

LA RUEE VERS L'OR, par Stéphan Krezinski

CONDUCTEUR

[En dehors des titres ce qui apparaît en italique est repris du dossier pédagogique de NANOUK]

CHARLIE CHAPLIN

Né en 1889 en Angleterre. Vedette à Londres de la troupe Karno, Chaplin prend avec la troupe (dont fait aussi partie Stan Laurel qui est sa doublure sur scène) un paquebot pour New York. Il fait ses débuts au cinéma début 1914 à la compagnie Keystone, engagé par Mack Sennett qui le laisse rapidement diriger ses films (il faut noter qu'après avoir créé le personnage de Charlot, Chaplin n'a jamais tourné pour un autre réalisateur que lui-même alors qu'il eut certainement pléthore de propositions (alors que par son incarnation de Charlot, mais aussi dans la création d'autres personnages, comme Hynkel, Verdoux, Calvero ou le roi Shahdov, on voit quel immense comédien il était).

Son premier film en tant que Charlot (personnage qu'il a trouvé au bout de quinze jours de travail pour la compagnie) s'appelle *Pour gagner sa vie* (*Making a living*) prophétiquement car Charlot est toujours en recherche de quoi survivre, subsister ; manger est son obsession. En 1914 il tourne 35 courts et moyens métrages pour la Keystone, au rythme d'un film par semaine. Les intrigues sont encore sommaires sur le registre du slapstick et ne se distinguent des autres films burlesques que par le personnage unique créé par Chaplin, mais les derniers films tournés pour la compagnie sont déjà plus construits et ambitieux : *Charlot mitron*, *Charlot déménageur* et *Charlot Papa*.

En 1915 il obtient un contrat d'un an pour la compagnie Essanay. Etant devenu avec Douglas Fairbanks l'acteur le plus célèbre du monde avec son personnage de Charlot, il a les mains libres pour mettre au point et diriger ses films. Chaplin ralentit le rythme des tournages et réalise 16 courts métrages. Les plus importants sont *Charlot débute*, *Charlot Boxeur*, *Mam'zelle Charlot*.

En 1916 il obtient un contrat faramineux de 2 ans à la Mutual où il réalise 12 courts métrages, presque tous remarquables : *Charlot chef de rayon*, *Charlot pompier*, *L'Usurier*, *Charlot patine*. Il arrive à des sommets dans *Charlot policeman*, *Charlot fait une cure*, *L'Emigrant*, et *Charlot s'évade*.

En 1918 il signe pour First National, pour laquelle il réalise 8 films sur 5 ans. Leur durée s'allonge. Il s'agit de moyens métrages et de ses premiers longs métrages : *Une vie de chien*, *Charlot Soldat*, *Une Journée de Plaisir*, *Le Kid*, *La Classe des Oisifs*, *Jour de Paie* et *Le Pèlerin*, film qui a des gros problèmes avec la censure (exactement comme en son temps Molière avec *Tartuffe* et pour les mêmes raisons).

En 1919 il fonde la United Artists, avec Douglas Fairbanks, la femme de celui-ci, Mary Pickford, appelée « la petite fiancée de l'Amérique » et David W. Griffith, le premier immense cinéaste américain. Son premier long métrage pour sa compagnie est *L'Opinion Publique*, film dans lequel il ne joue pas et qui révolutionne l'écriture cinématographique. Suivront son plus grand succès public, *La Ruée vers l'Or*, *Le Cirque*, *Les Lumières de la Ville*, ses plus gros succès critique puis les controversés et géniaux *Les Temps Modernes*, *Le Dictateur* et *Monsieur Verdoux* où, pour la première fois, il abandonne son personnage de Charlot pour créer un personnage inspiré de Landru : un serial killer de femmes donc : Verdoux.

Ayant cumulé depuis *Les Temps Modernes* les ennuis avec les autorités américaines (il est citoyen anglais), il s'exile en Suisse et réalise en Angleterre son testament artistique, le sublime mélodrame *Limelight* où son clown Calvero est un avatar de Charlot et une réflexion sur l'échec et la réussite, la destinée de son personnage étant exactement le contraire de celle de Chaplin.

Chaplin fera encore un film pour sa compagnie en 1957 : *Un Roi à New York*, accueilli tièdement et qui sans atteindre les sommets de son œuvre, reste un très grand film à redécouvrir.

Dix ans plus tard, il tourne pour la Universal son dernier film *La Comtesse de Hong Kong* dans lequel il ne joue pas et qui est une ravissante comédie où Chaplin veut, pour la seule fois de sa carrière, faire un film sans « message », volontairement réduit dans son ambition. Bref il fait un dernier film qui ressemble à ceux d'autres réalisateurs de comédies, en s'effaçant derrière ses personnages. Mais sous la surface anecdotique du film, l'esprit de Chaplin y est partout présent.

