-en-jambe et lui dit que Georgia le cherche, ce qu'il ne croit pas. Une lettre portée par un serveur, dans laquelle elle s'excuse de ne pas être venue et demande à le voir, le confirme. Il la cherche dans le bar mais Big Jim, qui est là, fou de joie de retrouver son ami qui pourra le conduire à la cabane et lui permettre de retrouver sa mine d'or, lui saute au cou, en lui promettant la richesse, alors que Charlot, embarrassé, le quitte pour aller voir Georgia. Il lui fait une déclaration enflammée, lui promettant de l'arracher à cette vie alors qu'elle n'a rien demandé. Il a juste le temps de lui dire qu'il va revenir car Big Jim le kidnape, pressé de retrouver la cabane et sa mine d'or.

20. [54' 57] Charlot et Big Jim s'installent dans la cabane, Charlot transporte les vivres, épuisé, tandis que Big Jim tente de dessiner une carte (un point et une flèche indiquant le Nord) pour retrouver sa mine. Fondu au noir. Pendant leur sommeil, une tempête se lève et déplace la cabane sans qu'ils s'en rendent compte. Fondu au noir. À l'aube, la tempête calmée, la cabane se retrouve au bord d'un précipice, à moitié suspendue dans le vide. Charlot, après la soirée bien arrosée, se lève pour préparer le petit-déjeuner et croit que son estomac lui joue des tours alors que la cabane bascule au gré de ses déplacements, de gauche à droite. En se levant, Big Jim constate le même phénomène. Ils en déduisent que cela vient de la cabane, en équilibre précaire sur la falaise, mais à force de faire l'expérience, elle bascule, juste retenue par une corde accrochée à un rocher. Charlot fait la courte échelle à Big Jim qui sort le premier puis extrait son ami de la cabane au moment où elle tombe dans le vide. La mine d'or est à leur portée.

21. [1h 03' 39] Sur un bateau croisière, Big Jim et Charlot, habillés élégamment, se pavanent, fiers de leur nouveau standing. Charlot se baisse pour ramasser un mégot mais son ami le corrige, pour lui faire perdre ses anciennes habitudes, et lui offre un cigare. Dans leur luxueuse cabine, tandis que Big Jim est aux petits soins avec la manucure, un journaliste, intéressé par leur histoire, demande à Charlot de revêtir son ancienne tenue pour une séance photo. Non loin de là, en troisième classe, Georgia est du voyage, alors qu'on recherche un passager clandestin. Au moment de prendre la photo sur le ponton, Charlot, en reculant, tombe à la renverse, juste à côté de Georgia qui le cache, le prenant pour le passager clandestin. Une fois le malentendu dissipé, Charlot invite Georgia à le rejoindre. Ils montent ensemble l'escalier de dos, main dans la main. Fin.

Fin. [durée DVD] 1h 8' 50.



Séquence 18



Séquence 19



Séquence 20



Séquence 20



Séquence 20



Séquence 21

Analyse de séquence

Épilogue (séqu. 21) :
de la cabane à la cabine.

Découpage

1. PM (plan moyen) en travelling arrière sur Big Jim et Charlot, habillés élégamment, en manteau et haut-de-forme, se pavanant sur le pont d'un bateau, fiers de leur nouveau standing et escortés de journalistes.

2. Raccord dans le mouvement en travelling arrière. Charlot, en ramassant un mégot par terre, se fait tancer par son ami qui le rappelle à sa nouvelle condition et lui offre un cigare.

3. Un photographe les attend à proximité de leur cabine. Ils entrent de dos dans le champ, prennent la pause, retirant leur chapeau.

4. PM. Ils sont accueillis par le personnel

à l'intérieur de leur luxueuse cabine, en première classe.

5. Raccord dans l'axe, en PRT (plan rapproché taille) sur Charlot de face qui retire son chapeau, y met ses gants et son cigare.

6. Suite cadre plan 4 sur Charlot se débarrassant de son manteau d'astrakan, puis d'un second de fourrure, en dessous. Le journaliste, occupé jusqu'ici avec Big Jim, vient le voir.



1



2



3



4



5



6

7. Reprise 5. Il lui propose un article où il raconterait sa vie. Il accepte.

8. Reprise 6. Charlot se gratte le dos et se rapproche du journaliste, tandis que Big Jim vient s'asseoir dans le fauteuil auprès de la manucure.

9. PRT sur Big Jim qui demande à la manucure de lui enlever la corne dans la paume de sa main au lieu de lui faire les ongles.

10. PRT. À l'intersection du salon et de la

chambre, au fond, le domestique apporte les anciens vêtements de Charlot car le journaliste souhaite le photographe dans cette tenue pour illustrer son article. Le journaliste sort et Charlot entre dans la chambre pour se changer.

11. Raccord en PRT sur Charlot assis sur le lit. Il regarde la photo de Georgia, sur sa table de chevet.

12. Raccord en insert sur la photo de Georgia qu'il prend dans les mains.

13. Suite cadre 11 sur Charlot pensif, assis sur le rebord du lit.

14. Raccord en PM sur la cabine vue du salon et le domestique qui vient fermer le rideau au premier plan.

15. PM sur Georgia avec ses bagages, parmi d'autres passagers sur le pont du bateau, mais en troisième classe, en plein air. Le personnel de bord est à la recherche d'un passager clandestin.

