Document generated on 06/01/2025 1:09 p.m.

24 images

Raj Kapoor
L'éternel vagabond

Louis-Jean Decazes

Number 198, March 2021

URI: https://id.erudit.org/iderudit/96419ac

See table of contents

Publisher(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (print)
1923-5097 (digital)

Explore this journal

Cite this article

Decazes, L.-J. (2021). Raj Kapoor : l'éternel vagabond. *24 images*, (198), 156–159.

Tous droits réservés © 24/30 I/S, 2021

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

https://www.erudit.org/en/

Raj Kapoor

L'éternel vagabond

PAR LOUIS-JEAN DECAZES

↑ **Shree 420** (1955)

Un pauvre hère qui, au mépris de ses tribulations, conserve sa joie de vivre ? Tel est le portrait paradoxal que dresse Raj Kapoor de son alter ego, Raju, souvent considéré comme un homologue indien de Charlot. À ce propos, un plan issu de *Shree 420* et repris sur certaines affiches du film le montre assis aux côtés d'un enfant sur le bord d'un trottoir, reproduisant ainsi le motif iconique du *Kid*. Au même titre que Guru Dutt, Dev Anand, Dilip Kumar et d'autres représentants d'un *star system* en ébullition, Raju incarne un idéal d'héroïsme pour la génération des années 1950. Son magnétisme imposant et son statut de tribun du *vox populi* sont encore aujourd'hui gravés dans l'inconscient collectif de sa mère patrie.

Le *filmi* se fait omniprésent dans le corpus de trois films-fleuves proposés par The Criterion Channel. Dans les deux premiers titres, *Awaara* (1951) et *Shree 420* (1955) Kapoor suit avec un humour bon enfant les déconvenues de son personnage, celui-ci tombant dans la délinquance sans même s'en rendre compte. Seul l'amour d'une femme, interprétée dans les deux films par Nargis, saura le remettre sur le droit chemin. S'ajoute à cela *Sangam*, drame limpide aux couleurs éclatantes faisant la part belle au traditionnel triangle amoureux. Il s'agit de son premier film en couleur et du seul de ce triptyque dans lequel il n'apparaît pas sous les traits de son double.

Alors que les comédies musicales de Kapoor connaissent un important retentissement en URSS et au Moyen-Orient, elles sont cependant boudées par les cinéphiles occidentaux, qui leur préfèrent la « trilogie d'Apu » et d'autres porte-étendards du cinéma parallèle bengali, alors en plein essor. Friande de néoréalisme, la critique moderne se montre conséquemment réfractaire à ces mélodrames raffinés aux accents sirkiens, leur reprochant une conception trop subjective de la réalité, et une vision schématique et manichéenne de la lutte des classes, gâtée par des stéréotypes éhontés réduisant sur un mode binaire la complexité de l'organisation en castes à deux seules divisions, dont les « exploités » incarneraient la vertu (tous appartiennent à la même catégorie, celle des « candides »), et les « possédants », le vice (eux sont immédiatement relégués dans le camp des « carambouilleurs pensus »).

UN CINÉMA AUX CONFINS DU *MASALA* TRADITIONNEL…

Kapoor aura fait du tandem mythique qu'il forme avec Nargis, sa partenaire à l'écran, ou plutôt des déboires sentimentaux de son personnage, une composante essentielle de ses longs métrages. Il met en forme leur relation tumultueuse par des gros plans qui scrutent les émotions et expressions faciales, d'où le motif récurrent du visage baigné de larmes. Son audace – pas toujours payante – est de se soucier de la vraisemblance des sentiments, mais en les recomposant, en les idéalisant, à travers un romantisme échevelé, soutenu par des chansons langoureuses. Gagné par la libération des mœurs du moment, le cinéaste aborde toutefois le désir amoureux de manière allusive, lui permettant de contourner les affres de la censure (en témoigne ce parapluie obstruant le baiser tant attendu des deux amants en pleine idylle sous des bourrasques de pluie, dans une scène d'anthologie issue de *Shree 420*). Ce qui n'empêche pas Nargis d'exécuter des danses aguichantes tout au long d'*Awaara*, visant à réveiller – modérément, bien sûr – l'appétit du spectateur masculin.

