

# Vitesse : Teo Hernández

par Mauricio Hernández

Contact : areteya@gmail.com

## I. Parabole de lumière, introduction à l'oeuvre de Teo Hernández

Teo Hernández naît le 23 décembre 1939 à Ciudad Hidalgo Michoacán. Il est ce qu'on pourrait appeler un métis de première génération, sa mère Sara Jiménez Olivares, fille d'une éminente famille espagnole, se marie avec Teodoro Hernández Sánchez, un indien à la volonté exacerbée, lequel, d'après une légende familiale descend en lignée directe d'une princesse indigène du centre du pays. Habitué à travailler depuis ses dix ans pour entretenir sa famille, il amassera une fortune à partir du néant, fortune qui, après sa mort subite, ne passera jamais aux mains de sa veuve, démunie de toutes les propriétés par sa belle-famille ; son seul héritage : une scierie dans les montagnes de Michoacán, stérile en 1954. La moitié de ces nombreux hectares est au nom de son seul fils ; Teo Hernández a à peine quinze ans et il rêve déjà de devenir cinéaste.

Dans cette ébauche biographique aux traits titanesques, on trouve deux faits fondamentaux de sa vie et de son oeuvre ; l'un de caractère économique, puisque avant de pouvoir se consacrer complètement au cinéma en 1976, l'année de l'apparition de *Salomé* et de la première 'production' de la scierie, il a fait déjà deux tentatives préliminaires qui témoignent des difficultés qu'il a surmontées pour réaliser son oeuvre ; l'autre, non moins important, le caractère profond de son métissage qu'il va développer dans un exil volontaire à partir de 1965, lorsque il abandonne définitivement le Mexique. Mais regardons de près comment se présentent ces deux tentatives préalables de mettre en marche le rêve de sa vie.

Il n'est pas exagéré d'affirmer qu'à plusieurs reprises la chance lui est contraire, même si cette adversité nous permettra d'ailleurs d'avoir une meilleure compréhension de son travail. La première initiative se déroule dans un contexte universitaire, à Mexico, avec un groupe de jeunes enthousiastes qui ont conçu, après des rencontres propices, la création du Centre expérimental de cinématographie. Hernández en rendra compte quelques années plus

tard dans son journal :

“Tout commença un soir où on passait pour la première fois le montage de Mary Seaton de *¡Que viva México!* d'Eisenstein, au ciné-club de la faculté de philosophie de l'université de Mexico. C'était au mois de mars et j'avais emprunté le livre de Mary Seaton, concernant la réalisation du film, à la bibliothèque de l'université. Les photos, surtout celles de l'épisode de la Hacienda, des peones enterrés vivants et d'Isabel Villaseñor dans le rôle de la jeune fille, étaient particulièrement belles et m'avaient énormément impressionné. Par contre, le film me déçut. Enfin, ce soir-là, j'avais mon bouquin à la main et avant de commencer la séance je le feuilletais, avec la nette intention d'attirer les gens et peut-être faire connaissance, de cette manière, avec d'autres amateurs de cinéma. Mon désir s'exauça et quelqu'un derrière – la salle était en pente – m'adressa la parole en me posant une question sur le livre. C'était Antonio Campomanes. (...) Il est fort probable que c'est à lui que revient l'idée de lancer un mouvement, de fonder un groupe qui proposerait aux gens intéressés la rénovation du cinéma mexicain, en développant un cinéma en marge du circuit industriel. Peut-être qu'on était déjà au courant de ce qui se passait en France, avec la Nouvelle Vague. (...) Notre premier pas a été de rédiger une sorte de manifeste... ”<sup>1</sup>

Dans ce premier pas, il y aura une filiation du destin, son premier film est réalisé pour l'Institut Français de l'Amérique Latine avec le propos d'enregistrer la visite d'André Malraux au centre. I.F.A.L.(1960), film documentaire qui devait présenter les activités de l'institution, n'aboutira qu'à deux séquences, l'intervention du ministre de la culture et une répétition théâtrale. Le groupe rencontre des obstacles et se dissout avec le projet. Déçu de cette expérience, il réagit tout de suite.

La situation économique du pays n'était pas la meilleure, de même celle de sa famille, la tension augmenta à mesure qu'il comprit qu'il ne pouvait concilier ses études en architecture et ses projets de cinéma. La rupture avec la famille fut inévitable. Il voyage à San Francisco où il découvrira avec ferveur le film de Jean Genet : *Un chant d'amour* (1957), qui plus tard sera le motif inspirateur de son troisième film : *Un film provocado por...* (1969), dans lequel deux amants construisent un lit pour s'endormir. Il tourne à Paris avec une caméra 8mm qu'il vient d'acquérir avec un ami colombien, Leon Pizano, dont la seule passion est

évidemment le cinéma. Un an auparavant, à Londres il avait fait 14, Bina Gardens (1968).

