



FICHE PEDAGOGIQUE

La Ruée vers l'or de Charles Chaplin

Par Louis Mathieu

Exemple d'une démarche autour de *La Ruée vers l'or* (*The Gold Rush*) de Charles Chaplin (1925): film qui peut toucher les spectateurs de tous âges, de tous niveaux, qui sera mieux apprécié avec une préparation.

Avant la projection

Hypothèses à partir du titre

Un fait historique : Alaska, 1896, découverte d'or le long de la vallée du Yukon, qui attire jusqu'à 100 000 hommes, malgré la difficulté d'accès (soit le Chilkoot Pass, soit le White Pass, une carte de l'époque indiquant « Quel que soit le chemin que vous avez emprunté, vous regretterez de ne pas avoir choisi l'autre! »), et malgré les difficultés de vie (climat, famine); indice d'une société comportant un grand nombre de laissés pour compte, sans-emploi, aventuriers, nomades, vagabonds (voir le personnage de « tramp », personnage central du cinéma américain du début du XX^{ème}, et de Chaplin), qui sont aussi spectateurs de ces films.

Les connotations : le mot « ruée » (*Dictionnaire Le Robert* : « mouvement rapide, impétueux, d'un grand nombre de personnes dans la même direction »); trouver des expressions comportant ce mot (exemple : *la ruée sur les magasins au moment des soldes*); il évoque à la fois une violence et une concurrence entre les êtres; symbolique d'une société fondée sur l'individualisme et l'avidité : les anciennes solidarités tendent à disparaître, l'individu risque sans cesse d'être surpassé par autrui, de ne plus voir son existence reconnue; à lui de jouer des coudes, et malheur aux vaincus ! Nœud d'une contradiction de points de vue (idéologie de la réussite / critique sociale de l'inégalité) et de réactions affectives (admiration et identification aux gagners / compassion pour les perdants)

L'une des affiches



Un **plan moyen sur Charlot** : recroquevillé sur lui-même (bras repliés, dos voûté, tête dans les épaules); la neige sur la veste et sur le chapeau (le personnage vient-il de rentrer, et il fait si froid que la neige ne fond pas ? ou la neige vient-elle à l'intérieur de la cabane ?); permet de voir le décor : cabane en bois, tuyau du poêle cabossé; une situation difficile, un environnement hostile, un personnage écrasé par un destin qui s'impose à lui.

Les noms du réalisateur-acteur, du film, de l'actrice, la date, superposés au photogramme, en gros caractères : suggèrent l'espace du spectateur, du spectacle, éloigné de la réalité montrée, que l'on peut à peine imaginer quand on est bien installé dans son fauteuil de cinéma.

Mais un regard caméra : le corps du personnage est de profil; sa tête de trois quarts; son regard est dirigé vers l'objectif : appel à la compassion du spectateur, à sa participation affective, comme pour abolir la

distance, dispositif classique du mélodrame.

Exercice possible : imaginer le **hors champ** de cette image; qui d'autre dans la cabane (comparer les réponses avant et après le film)? Quels autres objets possibles, **signes** de pauvreté et de dénuement ?

Charlie Chaplin

Cinéaste d'une longue filmographie, acteur d'un personnage bien connu ; le nom de « Charlot » est propre aux pays francophones ; ailleurs, c'est « the tramp », le vagabond ; une singularité relevée par François Truffaut : « S'il n'est pas le seul cinéaste à avoir décrit la faim, il est le seul à l'avoir connue », allusion à la misère qu'il a vécue à Londres, après la mort de son père ; le personnage fictif est imprégné de l'identité de l'homme réel.



Analyse d'une séquence : le bal (Chapitre 11 du DVD, de 29' 10 à 32' 12)

On peut aussi envisager cette étude après la projection, ou s'arrêter sur une autre séquence : chaque séquence a son autonomie, ce qui préserve la surprise pour le reste du film ; l'objectif est de rendre, pendant la projection, les élèves attentifs à la manière dont le burlesque est construit, travaillé par les images)

Problématique : burlesque, ou mélodrame ? Au centre, un gag, ou un personnage ?

