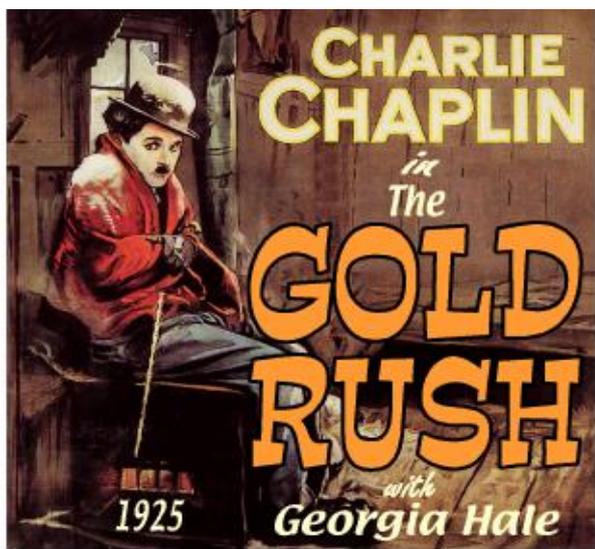


La Ruée vers l'or - Charles CHAPLIN - 1925



« La particularité de Chaplin est la suivante : malgré ses cheveux blancs, il a gardé un « regard d'enfant » et la faculté de prendre au premier degré le moindre événement.

D'où sa liberté par rapport au « regard moralisateur » (les « yeux de la morale » ou les « yeux du censeur ») et sa faculté de voir sous une forme comique des choses qui provoquent la chair de poule chez les autres. »

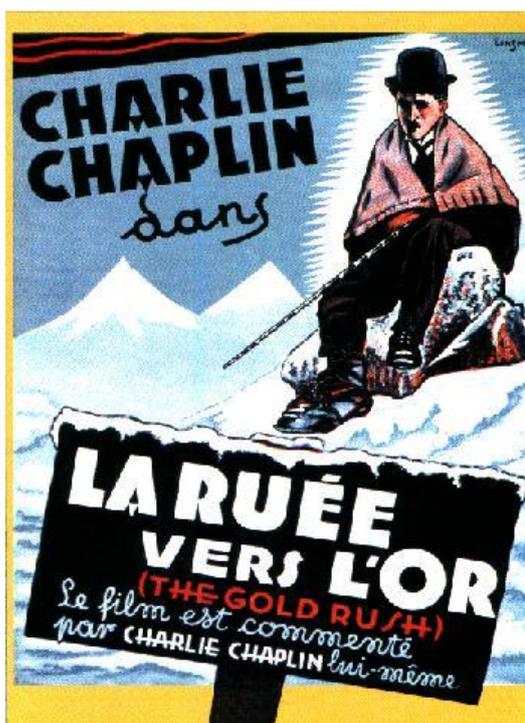
S.M. EISENSTEIN, « Charlie the Kid », 1945, rééd. in *Serguei Eisenstein – Charlie Chaplin*, éd. Circé/Poche, 2013, p. 14.

FICHE TECHNIQUE

La Ruée vers l'or – The Gold Rush

Scénario	Charles CHAPLIN
Image	Roland H. TOTHEROH
Décors	Charles D. HALL
Montage	Harold MCGHEAN (version 1942)
Musique	Charles CHAPLIN (version 1942 – qui a d'ailleurs été écourtée par rapport à celle de 1925)
Direction musicale	Max TERR (version 1942)
Producteur	Charles CHAPLIN
Production	Chaplin, United Artists
Durée	1 h 15
Avec	

Charles CHAPLIN (Le prospecteur solitaire, le narrateur dans la version de 1942) – Georgia HALE (Georgia) – Mack SWAIN (Jim McKay) – Tom MURRAY (Black Larson) – Betty MORRISSEY, Kay DESLEYS, Joan LOWELL (Les amies de Georgia), Malcolm WAITE (Jack Cameron)



Comme tant d'autres pionniers de la fin du XIXe siècle, Charlot est un chercheur d'or dans les monts enneigés de l'Alaska. Un jour de violente tempête, il se retrouve enfermé dans une cabane en compagnie de deux autres aventuriers, dangereux et affamés...

