



À partir de 8 ans

# En el Nombre de la Hija

Tania Hermida / Fiction / Équateur / 2011 / 1h40 / 35 mm / couleur / VOSTF

Équateur, 1976, Vallée du Yunguilla, nord-ouest de Quito. Manuela et son petit frère Camilo sont confiés par leurs parents à leurs grands-parents. Le sourire jovial de Camilo devant l'accueil de ses cousins, et surtout futurs camarades de jeux, contraste avec le regard indéfectiblement buté de sa grande sœur. En l'absence de ses parents, et quitte à remettre en cause les usages en vigueur dans cette belle et luxueuse maison où sa grand-mère ne cesse de se signer, l'aînée est bien décidée à maintenir la flamme combative de son éducation antireligieuse et de ses idéaux de justice sociale. Celle-ci la conduit en effet à vénérer le modèle de grands hommes révolutionnaires acquis aux changements sociaux qu'ils ont proclamés (Karl Marx) ou qu'ils ont établis à l'aide de la force armée (Che Guevara, Mao). Ainsi commence l'été de la petite fille qui aime lire plus que tout, mais à cent lieues d'imaginer qu'une pièce mystérieuse demeure dans la maison ou qu'une petite phrase et une main tendue peuvent aussi la guider.

Production :  
Ecuador para Largo,  
Gestionarte Cine  
Scénario :  
Tania Hermida  
Image :  
Armando Salazar  
Montage :  
Juan Carlos Donoso  
et Vanessa Amores  
Interprétation :  
Eva Mayu Mecham,  
Markus Mecham,  
Juana Estrella,  
Pancho Aguirre



## Tania Hermida

Tania Hermida est une cinéaste équatorienne née en 1968 à Cuenca, troisième ville du pays, autrefois seconde capitale de l'empire inca. Elle a profité d'une éducation vagabonde entre sa ville natale, la capitale Quito, la campagne et Londres. En l'absence de formation en cinéma en son temps, elle

dut partir pour Cuba, avant de l'enseigner elle-même en Équateur (1996-2007). Elle fut également assistante à la réalisation sur des tournages équatoriens de films étrangers avant de réaliser en 2006 son premier film, *Qué tan lejos* <sup>(1)</sup>, road-movie équatorien tragico-mique de Tristeza, étudiante équatorienne, et d'Esperanza, une touriste espagnole. Cinéaste, Tania Hermida est aussi une femme politique. Représentante élue, elle a participé en 2007-2008 à l'Assemblée constituante équatorienne.

## Point de vue

### Cadre-photographie de famille et récit de romans familiaux : le film de famille

Si *En el Nombre de la Hija* appartient à un genre ce serait celui du *film de famille*. Ce genre (inconnu) existe autant qu'il offre une place particulière au discours sur le passé des individus, c'est-à-dire les récits du *roman familial*. Écartant le traditionnel *flash-back* pour suivre l'aléa de paroles contradictoires, de tels récits rappellent au spectateur ceux tronqués des adultes qu'*écoutent* les enfants. Le *film de famille* utilise également l'image commune de la photographie de famille – que celle-ci

fiche réalisée par  
**Claudine Lepallec-Marand**,  
pédagogue du cinéma

(1) *Si loin* (titre français du film) permit au cinéma équatorien de réaliser un de ses meilleurs scores publics national et à l'étranger (notamment en France et en Espagne, premier pays d'immigration de la population équatorienne). *Si loin* est le premier film équatorien sorti en France. Il a profité d'une politique culturelle nationale inédite en matière de cinéma ratifiée par la Loi du cinéma du 24 janvier 2006.

## Point de vue



soit un objet (photographie du mariage des parents et de la famille au mur de la villa ou encore photographie d'« amis de la famille » et portrait de la Madone, mère de la grande famille des catholiques) ou, de manière plus forte encore, un cadre de cinéma qui réunit plusieurs membres de la famille face à l'objectif. Ce type de plan ponctue le film aux moments stratégiques de la narration que sont la première prière collective du soir ou juste avant la difficile communion des deux enfants.