Retiré en Suisse, il passe les dix dernières années de sa vie à écrire des musiques pour ses films muets dont il est détenteur des droits. Il s'éteint le jour de Noël 1977.

A PARTIR DU « KID », CHARLOT N'EST PLUS « MÉCHANT » COMME IL PEUT L'ÊTRE ENTRE 1914 ET 1921. IL DEVIENT DE PLUS EN PLUS LAISSÉ POUR COMPTE DE LA VIE, ET TOUCHANT. MAIS LES SITUATIONS ET LES AUTRES PERSONNAGES RESTENT SUFFISAMMENT « DURS » POUR QUE CHARLOT DOIVE RÉAGIR. MAIS OUI, C'EST UN CHARLOT PLUS « CONSENSUEL » QU'ON VOIT DANS *THE KID*, *LA RUÉE VERS L'OR*, *LE CIRQUE* ET *LES LUMIÈRES DE LA VILLE*.

LE MYTHE DE CHARLOT, par Stéphan Kresinski

Charlot c'est qui ? De loin, une silhouette qui se découpe sur le fond et se rapproche en se dandinant, une mince canne en jonc à la main, censée le draper d'une autorité et d'une dignité d'homme respectable et installé, ce que confirme sa petite moustache. *De près, c'est un vagabond, un chômeur à deux doigts de la clochardisation, incarnation du précaire, de l'inassimilé social, de l'émigrant, avatar du juif errant. L'apparence du personnage dénote l'origine anglaise de Charlot (et si ses premiers films pouvaient se passer en Angleterre aussi bien qu'aux Etats Unis, au XIX^{ème} siècle aussi bien que dans les années 10, au fur et à mesure que son personnage grandit et se complexifie, il s'inscrit dans l'histoire sociale américaine. Charlot y devient un émigré), et se divise en deux parties. En haut, il porte un chapeau melon, une veste rapiécée trop étriquée, un gilet élimé, parfois une cravate qui se détache sur une chemise qui a vécu ; en bas, un pantalon bouffant en lambeaux, retenu par une ficelle, et des chaussures trop grandes qui baillent et semblent la dérision clownesque de ce qu'il vit, puisqu'il n'est que la parodie de ce qu'il rêve d'être. Sa tenue laisse entendre que Charlot a connu des jours meilleurs, qu'il est peut-être un petit bourgeois déclassé qui ne garde plus que le signe extérieur bien fatigué de ce passé, à moins qu'il ne singe la respectabilité qu'il n'a jamais connue et à laquelle il aspire. Il est toujours tiré vers le bas par ses conditions de vie qui font de lui un vagabond sans cesse en mouvement, à la recherche d'une pitance, d'un petit boulot, d'un foyer précaire, et qui avance toujours, de cette démarche sautillante, comme si ses pieds en canard le brûlaient à force de battre le pavé en tous sens, et ne savaient plus trop quel chemin prendre, vers quelle destination aller.*

Sa canne et sa moustache expriment une dignité combative et même exacerbée, déniait par un dandysme savoureux autant que désespéré, le sort contraire auquel Charlot ne se résout jamais. Sa moustache est aussi une protection, une barrière entre lui et le monde, pour affirmer son quant à soi, son individualité et même son individualisme (car Charlot est individualiste, déjà car il est isolé et combat seul), Et parfois cette moustache devient un outil de séduction. De barrière protectrice, elle devient une sorte d'excroissance de son désir. Car Charlot est un charmeur, qui n'est jamais très loin de réussir à séduire une fille de rencontre (très souvent interprétée par Edna Purviance), simple et modeste. Etre en couple avec elle lui permettrait de se hisser de sa misère crasse jusqu'à la pauvreté « propre » et socialisée de la jeune fille. Mais si ce n'est-elle qui se ravise, c'est le père de la belle qui s'oppose à cette idylle, pour des raisons évidentes et Charlot amoureux, se rêvant en Pierrot lunaire désincarné, s'écrase une fois de plus sur le sol des dures réalités terrestres, et reprend la route. Après chaque nouvel échec, Charlot ne s'apitoie un moment sur son sort que pour repartir de plus belle en se fichant un coup de pied au derrière (et, s'il en a l'opportunité, au derrière de celui qui le tyrannise). Marche ou crève est sa devise implicite.

