

My Sweet pepper land de Hiner Saleem (2013)

Analyse de Jérôme Momcilovic
(critique de cinéma et enseignant)

Situé dans le Kurdistan irakien au lendemain de la chute de Saddam Hussein, *My Sweet pepper land* pourrait sembler bien exotique pour nos habitudes de spectateurs occidentaux. Pire, son beau sujet pourrait décourager d'avance qui ne maîtrise pas les complexes enjeux de la géopolitique locale. D'où vient, alors, le sentiment immédiat de familiarité qui nous saisit à l'abord de ses premières images ? C'est qu'elle nous renvoient d'emblée à un genre, le western, dont Hiner Saleem ne s'est pas contenté de pasticher les codes les plus célèbres. *My Sweet pepper land* est, de plein droit, un authentique western.

Un western ?

Est-il possible de figurer une histoire nationale, au moyen d'un genre cinématographique qui a eu vocation à figurer, très précisément, une *autre* histoire nationale ? Si oui, c'est alors qu'il y a dans les tropes du western une universalité qui dépasse largement le récit de la conquête de l'Ouest américain. Relisons à ce sujet André Bazin et son texte célèbre « Le Western, ou le cinéma américain par excellence » (dans *Qu'est-ce que le cinéma ?*, p.223) : « Ces paysages immenses de prairies, de déserts et de rochers où s'accroche, précaire, la ville de bois, amibe primitive d'une civilisation, sont ouverts à tous les possibles. (...) Les rapports de la morale et de la loi, qui ne sont plus pour nos vieilles civilisations qu'un sujet de baccalauréat, se sont trouvés être, il y a moins d'un siècle, la proposition vitale de la jeune Amérique ». Si le western a quelque chose d'universel, ce n'est pas seulement parce qu'il rappelle les critères de l'épopée. C'est parce qu'il s'y joue une fable politique universelle : celle de la naissance d'une civilisation et, avec elle, l'éclosion complexe de la Loi. Le village où Baran, le héros du film, s'exile de son plein gré, est l'exact reflet de la « ville de bois, amibe primitive d'une civilisation » évoquée par Bazin. D'ailleurs, il est frappant de constater que, si le film de Saleem donne d'abord l'impression de puiser du côté du western spaghetti (les gros plan anamorphosés, la langueur extrême, la musique ou les « gueules » de personnages d'emblée identifiés à des fonctions : tout, ici, rappelle moins le western classique américain que la relecture maniériste qu'en firent Sergio Leone ou Sergio Corbucci), c'est pour très vite retrouver les codes les plus classiques de l'âge d'or du western hollywoodien. Ce sont ces motifs, et quelques autres, qu'il convient de suivre pour mener l'analyse de *My Sweet pepper land*.

Quelques motifs récurrents

Beaucoup de motifs se répètent dans le film : il faut y être tout particulièrement attentif, tant ils semblent résumer ses enjeux les plus forts.

Un monde en construction

L'image qui clôt le film (celle d'un arbrisseau dans le désert) rejoue la métaphore qui était au cœur de *L'homme qui tua Liberty Valance* de John Ford : celle d'un monde qui pousse à partir de rien, sinon une nature hostile (dans le film de Ford, la métaphore était dévolue à un cactus en fleur, image mixte du désert et du raffinement d'une civilisation inespérée dans un pareil décor). Ainsi le film de Saleem n'en finit pas d'opposer deux types de loi : celle de la civilisation moderne, incarnée

par l'intransigeant Baran (dont le corps impassible figure l'immutabilité de la loi), et une loi féodale, incarnée par Aziz Aga et ses hommes de main. Comme dans le western classique, chacune de ces deux figures est associée à un lieu précis, qui lui-même exprime une fonction. A Baran le commissariat, devant lequel il se dresse avec le hiératisme d'une statue ; à Aziz Aga et à ses hommes l'espace sauvage qui s'ouvre en contrechamp.

Des personnages en construction

Les deux personnages principaux, le policier Baran et l'institutrice Govend, sont à l'image de la petite ville de bois : ce sont des personnages en devenir, qui ont laissé leur vie derrière eux pour en imaginer une nouvelle au milieu de ce quasi-no man's land. Ainsi les premières séquences du film nous montrent-elles, en parallèle, ce qu'ils ont à fuir : pour lui, l'emprise d'une mère ; pour elle, l'emprise d'un père, relayée par le groupe soudé de ses frères. Il s'agit donc, avant tout, d'un double récit d'émancipation - l'histoire de deux enfants qui vont devoir, ensemble, prendre leur envol. Ainsi, la mise en scène du film insiste beaucoup sur leur singularité et leur solitude respective : beaucoup de plans nous montrent Baran isolé dans des plans où il cohabite pourtant avec d'autres ; d'autres plans montrent Govend sous le signe systématique d'une intimité menacée. Et le groupe d'hommes qui garde à vue la vie de Govend renvoie en vérité à un motif transversal du film.

Des groupes d'hommes

Ici, la loi traditionnelle est avant tout une loi masculine. En témoignent les nombreuses séquences mettant en scène un groupe d'hommes, réunis sous forme de conseil : le comité réuni en préambule pour une tragi-comique condamnation à mort, le groupe formé par les frères de Govend, les hommes réunis dans l'auberge à son arrivée au village ou, enfin, le groupe formé par les hommes de main d'Aziz Aga. Ce motif a généralement deux effets : pure image d'un pouvoir abusif, le groupe exclut (Govend, quand elle cherche à se loger à son arrivée) ou oppresse (Govend, toujours, prise dans la surveillance des frères ; le condamné à mort, au début, à la faveur d'un premier plan qui dit bien à quelle asphyxie le promet l'exercice du pouvoir). Ces groupes d'hommes pèsent autant sur le personnage intransigeant de Baran (qui devra triompher du pouvoir dictatorial d'Aziz Aga) que sur celui a priori plus fragile de Govend (ainsi de l'attaque de l'école en pleine nuit, mise en scène comme une forme de viol). Or ces deux îlots menacés, Baran et Govend, finiront par ne faire qu'un en unissant ces deux intimités menacées. Symboliquement, c'est autour de la musique, qui figure depuis le début leur vie intérieure (l'instrument dont joue Govend, les goûts secrets de Baran pour Elvis ou Bach), que se formera le couple.

Un groupe de femmes

Personnages périphériques et néanmoins déterminants, les combattantes kurdes de Turquie représentent l'autre versant de la vie sauvage, une version morale de la loi féodale incarnée par ailleurs par les hommes d'Aziz. En se vengeant d'eux à la fin du film, elles opèrent un singulier retournement : dans la maison où elles viennent les débusquer, ce sont les hommes qui, à leur tour, se retrouvent encerclés...