Les images de l'appartement qu'il habitait à 14, Bina Gardens, contiennent déjà quelque chose de la pureté qu'il atteindra avec ses futurs films, une façon de s'approcher des objets qu'ont pu aussi constater ses amis, "sa façon si particulière de toucher les choses le rendait presque nu"<sup>2</sup>. Ce qu'on voit est significatif, c'est l'approche du regard d'un jeune de trente ans en 1968 – engagé inévitablement –, un inventaire d'objets, quelques instants où l'on aperçoit le futur cinéaste reflété dans un miroir, une joie comme une lueur, brève esquisse d'un autoportrait d'à peine neuf minutes. La caméra avec laquelle il réalise ces deux films, sera volée à Paris.

Pourtant, « dans un pli du destin » comme il le dirait lui-même, provoqué par ce mouvement, cette inertie du voyage, et sous le signe protecteur de l'amitié, il se procure encore une caméra 8mm et réalise à Tanger son premier grand court-métrage, radicalement expérimental : Images du bord de la mer (1969), mise en scène de la valeur gestuelle et dramatique. Ici commence sa parabole, dans un premier temps amour du visage et du corps projetés à travers le corps de la pellicule à 12, 6, 18 ou 9 images par seconde. Cet amour originel au cinéma, première étape de ce qu'on insiste à appeler sa parabole verra toute l'évolution de son style ; le style étant ici un facteur secondaire aux intérêts et besoins de l'artiste qui traceront le corps définitif de l'œuvre en trois temps. Le style, en rafales ou ralenti, de Maya (1978-79) recherche vorace de l'essence universelle, à Corps aboli (1978) lente et hiératique rotation d'un corps-planète dans le vide, est ici au service de cette première obsession qui commence sur cette côte de la Méditerranée avec Images du bord de la mer.

Tout de suite, une collection de photos de vedettes du cinéma, appartenant à Emilio Sanz de Soto, propriétaire aussi de la caméra qu'il a utilisée, lui sert de prétexte pour son prochain film : Estrellas de ayer (1969), composé par différents autels aux déesses du cinéma, Greta Garbo, María Felix (pour laquelle il professera une dévotion de cinéphile pendant toute sa vie), et d'autres ; le son du film : le chant étincelant de Marlene Dietrich.

Avant de retourner à Paris il fait Juanito (1969) "un petit film destiné au service thérapeutique d'un médecin. On y voit le patient s'appliquer à un difficile apprentissage corporel"<sup>3</sup>. À Paris, au cinéma 'México', aura lieu une rencontre fondamentale : Michel Nedjar.

L'œuvre de Nedjar dans le cinéma expérimental est un cas singulier, son travail doit

s'étudier sous le flux et reflux de sa création plastique. Dubuffet lui écrivait, en se référant à celle-ci, sa pratique centrale de peintre et sculpteur : "Vous Nedjar, vous nous situez dans un espace où, comme le poisson qu'on sort de l'eau, nous ne pouvons plus respirer"<sup>4</sup>. Cette même impression on la retrouve dans certains de ses films, particulièrement dans *Gestuel* (1978), réalisé dans le même fond noir qui servit à Hernández dans *Cristaux* pour éliminer la profondeur de champ ; *Gestuel* est d'une force foudroyante, où le peintre-cinéaste arrive à y préfigurer par ce moyen ce qu'il fait dans ses dessins et sculptures, le film en est une extension textuelle, ou plutôt graphique. *Gestuel* a eu sans doute une influence directe dans l'œuvre de Hernández. Mais il faudrait élargir notre point de départ à la phrase de Gide : "Chacun a les influences qu'il mérite", une influence est un héritage qui prend forme, elle ne peut pas s'assumer, elle se met en marche, croît en nous avec la spontanéité de la mousse qui s'étend sur la pierre, sous l'humidité requise et propice. C'est un phénomène naturel qui répond à différentes sources dialectiques ou tutélaires, aux vases communicants qui nourrissent une culture. C'est toujours, d'ailleurs, un mystère qui se manifeste à une intensité variable, et généralement il y a une coaction de plusieurs influences en même temps ; personne ne s'en échappe, car nous sommes de la continuité dans le temps. Ce qu'on peut affirmer, c'est que lorsque dans le hasard de la contemporanéité s'établit une influence réciproque, celle-ci est plus riche que l'influence unidirectionnelle ou atemporelle, parce que dans ce dialogue constant, il y a un chemin de la conversation à la dissertation, du miroir à l'infini. Les films d'Hernández sont des films à éléments dans le sens du baroque, Nedjar est austère comme une synagogue, ceux d'Hernández sont vitaux dans le sens de la lumière, Nedjar est obscur et obsessionnel, sa réussite est la "désublimation"<sup>5</sup> comme sa plastique l'exprime ouvertement ; ceci grosso modo, parfois ils échangent leurs vêtements. Hernández nous donne à boire de l'ombre *La vie brève de la flamme* (1980-81), Nedjar fête la cérémonie de la lumière *Le gant de l'autre* (1977), ou l'un visite l'autre comme dans les films homonymes *Graal* (1980) et *Sara* (1981), indivisibles depuis le début. Nedjar est une influence multiple en Hernández, comme Hernández le fut pour lui, son legs ne se limite pas à des fondements techniques, c'est beaucoup plus profond, Nedjar poussera Hernández au bord de la falaise, lui dira : "abandonne les perles, les voiles, le cinéma c'est toi" et sous ce dessein de l'amitié obéie depuis l'éthique de la fraternité, Hernández ouvre la deuxième étape de sa parabole.