Les pièces de son costume sont dépareillées, récupérées dans une poubelle ou un organisme de charité. Le contraste est détonant. Le haut c'est l'aspiration sociale de Charlot, le bas, c'est la dérision d'un homme qui n'a rien pour lui. Ce qui harmonise le haut et le bas, c'est la misère. Charlot est défini comme un rebut du capitalisme, un marginal en quête d'assimilation. Il personnifie la déchéance sociale accidentelle et provisoire (mais de film en film, la seule chose qui ne change jamais, c'est sa précarité, et ce provisoire devient permanent) d'un être risible, mais le rire qu'il provoque n'est pas contre lui, mais avec lui, pour lui et sur nous. Notre rire mêle compassion et sadisme (car nous aimons voir Charlot en baver et s'enfoncer dans des situations inextricables, sachant qu'il s'en sortira en se vengeant au passage), pitié et admiration (quand il s'attaque à plus fort que lui ou aux représentants de l'ordre, puisqu'il s'agit d'un ordre injuste ; Charlot ne peut s'empêcher de défier la police, même s'il la craint, pour affirmer sa liberté), fureur (contre l'état désastreux des relations humaines qu'il montre à longueur de film) et complicité ; mais ce rire vient d'abord du sentiment de fraternité que nous ressentons pour lui : nous pourrions tous être ce petit homme qui chemine à la recherche d'un salut.

En Charlot les codes de l'élégance bourgeoise mimant l'aristocratie fraient avec les codes bien reconnaissables de la misère. Le moindre élément de sa panoplie renvoie à cette double détermination. Cette cohabitation de deux catégories sociales dans son costume est l'une des clefs de la force comique du personnage. Un costume renvoie à une mode ou à une classe sociale. C'est un déguisement. Mais ce costume dépareillé, dépenaillé, dont Charlot est attifé, devient au fil des films une seconde peau, partie constitutive de son identité. On ne sait trop si l'apparence de Charlot est comme le costume que revêt l'acteur quand il entre en scène - et nous entrons tous dans l'arène sociale quand nous y accomplissons un travail où nous sommes en représentation, ou si ce costume est en fait la vérité du personnage, son essence nue, représentant ce que nous sommes tous au fond : des « mendiants de la vie », socialement, sentimentalement, et aussi métaphysiquement.

Personne n'avait jamais songé avant que Charlot ne naisse en 1914, à créer ce type de personnage ou à s'identifier à un tel déclassé. C'est donc celui sur qui se ne braque jamais un coup de projecteur dans un film, une pièce ou un roman, celui qu'on ne voit pas, ou si mal dans la vie, celui qui n'intéresse personne et que personne ne veut être que Chaplin nous propose comme héros. C'est un coup de génie. Il fallait y penser. Les héros des romans, des pièces ou des films, sont des protagonistes héroïques (avec ou sans défauts et nul doute qu'on les préfère avec des failles), ou médiocres (mais la médiocrité supposée de Madame Bovary, devient elle aussi héroïque, presque sublime par la grâce de l'écriture microscopique de Flaubert, détaillant toutes les facettes de sa protagoniste, car cette médiocrité éclatante, c'est celle de toute vie), parfois un fou (ou que tous considèrent comme tel), un original, un méchant sans remords ou en quête de rédemption, ou un désespéré qui ne croit plus au rachat et n'a plus d'illusions sur la vie. Un pauvre hère, un invisible peut aussi avoir droit à « son » moment dans un récit, un film, mais jamais il n'est le centre d'une œuvre, et encore moins d'une série de films (près de quatre-vingts films en ce qui concerne Charlot) véritable épopée défiant le temps. Chaplin tourne dans quatre courts-métrages dès son premier mois d'engagement chez Mack Sennett et déjà ce sans grade, cet insignifiant, ce laissé pour compte, devient le personnage le plus populaire d'Amérique, chaque spectateur devenant familier de sa silhouette et de sa démarche dès qu'il le voit pour la seconde fois, et devinant sur quoi va porter le film dès qu'il débute : survivre en milieu hostile.

Personne n'avait tenu un tel pari : rendre attachant puis indispensable à l'imaginaire collectif, un personnage qui, dans la vie ne peut espérer attirer notre regard, notre intérêt ou notre compassion que durant un instant, avant de disparaître de nos mémoires. Le miracle est là : cet homme-là nous ne l'oublierons jamais par la grâce de son incarnation par Charlot. Dès qu'il apparaît, il irradie sur tout l'espace qui s'organise organiquement autour de lui. On ne voit que lui, on ne le quitte pas du regard et le temps est suspendu. Charlot nous fait vivre dans un présent intense. Une des clés du succès phénoménal (et phénoménologique) de ce personnage tient à cela. Des centaines de millions d'êtres humains traversant de par le monde une situation similaire, se retrouvent dans cette figure. Si son accoutrement est typiquement British, sa pauvreté et sa dignité d'émigrant luttant pour survivre sont universelles et tous s'y reconnaissent. Charlot est l'emblème de cette force souterraine qui régit l'ordre ou le désordre du monde et produit par millions des êtres vivant le même dénuement, la même solitude, un désespoir semblable. Par un déni de leur sort, les centaines de millions de personnes qui vivent cela, auront certainement tendance à s'oublier avec des films qui leur changent les idées, des œuvres qui, en idéalisant la vie de leurs héros les distraient d'eux-mêmes, de leur pénible existence. Pour les pauvres, les miséreux, les personnes en souffrance, Charlot est exactement le miroir dans lequel aucun d'eux ne voudra se reconnaître car ce serait trop douloureux, trop dévalorisant.