SOURCE D'INSPIRATION ET TOURNAGE

« L'idée de *La Ruée vers l'or* provient du récit d'un voyage macabre d'immigrants sur le sol américain au milieu du XIXe siècle, égarés dans la montagne à la suite d'une tempête de neige. Pour survivre, certains durent manger leurs chaussures, d'autres les cadavres de leurs compagnons. Fidèle à son principe selon lequel la comédie peut coïncider avec la tragédie, Chaplin imagine quelques séquences où Charlot, chercheur d'or en Alaska, se retrouve prisonnier de deux aventuriers affamés dans une bicoque pendant une tempête. La

production débute en décembre 1923 et dure dix-huit mois. Aussi épique que son sujet, le tournage du film est l'un des plus coûteux et des plus ambitieux de Chaplin. Profitant d'un hiver rigoureux, il embarque son équipe dans le Grand Nord pour filmer quelques extérieurs, notamment les plans inauguraux du film, dignes de la démesure d'un Cecil B. De Mille. A trois mille mètres d'altitude, les techniciens creusent un sentier dans la neige duquel un millier de figurants incarnant des chercheurs d'or gravissent la montagne. La majeure partie du film est cependant tournée en studio, où les décorateurs recréent des massifs enneigés sous le soleil de Californie, avec des structures en bois recouvertes par des centaines de tonnes de sel et de ciment. Les



responsables des effets spéciaux s'ingénient à fabriquer une cabane surmontée d'une structure pivotante pour les besoins de la fameuse séquence où elle se retrouve en équilibre au bord d'un précipice. Pour remplacer Edna Purviance, Chaplin engage Lita Grey, une jeune actrice de seize ans aperçue dans la séquence du rêve dans *Le Kid* : elle était le petit démon déguisé en ange qui transperçait d'une flèche le cœur du vagabond. Si Chaplin n'est pas insensible aux charmes de la jeune fille, il est moins convaincu par ses talents de comédienne. Elle tombe enceinte pendant le tournage, et le cinéaste est contraint de l'épouser par crainte d'un nouveau scandale et du procès pour détournement de mineure dont le menace la famille de l'actrice. Le tournage s'interrompt quelques mois, le temps pour Chaplin de régler ses problèmes conjugaux et de trouver une remplaçante, qui sera Georgia Hale.

La Ruée vers l'or est un triomphe, et Chaplin considère que ce film lui survivra. Désormais, le personnage témoigne en toute occasion d'un raffinement qui lui permet de survivre dans ce monde brutal et d'affronter dignement toutes les épreuves. Prisonnier dans sa cabane, Charlot a faim. Dans un saloon, il dévore des yeux la danseuse qui l'ignore. Mais

il mange son godillot comme s'il s'agissait d'un plat succulent. Et c'est en respectant les usages qu'il cherche à séduire son élue. Le vagabond a l'art de sublimer le réel, notamment dans cette séquence devenue légendaire de la danse des petits pains. La mythologie Charlot entre en résonance de manière poétique avec celle du chercheur d'or, solidement ancrée dans l'imaginaire collectif. Néanmoins, le personnage n'est pas devenu une figure consensuelle. La poésie permet une critique distanciée du rêve américain, que Chaplin a pourtant peu ou prou incarné : si le cinéaste a conquis l'Amérique à force de travail, dans le film le vagabond devient millionnaire par le plus grand des hasards. Le cinéaste joue du statut iconique de son personnage et le prolonge pour les besoins du récit. Dans une scène, la danseuse cherche un homme du regard dans le saloon, s'arrête sur Charlot mais ne le voit pas. Comme s'il n'existait pas. A la fin du film, devenu riche et célèbre, Charlot, pour les besoins d'une séance photo, quitte ses beaux habits et son haut-de-forme pour remettre ses frusques. C'est là que la jeune femme le reconnaît. Au travers de ce sublime dénouement narratif, le happy end se colore d'une forme d'amertume et révèle en creux l'aliénation du cinéaste par un personnage qui lui colle à la peau. »

Charlie Chaplin, Jérôme LARCHER, collection

Grands Cinéastes, éd. Le Monde/Cahiers du cinéma, 2007, p. 45-47

METHODES DE TRAVAIL DE CHAPLIN

« Nous avons mis des semaines pour mettre au point le numéro de *The Gold Rush* où Charlie mange ses chaussures. Les lacets ainsi que les chaussures étaient en réglisse. Les clous étaient des sortes de bonbons. Nous avons fait fabriquer pas moins de vingt paires de chaussures par un confiseur, et nous faisons des prises, et des prises de cette scène. Charlie mangeait ses godillots comme s'il s'agissait du plat le plus somptueux servi à l'Astor. Il savait que le public aimait les rôles à contre-emploi ; si un personnage était habillé de façon miteuse, il le jouait d'une manière très distinguée. »

« Quand j'ai commencé à travailler avec Charlie, j'ai interrogé tous ceux qui le connaissaient sur ses traits de caractère. J'ai découvert qu'il s'agissait d'un personnage tellement complexe qu'il était impossible de le saisir entièrement ou de résumer sa personnalité. »

