



association  
CLAIR OBSCUR

# LA RUÉE VERS L'OR

Charles Chaplin (USA / 1925 / 72')



La lecture des différentes affiches permet d'anticiper l'histoire du film et de travailler la stylisation du personnage de Charlot ainsi que celle de l'intrigue

## 1 / LE FILM

[http://fr.wikipedia.org/wiki/La\\_Ru%C3%A9e\\_vers\\_l%27or](http://fr.wikipedia.org/wiki/La_Ru%C3%A9e_vers_l%27or)

**La Ruée vers l'or** (*The Gold Rush*) est une comédie dramatique américaine de Charles Chaplin, sortie en 1925. Muet lors de sa sortie, il a fait l'objet d'une reprise en 1942 dans une version plus courte et sonorisée par Chaplin lui-même.

### Synopsis

Le film raconte l'histoire des chercheurs d'or dans le Klondike, au nord-ouest du Canada, en 1896. La file des chercheurs d'or s'étire au creux des montagnes enneigées. Charlot, prospecteur solitaire, trouve refuge dans une cabane isolée, où il est bientôt rejoint par Big Jim. La faim les tenaille : qui sera mangé ? Un ours à la chair fraîche vient mettre fin à l'horrible dilemme. À la ville, Charlot est séduit par Georgia, la fille du saloon. Elle feint de répondre à ses avances et accepte une invitation à dîner. Mais elle lui fait faux bond, et le pauvre petit homme se retrouve seul, faisant danser ses petits pains. Big Jim, qui a perdu la mémoire au cours d'une bagarre, a besoin de Charlot pour retrouver l'emplacement exact de la montagne d'or qu'il avait auparavant découverte. Après quelques péripéties, les deux compagnons retrouvent enfin la mine. Devenu milliardaire, Charlot, à l'occasion d'un reportage, joue les paumés sur le paquebot du retour. Georgia, prise de remords, et le prenant pour un passager clandestin, se précipite vers lui et trouve la fortune.

### Fiche technique

- Réalisateur, producteur et scénariste : Charles Chaplin
- Photographie : Rollie Totheroh
- Musique (version 1942) : Charles Chaplin, Gerard Carbonara et Max Terr
- United Artists
- Noir et blanc / Muet puis sonorisé
- Dates de tour age : décembre 1923 - 21 mai 1925

- Durée : 96 minutes ; 72 minutes pour la version de 1942

### Distribution

- Charles Chaplin : Le prospecteur (Charlot)
- Mack Swain : Big Jim McKay
- Tom Murray : Black Larsen
- Henry Bergman : Hank Curtis
- Malcolm Waite : Jack Cameron
- Georgia Hale : Georgia

## 2 / CHAPLIN ET SES PAIRS : SILHOUETTES

Charlot serait dit on le personnage de cinéma le plus connu au monde, sous toutes les latitudes et de tous les publics – popularité qu’il partagerait avec Mickey Mouse ! –

D’autres acteurs pourtant ont rivalisé à l’écran avec Charles Chaplin : Buster Keaton, Harold Lloyd, Laurel et Hardy, Jerry Lewis. Et en France Max Linder ou Jacques Tati, voir Louis de Funès.

Tous auront cultivé l’art du déguisement, du mime et de la cascade. Chacun reste reconnaissable et se différencie, mais tous ont mis leur art au service du *Burlesque*.

**Extrait :** *Laurel & Hardy conscrits, Edward Sutherland, 1939*, où la citation de la caricature (0’ – 2’20’)

Le *Burlesque* au cinéma est un genre de comédie qui joue sur le déséquilibre des corps et de ses représentations, des codes sociaux : Charlot le vagabond est habillé en aristocrate, et s’il craint le policier il n’hésitera pas le bousculer s’il en a l’occasion !



Buster Keaton / Harold Lloyd / Laurel & Hardy



Max Linder / Chaplin et Linder



Jacques Tati / Louis de Funès

Dans la *Ruée vers l’or*, le personnage de Chaplin est tout sauf adapté aux rudesses du grand nord : son costume est resté celui du Charlot citadin et ses manières sont urbaines. Il ne doit qu’à sa couardise, sa maladresse, mais aussi à sa galanterie et à sa naïveté, d’être le héros de ses aventures.