Et pourtant non, tout le monde adhère, tout le monde l'aime, et même tout le monde l'admire. Presque tout le monde. Celui qui n'a jamais connu la souffrance et des revers de fortune, peut rester insensible à l'univers de Charlot, car sans ces expériences de vie, il est difficile de compatir aux malheurs et aux faiblesses des autres, d'éprouver ce qui nous rend semblable à eux, et on ne peut

ressentir pleinement le poids d'humanité qui fait le prix des films de Charlot. Il nous divertit, et dans le divertissement on s'oublie soi-même. Mais dans ses meilleurs films, si Charlot nous distrait totalement des problèmes que nous jetons aux oubliettes le temps du film, il ne s'agit pas d'un divertissement au sens habituel, décervelé, du terme. Charlot nous embarque vers une partie de notre intériorité qui n'est pas tout à fait notre inconscient, mais plutôt cette zone refoulée à l'arrière-plan de notre conscience, où nous entassons et ruminons tout ce que notre expérience de vie nous a appris, dans la douleur le plus souvent. C'est cette zone tapie au fond de nous qu'atteint immédiatement Charlot. Le pauvre, le dépressif, l'enfant, le naïf, le cynique, l'intellectuel, le manuel, un Chinois, un Brésilien, un Congolais ou un Lapon, celui qui arrive au bout du chemin de sa vie, tous ont à voir à plusieurs titres avec ce personnage. Il devrait être un figurant, un comparse, un subalterne accomplissant une tâche ingrate au fond du plan, mais le projecteur est dirigé sur lui, et on le remarque par son comportement, sa tenue, et surtout par sa riposte aux situations qu'il affronte. Non seulement il ne se laisse pas absorber dans le fond du décor et de l'histoire, mais il accapare l'attention et fait dérailler la mécanique narrative attendue. Mais s'il attire les regards, suscite l'intérêt, obtient notre complicité, puis notre enthousiasme, c'est d'abord parce qu'il nous fait rire, rire de la misère, ou plutôt de sa misère, de ses déconvenues, de ses rêves battus en brèche par l'hostilité obtuse de la réalité.

Elie Faure le notait dès 1922, « Charlot fait rire avec sa souffrance. Songez donc, il fait rire avec sa faim même, avec la faim (...) Un homme qui peut rire de lui délivre tous les hommes du fardeau de leur vanité ». Quel autre personnage a exprimé sa faim avec la force de Charlot ? Manger est son obsession. Beaucoup ont joué la faim avant lui, et surtout beaucoup l'ont imité, mais la faim semble souvent une convention dramatique, jouée sans être réellement ressentie par ceux qui la représentent. Mais chez Charlot elle crie dans son ventre, transperce son regard, lui fait prendre les risques insensés pour l'apaiser un moment. Peu d'artistes sont allés aussi loin que Chaplin dans un cinéma de la cruauté, non pas un cinéma « cruel », mais un cinéma qui montre la cruauté objective de la vie. Dans « L'Emigrant » les serveurs d'un restaurant massacrent littéralement un client à qui il manque dix cents pour régler l'addition, et Charlot vérifie aussitôt qu'il a bien la pièce qu'il a trouvé par terre. Oui, il l'a, mais la brute qui commande les garçons, mord dans la pièce et découvre qu'elle est fausse. Il y a des dizaines de scènes similaires, extrêmement violentes dans le cinéma de Chaplin, et elles nous font hurler de rire, non car elles sont exagérées, mais au contraire car elles sont « vraies » ; c'est uniquement la stylisation qu'y apporte le regard de Chaplin et la transmutation de nos affects qu'y effectue Charlot qui nous fait basculer du côté du rire, alors que ce qu'on nous montre est terrible.

Charlot fait « comme si », feint de prendre une situation pour une autre, car la situation que nous voyons et qu'il vit, est trop insoutenable. Dans « Une Vie de Chien » il fait « comme si » un léger courant d'air gênait son sommeil dans une chambre d'hôtel luxueuse, alors qu'il dort dans un terrain vague ouvert à tous vents ; dans « La Ruée vers l'Or », il fait bouillir ses chaussures qu'il feint - sublimation horrible et hilarante - de manger comme un copieux poulet, mais c'est bien ses croquenots, dont les maigres clous sont sucés par Charlot comme de succulents os, qu'on le voit mâchouiller sur l'écran. Dans « Charlot s'évade », butant à quatre pattes sur le pied d'un policier, il recouvre instantanément de terre le soulier, comme pour le faire disparaître du réel et le policier avec. Et quand il ne fait pas « comme si », il rêve. En haut il est Don Quichotte, perdu dans ses rêves, idéalisant dans ses lectures ce réel qui lui est tellement hostile et qu'il ne supporte pas. En bas, il est Sancho Pança, les pieds bien plantés dans le sol de la réalité et de la misère.