16. PM sur l'intérieur de la cabine, avec au



7



8



9



10



11



12



13



14



15

premier plan à droite Big Jim affairé avec la manucure. Le rideau s'ouvre sur Charlot vêtu de sa tenue d'antan. Il taquine son ami, en train de séduire la manucure, avec son pied sans chaussure, puis avec

sa canne, avant de sortir sur le pont pour la photo, accompagné du journaliste qui est satisfait de sa tenue.

17. Suite cadre 15 sur Georgia qui se lève, prend sa valise et sort du cadre à gauche.

18. PM. Sur le pont supérieur, Charlot prend la pose mais il tombe à la renverse dans l'escalier quand le photographe lui demande de reculer avant de vérifier son objectif. Du coup, il ne le voit pas tomber.

19. Raccord sur la chute de Charlot au pied de l'escalier, à côté de cordages enroulés.

20. Suite 18 sur le photographe réglant son appareil.

21. Suite 19 en PM sur Charlot qui se relève puis tombe à la renverse dans les cordages,



16



18



19



17



20



21



22



23

tandis que Georgia est assise juste à côté.

22. Suite 20 sur le photographe étonné de ne plus voir Charlot.

23. Suite 21. Charlot s'extrait de son tas de cordes et voit Georgia.

24. PRP (plan rapproché poitrine) sur Georgia, ravie de le retrouver.

25. PRT sur Charlot dans son nid de cordages, stupéfait.

26. Suite 23 sur Charlot se levant et offrant une poignée de main à la jeune femme.

27. Raccord dans l'axe en PRT sur leurs chaleureuses retrouvailles. Georgia réa-

lise soudain qu'il pourrait être le passager clandestin.

28. PRT sur l'employé à la recherche du clandestin.

29. Suite 27 sur Georgia affolée.

30. Suite 28 sur l'employé regardant autour de lui.

31. Suite 26 sur Georgia qui pousse Charlot dans les cordages et le cache avec une couverture.



24



25



26



27



28



29



30



31



33

32. Suite 30 sur l'employé qui a vu Georgia et vient dans sa direction.

33. Suite 31 sur l'employé qui entre dans le champ, soulève la couverture, capture Charlot tandis que Georgia tente de s'interposer. Elle propose de payer son billet.

34. Suite 22. Le photographe revient avec le journaliste et le capitaine du navire, à la recherche de Charlot qu'ils trouvent en contrebas, au pied de l'escalier. Ils descendent le rejoindre.

35. PM sur le capitaine qui rectifie l'erreur de l'employé sur Charlot, sous les yeux médusés de Georgia. Charlot reçoit les excuses du capitaine et il prévient le valet de cabine qu'il y aura une invitée. Le journaliste demande à Charlot qui est cette femme (il lui murmure la réponse dans le creux de l'oreille), puis part avec les autres, non sans l'avoir félicité. Rejoignant le groupe, Charlot et Georgia montent l'escalier, de dos.

Commentaire

Plus qu'un épilogue heureux au récit, sur le plan social, avec les deux amis devenus multimillionnaires, et sur un plan amoureux, avec les retrouvailles entre Charlot et Georgia, cette séquence est un petit film en soi qui condense les éléments qui structurent le cinéma de Chaplin, entre hommes et femmes, riches et pauvres, sur fond de burlesque et de trame sentimentale. Le bateau n'est pas



34

celui de « l'émigrant », de l'homme pauvre débarquant à New York et rêvant d'Amérique, mais celui du retour triomphant de ceux qui ont réussi et à qui un des mythes fondateurs de l'Amérique a porté chance. C'est vrai aussi de Chaplin, en 1925, après sa « ruée à Hollywood ». Dès le premier plan, le personnage de Charlot, transformé et méconnaissable, avec manteau en astrakan et haut-de-forme, ressemble à Chaplin en tenue de ville, si ce n'était la présence de son compère Big Jim, avec sa sympathique vulgarité de nouveau riche. De fait, on imagine aisément Chaplin en croisière, assailli par des journalistes et des photographes, comme s'il s'agissait d'images d'actualités, compte tenu de la notoriété de l'acteur et du cinéaste.

Tout paraît simple, comme si chaque situation coulait de source, alors que l'élaboration narrative et formelle de la scène (agencement des espaces, montage, découpage réglé selon les entrées et sorties de champ, les actions simultanées) est d'une grande sophistication. Pour les retrouvailles entre Charlot et Georgia, le cinéaste privilégie le hasard de la rencontre et use du ressort du burlesque, avec la chute dans les escaliers. Gag visuel qui a le mérite de positionner les personnages sur l'échelle sociale et sa hiérarchie, avec les protégés du capitaine en haut et ceux qui ont pour seul interlocuteur un em-



35

ployé en bas. Il y aura donc la chute brutale de Charlot tout seul, puis la descente du journaliste et du capitaine pour le récupérer et la montée finale de Charlot en compagnie de Georgia. Auparavant, au saloon, il fallait que Charlot gravis les marches pour déclarer sa flamme à Georgia avant de partir retrouver le gisement d'or de son ami. Maintenant, il suffit d'une chute, d'un retour à son niveau initial, pour se retrouver à égalité en bas avec elle avant de changer de niveau ensemble et de gravir les marches, jusqu'au sommet de l'échelle.