### 3 / LE BURLESQUE, OÙ LES CORPS EN DANGER

Le timing du burlesque est une affaire de rythme. Mais si le mouvement est maîtrisé, il m'est souvent le corps à distance – des autres, du monde – et fait de son personnage un intrus, un marginal, que l'on devra ramener dans le rang, au garde à vous.

**Extrait :** Jerry Lewis dans *Dr Jerry et Mister Love*, ou le sens du rythme vs le respect de la convention (1h18'30" – 1h21'20")

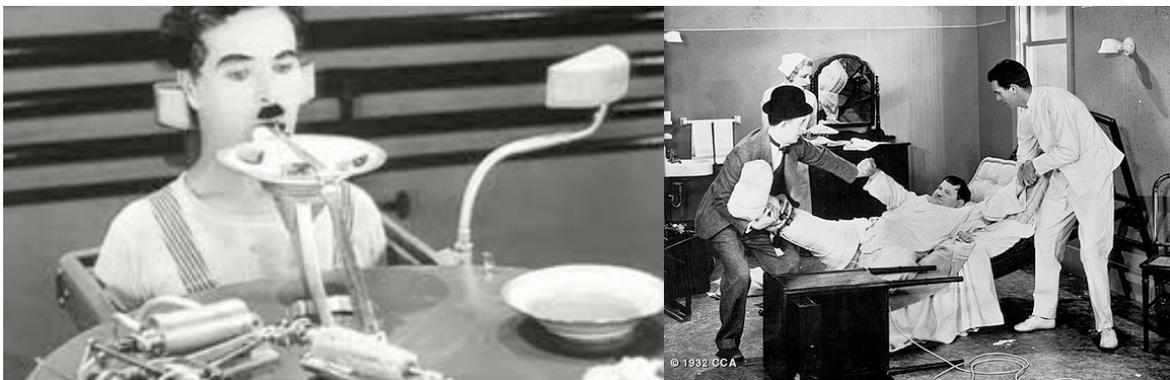


*Dr Jerry et Mister Love*

Les déséquilibres, les chutes, les gifles et les coups de pieds aux fesses sont des violences comiques qui ne trompent personnes et qui révèlent les tensions physiques et sociales entre les personnages. Le spectateur s'en réjouit, qui se désinhibe ainsi et assume ses revendications via le corps de l'acteur. Le geste burlesque est cathartique.

**Court métrage :** Tom & Jerry dans *La Souris part en guerre*, où le burlesque cartoonesque.

Quand les corps se stabilisent, ce sont les objets qui se rebellent et viennent entraver les libertés des personnages. Parfois l'acteur en prend son parti...



*Les Temps modernes / Laurel & Hardy*



*La Ruée vers l'or / Mon oncle*

**Extrait :** Jacques Tati dans *Mon oncle*, où le plastic rebelle et charcutier (1h21'50" – 1h27')

**Extrait :** Buster Keaton dans *Steamboat Bill Jr*, où l'architecture stoïque du gag (53'40" – 56')



*Le Dictateur / La Ruée vers l'or*



*La Ruée vers l'or / Au bout du monde*

**Court métrage :** *Au bout du monde*, de Konstantin Bronzit 1998

### Images rebonds

Tintin à Hong Kong ? D'autres figures du burlesque, des corps en recherche ou maîtrise de leur équilibre.



*Le capitaine Haddock / Bruce Lee*

**En guise de conclusion, et pour explorer plus avant l'audacieux délire des corps burlesques**

Lors d'un dîner chez les Fairbanks-Pickord « (Chaplin) s'était amusé à regarder des stéréogrammes. L'un d'eux (...) montrait une interminable file de prospecteurs gravissant péniblement le chemin de Chilkoot Pass, pendant la ruée vers l'or de 1898 dans la région du Klondike. Au dos de cette épreuve, une légende décrivait les épreuves endurées par ces hommes dans leur recherche de l'or. Mais ce qui excita le plus son imagination, ce fut la lecture d'un livre consacré aux désastres qui avaient accablé un groupe d'émigrants – vingt-neuf hommes, dix-huit femmes et quarante-trois enfants – durant leur périple vers la Californie, en 1846. Les malheurs de cette équipe (...) s'étaient multipliés jusqu'à ce que ses membres se retrouvent bloqués par une tempête de neige dans la Sierra Nevada. Dix hommes et cinq femmes s'étaient aventurés dans les montagnes pour aller chercher de l'aide et huit d'entre eux étaient morts. Les autres avaient survécu en mangeant leurs corps »

David Robinson in *Chaplin sa vie, son art*, Édition Ramsay 1987



Tournage en extérieur de *La Ruée vers l'or*

L'un des plus grands films burlesques de Chaplin est donc inspiré d'un drame humain absolu : le déni de l'intégrité du corps, l'anthropophagie, le tabou qui exclu l'animal de la société. On ne peut imaginer maltraitance moins comique !