C'est justement cette béance entre ce qu'il voudrait être et ce qu'il vit qui le rend immédiatement touchant et suscite notre tendre complicité pour lui, car il est l'expression même de ce divorce en chacun de nous entre ce que nous sommes et ce à quoi nous aspirons. S'il touche d'emblée ceux qui traversent les mêmes difficultés sociales que lui, s'il touche les enfants par son innocence toujours bafouée qui les met en joie, il touche aussi chacun de nous dans son expérience existentielle et

métaphysique. Son mythe a plusieurs facettes qui reflètent divers aspects de l'humanité, il est constitué de plusieurs strates et chacun de nous est concerné, superficiellement ou profondément, selon la strate qu'éclaire son esprit en regardant l'un de ses films. Chaplin a su créer des situations qui font rire mais dont le rire est provoqué par la conscience du côté outrageusement désespérant de ce qu'il dépeint (comme la scène de « Charlot soldat » où les soldats dorment dans des tranchées inondées, au milieu des rats) et il n'est pas rare dans ses films que les larmes suivent immédiatement le rire. Le rire nous permet, le temps de la fiction créée par Chaplin, de pouvoir exorciser ce qui, dans la vie nous fait si peur.

Chaplin a trouvé une formule unique, qui définit son génie. Dès qu'il apparaît, il nous met en joie, nous libère d'un poids. Dans la mythologie grecque, les Titans vaincus par Zeus et les autres Dieux, sont tués ou asservis. L'un d'eux, Atlas, est condamné par Zeus à porter sur ses épaules le poids de la voûte céleste jusqu'à la fin des temps. Nous sommes cet Atlas : nous portons le fardeau de notre vie, de nos problèmes. Mais dès que Charlot apparaît sur l'écran il nous libère de ce fardeau. Il le porte à notre place le temps du film. Hercule aussi, prend la charge écrasante d'Atlas, le temps que celui-ci aille chercher les précieuses pommes d'or que recherche Hercule, puis par la ruse Hercule fait reprendre par Atlas la voûte céleste. Tant que Charlot est là, devant nos yeux complices et ravis, nous nous sentons délivrés, heureux, distraits un moment de ce qui nous hante et nous pèse. Charlot prend tout cela sur son dos. Puis, le film terminé, comme Hercule, il nous restitue notre fardeau, mais miracle, ce fardeau nous semble plus léger. Charlot nous aide à présent à le porter, même quand il n'est plus devant nos yeux, car Charlot nous accompagne dans notre vie et nous sommes à présent deux à porter ce poids.

AUTOUR DU FILM

« *La Ruée vers l'or* est son troisième long métrage, juste après *L'Opinion publique* (1923), un mélodrame dans lequel il ne joue pas, très mal accueilli par le public et sévère échec commercial ».

Cette affirmation du dossier « Ecole et Cinéma » est inexacte : *L'Opinion Publique* a été un succès commercial, mais bien moindre que ce que Charlot drainait habituellement. La critique a été partagée et c'est normal. *L'Opinion Publique* a été une révolution dans l'histoire du cinéma, plus importante encore que *Intolérance*, *L'Aurore* ou même *Citizen Kane*. Tous les cinéastes du monde à l'époque l'ont vu et ce film a changé la manière de faire des films. Ernst Lubitsch déclara à l'époque que la vision de *L'Opinion Publique* changea sa vie de cinéaste et qu'il y avait trouvé la manière dont il allait faire tous ses films désormais. Autrement dit, la fameuse « Lubitsch touch » vient de Chaplin...

GENESE DU FILM

- La ruée vers l'or de 1898 a inspiré Chaplin, notamment la célèbre photo qui sert de modèle pour la première scène. La colonne humaine qui monte dans la passe de Chilkoot.
- LA FAIM QUI POUSSE AU CANNIBALISME a été le moteur de son film (la même référence de cannibalisme que dans *SHINING* [COURT EXTRAIT DU KUBRICK au sujet de l'expédition Donner]. Cette référence dans les deux films montre qu'en Amérique, ce fait divers a marqué l'imaginaire de tout une nation et qu'il est devenu partie constitutive de son histoire.
- JACK LONDON : *RADIEUSE AURORE*, *CROC BLANC*, *L'APPEL DE LA FORÊT*, **CONSTRUIRE UN FEU**. London, célèbre dans le monde entier est une référence obligée de Chaplin puisque London a participé à cette ruée vers l'or qu'il décrit dans *Radieuse Aurore*. Les livres célèbres sur le chien qui devient sauvage et le loup qui se domestique ont été imaginés suite à cette épopée dans le Klondike, Quant à *Construire un feu*, cette dernière nouvelle admirable pourrait être lue en classe par le professeur comme illustration saisissante de la vie dans un univers sauvage et glacé où un homme

seulement accompagné de son chien, risque sa vie à chaque instant. C'était la nouvelle préférée de Lénine ainsi que de Che Guevara qui déclara qu'il aimerait mourir avec la même dignité que cet homme devant son chien.