En revanche, pas question pour Chaplin que Georgia retrouve Charlot transformé, devenu riche, car cet élément pourrait entacher son amour pour lui, qui se doit de rester pur et désintéressé. D'où la double construction scénaristique, avec deux lignes, apparemment parallèles, mais qui finissent en fait par se croiser, afin de maintenir jusqu'au bout l'attachement et la compassion d'une entraîneuse de saloon pour un vagabond. En bas, il y aura l'histoire du passager clandestin et la méprise de Georgia. Elle croit qu'il s'agit de Charlot, ce qui a pour effet d'accentuer son côté maternel et protecteur, en le cachant dans le tas de corde sous une couverture puis en proposant de payer son billet. En haut, il y aura le journaliste qui souhaite prendre en photo Charlot dans son ancienne tenue pour illustrer son article. La

cabine, elle-même divisée en deux espaces, avec le salon au premier plan et la chambre au fond, séparés par un rideau de théâtre, rejoue la division sociale pour les personnages, tout en dépliant cet espace dans le temps. Au premier plan, dans le salon, le temps présent, avec les nouveaux riches. Au fond, dans la chambre, le passé, seul réservé à Charlot, avec la photo de Georgia et son costume de vagabond, autre relique. Chaplin en manteau et haut-de-forme sur le ponton ressemble à celui qui arrive chaque matin à son studio. Il prend possession de sa cabine comme on entre dans sa loge, revêtant son costume de vagabond avant d'entrer en scène, sitôt le rideau ouvert. De fait, Chaplin est prêt à tourner, à jouer devant la caméra (dans ses films, en tenue de Charlot) ou à poser devant un photographe (dans la séquence), dans son costume de scène. À partir de cette simple et belle idée, celle de la schizophrénie ordinaire d'une journée de travail de Chaplin où il se déguise en Charlot, la méprise peut fonctionner pour être aussitôt dissipée, l'essentiel étant que ce soit une femme amoureuse qui fasse le lien et le montage entre le personnage de Charlot vagabond et Chaplin à la ville. Car Chaplin, en tenue de Charlot, est son personnage sans l'être vraiment puisque, et c'est l'objet de cet épilogue, le masque tombe et Georgia, sous la tenue du vagabond, sait désormais l'homme riche et elle le rejoint dans son milieu, où il l'invite. Dans le monde de Chaplin, les femmes se méprennent moins sur leur amour que sur le statut social de celui qu'elles aiment. Dans *les Lumières de la ville*, il suffit d'un claquement de porte de voiture pour que la jeune aveugle

pense son bienfaiteur riche et il faudra tout le film à Charlot pour se faire accepter et aimer tel qu'il est. Ici, la dissipation du malentendu est plus réaliste, ou plus conforme à la réalité de vie de Chaplin, célèbre à travers le personnage de Charlot et apprécié aussi en privé pour être le contraire, ne serait-ce que par son niveau de vie. Dans *Histoires de ma vie*, Chaplin, en disant combien il a été heureux de trouver le personnage de Charlot, ajoute ceci : « Logiquement, il était difficile de trouver une jolie fille s'intéressant à un vagabond. Cela a toujours été le grand problème avec mes films (p. 212). » Dans la vie, Chaplin avait moins de difficultés à trouver de jolies filles s'intéressant à lui. De ce point de vue, l'épilogue de *La Ruée vers l'or*, en cela singulier, met en scène cette double réalité, comme si, après la dernière prise de vue la journée, Charlot invitait la femme aimée et actrice à le rejoindre dans son monde, situé à un autre niveau. Si le ponton en troisième classe est conforme au monde de Charlot, l'étage supérieur suggère le train de vie de Chaplin. Néanmoins, on peut s'interroger sur l'obsession de Chaplin, dans ses films, à travers Charlot, à être aimé pour lui-même, en dépit de sa pauvreté. On songe à la cruelle réflexion de Lulu à Legrand (Michel Simon) dans *La Chienne* : « *S'il n'y avait pas eu ton fric, comment je t'aurais laissé tomber ! Ah la la ! Monsieur voulait être aimé pour lui-même ! Monsieur voulait de l'amour !* » Naïf, volontiers idéaliste, Chaplin a aimé se mettre en scène en personnage aimé pour lui-même quand, dans sa vie (femmes, divorces, procès, dédommagements, pensions), il savait la réalité autre, avant de faire un film sur le

sujet, *Monsieur Verdoux*, histoire de régler ses comptes.