Ce deuxième moment sera analysé de plus près dans les pages consacrées à son autobiographie (Reconstruction d'une autobiographie en fragments) mais avant de passer en revue les films de la deuxième période il faut souligner encore un autre facteur déterminant.

Après avoir réalisé *Michel là-bas* (1970), film "pasolinien"<sup>6</sup>, pendant un voyage de retour au Maroc, (voyage qui sera, en compagnie de Nedjar, le début d'un véritable périple dans les cinq continents), il réalise au Danemark le dernier des films de cette deuxième tentative de devenir cinéaste, dans le titre il y a quelque chose comme une fatalité : *Pause* (1970) ; pause de six ans, où prend place évidemment le choix du voyage et de l'aventure. Nedjar dira à ce propos : « On était des fois des jeunes mendiants, on s'adaptait aux plus difficiles conditions ».

Or, pour Hernández il y a une continuité dans son labeur cinématographique depuis 1960, une gestation en cours sans laquelle il ne peut pas concevoir son œuvre, il y a une attente comme une soif calmée à plusieurs reprises ; pour lui cette pause prolongée le forge, et au moment de se réinstaller à Paris en 1976, dans un Paris en pleine effervescence et confluence créative, après avoir reçu la première avance de son héritage, il se jette sur *Salomé* et fait irruption dans la scène du cinéma expérimental.

*Salomé* est le fruit de cette attente, du besoin d'un destin de s'accomplir dans la force de l'écoulement de ses flots vers la mer d'une culture dans laquelle il participera dorénavant. Il est intéressé par le mythe comme force créatrice, transformatrice ; et après avoir rencontré Gaël Badaud, qui deviendra son acteur fétiche, et réalisé un premier portrait du peintre et poète si suggestif dans son film *Liberté provisoire* (1977), où on le suit, "guide incomparable", par les rues de Belleville et du Père Lachaise, il est prêt pour mettre en marche la tétralogie *Le corps de la passion* (*Cristo, Cristaux, Lachrima Christi, Graal* 1977-80) ; sa façon de filmer rencontrera des changements importants, l'arrivée de la nouvelle décennie s'inscrit dans son journal comme ceci :

« Cette nuit – le 31 décembre 79 – j'ai installé ma caméra sur un pied devant la fenêtre ouverte qui donne sur l'Orient et l'ai mise en marche, calculée. A fonctionné toute la nuit. Mon but : filmer le passage d'un an à l'autre, d'une décennie à l'autre. Témoigner par l'image de la naissance d'une nouvelle époque qui, je sens, sera agitée, vitale, stimulante et difficile. Mon film *Lachrima Christi* et tous ceux que je ferai par la suite participeront de ce rythme