- UN RÊVE BIBLIQUE QUI DEVIENT SOUVENT UNE RÉALITÉ TERRIBLE : **LA MIGRATION**. C'est un thème récurrent chez Chaplin, lui-même migrant venant d'Angleterre et qu'il traita à plusieurs reprises notamment dans le célèbre *L'Émigrant*. La migration pour l'Amérique était massive à l'époque de Chaplin. Comparer avec les migrants d'aujourd'hui toujours en quête d'un Eldorado inexistant et de terribles désillusions et de grandes souffrances. On peut établir un pont à ce sujet avec un autre film au programme de cette année, *Adama*.

DOSSIER DE NANOUK : 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 1923, où il a vu notamment une photo stéréoscopique (avec effet de relief) représentant une file 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.

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.

Le film a nécessité cent soixante-dix jours de tournage effectif, soit l'équivalent de quatorze semaines de cinq jours.

POINT DE VUE SUR LE FILM (DOSSIER DE NANOUK)

NATURALISME BURLESQUE

Suite à la découverte d'une 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.

THEMATIQUE CHAUSSURES 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 danseuse.

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.

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 aimée.

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 pauvre.

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 aveuglement 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.

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.

Insister sur les relations contrastées de Charlot avec Big Jim, qui parfois l'adore et parfois veut le dévorer car il le voit dans un mirage ou son humanité est niée. Là encore, le déni de réalité pour accepter ce qu'on est en train de faire : vouloir manger son semblable. (COMPARER AUX RELATIONS INVERSES AVEC LE MILLIONNAIRE DANS *LES LUMIÈRES DE LA VILLE* [EXTRAITS COURTS DES *LUMIÈRES DE LA VILLE*])

EXTRAITS DU FILM

Extrait 1 : la longue file de prospecteurs. Très documentaire. Enchaînement sur Charlot en studio avec l'ours qui le suit et qui cherche son chemin avec une boussole inutile. Big Jim trouve de l'or et exulte.

Demander aux élèves s'ils voient une différence entre le début, filmé comme un documentaire reconstitué (ce qu'il est d'ailleurs, puisque les conditions de tournage ont été assez semblables à celles des vrais chercheurs d'or, vingt-cinq ans plus tôt) et la suite tournée en décors stylisés.

EXTRAITS DE *LA PISTE DE 98* de Clarence Brown 1928, superproduction très réussie sur la ruée vers l'or. Nul doute que c'est l'immense succès de *La Ruée vers l'Or* qui a suscité la mise en chantier de cet ambition film (malheureusement indisponible en dvd et dont l'extrait survolé vient d'un report de cassette)

Extrait 2 : Larsen veut fiche dehors Charlot qui mange son os. Mais le vent s'engouffre par la porte ouverte. Big Jim poussé par le vent arrive un instant avant de ressortir par l'autre porte. Charlot se débarrasse de Larsen par le même ingénieux vase communicant de portes. Big Jim revient. Il lui prend son os. Larsen revient avec sa carabine. Bagarre. Malgré la confusion des deux hommes qui se battent, le fusil est immanquablement braqué sur Charlot. Big John a le dessus. Charlot fait alliance en lui tendant l'os, soumis, se mettant sous sa protection. Il agit souvent ainsi dans de nombreux films, imitant une pratique qu'ont bien des animaux entre eux, notamment ceux qui vivent en clans, comme les singes. Ce comportement « animal » de Charlot est une constante de son œuvre. Ici il se met de manière très « féminine » sous la protection de Big Jim, mimant une jeune fille fragile qui a besoin de la force brute d'un protecteur.

Extrait 3 : Charlot mange ses chaussures bouillies avec un Big Jim pas convaincu. Plus tard, la faim. Big Jim le prend pour un poulet et veut le manger. L'arrivée providentielle de l'ours. Extrait bien connu

qui sera juste survolé et permet de parler du cannibalisme, thème qui a été l'une des raisons majeures pour Chaplin de faire ce film. Scène évoquée mais pas analysée > LE DÉNI COMME SURVIE ET COMME IMAGINAIRE.

Extrait éventuellement du début de *Pirates* de Roman Polanski avec les deux marins affamés sur leur radeau entouré d'un requin. Le capitaine à plusieurs reprises essaie de dévorer son mousse qui s'échappe dans le mât que le capitaine coupe avec son sabre. La scène est un hommage évident au film de Chaplin.