Si la cabine du bateau est un petit théâtre à la Jean Renoir, avec Chaplin apparaissant costumé en Charlot quand le rideau se lève, le pont devient un plateau de tournage, avec sa profondeur de champ, comme dans les films de Stroheim, qui montre en contrebas la troisième classe, tout en masquant la fosse d'orchestre, dans laquelle tombe Charlot et où se trouve Georgia. Un élément de décor intrigue dans la séquence : le puits de corde dans lequel, du haut des escaliers, chute Charlot. Un peu comme un oiseau, qui ne tombe pas du nid, mais y revient, sous l'aile protectrice de Georgia. Curieux parallèle toutefois entre le photographe en haut, se cachant sous la couverture pour prendre la photo et Charlot en bas, caché sous une autre couverture. Pour que Charlot tombe à la renverse sans que le photographe ne le voie, le cinéaste a demandé à l'acteur de regarder son objectif. En bas, le puits de corde, sorte de trou noir, masqué par une autre couverture, rappelle la séance photo, avec Charlot qui sort de son nid, à la façon dont on dit, quand on prend une photo, que le petit oiseau va sortir. La photographie est le moteur principal de l'extrait. C'est pour une séance photo que Charlot va dans sa chambre se changer et revoit alors celle de Georgia. C'est en posant pour la photo qu'il tombera aux pieds de la femme aimée, à la façon dont il s'était baissé pour ramasser par terre la photo de Georgia dans le saloon. Big Jim, au fond de sa mine, trouve de l'or. Charlot, au fond du puits de corde, retrouve la femme aimée, au cœur d'or.

UNE IMAGE-RICOCHET

Il y a deux chaussures dans La Ruée vers l'or, celle qu'on mange et celle qui danse. La première est une vraie chaussure, que les personnages prennent pour de la nourriture, et la seconde, de la nourriture qu'on prend pour une chaussure. Dans son délire, Big Jim voit Charlot en poule géante, au pas lourd et à la démarche empruntée.

Dans son spectacle, celui de la danse des petits pains, destiné à Georgia et à une assemblée de femmes, Charlot en ajoute une autre, minuscule et gracieuse, en la personne de la ballerine, créée par la dextérité de ses mains et l'expression de son visage. Cette figure féminine, suggérée, va s'incarner sous les traits de Merna, l'écuyère du Cirque, dans sa tenue de ballerine, femme inaccessible, que Charlot aime, mais qui lui en préfère un autre. Entre Charlot exécutant la danse des petits pains et Georgia, il y a cette femme en plus, invisible. Sa créature. Une apparition et une disparition, fugace et éphémère mais aussi tenace. À la fin du Cirque, Charlot part seul, sans Merna. À la fin de La Ruée vers l'or, il part avec Georgia et cette femme en plus, intouchable et unique, capable de revenir à la façon dont elle est partie. Deux images de femme, à jamais distinctes.



Promenades pédagogiques

Les animaux

Autant le naturalisme « grave », celui de Stroheim, de Buñuel et de Renoir, a aimé mettre en scène des animaux et des êtres humains, afin d'interroger la limite qui les sépare tout en pointant une possible confusion dans le comportement (le sexe pour se reproduire, la nourriture pour survivre), autant le burlesque, sur un mode en apparence plus léger, a mis cela en évidence. S'il y a beaucoup d'animaux dans *Le Cirque*, ce qui peut se comprendre, vu le milieu¹, ils sont nombreux également dans *La Ruée vers l'or* mais, compte tenu de la situation (la faim), leur fonction change. En effet, ils sont immédiatement perçus comme denrée alimentaire, à l'image du chien dans la cabane, moins animal de compagnie ou animal domestique que chose comestible. Même l'ours n'est pas recherché pour sa fourrure, alors qu'il y a beaucoup de manteaux de fourrure dans le film, mais pour sa viande.

La première partie commence avec un ours qui suit gentiment Charlot, et finit avec un ours qui a la mauvaise idée d'entrer dans la cabane. Savoureux gag où Charlot, en pleine bagarre, la tête sous la couverture, confond le pied de Big Jim avec la patte de l'ours, suggérant entre les deux un rapprochement morphologique. Il y a ensuite le chien, dont, pense Charlot, la vie est en danger, et surtout l'hallucination de Big Jim, déclenchée par un mouvement de bras de son ami qui lui évoque un battement d'ailes². À cela s'ajoutent des comporte-

ments animaliers : Charlot à quatre pattes dans la neige, contre le vent, pour retourner à la cabane, ou faisant usage de ses pieds, comme un chien, pour enterrer et déterrer le fusil enfoui dans la neige.

Au village des chercheurs d'or, à chaque espace déterminant ses animaux : chien et chat au saloon et cette mule associée à la cabane, seule visite non désirée, alors que Charlot attend Georgia et ses amies. La confusion de Charlot, voulant transformer un bout de corde en ceinture pour son pantalon tout en ignorant qu'il s'agit de la laisse d'un chien, compose une scène mémorable où le désir amoureux, parade de séduction avec la femme, entraîne dans son sillage le monde animal, dont il ignore la présence, avant que ce dernier se charge de lui faire savoir. Dans un premier temps, le chien est docile, il ne gêne pas les danseurs mais lorsqu'il croise un chat et se rue sur lui, Charlot tombe à la renverse. Cette chute provoquée par le chien ramène Charlot, assis par terre, au même niveau que lui. En outre, cette situation dans laquelle Charlot est entraîné à son insu, à savoir un conflit entre chien et chat, qui ne le concerne pas mais dont il est la victime indirecte, rappelle la première partie. De fait, il se retrouve à une place similaire entre Big Jim et Black Larsen, qui s'entendent comme chien et chat, notamment dans la scène où ils se disputent le fusil et que Charlot fait tout pour ne pas se retrouver en ligne de mire. Le canon du fusil a la même fonction que la laisse du chien, à sa-

voir être un lien et une trajectoire dont on ne peut se défaire malgré toutes les tentatives.