Eddie SUTHERLAND, assistant-réalisateur sur *La Ruée vers l'or* (in *La Parade est passée...*, Kevin BROWNLOW, éd. Institut Lumière/Actes Sud, 2011, p. 816)

MANGER LE MONDE

« Dire que les comiques sont avides de la réalité n'est pas une simple image. Ils poussent bel et bien leur goût du monde et du concret jusqu'à réellement y mordre. Le paysage du burlesque dans son ensemble est traversé par le vent d'un véritable délire oral, auquel presque tous ses comiques ont succombé à un moment donné (Buster Keaton est la seule exception notable). (...) Garçon de restaurant, Chaplin sert à un client dans *The Rink* (*Charlot patine*, 1916), avant de se faire lui-même mangeur de chaussures (dans *The Gold Rush*), cette étonnante nature morte pour gourmets aux dents dures : une éponge, un savon de Marseille et une brosse à carrelage, accompagnés d'une serpillière en guise de purée. (...)

L'oralité du burlesque, en ce sens, est l'expression extrême qu'il donne à sa redécouverte de ce grand refoulé : le corps. (...)

Leur envie de goûter à tout, cependant, dépasse chez les burlesques la simple sensualité. Elle nous ramène aussi à cette faim métaphysique qui, selon toute vraisemblance, précédait chez l'homme la faim matérielle elle-même et qui, aujourd'hui encore, fait de lui une sorte de blessure vorace ouverte au creux de l'espace. »

***Le Burlesque ou la morale de la tarte à la crème*, Petr KRAL, ch. « Manger le monde », éd. Ramsay Poche Cinéma, p. 190-192, 1984, rééd. 2007**

LE HEROS BURLESQUE

Période la plus « mythique » de l'histoire du cinéma, le muet en est également une étape candidement idéaliste. La naïveté simplificatrice et touchante avec laquelle il interprète le monde se reflète on ne peut mieux dans sa foi en l'Action. Tout est action dans les vieux films, rien ne compte pour leurs héros intrépides hormis les instants où – par un hold-up ou par l'enlèvement d'une dulcinée – ils prennent eux-mêmes leur destinée en main. L'Amérique, en Terre promise de l'entreprise individuelle (à l'époque, de plus, en plein essor), célèbre naturellement ce culte de l'action avec le plus de ferveur : c'est pratiquement tout le pays qui le partage avec ses cinéastes. L'action, cependant, est reine dans la majorité écrasante des films muets, quel que soit leur pays d'origine. Pour le cinéma, en fait, elle est aussi et avant tout un langage, fort primaire, certes, mais qui n'en correspond que mieux à ses besoins immédiats. Et pas seulement parce que le nouvel art en est encore à ses premiers balbutiements ; il doit aussi pouvoir s'exprimer sans paroles et, de surcroît, rester compréhensible aux plus larges couches du public.

Les héros du muet vivent ainsi dans un monde plein d'événements et jouissent tous d'une extraordinaire vitalité, qui implique autant une maîtrise de tout le corps qu'un courage et une décision sans limites. Obligé qu'il est de rendre visible sa moindre pensée, le héros muet ne connaît point de rupture entre ses intentions et ses actes ; les entraves intérieures sont pour lui un luxe qu'il ne peut guère s'offrir. Dès qu'il aime, alors, il embrasse ; à peine fâché, il distribue des coups. Les héros des films « psychologiques » ne font pas exception ; même s'ils ne



sont censés exprimer qu'un état d'âme, ils le traduisent en une agitation tout extérieure et peu équivoque.

A la netteté des gestes correspond celle des caractères : bons ou mauvais, les personnages le sont à part entière, au point de devenir des allégories vivantes. Reconnaisable au premier coup d'œil à son costume comme à son maquillage, n'importe quel gigolo ou jardinier du muet est aussi le Gigolo, le Jardinier tout court. Par contagion, le comportement des héros transmet également sa netteté aux choses, abstraites aussi bien que concrètes : l'amour est la baiser, la colère *égale* le coup de poing. Les plus humbles des objets, identifiés sans résidu à leur usage commun, ont encore cette lisibilité de symboles universels : tout couteau est le Couteau qui n'attend que d'être brandi par l'Assassin, toute fleur est la Fleur et évoque à l'avance l'Amour, l'Innocence virginale, la menace de sa future corruption. Walter Kerr remarque à ce sujet (1) l'usage démesuré que les entretitres des films muets font de l'article défini : une tempête est annoncée comme *la* tempête, un frère aîné comme *le* frère aîné. Tout, ici, est fatalité et valeur absolue. Le monde du cinéma muet est essentiellement anthropomorphe et « anthropocentriste » ; tout chose y existe – et prend sens – uniquement par l'usage qu'en fait l'homme, les planètes les plus lointaines tournent autour du nombril de ce dernier. Même quand le destin joue au héros un mauvais tour, c'est encore pour lui confirmer qu'il a bien la vedette du spectacle comique...