Extrait 4 : Georgia fait son métier : danseuse (prostituée déguisée) dans le bar des migrants. Arrivée de Charlot. Sentiment terrible de solitude et d'isolement dans la foule. Quiproquo, Georgia le voit et tout de suite. Il l'aime aussitôt du fait même qu'elle est la seule à sembler le remarquer et même l'apprécier. Sauf que c'est un autre qu'elle regarde. Elle cherche un homme « honnête » du regard et ne voit pas Charlot. Il ramasse sa photo. Tout le parcours de leur relation tient en ce premier contact et ce qui se passe à la fin dans le bateau. Eventuellement traiter du thème de la prostitution avec les élèves. Pas facile avec des petits mais en même temps, de manière allusive, Chaplin nous dit crûment cette réalité qu'on retrouve à la fin avec la manucure qui s'occupe de Big Jim.

Extrait 5 : Charlot reçoit Georgia et ses amies qui jouent aux boules de neige chez lui (enfin chez celui qui lui a confié sa maison). Il va chercher du bois. Georgia qui s'assoit, trouve sa photo sous le coussin. Ses amies se moquent. Charlot revient et fait du feu. Georgia lui demande s'il les invitera. Oui. Le feu au manteau et au pied de Charlot. Georgia propose qu'elles repassent dîner pour le nouvel an. Elles s'en vont. Il est fou de joie et éclate son coussin. Georgia revenue chercher ses gants le voit ainsi. Elle est aussi touchée qu'elle reste goguenarde. Scène évoquée mais pas analysée qui montre l'évolution de la relation entre Charlot et la « danseuse ».

Extrait 6 : La danse des petits pains qui est un rêve. En fait il est seul et s'est endormi. Scène évoquée, mais non analysée. C'est l'une des plus célèbres de l'histoire du cinéma alors qu'en tout elle ne dépasse pas 45 secondes, mais 45 secondes de pur génie.

Extrait 7 : Georgia, ses copines et Jack arrivent et trouvent la maison vide. Les autres se moquent mais elle est touchée. Elle gifle Jack pour sa muflerie. Scène évoquée mais non analysée.

Extrait 8 : Scène de la cabane qui manque basculer : comment cela a été fait. Décor et prouesse d'équilibriste qui rappelle Keaton. Scène montrée pour faire un pont avec Keaton (c'est l'une des rares scènes de Chaplin où celui-ci se place dans l'univers keatonien : *La Maison démontable* par exemple ou encore *Cadet d'eau douce* et avec *Shaun le Mouton* au programme cette année : Scène du restaurant où les moutons mangent les menus, puis scène de suspense avec la maison du fermier au-dessus du vide.

A PARTIR DE LA, MONTRER LES DEUX VERSIONS DU FILM

DOSSIER : LA VERSION DE 1942

*En 1942 Chaplin 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 de cette scène plus que de raison.

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), tandis 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.

Extrait 9 du film parlant : Big Jim est chez les concessionnaires mais ne se souvient pas où est son or. Il s'en va. Au bar, on est le premier janvier. Jack provoque Charlot, le traite d'amoureux de Georgia et lui fait remettre un mot de Georgia. « Pardonnez-moi. Je vous expliquerai ». Charlot cherche aussitôt Georgia et tombe sur Big Jim. Il veut l'emmener. Charlot va promettre à Georgia de revenir

Extrait 9 Original : Arrivée de Big Jim qui va chez les concessionnaires. Il a de l'or mais ne sait où. Il a perdu la mémoire. Ils le prennent pour un fou et le congédient. Dehors arrive Charlot mais ils se ratent. Cela aurait pu être une scène « facile ». Big Jim sort et tombe sur Charlot qui passerait par hasard dans la rue. Mais non, la rencontre n'a pas lieu (admirable mise en scène des corps qui sont à deux pas l'un de l'autre, mais regardent dans l'autre sens, puis se tournent... et se ratent à nouveau). C'est un « diabolicus ex-machin » cruel car il faudra attendre la fin du film pour qu'ils se retrouvent enfin. Mais le spectateur est informé quant à lui que ces deux-là sont au même endroit, ce qui rend la scène où Big Jim reconnaît Charlot dans le bar bien meilleure, car elle est préparée, justifiée par cette scène où ils se ratent.

Georgia écrit un mot qu'on pense destiné à Charlot, même si on s'étonne de l'aveu qu'elle l'aime. Cela paraît conventionnel. Mais en fait c'est destiné à Jack. Elle se défie de lui mais comme il brasse du vent et fait l'important elle est tentée d'avoir une histoire avec lui (ils ont probablement couché ensemble car de toutes façons elle doit se prostituer comme ses amies). Mais pour lui elle n'est qu'une putain comme les autres. Elle voit sa réaction de dédain, déçue et en même temps ayant confirmation qu'il est bien le goujat hâbleur qu'elle pensait qu'il était. C'est une déception pour elle mais en fait elle n'était pas non plus amoureuse de lui.