En revanche, sur le bateau, les animaux ont disparu.

La faim

Plus que la réalité du froid, la faim, dans la première partie, est ce qui détermine le comportement des personnages, attirés en ces lieux peu hospitaliers pour la découverte de l'or. On se dispute un bout de viande sur un os, Charlot avale une bougie et ajoute un peu de sel pour la rendre meilleure, préparant ainsi le terrain pour la scène de la chaussure. On craint pour le chien et on se réjouit de l'ours, dont il est préférable d'avoir la chair que la peau. Au village des chercheurs d'or, la sauvagerie et la brutalité en vue de manger à sa faim ont disparu. Charlot ruse, allongé dans la neige, pour se faire un offrir un bon repas, ajoutant du sucre dans son café, après avoir eu besoin de sel pour avaler la bougie. Au saloon, il a juste soif, chapardant au passage un verre sur le plateau du serveur. Quant au repas du réveillon, seule compte la mise du couvert, la décoration de la table et la présence des invités, ce qui est dans l'assiette n'ayant plus d'importance. Même le pain, nourriture fondamentale, devient instrument de jeu.

Sur le bateau, la faim a disparu et le repas devient un code social, avec Charlot qui annonce au majordome qu'il y aura un invité supplémentaire.

L'argent, les trois âges de la société

Les rapports humains dans la première partie sont brutaux, sauvages et violents. L'argent est présent sous la forme de l'or, mais absent en tant que troc, monnaie d'échange. On se situe dans un monde où l'argent, régulateur des besoins (vendre, acheter), n'existe pas. Par contre, la loi existe, avec les policiers à la recherche de Black Larsen. Dans la seconde partie, au village, même si Charlot arrive à se faire offrir un repas gratuitement, l'argent régule les usages. Charlot doit travailler, tout en rusant pour avoir plus d'argent (il déplace la neige devant la maison du voisin), afin d'offrir un repas à ses invités. De même, le village est gouverné par la notion de propriété, avec Big Jim qui fait le nécessaire pour enregistrer sa mine, ou l'ingénieur des mines qui charge Charlot de surveiller sa ca-

bane en son absence. Dans l'épilogue, sur le bateau, Chaplin filme le monde tel qu'il est devenu, sur deux niveaux, avec ceux qui ont plus de moyens que d'autres. La loi y est à nouveau figurée avec le passager clandestin recherché, qui voyage sans avoir payé son billet, soit, d'une certaine manière, un troisième niveau. On peut voir ainsi les trois parties du film comme la représentation des trois âges de la société.

Ascensions et chutes

Gravir le col enneigé ravive l'espoir d'une richesse espérée, mais la chute menace, d'entrée, avec Charlot entre l'ours et le précipice, puis avec Black Larsen aspiré dans une crevasse avec la cargaison d'or volée, ainsi récompensé de son forfait. Plus l'or se rapproche et plus la mort guette. Cette idée simple, renforcée par le froid et la neige, est merveilleusement visualisée par la cabane en équilibre au-dessus du ravin. Plus elle penche à droite et plus la mort se rapproche, plus elle retrouve son équilibre et plus l'or est accessible. Équation limpide, soit l'or, soit la chute.

Ce rêve d'ascension sociale par l'argent s'estompe dans la seconde partie pour devenir idéalisation amoureuse, avec Georgia en haut, que Charlot s'empresse de rejoindre après avoir reçu sa lettre, avant d'être arraché par Big Jim en quête de sa mine d'or. Arrachement nécessaire et détour supplémentaire par la cabane, qui ne lui sera pas inutile. Chaplin ne filme pas le moment où ils trouvent l'or. C'est le statut social procuré par l'argent qui l'intéresse, plus que la réalité de sa découverte.

La plus belle chute, pour Charlot, outre le chien qui le fait tomber à terre, est celle sur le bateau. En tenue de vagabond en première classe, il est le passager clandestin de ce monde. La nature faisant bien les choses, il en sera expulsé par sa chute, chassé de ce paradis artificiel et, tel l'oiseau retombant dans son nid, suggéré par le tas de cordes, il retrouve son monde originaire, son milieu naturel. S'il tombe tout seul et remonte accompagné, défiant les lois de la Genèse (le paradis sur terre, là-haut), Chaplin, par cette disposition, insiste sur le bas, ce fond dont procède toute humanité mais aussi toute société, avec cette aspiration commune vers le haut.

La scène de danse avec Georgia condense tout cela. Le pan-

talon de Charlot glisse. À chaque instant, il menace de tomber et perturbe l'élégance droite du danseur. On connaît la suite : le subterfuge du détournement de sa canne, transformée en crochet pour tenir le pantalon sans gêner les mouvements du danseur, puis la ceinture improvisée, la laisse, le chien, le chat, la chute. Plus l'homme essaie de se tenir droit et plus les forces d'en bas le ramènent à terre. Chaplin, parmi d'autres (Renoir, Lang, Buñuel, Stroheim) n'a eu de cesse de mettre cela en scène. À cette différence près que, chez lui, l'amour du mélodrame maintient une croyance dans un merveilleux bénéfique.