La famille n'est jamais seulement celle du sang ou de la langue (la famille hispanophone versus les langues indiennes équatoriennes, ici le *quechua*). À la mort de l'oncle, les deux enfants, restés à l'extérieur de l'église lors de la cérémonie religieuse, ne *communient* pas non plus avec le reste de la famille à l'écoute d'un chœur chanté. Malgré des circonstances propices à la photographie de famille, la cinéaste choisit un plan oblique très large, vue d'en haut (un point de vue moral et esthétique plutôt que religieux ?) qui réclame une attention toute particulière. La longueur du plan s'explique par les trajets de Manuela et Camilo (précédés même par Andrés). Le cadet, qui a bien profité de l'appui de sa grand-mère et du modèle affectueux de son grand-cousin pour marquer son indépendance, et qui vient tout juste de savoir écrire correctement son prénom, déambule avant de rejoindre sa grande sœur, venue se placer directement à côté de la bonne et de son fils. Manuela témoigne ainsi de son affection et surtout de sa reconnaissance sincère pour le garçon qui lui a donné sa première leçon orale (« *que savent-ils de ce qu'il y a dans ma tête ?* ») et pour la femme qui lui a assuré des soins après sa fuite éperdue. Ce plan très large atteste du cheminement de l'héroïne qui vient de se heurter non seulement au territoire étouffant de son lieu de vacances mais bien plus encore aux limites du vaste monde. Une fois saccagés les mystères de l'oncle et de sa bibliothèque (où elle s'est mise volontairement à genoux) et avortée la grève réunissant les enfants, la course folle de Manuela, dépassant la chapelle familiale et traversant la canne à sucre <sup>(1)</sup>, le petit bois puis les barbelés, escalade la montagne pour pouvoir se cacher pour pleurer. Les leçons tirées des paroles de Pepe (l'intégrité de nos pensées) et du geste de Marianita (qui ramène Manuela à la maison par la main) dépassent l'idéologie parentale de la fraternité systématique avec les plus pauvres, un *a priori* qui n'avait pas empêché le sentiment de condescendance pour les illettrés ou les croyants qui se révèle parfois dans les paroles de Manuela. Ces leçons se révéleront finalement être le chemin de l'apprentissage sans idéologie et la révélation d'une protection vitale sans contrepartie.

### Un film de famille sans les parents

L'apprentissage de Manuela s'est donc fait *visuellement* à distance de ses parents puisque *En el Nombre de la Hija* dure le temps de l'absence du père et de la mère, inaugurant ce moment très particulier où l'enfance peut mesurer la particularité de la cellule familiale. Si Camilo abandonne très rapidement ses premières appréhensions, en profitant de ce que le grand-père annonce « *le temps de jouer* », l'aînée, ravie de transformer doctement la vocation d'une maison de poupée grandeur nature pour jouer

à faire la classe, résiste de manière peu commune à cette famille. Comme il constate la rapidité de la séparation d'avec les parents, le spectateur devrait d'emblée s'alerter du contraste entre les embrassades démonstratives de ses parents et leurs jugements négatifs sur le reste de la famille, rapportés auparavant par Manuela. Sur le trajet de Manuela et de ses parents vers la villa des grands-parents (qui précède le titre du film), puis à leur arrivée, on comprend que les enjeux du film se structurent autour de l'éducation, et plus précisément sur la différence entre ce que les adultes disent et font, mais plus généralement encore, au vu et à l'écoute de l'écart entre la parole et les actes. Ces enjeux ne sont rien moins qu'une philosophie pragmatique de vie.

Ce séjour sera en fait moins l'expérience des mensonges des adultes qu'une interrogation sur la mise en pratique de leurs principes. Qu'en est-il des sentiments de justice sociale des parents qui rêvent de faire disparaître tous les enfants pauvres de la terre et qui ont eu le tort de prendre leur aînée pour une petite fille en prétendant effectuer une mission secrète plutôt que d'avouer être en stage hospitalier à Bogota ? Qu'en est-il de la foi de la grand-mère, dont les images pieuses contrastent avec la violence des représentations à l'intérieur de l'église, et qui s'accommode parfaitement d'un baptême forcé malgré les blasphèmes réitérés de sa petite fille sur la négation de la résurrection des corps, sur la lutte de Jésus-Christ contre les riches et sur la religion, « *opium du peuple* » ?