L'hyper violence du cinéma contemporain n'est-elle pas parente du burlesque ?

La délectation que l'on peut prendre à la vision de films gores ne vient-elle pas de ce qu'ils sont improbables et antisociaux, burlesques en sommes ?



*Battle of the Century / Bugsy Malone*

## 4 / ANALYSE FILMIQUE

*Charlot découvre Georgia, danseuse au saloon (25'27" – 33'45")*

Nous proposons ici une analyse accessible aux écoliers, qui leur permettra de formuler les relations entre les personnages, préciser leur statut et aborder la notion du burlesque (mobilité/fixité ; équilibre/déséquilibre), en s'appuyant sur des notions simples :

- La notion de temporalité du plan : le temps que dure l'image traduit-il l'ennui du personnage ou bien son agitation ?
- La place des personnages dans l'image (dans **le champ**) : sont ils au cœur de l'action ou délaissés sur « les bords » (**le cadre**) ?
- La notion d'espace du plan : la profondeur du champ, **du premier à l'arrière plan** (id) ;
- La notion d'affectivité du plan : le jeu sur une **l'échelle de plans qui va du plan large** (qui isole, ou fond dans la masse, c'est idem) **au gros plan** (qui nous place dans l'esprit et le cœur du personnage filmé).

### ► Plan 1

*Saloon extérieur nuit – plan large*

Alors que la foule s'est engouffrée dans le saloon, Chaplin entre dans le champ par le bord droit du cadre et se dirige, déjà seul, vers l'entrée du bâtiment, sur la gauche du cadre, et laisse la rue déserte derrière lui, la neige, sa solitude. Il semble résigné, sa silhouette n'a plus rien de burlesque.

### ► Plan 2

*Saloon intérieur nuit – plan large*

Chaplin entre logiquement dans le champ par la droite (raccord au montage dans le mouvement), mais reste dans l'ombre et de dos bien qu'au premier plan : son regard sur l'intérieur du saloon est le notre. Chaplin ne semble pas encore avoir réellement franchi le seuil du saloon, que marque les poutres en haut du cadre et les clients agglutinés au second plan – devant Chaplin, lui masquant la vue. Un effet de lumière en arrière plan, que soulignent les volutes de fumée, nous prouvant cependant que la fête bat son plein bien inaccessible au personnage. Chaplin tente de se frayer un passage, timidement, sa superbe en réserve : il n'est plus le héros de l'histoire qui se joue ici.

### ► Plan 3

*Saloon intérieur nuit – plan rapproché*

Chaplin, toujours filmé de dos mais au centre de l'image cette fois, se mêle à la foule, qui semble s'être densifiée comme pour l'entraver. Les couples le croisent et le bouscule, Chaplin les suit des yeux, ne sait plus où donner de la tête, leur liesse est son plaisir.

### ► Plan 4

*Saloon intérieur nuit – plan moyen*

Alors que Chaplin s'est retourné vers le centre de la pièce, ce plan suivant nous donne à voir (par les yeux du personnage ?) Georgia dans les prémices de son numéro de chant et de danse. L'objet du désir à venir ?

### ► Plan 5

*Saloon intérieur nuit – plan large*

Retour à un plan similaire au plan 2 ; mais c'est ici la foule qui délaisse Chaplin, attirée par la musique et la « promesse » de Georgia. Chaplin se retrouve à nouveau seul, sur le bord gauche du cadre (senester : sinistre). La solitude du personnage est soulignée, au centre du champ, par sa rigidité au premier plan qui s'oppose aux mouvements des danseurs au second plan. À peine marque-t-il le tempo d'une main timide, alors que le plan dure.

### ► Plan 6 à 11

*Saloon intérieur nuit – plan moyen*

*Champs / Contre champs*

Chaplin est alors de face, quand vient se placer derrière lui à son insu l'un des clients du saloon, joli cœur dont la stature athlétique domine le frêle Chaplin.