Désillusionnée par la vie, elle aurait été prête à l'aimer, s'il avait fait montre d'amour. Elle laisse donc l'autre décider pour elle de son destin et a une attitude faible moralement mais justifiée par son parcours de vie : encore une désillusion...

Charlot arrive. Même scène de croche pied. Jack lui fait donner le mot en demandant au serveur de ne pas dire qu'il vient de lui. Georgia entend ça et regarde. Charlot est fou de joie et cherche Georgia (prostrée au fond du plan sur la table : déçue par Jack ou ayant de la peine que le clochard la croit amoureuse de lui ? Ambiguïté). Big Jim arrive et lui tombe dessus dans la salle, devant le bar : « LA CABANE ! » Il lui dit qu'il l'emmène avec lui et qu'il le rendra riche. Charlot va enfin voir Georgia et fonce lui dire qu'il revient et qu'il sera digne d'elle. Big Jim le tire et sous les yeux des clients hilares, part avec lui. Il lui manque sa canne et son chapeau. Quand il les a, il voit Georgia au fond et va vers elle. Mais Big Jim le tire sous les rires de tous il l'emmène dans son expédition.

Courts extraits de *La Classe des Oisifs* (scène du mari devant le portait de sa femme qui lui a envoyé un mot disant qu'elle ne verrait plus tant qu'il boirait) et de *L'Opinion Publique* (scène du strip tease) pour montrer l'ambiguïté fondamentale que Chaplin met en œuvre dans certaines de ses œuvres (le plus ambigu étant évidemment *Monsieur Verdoux* où il nous rend « complices » d'un tueur en série en justifiant en quelque sorte ce qu'il fait). Ces deux extraits utilisent le hors champ d'une manière révolutionnaire et sont parmi les plus belles de tout le cinéma ;

Extrait 10 : Les parvenus déjà moins sympathiques, avec leur attitude arrogante et leurs manteaux de fourrure, mais Charlot garde des habitudes du passé. Il ramasse un bout de cigare que jette Big Jim lui tendant son coffret de gros cigares.

La presse putassière toujours à chercher le conte de fées les accoste.

Dans leur cabine, il y a la manucure qu'on remarque : va-t-elle être l'objet de la convoitise des deux hommes ? Oui, Big Jim commence avec elle comme un prospecteur mais finit comme un milliardaire et elle semble soumise. Charlot se moque de Big Jim mais a bien compris qu'il flirtait avec elle et que vraisemblablement, elle couchera avec lui, car il est riche. Oui, cela induit la prostitution dans un film pour tout public. Rien n'est dit mais bon, on voit bien ce qui se passe. C'est très intelligent de la part de Chaplin car dès qu'on voit que Georgia est sur le bateau, se pose la question de savoir si elle est intéressée ou sincère : pourquoi aimerait-elle un crève la faim ? (C'est la situation des *Lumières de la Ville* renversée). Elle est visiblement touchée de le voir là et le prend pour le passager clandestin. Elle veut le protéger et quand il est pris, elle qui n'a pas d'argent, est prête à payer son voyage, ce qui touche Charlot puisqu'ainsi il sait qu'elle le prend pour le clochard qu'il était. Tout s'arrange (du coup, on comprend que la scène habile avec la manucure préparait subtilement notre propre interrogation sur les « vrais » sentiments de Georgia pour Charlot. Il dit qu'il a une invitée et manifestement dit au journaliste qu'il va l'épouser. Encore mieux pour sa success story qui tourne au conte de fées (alors que tout du long on a vu la dureté des rapports humains et une vie impitoyable. Oui, déjà les médias sont brocardés pour les mensonges qu'ils professent. D'ailleurs le journaliste metteur en scène leur fait prendre une pose pour un baiser simulé eux qui ne se sont jamais embrassés. Mais la proximité crée l'intimité et l'audace. Il l'embrasse sur la bouche et elle le laisse faire. Mais en l'embrassant le baiser n'est plus visible pour la photo qui est gâchée. Mais Charlot s'en fiche. Il nous dit que ce qui compte c'est leur vrai baiser. Cette fin est bien plus forte que l'actuelle, d'autant qu'elle laisse un doute sur l'avenir de ce couple (car c'est un baiser à la fois factice et provoqué, mis en scène), comme la fin des *Lumières de la Ville*, certes ouverte comme celle-ci, laisse entendre qu'il n'y aura pas de happy end. Les vrais happy ends dans des situations désespérées, seront avec Paulette Goddard dans *Les Temps Modernes* et *Le Dictateur*.

Extraits de *Les Lumières de la Ville* et *Les Temps Modernes*.

DOSSIER : 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 avec toutes ces femmes.**