Cette interrogation sur les paroles, les mensonges et la violence des actes des adultes interroge tout naturellement le comportement des enfants. Manuela éprouve elle-même la difficulté de concilier ses idéaux et ses actes en apprenant les limites de son amour des mots et de la puissance du sentiment de certitude. Ainsi, elle offre de l'espoir à son petit frère priant les dieux pour le petit chiot mort, en reconnaissant son besoin de réconfort. Elle découvre surtout la situation de Pepe, le jeune garçon de son âge qui travaille et ne sait pas lire, dont la croyance religieuse se double d'une foi dans la liberté de conscience face à la violence du monde. Cette liberté morale lui sera utile au moment de la mascarade du baptême.

Cette rencontre de Manuela avec Pepe n'a d'égalé que celle avec le personnage secondaire le plus mystérieux du film : l'oncle Felipe. Celui-ci joue un rôle, qu'on ose dire révolutionnaire, en confrontant le poids des mots et des convictions avec l'imagination. Dans la conversation, il écarte le patronyme, les parents, et même le prénom de la toute jeune fille, auxquels il propose de substituer des mots et des gestes imprévisibles comme coller Karl Marx avec la Madone ou découper les mots d'un livre. Libérer les mots reprend le souhait stylistique du romancier anglais Lewis Carroll et de sa célèbre héroïne solitaire Alice, dont l'expression favorite dans *De l'autre côté du miroir* (*Through the looking-glass and what Alice found there*, 1871) est « *Let's pretend* » – Faisons comme si.

### Se libérer des mots

Leçon du film à lui-même, puisqu'*En el Nombre de la Hija* est d'une complexité narrative déconcertante qui peut

(1) Manuela est la seule enfant attentive au travail de la canne à sucre des Indiens : découpe au sabre dans les champs, extraction mécanique du sucre, création de la bagasse (sorte de pâte à sucre). Les autres enfants ne s'y intéressent pas.

## Point de vue

parfois peser au détriment de la liberté visuelle, la libération du carcan des mots est d'abord un acte de libération pour Manuela que les mots viennent obséder jusque dans son sommeil. Sans doute inspirée par ses parents qui semblent *a priori* pouvoir tout expliquer (la notion de temps au début du film et les *pourquoi* de l'héroïne), elle possède une relation très étroite avec l'écriture. En témoignent son goût pour expliquer le sens des histoires heureuses ou malheureuses qu'elle lit à son petit frère, la transformation du face-à-face avec le miroir en question grammaticale (« *Je tu elle nous vous ils* »), son idée que l'amitié se décrète (« *Je serai ton ami* ») ou son plus cher désir consistant à apprendre à lire à Pepe et à son petit frère... à qui elle tente d'expliquer la difficile leçon d'orthographe du u muet après le g ! Respectant scrupuleusement les traits de craie au sol délimitant son école, Pepe rentre volontairement dans ce jeu éducatif jusqu'au risque

de prendre des coups. Il possède toutefois une attention différente aux mots, attentif à ce qui est dit (le « *fantôme* » de Camilo), aux histoires qu'on pourrait lui raconter et à nos propres pensées. A l'inverse, Manuela, bien que mieux armée pour lire et écrire, ne comprend pas leur inefficacité. Ainsi, elle est totalement désarmée du fait des nombreuses incohérences entre les mots et les actes, lorsque qu'il faut expliquer des situations difficilement concevables (la mort, l'injustice sociale et le déterminisme social avec la situation des Indiens équatoriens), ou concevoir des promesses non tenues (le miroir brisé) ou sottes (injonction paternelle de ne pas pleurer, etc...). Le risque est bien pour Manuela que le savoir en vienne à condamner promptement tout ce qui est senti, cru et imaginé plutôt que lu et démontré, c'est-à-dire préconçu et affirmé.