Puis nous découvrons Georgia en contrechamp ; s'en suit une série d'aller retour entre les plans, qui nourrissent le quiproquo en en gag purement cinématographique, dont la musique souligne cependant la mélancolie (la naissance d'un amour qui sera – provisoirement – déçu). Chaplin prend pour lui la réponse tout en sourire de Georgia adressée au client (un ami, un amant ?).

► **Plan 12**

*Saloon intérieur nuit – plan large*

Contre champ du gros plan précédent. Georgia s'empresse vers Chaplin (diagonale droite / gauche), pour le dépasser au plan suivant...

► **Plan 13**

*Saloon intérieur nuit – plan large*

... Alors que celui-ci se dirige, sourire et main offerts. Chaplin est au sens propre dépassé par l'événement, et se retrouve au bord *sinistre* du cadre.

► **Plan 14**

*Saloon intérieur nuit – plan large*

Nouveau contrechamp. Chaplin, repoussé au fond de l'image, adossé au buveurs accoudés au comptoir, est certes dans la place. Mais c'est pour assister en observateur déçu et figé à son insuccès auprès de Georgia...

► **Plan 15**

*Saloon intérieur nuit – plan moyen*

Pour reprendre sa place, celle du comique héros du film, Chaplin dérobera un verre sur le plateau du serveur affairé...



L'on vérifiera dans les plans suivants que :

- **La mise en scène s'évertue à marginaliser Chaplin** ; à l'écart de l'objet de sa flamme ; à la figer dans les recoins de l'image ;
- Seul le burlesque lui permettra de bousculer les rangs et de reprendre le sien : à la marge toujours, certes, mais la tête haute (la danse avec Georgia et le chien ; la lutte avec son rival en amour, et la victoire par KO à la poutre)

**Image rebond** : Chaplin à l'extérieur du saloon après les 12 coups de minuit... (50'27'')

## 5 / UN CHEF D'ŒUVRE, DEUX VERSIONS

<http://www.cineclubdecaen.com/realisat/chaplin/rueeverslor.htm>

« En 1942, Chaplin a réédité son chef-d'œuvre de 1925 en supprimant les cent quarante et un cartons d'origine et en ajoutant une musique et un commentaire dit par lui-même. La suppression des intertitres n'est pas anodine. Ils étaient accompagnés de dessins qui ajoutaient leur touche à l'émotion - comme une rose près du nom de Georgia, qui perd ses pétales quand Charlot millionnaire regrette son amour perdu.



Surtout, l'alternance des images mobiles et des cartons fixes conférait au découpage une respiration particulière, qui disparaît naturellement de la version sonorisée. C'est frappant par exemple lorsque, entre les trois premiers plans de Georgia au début du film, trois intertitres viennent scander son nom, et donnent à sa présentation le rythme d'un cœur qui bat. Ensuite, comme toujours chez Chaplin, les intertitres étaient concis, voire laconiques. Le commentaire qui les remplace est plutôt bavard et redondant. Il appauvrit le sens en l'explicitant ; il l'alourdit aussi d'intonations très appuyées. Paradoxalement, cette narration off attire un peu plus l'attention sur le caractère muet du film - alors que l'écriture de la version de 1925, images et cartons mêlés avait une dynamique et un mordant qui n'était pas sans annoncer l'écriture plus vive et plus réaliste du parlant. Pour éviter les faux raccords entraînés par la suppression des cartons, Chaplin (qui depuis *Une vie de chien*, tournait toujours avec deux caméras côte à côte) a utilisé le négatif non de la première caméra (celle de gauche, dont les images apparaissaient dans la version originale) mais la seconde, celle de droite. Les deux tiers des plans de la version de 1942 sont donc tout simplement différents de ceux de la version de 1925. Dans la plupart des cas, c'est presque invisible. On le remarque tout de même dans la dernière séquence sur le navire et surtout dans celle de la danse des petits pains : Charlot en 1925, regarde droit la caméra. Son regard passe à gauche de l'objectif dans la version de 1942, ce qui modifie sensiblement l'impact de la scène. Parfois aussi, comme dans la scène de la cuisson de la chaussure, Chaplin a été cherché des prises qui n'apparaissaient pas dans la version originale, pour modifier ou ajouter une action ou un gag. Le passage des cartons au commentaire a encore comme l'effet paradoxal (car à rebours de la tendance globale du parlant à la particularisation) de renforcer le côté universel de la fable et donc, dans une certaine mesure, d'atténuer son inscription historique et d'affaiblir sa portée critique. On peut regretter cet effacement, même s'il fut encouragé par tout un pan de la critique *chaplinienne* dès les années dix - au nom de l'universalité du mythe. Dans la seconde version de *La Ruée vers l'or* celui qui était "*le prospecteur solitaire*" devient ainsi "*le petit homme*" (*The Little Fellow*) : glissement significatif. Chaplin rogne par ailleurs sur l'arrière plan documentaire du film. Dans l'introduction, il supprime la moitié des plans du passage du col par les colonnes de *sourdoughs* (les misérables chercheurs d'or qui se nourrissent de "*pâte aigrie*"). Or cette dimension était profondément inscrite dans le projet d'origine, et elle participe de façon non négligeable à la puissance de la première version.