Le comique de Chaplin

Vaste question que de chercher à savoir de quoi le comique de Chaplin est fait, sur quoi il repose (la situation) et comment il fonctionne (jeu de l'acteur, mécanique du gag). Par contre, il est toujours utile, sur un plan pédagogique, de demander

aux enfants ce qui les a fait rire et pourquoi, afin de les amener à cerner cette « fabrique du rire » par le film. Cela reste la façon la plus simple et la plus concrète, par le travail de mémoire, de les amener à découvrir implicitement la réalité de la mise en scène.

On note une progression dans le comique, comme si les premiers gags étaient destinés uniquement aux enfants, avant de les amener ensuite à autre chose, partagé avec les adultes. L'image de Charlot poursuivi par un ours n'est pas spécialement drôle, mais elle relève du principe du guignol, où les enfants crient pour prévenir le personnage du danger qu'il ne voit pas dans son dos, mais qu'on voit pour lui. De même le gag basique, quand Charlot arrive à la cabane, frappe à la porte et que la neige tombe sur sa tête, gag qu'il ne reproduira plus par la suite. Ensuite, le comique consiste à faire rire d'une situation pas amusante pour le personnage qui la subit. La transforma-





tion de Charlot en poule en constitue le plus bel exemple. Sinon, on retrouve de film en film cette entité propre au personnage de Charlot, vagabond en réalité et en apparence, souvent méchant (les coups de pied au derrière) mais raffiné et délicat dans ses manières, se comportant aussi en gentleman³. Cet hiatus entre la qualité de ses gestes, avec ce qu'ils désignent socialement, et la réalité de son mode de vie, confirmé par son habillement, revient souvent. Par exemple, lorsqu'il croque la bougie, signe d'une faim extrême, il ne renonce pas aux bonnes manières et ajoute une pincée de sel pour améliorer son ordinaire. Même chose avec les clous de la chaussure où la gestuelle parvient à nous faire croire que la nourriture est bonne.

Si la mimique est essentielle à l'art comique de Chaplin, ainsi que la pantomime (la scène où il fait semblant d'être frigorifié et est transporté, le corps raide, à l'intérieur de la cabane), elle n'est pas tout, loin de là. Trois exemples parmi d'autres.

1. Un gag magnifique fonctionne grâce à l'ellipse, au raccourci temporel et à l'inversion de l'action attendue qui prend de vitesse le spectateur. Lorsque Charlot tue d'un coup de fusil l'ours hors cadre, il prie Big Jim d'aller y voir avant de s'empres- ser à mettre le couvert. On peut comprendre cet empressement, signe qu'il a faim, sans le comprendre, car le repas ne sera pas prêt de sitôt. Bref, il fait l'inverse de la situation attendue : dépecer l'animal, faire cuire la viande, puis la man-

ger⁴. Gag sublime. C'est la précipitation à mettre le couvert qui désigne la faim du personnage sans avoir à montrer la nourriture et surtout qui fait de ce repas, et de cet ours de passage, un cadeau de la providence, un don du ciel. Que le repas soit aussi facile, aussi rapide, rappelle le caractère magique de ces tas de viande qui passait par là. Il sera donc mangé aussi vite qu'il est venu.

2. Un autre gag, plus classique, fonctionne sur la méprise, l'écart entre la façon dont le personnage analyse la situation et ce que nous savons d'elle, bien différent. Se prenant pour le chevalier protecteur de la belle, Charlot barre le chemin à Jack. Quand ce dernier fait semblant d'être docile avec lui pour endormir sa vigilance et enfonce son chapeau sur son crâne, Charlot, qui n'y voit plus rien, frappe la poutre au lieu de Jack. Méprise heureuse, qui provoque la chute de l'horloge qui assomme son rival. Lorsqu'il voit son adversaire à terre, K.O., Charlot se pavane, sort tout fier, croyant avoir triomphé d'un coup de poing fatal alors que le spectateur sait que les choses se sont passées autrement.

3. Non seulement Chaplin aime le comique de situation mais, soucieux de symétrie entre le haut et le bas, il aime les échanges de rôles, le jeu social de l'inversion. Lorsque Charlot, faussement frigorifié, est hébergé par Hank Curtis, on le voit profiter sans scrupule de la situation et se comporter comme un client de restaurant exigeant qui transforme le propriétaire des lieux en serveur docile qui n'a guère le choix. Soit le monde à l'envers. En revanche, ayant obtenu ce qu'il voulait, à savoir être le maître des lieux, on le voit se transformer en domestique obséquieux et zélé, époussetant son maître, en rajoutant tellement dans le vouloir bien faire, gag délicieux, qu'il en vient à épousseter tout et n'importe quoi, y compris la luge et la neige.

¹ Voir le « Cahier de notes » sur ce film.

² Après des essais peu convaincants avec une doublure dans le costume de la poule géante, dont les gestes ne rattachaient pas avec ceux de Chaplin jouant Charlot, c'est lui qui a « joué » la poule pour que la continuité homme-animal soit assurée, afin de rendre plus réaliste l'hallucination de Big Jim lors des surimpressions.

³ Voir sa déclaration d'amour à Georgia, romantique (« Je t'arracherai à cette vie »), avec l'emphase gestuelle de circonstance.