(...)

Tout comme ceux des autres héros du muet, les gestes d'un Keaton ou d'un Semon sont aussi, pour commencer, une manifestation on ne peut plus directe et assurée de leur être. Quelle que soit leur aptitude à atteindre un but, les comiques, face au monde, n'hésitent pas à agir (à l'exception du seul Langdon). Les personnages épisodiques d'ailleurs compris : au vu d'une échelle appuyée contre une fenêtre, le fermier de *The Tramp (Charlot vagabond, 1915)* l'escalade sans attendre, même si ce n'est que pour recevoir un coup de maillet une fois au sommet. Le gag lui-même, cette « unité de base » du langage burlesque, est avant tout un acte. S'il finit souvent par prendre un sens « intérieur » - comme nous le verrons -, ce n'est, précisément, qu'en dernier ressort, grâce au seul effet insolite (sur le spectateur) du comportement du comique. Celui-ci, par ailleurs, peut être mû par des motifs tout à fait « primaires » (en tant que personnage, s'entend) : c'est par un besoin vital que Keaton utilise des raquettes de tennis comme un gril ou qu'il chausse deux guitares comme des raquettes de neige. De la part du Keaton-auteur, toutefois, ces trouvailles n'en sont pas moins des métaphores ludiques, et de charmants exemples de la plus pure gratuité poétique.

Fréquemment, la conduite du « héros » est en elle-même tout aussi intéressée, tenace et dénuée de scrupules que celle des plus durs pionniers du Far West ou de l'entreprise moderne. Quand il a besoin d'un véhicule, le comique, tout à fait dans l'esprit du capitalisme sauvage, s'approprie simplement le premier, vélo ou voiture, qui lui tombe sous la main. Harold Lloyd, dans *Why Worry ? (Faut pas s'en faire, 1923)*, n'hésite pas à provoquer des accidents pour recommander par la suite aux victimes les soins d'un médecin ami. (...) Dans un film non identifié de la série « Lonesome Luke » où il est clochard, Lloyd trouve devant la poubelle qu'il « habite » - et qu'il est en train de quitter – un homme agenouillé devant une belle inconnue ; il renverse alors simplement la poubelle sur lui pour courtiser la belle lui-même.

(1). Dans *The Silent Clowns*, p. 30.

Le Burlesque ou la morale de la tarte à la crème, Peter KRAL, ch. « Quand l'action était reine », p.68-71, Ramsay Poche Cinéma, 1984, rééd. 2007.

PISTES PEDAGOGIQUES (à adapter, évidemment...)

- Définir les caractéristiques du héros burlesque
- Définir le comique propre au burlesque (penser à la violence, au running gag, aux défis lancés aux lois de NEWTON...)
- Relever les références et les thèmes sociaux (immigration, misère, rêve américain, capitalisme...) ainsi que les thèmes moraux (violence et cruauté des rapports humains, cupidité...), voire les thèmes relevant des désirs primaires (faim...)
- Insister sur le statut de Charlot : il est proprement « invisible » (cf. : *Les Lumières de la ville*)
- Montrer l'union intime du comique et du tragique (systématique chez CHAPLIN)
- Relever les genres auxquels le film peut appartenir :
 - a) le burlesque
 - b) le film d'aventures
 - c) le mélodrame et le film d'amour



- d) la fresque sociale
- e) le merveilleux (le conte, en particulier le conte de Noël)
- Analyser une séquence en particulier, par exemple celle de la danse des petits pains :
 - a) durée de la séquence et nombre de plans
 - b) angle de prise de vue
 - c) place du personnage dans le cadre
- > premières conclusions
 - d) étude du « corps » du personnage
 - e) rôle de cette séquence (signification des pains, justification de la métonymie...)
 - f) union de la performance de l'acteur et du sens profond de l'extrait...
- > conclusion définitive sur le travail « d'écriture » de CHAPLIN

Pour mémoire, voici un sujet de dissertation destiné à des étudiants de cinéma :

Vous commenterez ces propos de Gilles DELEUZE: « Il n'y a pas lieu de parler d'un Chaplin tragique. Il n'y a certes pas lieu de dire qu'on rit alors qu'on devrait pleurer. Le génie de Chaplin, c'est de faire qu'on rit d'autant plus qu'on est ému. » (*Cinéma 1, L'Image-mouvement*, Les Editions de Minuit, 1983, p. 234, rééd. 2006).