Par la place centrale qu'ils accordent aux intermèdes musicaux et leurs fins débouchant fréquemment sur des apologues, les films de Kapoor offrent un bel aperçu de certaines règles génériques propres au *masala*, lesquelles confèrent aux productions du genre une grande homogénéité. Celles-ci ne manquent pas pour autant de rompre avec quelques autres, la première étant le code lumineux. Les cinéastes « masaliens » optaient traditionnellement pour une lumière académique tendant vers la clarté, la

lisibilité. La période noir et blanc de Kapoor, bien qu'elle s'inscrive peu ou prou dans la droite ligne de cette coutume, est marquée par des compositions contrastées et une science élaborée des éclairages nocturnes. En cela, elle calque le modèle néoexpressionniste cher aux films noirs et aux productions Universal Monsters du Hollywood de l'ère dorée. On décèle chez les deux écoles un désir commun d'étayer les sentiments éprouvés par les différents personnages. La scène d'*Awaara* où Rita (Nargis) supplie le juge Raghunath (Prithviraj Kapoor, père de Raj à l'écran comme à la ville) d'accorder à son fils la présomption de légitime défense en offre un exemple éloquent, tant le clair-obscur appliqué au visage de l'homme de loi illustre admirablement bien le dilemme moral auquel il fait face, et son hésitation à outrepasser le Code pénal pour protéger sa progéniture. À la différence toutefois des classiques américains signés par Lang, Wilder, Siodmak, Ulmer, Preminger et autres exilés germaniques, Kapoor n'a pas recours à ce procédé en vue de susciter l'angoisse, mais plutôt pour amplifier le lyrisme de toute situation.

…DANS L'OPTIQUE DE COMBLER LES ESPOIRS D'UNE INDE NOUVELLEMENT INDÉPENDANTE

Empreintes de cet esprit idéaliste si typique du premier âge d'or de l'industrie bollywoodienne, les aventures de Raju s'alignent sur les valeurs prisées par le « nouveau monde » ayant émergé au lendemain de la Partition : sentiment national, réformisme, remise en question des rôles sexuels… Les films de Kapoor questionnent en effet le bien-fondé de ce que l'on nomme communément le système de castes au cœur du sous-continent indien et son rapport inévitable au déterminisme social. Leurs trames narratives se présentent en premier lieu sous la forme de romances prises dans les filets des interdits anthropologiques, puis évoluent en des quêtes initiatiques témoignant du caractère tenace de notre héros qui préside à sa lutte contre l'endogamie. Ces conflits ne se limitent pas aux groupes hiérarchiques, ils impliquent aussi le zonage du territoire indien en espaces urbains et ruraux, et surtout l'identité nationale, sur laquelle plane la menace de l'occidentalisation. Par l'attention particulière qu'il porte à ces antagonismes, Kapoor semble vouloir montrer que ce qui s'oppose matériellement gagnerait à s'entremêler davantage.

En somme, il se pourrait bien que la meilleure clé de compréhension de l'œuvre de Raj Kapoor se trouve dans une réplique prononcée dans *Awaara* : « Voici ce qui fait la grandeur de notre nouvelle société. [Les filous qui comme moi, volent à l'étalage pour porter de beaux habits] sont considérés comme d'honnêtes gens, pendant que ceux qui travaillent durs et loyalement pour, au final, se coltiner des vêtements sales, sont vus comme des fripons ». Autrement dit, c'est moins la contrainte sociale exercée sur les individus que leur comportement qui façonne leur image au sein de la société. Cette condamnation de la formule prénotionnelle dissimule, en définitive, un appel sans équivoque à l'égalité des droits.

↑ **Awaara** (1951)