## Pistes pédagogiques

### Riche portrait d'une toute jeune fille

Suivant le détournement de la prière religieuse du titre, *En el Nombre de la Hija* embrasse le point de vue de Manuela qu'on découvre à l'image avant son petit frère. Scrutant une aînée qui prend très à cœur son rôle d'éducatrice auprès de son cadet, le film est le portrait physique d'une fille le plus souvent habillée de pantalons, à la fière expression butée (comme un air de défi constant) et au ton autoritaire (elle donne souvent des ordres aux autres enfants et peut recourir au chantage ou à la violence). Portrait moral d'une enfant très affirmée et volontaire (comme sa mère selon sa grand-mère maternelle...), bref une sympathique petite tyran au milieu des autres enfants, le film accumule ses actions déterminées : elle n'ouvre pas ses cadeaux de baptême, elle refuse de manger et, surtout, jouer à être-en-classe est à la fois le jeu favori et un laboratoire de la toute jeune fille sur les autres enfants. Loin de la figure passive de la madone triste, Manuela, la volonté intransigeante personnifiée, possède une curiosité qui sait braver la peur au moment quasi-fantastique de découvrir son oncle Felipe. Elle contraste avec la douceur du petit frère, la médiation de l'aîné de ses cousins ou l'apparence de petite fille modèle de sa cousine.



### Stratégie de plans

La comparaison entre la première et la dernière photographie de famille du film, toutes deux sur le palier de la villa, à l'aube des vacances forcées puis au départ des enfants, un collectif rapidement décomposé puis, inversement, un portrait plus soudé, image idéale d'une famille riche de différences où l'on apprend les uns des autres, permet aussi d'insister sur l'évolution de chaque enfant : Manuela, qui les regarde (enfin !) chaleureusement depuis la voiture qui s'éloigne ; Andrés, triste, après avoir défié son père qu'il soupçonne de l'enfermement fatal de l'oncle ; Maria-Paz, la petite fille-modèle qui, bien qu'elle partage la foi de sa grand-mère, n'a pas accepté ses explications sur la pauvreté et garde auprès d'elle les poupées de sa cousine.

### Répétitions et éducation

Les enfants ne récitent pas seulement l'histoire familiale<sup>(1)</sup> ou des mots (proclamation d'athéisme, prière collective, phrases de la communion), mais ils répètent aussi des actes (Andrés achète Pepe comme son père avant lui), et interprètent ce qu'ils entendent. Ainsi, lors des conversations nocturnes des trois cousins réunis dans la même chambre, Andrés nous offre son propre portrait des deux héros, suivant ce que dit son père qui affirme que l'Occident (où la famille a séjourné) est un territoire homogène sans Dieu où tout le monde croit au diable et que le communisme qui récuse les biens de propriété, priverait les enfants de chewing-gums et de jouets et apprendrait aux plus jeunes à tuer.

(1) Les parents des deux enfants mêlent l'histoire familiale à la grande Histoire. Camilo (« un nom de super-héros ») s'appelle ainsi en souvenir de Camilo Torres (1929-1966) sociologue, prêtre et révolutionnaire colombien qui œuvra pour la représentation et les droits des plus pauvres et finit par rejoindre la guérilla colombienne (Armée de Libération Nationale (ALN) - future FARC) et en souvenir du compagnon armé de Che Guevara et Fidel Castro, Camilo Cienfuegos (1932-1959), révolutionnaire cubain porté disparu. À son tour, Manuela explique le nom de ses poupées habillées en pionnière selon l'uniforme de la Jeunesse communiste d'Équateur (JCE) d'après la première femme astronaute russe qui atteint la lune (Valentina) et une athlète roumaine (Nadia Comaneci). Le mouvement des pionniers était une organisation idéologique, d'inspiration scout, des jeunes communistes en URSS où tous les jeunes de 10 à 14 ans devaient obligatoirement en faire partie et porter un foulard rouge sur le cou lorsqu'ils étaient à l'école. La PCE (1926-) continue de défendre les trois principes : la révolution anticoloniale et le développement des politiques socialistes en Amérique latine, la solidarité avec les mouvements étudiants et luttes ouvrières en Europe et l'internationalisme des symboles révolutionnaires. À ce sujet, longtemps ont dominé, sans partage dans les années 1970, les proclamations gouvernementales soviétique et chinoise (révolution agraire, égalité homme-femme, redistribution sociale et culture nationale, solidarité économique entre pays communistes).