(**burlesque** : un chapelet de gags autonomes, derrière lesquels la logique de l'histoire et des personnages s'efface / **mélodrame** : personnages devenant fil conducteur d'un récit, provoquant empathie et émotions du spectateur)

Situation initiale de cette séquence : le « petit homme » est arrivé dans la salle de bal, un monde étranger pour lui : une barrière invisible l'en sépareit, semblable à celle de l'écran de cinéma (un **cadre dans le cadre**, avec les 3 poutres et le sol) qui s'interpose entre spectateur et monde de la fiction. Cette exclusion renvoie à des expériences multiples d'attente (horloge dans le fond du cadre), de privation, de frustration. Le spectateur du film était ainsi invité à se mettre à la place de ce personnage, dans la logique du mélodrame.

Mais intervention du « hasard » (...du cinéaste démiurge) : Georgia nargue son ami Jack, et invite à danser le « petit homme ».

Ce **rebondissement heureux** montre cependant l'absence totale de maîtrise de son destin par le personnage, et la situation de concurrence entre les individus : c'est Georgia qui manifeste sa liberté de choix entre les hommes, pour se donner du prix ; on sait que le désir de Jack peut être ranimé par le « vagabond le plus minable », qu'il y a un mimétisme du désir, exigeant la présence d'un tiers (cf la figure du triangle, Georgia – Jack – Charlot, visible dans ce cadre, René Girard, *Mensonge romantique et vérité romanesque*, 1961).



L'inespéré se produit : le « petit homme » danse avec Georgia. On change d'échelle de plans : **plan rapproché**, qui permet d'approcher l'intériorité des personnages. Mais nous percevons le regard inquiet du danseur : existe-t-il aux yeux de Georgia ? quand le cadre nous montre de face le visage de celle-ci, il est dirigé vers Jack pour le narguer ; nous ne pouvons pas savoir si elle s'intéresse à ce partenaire. La construction du cadre (épaules, bras droit de Georgia, visage du petit homme) laisse seulement croire qu'ils sont réunis dans un même espace, dans une proximité affective ; le mouvement de la danse révèle la solidarité des corps : un espoir de rencontre est entrevu, sans être certain, façon de faire vibrer le spectateur au côté du personnage.



Changement d'échelle de plan : retour au **plan moyen** ; le petit homme de dos perd son pantalon ; exemple de gag **burlesque** : au moment où il cherche à séduire, son apparence vestimentaire est menacée ; la danse, instant de grâce, de légèreté des corps, est confrontée au risque de la pesanteur, de la chute. Le plan rapproché était celui de **l'illusion possible**, le plan large est celui de **la revanche du réel**, de la sanction comique face à la prétention de s'élever, de la victoire du bas sur le haut. C'est aussi le derrière qui l'emporte sur le devant (personnage qui montre ses fesses, son « dos obscène », expression de Gilles Delavaud, au moment où la proximité entre le théâtre et le cinéma faisait de la frontalité l'impératif moral et esthétique du personnage : il faut « faire face »)



Aboutissement du gag : le « petit homme » a trouvé une autre solution que sa canne, avec une ficelle qui se révèle être la laisse d'un chien, et qui lui permet d'attacher son pantalon ; il est entraîné par ce chien qui poursuit un chat, et se retrouve par terre ; noter la **construction du gag** : préparation (chute du pantalon), progression (canne, ficelle attachée au chien, chat), chute (chute du personnage !) ; les sources du comique sont multiples : difficultés d'adaptation du personnage ; personnage qui en fait trop ; échec de son stratagème pour faire illusion ; à la fois **comique de caractère** (maladresse, inconscience, désir impossible) et **comique de situation** (plaisir d'assister au malheur subi par autrui). Mais la séquence ne s'arrête pas là : le personnage se montre capable de rire de ce qui lui arrive, d'établir ainsi une complicité avec Georgia ; la continuité du récit et du personnage s'affirme, par delà le gag.



Autre suggestion :

Ecriture d'invention : après l'invitation à danser adressée par Georgia au petit homme, quels gags peut-on imaginer ? (trouver des actions qui appartiennent au burlesque, tout en ne disqualifiant pas complètement le personnage – le spectateur doit pouvoir continuer à s'émouvoir pour lui)

Après la projection, quelques pistes d'exploitation

Le schéma narratif ?