⁴ Lorsque Charlot fait tout cela dans le bon ordre, pour le réveillon du nouvel an, le repas n'aura pas lieu et les assiettes resteront vides.

Éléments de bibliographie

Sur Chaplin et *La Ruée vers l'or*

Charles Chaplin, *Histoire de ma vie*, Robert Laffont, 1964. [Chaplin raconte la genèse de *La Ruée vers l'or*, p. 303].

David Robinson, *Chaplin, sa vie, son art*, Ramsay, 1987. Ch. 10 « La ruée vers l'or », pp. 220-236.

Jean Mitry, *Tout Chaplin*, Atlas, 1987 (Seghers, 1972). Sur *La Ruée vers l'or*, pp. 202-214.

Jean Mitry, *Charlot et la fabulation chaplinesque*, éd. Universitaires, 1957.

Pierre Leprohon, *Charlie Chaplin*, Nouvelles Éditions Debresse, 1957.

Charles Chaplin, sous la dir. de Joël Magny, Cahiers du cinéma, 1987. *La Ruée vers l'or* par Jean-Paul Fargier, pp. 147-148.

Marcel Martin, *Charlie Chaplin*, Seghers, « Cinéma d'aujourd'hui », 1971.

Barthélemy Amengual, « Charlie Chaplin », *Premier Plan*, n° 28, 1952.

Nadia Meflah, *Chaplin et les femmes*, Philippe Rey, 2007.

Adolphe Nysenholc, *Charlie Chaplin ou la légende des images*, Klicnksieck, 1987.

Francis Bordat, *Chaplin cinéaste*, Cerf, 1998.

La Ruée vers l'or, DVD, MK2, 2003, avec la version sonorisée de 1942 et la version muette de 1925.