Les autres modifications du film vont toutes dans un même sens : celui d'une atténuation de la critique du rêve américain. Pendant la ruée vers l'or de l'Alaska, beaucoup de prospecteurs du Klondike n'avaient dû leur salut qu'à la revente de leur barda, pour payer le voyage retour sur le vapeur. C'est l'objet d'un passage de la version de 1925, supprimé de celle de 1942. On y voit Charlot s'approcher avec son équipement des trois boules de l'enseigne du mont-de-piété. Carton : "*Le seul or qu'il gagna jamais grâce à sa pelle et à sa pioche*". Puis il ressort tristement, délesté de son chargement.

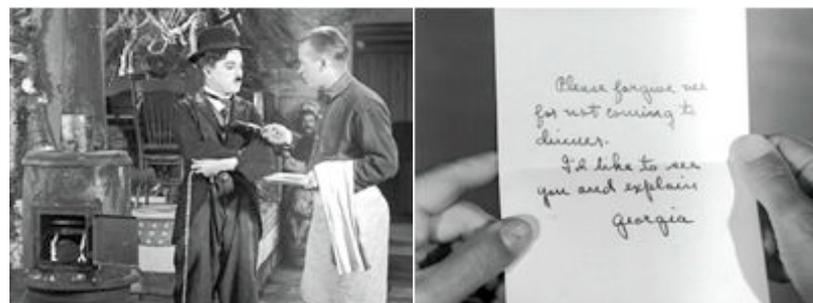
La fin est également modifiée. On peut certes concevoir que l'érotisme du baiser, sans vraiment braver le Code Hays rappelait le Charlot libidineux des origines dont Chaplin ne voulait plus. Mais le baiser posait sûrement moins problème que l'intertitre auquel il est associé. Voyant Charlot et Georgia s'embrasser sur la bouche au lieu de regarder l'objectif, le photographe s'exclamait "Oh ! Vous avez fait rater la photo". Et le double sens du carton ("*Vous avez trahi le film*") ajoutait une intéressante nuance autocritique au jeu avec la censure. La fin de *La Rué vers l'or* est en effet un des seuls véritables *Happy-End* de l'œuvre de Chaplin. Au terme de ses aventures dans les Charlot, le vagabond est presque toujours rendu à sa condition d'origine ; le voici ici au contraire héros d'une *Success Story*. Le cinéaste ne pouvait pas ne pas être sensible au caractère artificiel de cette conclusion et l'ultime carton de la version muette laissait percer un doute quant à son bien fondé. En supprimant ce carton, et en terminant sur l'image de Charlot et Georgia de dos, montant l'escalier du pont (tandis que la voix narratrice conclut "*Et voici une histoire qui finit bien, très bien*") la version de 1942 évacue son questionnement subliminal.



### La fin à laquelle nous n'avons plus droit dans la version parlante

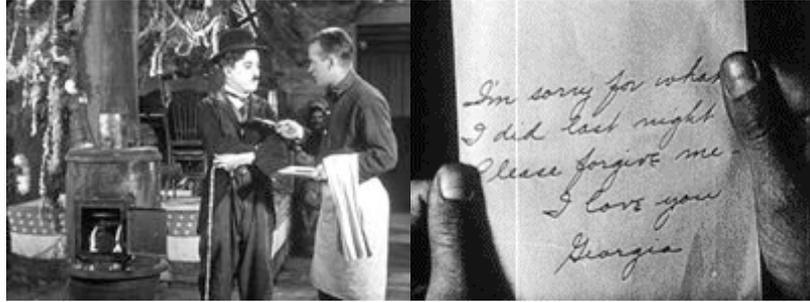
La modification la plus sérieuse apportée à la version de 1942 n'est ni l'élimination d'une pointe satirique, ni le gommage d'une version trop narquoise de l'*American Dream*, mais le remaniement d'une séquence clé qui altère profondément l'esprit général du film et donc la perception de chacun de ses éléments : sans doute l'acte d'autocensure le plus radical que le cinéaste ait jamais accompli.