Etat initial et état final en complète opposition ; le scénario s'apparente à un « changement de fortune » (Aristote), un renversement total de situation : le vagabond devient multimillionnaire ; voir certains contes de fée, où la bergère devient princesse ou vice versa, « Cendrillon », etc..., des pièces de théâtre où le serviteur devient maître ; au cinéma « Une époque formidable » de Gérard Jugnot (1991), « Un héros très discret » de Jacques Audiard (1996), d'une certaine façon « La vie de Brian » des Monty Python (1978) et « Rumba » de Dominique Abel, Fiona Gordon, Bruno Romy (2008).

Le personnage n'est pas responsable de ce qui lui est arrivé : la rencontre avec Big Jim a permis cette richesse ; il profite des hasards désordonnés de ce monde, dont parfois il est victime, parfois bénéficiaire : reflet d'un univers sur lequel l'être humain n'a pas de prise, et reflet aussi de l'extraordinaire carrière de ce cinéaste...

L'appartenance à un genre ?

Caractère vivant de l'œuvre, qui ne peut être complètement identifiée à un seul genre ; à la fois un **mélodrame** « tire larmes », avec un personnage réceptacle de l'émotion du spectateur, appelé à s'identifier à lui (« petit homme » : tout être humain est invité à se sentir solidaire), et les énormes difficultés qu'il affronte, de tous ordres, dont des personnages « méchants » stéréotypés (Black Larsen).

Mais aussi le **burlesque**, avec une multitude de gags, parce que le monde regorge de surprises, d'incohérences, de distorsions, quand certains voudraient faire croire à un ordre, une morale et une justice (« les efforts sont récompensés, la réussite vient du mérite... »); C'est une vision du monde propre aux dominants qui est ainsi joyeusement ridiculisée : transgression ludique d'une pensée que l'on cherche à nous inculquer avec sérieux dès l'enfance !

Le point de vue narratif

L'ensemble du film suit l'histoire du « petit homme ». Les plans rapprochés établissent une proximité affective avec lui, ainsi que la voix off (ajoutée en 1942, lors de la sonorisation du film, et de la suppression des intertitres, remplacés par les commentaires oraux) ; il arrive que le champ de vision corresponde presque au regard du personnage (plans subjectifs, ou semi-subjectifs avec personnage en amorce). Mais il arrive aussi souvent que nous voyons ce que le personnage ne voit pas : par exemple, l'arrivée de l'ours qui menace le personnage dans la première séquence, et qui disparaît aussitôt qu'il se retourne. C'est ce savoir du spectateur supérieur à celui du personnage qui souvent permet ainsi le gag : nous nous réjouissons de ce petit instant de supériorité, tout en n'ignorant pas que nous ne perdons rien pour attendre (comparer avec ce qui se passe chez Tati : le gag devient tellement minimal et réaliste que nous savons qu'il peut nous atteindre ; ici l'irréalisme des situations peut nous protéger de cette crainte, rendant le rire plus confortable).

Un thème récurrent

L'illusion opposée à la réalité : le repas avec le soulier ; les visions de Jim affamé, qui voit un poulet à la place de son compagnon ; Charlot qui croit que Georgia lui sourit, alors que ce sourire est destiné à un autre homme ; la célèbre danse des petits pains ; la maison qui bascule, les personnages croyant être mal réveillés ; Charlot photographié en vagabond alors qu'il est devenu riche, ce que Georgia ignore... L'illusion certes empêche de voir la réalité avec discernement, ce que la société sanctionne par le rire (Bergson) ; mais elle aide à en supporter la cruauté ; elle permet d'amortir les chocs, et n'empêche pas de finir par « trouver le nord », comme le personnage. Elle a sa place dans nos vies, même si le retour à soi et au réel reste nécessaire (Clément Rosset) : c'est le travail du spectateur qui voit ce film.

Ressources

L'Avant-scène du cinéma – Hommage à Charles Chaplin, n° 219-220, janvier 1979

Joël Magny (sous la direction de) *Chaplin aujourd'hui*, Petite bibliothèque des Cahiers du cinéma, 2003

Vincent Amiel – *Le corps au cinéma*, 1998 (PUF) : une très belle page « Chaplin : le personnage »