- *1, 2, 3... Léon !* programme de courts métrages, écrit par Pierre Lecarme.
- *5 Burlesques américains*, écrit par Carole Desbarats.
- *Alice* de Jan Svankmajer, écrit par Pascal Vimenet.
- *L'Argent de poche* de François Truffaut, écrit par Alain Bergala.
- *Les Aventures de Pinocchio* de Luigi Comencini, écrit par Hervé Joubert-Laurencin.
- *Les Aventures de Robin des Bois* de William Keighley et Michael Curtiz, écrit par Pierre Gabaston.
- *Azur et Asmar* de Michel Ocelot, écrit par Bernard Genin.
- *La Belle et la Bête* de Jean Cocteau, écrit par Jacques Aumont.
- *Le Bonhomme de neige*, de Dianne Jackson, écrit par Marie Diagne.
- *Bonjour*, de Yasujiro Ozu, écrit par Bernard Benoliel.
- *Boudu sauvé des eaux*, de Jean Renoir, écrit par Rose-Marie Godier.
- *Le Cerf-volant du bout du monde* de Roger Pigaut, écrit par Gérard Lefèvre.
- *Chang* de Merian C. Cooper et Ernest B. Schoedsack, écrit par Pierre-Olivier Toulza.
- *Chantons sous la pluie* de Stanley Donen et Gene Kelly, écrit par Carole Desbarats.
- *Le Cheval venu de la mer* de Mike Newell, écrit par Émile Breton.
- *Le Chien jaune de Mongolie* de Byambasuren Davaa, écrit par Marcos Uzal.
- *Le Cirque* de Charlie Chaplin, écrit par Charles Tesson.
- *Contes chinois* de Te Wei, Hu Jingqing, Zhou Keqin, Ah Da, écrit par Christian Richard, assisté d'Anne-Laure Morel.
- *Les Contes de la mère poule*, de Farkhondeh Torabi et Morteza Ahadi Sarkani, écrit par Hervé Joubert-Laurencin.
- *Les Contrebandiers de Moonfleet* de Fritz Lang, écrit par Alain Bergala.
- *Le Corsaire rouge* de Robert Siodmak, écrit par Michel Marie.
- *Courts métrages*, écrit par Jacques Kermabon.
- *Nouveau programme de courts métrages* (deux programmes) écrit par Yann Goupil et Stéphane Kahn.
- *La Croisière du Navigator* de Buster Keaton, écrit par Hervé Joubert-Laurencin.
- *Les Demoiselles de Rochefort* de Jacques Demy, écrit par Michel Marie.
- *Edvard aux mains d'argent* de Tim Burton, écrit par Hervé Joubert-Laurencin et Catherine Schapira.
- *L'Étrange Noël de M. Jack* d'Henry Selick et Tim Burton, écrit par Pascal Vimenet.
- *Le Garçon aux cheveux verts* de Joseph Losey, écrit par Jacques Aumont.
- *Garri Bardine, six films courts*, (deux programmes) écrit par Pascal Vimenet.
- *Gauche le violoncelliste* de Isao Takahata écrit par Ilan Nguyen et Xavier Kawa-Topor.
- *Gosses de Tokyo* de Yasujiro Ozu, écrit par Fabrice Revault d'Allonnes.
- *L'Histoire sans fin* de Wolfgang Petersen, écrit par Pascal Vimenet.
- *L'Homme invisible* de James Whale, écrit par Charles Tesson.
- *L'Homme qui rétrécit* de Jack Arnold, écrit par Hervé Joubert-Laurencin.
- *Jacquot de Nantes* de Agnès Varda, écrit par Michel Marie.
- *Jason et les Argonautes* de Don Chaffey, écrit par Antoine Thirion.
- *Jeune et innocent* d'Alfred Hitchcock, écrit par Alain Bergala.
- *La Jeune Fille au carton à chapeau* de Boris Barnet, écrit par Stéphane Goudet.
- *Jiburo* de Lee Jeong-hyang, écrit par Charles Tesson.
- *Jour de fête* de Jacques Tati, écrit par Jacques Aumont.
- *Katia et le crocodile* de Vera Simkova et Jan Kusera, écrit par Anne-Sophie Zuber.
- *King Kong* de Merian C. Cooper et Ernest B. Schoedsack, écrit par Charles Tesson.
- *Kirikou et la sorcière* de Michel Ocelot, écrit par Luce Vigo et Catherine Schapira.
- *Lumière*, écrit par Vincent Pinel.
- *Le Magicien d'Oz* de Victor Fleming, écrit par Carole Desbarats.
- *Le Mécano de la « General »* de Buster Keaton, écrit par Hervé Joubert-Laurencin.
- *Le Monde vivant* d'Eugène Green, écrit par J.-C. Fitoussi.
- *Mon voisin Totoro* de Hayao Miyazaki, écrit par Hervé Joubert-Laurencin.
- *Nanouk, l'Esquimau* de Robert Flaherty, écrit par Pierre Gabaston.
- *La Nuit du chasseur* de Charles Laughton, écrit par Charles Tesson.
- *Où est la maison de mon ami* d'Abbas Kiarostami, écrit par Alain Bergala.
- *Paï* de Niki Caro, écrit par Pierre-Olivier Toulza.
- *Le Passager* d'Abbas Kiarostami, écrit par Charles Tesson.
- *Peau d'Âne* de Jacques Demy, écrit par Alain Philippon.
- *La Petite Vendeuse de Soleil* de Djibril Diop Mambety, écrit par Marie Diagne.
- *Petites z'escapades*, écrit par Marie Diagne.
- *La Planète sauvage* de René Laloux, écrit par Xavier Kawa-Topor.
- *Ponette* de Jacques Doillon, écrit par Alain Bergala.
- *Porco Rosso* de Hayao Miyazaki, écrit par Hervé Joubert-Laurencin.
- *Princes et Princesses* de Michel Ocelot, écrit par Xavier Kawa-Topor.
- *Princess Bride* de Rob Reiner, écrit par Jean-Pierre Berthomé.
- *La Prisonnière du désert* de John Ford, écrit par Pierre Gabaston.
- *Rabi* de Gaston Gaboré, écrit par Luce Vigo.
- *Le Roi et l'Oiseau* de Paul Grimault, écrit par J.-P. Pagliano.
- *Sidewalk stories* de Charles Lane, écrit par Rose-Marie Godier.
- *Storm Boy* d'Henri Safran, écrit par Luce Vigo.
- *La Table tournante* de Paul Grimault, écrit par J.-P. Berthomé.
- *U* de Grégoire Solorateff et Serge Elissalde, écrit par Hervé Joubert-Laurencin.
- *Les Vacances de Monsieur Hulot* de Jacques Tati, écrit par Carole Desbarats.
- *La Vie est immense et pleine de dangers* de Denis Gheerbrant rédaction collective (A. Bergala, D. Gheerbrandt, D. Oppenheim, M.-C. Pouchelle, C. Schapira).
- *Le Voleur de Bagdad* de Berger, Powell, Whelan, écrit par Émile Breton.
- *Le Voleur de bicyclette* de Vittorio De Sica, écrit par Alain Bergala et Nathalie Bourgeois.
- *Le Voyage de Chihiro* de Hayao Miyazaki, écrit par Hervé Joubert-Laurencin.
- *Zéro de conduite* de Jean Vigo, écrit par Pierre Gabaston.

Cahier de notes sur...

Édité dans le cadre du dispositif *École et Cinéma*, par l'association *Les enfants de cinéma*

Rédaction en chef : Eugène Andréanszky.

Mise en page : Thomas Jungblut.

Photogrammes : Laboratoire Pro Image Service.

Repérages : Junko Watanabe.

Impression : Raymond Vervinckt.

Directeur de la publication : Eugène Andréanszky.

Secrétaire de rédaction : Delphine Lizot.

Ce *Cahier de notes sur... La Ruée vers l'or* a été édité dans le cadre du dispositif *École et Cinéma* initié par le Centre national du cinéma et de l'image animée, ministère de la Culture et de la Communication, et la Direction générale de l'Enseignement scolaire, le SCÉRÉN-CNDP, ministère de l'Éducation nationale.

© *Les enfants de cinéma*, décembre 2010

Les textes et les documents publiés dans ce *Cahier de notes sur...* ne peuvent être reproduits sans l'autorisation de l'éditeur. Le code de la propriété intellectuelle interdit expressément la photocopie à usage collectif sans autorisation des ayants droit.

ISBN/ISSN 1631-5847 / *Les enfants de cinéma*
36 rue Godefroy Cavaignac - 75011 Paris.