Dans le film de 1942, le Vagabond, retournant au dancing le lendemain de la fête du réveillon où il a attendu en vain Georgia et ses amis, brandit dédaigneusement sa canne devant Jack, son insolent rival, prend des poses, se brûle au poêle, avant d'être abordé par un garçon qui lui remet le mot suivant "*Excusez-moi de ne pas être venue dîner chez vous. Je voudrais vous voir pour vous expliquer. Georgia*". Fou de joie, Charlot se précipite à la recherche de la jeune fille tandis que Big Jim, qui vient de reconnaître son compagnon, le poursuit pour l'entraîner à la recherche de sa montagne d'or.



Version parlante: Charlot aura une explication de Georgia

Dans la version de 1925, c'est à Jack, non à Charlot, que Georgia écrit son mot, pour s'excuser de l'avoir giflé la veille et lui réaffirmer son amour. La lettre conclut "*Pardonnez-moi pour hier soir. Je vous aime. Georgia*". Jack après avoir lu le billet (sous les yeux de Georgia qui observe toute la scène de la mezzanine) s'en gausse avec les filles assises à sa table et le fait cyniquement porté à Charlot par un serveur, comme si c'était à lui qu'il était adressé.



Version muette : Charlot croit à la déclaration d'amour de Georgia

On comprend mieux la liesse du vagabond - que le contenu du billet dans la version de 1942 ne pouvait guère justifier.

Après qu'il ait déclaré son amour à la jeune fille, c'est sous les rires moqueurs de la foule qu'il est traîné par Big Jim hors du saloon. Dans la version de 1942, cette sortie humiliante est habilement neutralisée par un fondu au noir qui fait disparaître l'image des spectateurs saisis d'hilarité. On se demande bien pourquoi le cinéaste a ainsi modifié son chef-d'œuvre. Le film sort dans deux grandes salles Paramount de Hollywood et de Los Angeles six mois après l'attaque de Pearl Harbor, à un moment où Chaplin est fortement engagé dans la lutte idéologique contre le nazisme. Son combat toutefois, est déjà considéré dans beaucoup de milieux conservateurs comme le signe d'une sympathie coupable à l'égard du communisme et de l'URSS. La veille de la sortie du film, le 18 mai 1942, Chaplin fait, à San Francisco, son premier discours pour l'ouverture d'un deuxième front, prêtant ainsi le flanc à de nouvelles critiques. Si l'on ajoute à cela qu'il est en cours de divorce d'avec Paulette Goddard et que s'aggravent dangereusement ses relations avec Joan Barry, prélude à l'un des plus douloureux procès de sa vie, on peut comprendre qu'il n'ait pas souhaité susciter des accusations d'antiaméricanisme. Si son chef-d'œuvre de 1925, réofferte en 1942 à la jeunesse des États-Unis, devait être ressenti comme démoralisateur ou cynique, des nouvelles campagnes du FBI et des associations patriotiques, religieuses ou morales (qui jugeait le cinéaste concupiscent et ricanant à l'égard du pays qui avait fait sa fortune) étaient inévitables.

On peut comprendre, en 1942, les raisons du cinéaste. Il est plus difficile d'expliquer pourquoi les ciné-clubs du grand et petit écran ont entériné son autocensure en ne projetant que la version sonorisée. A leur décharge, c'est bien Chaplin lui-même qui a programmé cette occultation en veillant à ce qu'aucune copie de la version de 1925 ne reste en distribution. Pendant vingt ans l'original muet n'a jamais été montré et c'est seulement dans les années soixante que quelques copies 35mm et 16mm ont resurgi. Kevin Brownlow et David Gill ont reconstitué en 1993 la meilleure version de *La Ruée vers l'or* qu'on puisse voir aujourd'hui, avec un accompagnement musical de Carl Davis. »

Francis Bordat, *Chaplin cinéaste*, Éditions du cerf 1998

## 6 / UN FILM ENGAGÉ

[http://libresavoir.org/index.php?title=La\\_Ru%C3%A9e\\_vers\\_l%27or\\_de\\_Chaplin](http://libresavoir.org/index.php?title=La_Ru%C3%A9e_vers_l%27or_de_Chaplin)

Charlie Chaplin propose un film particulièrement intéressant dans la mesure où il nous montre, à travers son personnage de Charlot, une authentique réflexion sur ses rapports avec l'argent et la réussite.

Ce film de Chaplin de 1925 (!) garde la même force aujourd'hui encore, d'autant plus qu'il est magnifié par le travail remarquable de MK2 Editions (Cf. ci-après *Edition DVD*). On peut tout à la fois y admirer un portrait juste, féroce et touchant, de l'être humain, une vision crue de ce qu'est le capitalisme par essence et une référence très personnelle à la propre biographie du réalisateur.

Les personnages du film montrent assez leur cupidité, en réaction, il est vrai, contre des conditions de vie marquées par la faim et le froid, la brutalité et la peur, la pauvreté et l'injustice quotidienne. Par contrecoup, Charlot recourt, bien sûr, à l'humour et à la dérision, mais utilise la culture comme exigence de dignité et rempart contre la bestialité. C'est ainsi que l'ours est à peine tué que Charlot met le couvert ! Une autre scène comique immortelle – mais terrible - du film le montre faisant d'une chaussure son repas (le soulier bouilli EST une volaille, les lacets SONT des spaghettis et les clous, les os !), un repas bien absurde, certes, mais respectant les codes de la bienséance et rendant au misérable son humanité. De même, le sel sur la bougie à croquer importe moins que le « geste » de saler qui donne l'illusion d'un repas « civilisé ». Chaplin souligne ainsi combien l'éducation est un premier pas vers la conquête de la dignité humaine pour soi - et, bien sûr, au regard d'autrui.

Le film évoque, par ailleurs, une « Conquête de l'or » qui démonte les mécanismes de la mythique « Conquête de l'Ouest » puisqu'elle est inversée et montrée, non du côté des héros légendaires mais de celui des pauvres, des exclus et des perdants. Que l'on songe également au gag de la neige balayée de porte en porte (une porte est balayée de sa neige qui bloque une porte suivante dont la neige, balayée à son tour, bloque une nouvelle porte dont la neige, etc.) qui conduit Charly jusque devant le commissariat. N'est-ce pas là un parfait exemple de travail absurde car répétitif et inutile – donc qui aliène celui qui l'effectue ? Quant à la neige, n'est-elle pas une sorte de marchandise qui passe d'une main à l'autre selon la fameuse loi du libre-échange capitaliste ? Il faut en effet observer que cette « ruée vers l'or » obéit à un principe encore plus terrible que la loi de la jungle puisqu'il s'agit, en l'occurrence, non de lutter pour survivre – ce qui est naturel – mais de lutter pour s'enrichir !

Précisément, et c'est le troisième intérêt du film, Chaplin évoque sa destinée - et notamment, sa réussite personnelle née d'un paradoxe (« *Je suis devenu riche en jouant un pauvre* », avait-il coutume de dire) - en insistant sur les notions de hasard et de chance (oui la fortune est, aussi, le fruit du hasard) plus que sur celle de mérite (non la fortune n'est pas le signe du mérite). L'irrésistible gag de la cabane inclinée à 45° et en équilibre très instable insiste assez sur la chance et la malchance. Le dénouement du film est également révélateur : Charly devenu milliardaire s'offre une croisière vers l'Europe quand il reconnaît Georgia parmi les passagers de la 4<sup>e</sup> classe ; il se penche... et chute parmi les pauvres ! La scène est symbolique et traduit le dilemme de Chaplin : faut-il renier ses origines sociales ou faut-il s'interdire la réussite ? Où se situer entre argent et pauvreté ? Face à pareil chef-d'œuvre, il reste, brièvement, à souligner l'inventivité, la force et l'efficacité de tous les gags, l'exceptionnel talent d'observation du quotidien, l'originalité d'un onirisme omniprésent qui transfigure la plupart des situations. Il faut signaler, enfin, la symétrie qui donne sa structure au film et fait se répondre certaines scènes : Charlot misérable devant la vitrine du saloon/Charlot milliardaire sur le pont ; Charlot prie le propriétaire pour qu'on le laisse déblayer la neige/le propriétaire à son tour supplie Charlot d'enlever la neige ; Charlot vu comme un poulet par un Jim affamé/Charlot, après avoir enseveli le fusil, frotte ses pieds sur la neige comme le fait un poulet, etc.