vertigineux où le monde est saisi à une grande vitesse”.<sup>7</sup>

Il a devant lui douze années de vie intense et il n’a fait qu’un quart de son œuvre, il est déjà connu comme le cinéaste du super 8, néanmoins il pense à ce moment à un changement de format vers le 16 mm ; il reste encore un tabou dans ce média populaire, malgré la prédilection de toute une génération d’artistes qui voient dans le super 8 un enjeu économique et d’indépendance. Hélas, le changement de format arrive trop tard, il avait déjà transformé sa manière de filmer ; sous les auspices apportés par chaque film il vit sa métamorphose vers l’incarnation du cinéma, lui, qui avait fait de sa caméra une extension du touché dans le plaisir de filmer, il devenait une partie d’elle-même, les réflexes oculaires envers la réaction du poignet se transformaient dans une pulsion filmique comme une expérience du vide; il l’entreprend comme un rituel avant de filmer, vide métaphysique de la forme convertie en lumière dans la maille de photogrammes. Le format 16 mm ne satisfaisait plus ses besoins, il n’était pas cette caméra stylo dont il arrivait à se servir avec la virtuosité grâce à laquelle on se souviendra de lui dans l’histoire du cinéma. Il doit prendre une décision, assumer le format, pas crucial qui se déploie sous le magnétisme d’une œuvre vers son destin. Le seul projet devient filmer, « filmer tout »<sup>8</sup>, le film comme possibilité.

Ce deuxième stade, corps qui filme, se déclenche à partir d’un voyage à Marseille, la série souvenirs prendra forme sans un schéma fixe, parmi les portraits des amis et son autobiographie. Cette étape ne finira jamais car il la développe par la suite jusqu’à la fin, moment de diversité généreuse, dans un rassemblement de films en parties détachables comme Tranches (1985-87), ou des films à plusieurs chapitres comme Cinq films d’août (1986) ou Midi (1985), une ville ou un jour, il filme, on pourrait dire : il film, il est le film. Il faudrait remarquer Le voyage au Mexique (1990), témoignage émouvant du retour à son pays après quinze ans d’exil, le film méritera après une étude approfondie.

En 1987 il atteint la troisième phase de sa parabole: la danse, altérité de l’art de filmer en mouvement qui rencontre un corps par excellence en mouvement. Ainsi, comme dans son autobiographie (on verra cela en détail dans l’essai consacré à son propos), tout a commencé avec un rendez-vous, rendez-vous avec X, la parabole acquiert ce beau contour de l’évolution, il est un des « éphémères qui voient dans le mouvement une image de l’éternité, et qui poursuivent, étonnés, la parabole d’une flèche jusqu’à son enterrement à la fin de l’horizon ».

Le rendez-vous est mis en place par l'initiative décisive et intelligente de Dominique Noguez. Il rencontre Bernardo Montet, une des figures en pleine maturité de la danse contemporaine française.

“Hier vendredi (il m’a téléphoné jeudi soir) je viens à l’atelier où il travaille, rue du Moulin de la pointe dans le 13<sup>e</sup>. Dominique Noguez nous rejoint. Bernardo danse pour nous, je le prends en photo. Quelle révélation ! Au-delà de tous mes espoirs. C’est l’interprète idéal, rêvé. Il allie la puissance et la grâce. Et ce don ineffable du geste a ajouté à son intelligence une suprême sensibilité. Bernardo est quelqu’un d’exceptionnel. Le projet d’un film qu’on a ensemble, et produit par Dominique Noguez pour le festival de Châteauvallon devra se faire bientôt”<sup>9</sup>

Son enthousiasme est digne de la définition du Petit Robert : “enthousiasme n. m. 1. Délire sacré qui saisit l’interprète de la divinité”. La danse est la divinité, Hernández son interprète.

Pas de ciel (1987) n’est pas seulement un film de danse, ou – disons le – un des films les plus puissants de l’histoire du cinéma, si l’on accepte cette taxonomie laudative de titres de noblesse si nécessaire dans ces jours de marchandise et blockbuster industriel. Pas de ciel est un document précieux qui témoigne de la rencontre de deux forces sublimes de l’art au sommet de leur expression, en se rendant un hommage réciproque sous un clair de ciel méditerranéen : la force du cinéma et la force de la danse. Teo Hernández a tellement épuré son art, qu’au moment de rencontrer Montet se déclenche une dialectique du rythme et du mouvement sans limites ; l’accouplement s’exécute à un tel degré, qu’à partir de ce moment toutes les réflexions de Hernández se concentrent sur la danse, tout le corps théorique qu’il a développé autour du cinéma prend forme dans l’image dansante, et ainsi, il crée un nouveau langage cinématographique, transparent comme un vers de Tsvétaïeva ; Catherine Diverres qui a collaboré avec lui le décrit avec précision : « Sa syntaxe : lumière, ombre, apparition, révélation, intensité, vide, mouvement ».

On pourrait même voir Pas de ciel comme un film manifeste dans la pratique et l’exemple ; manifeste de son intuition, de cette façon de vivre le cinéma comme une passion sacrée ; film vital pour l’énergie qu’il dégage et pour son importance dans le parcours du

cinéaste ; moment unique où il semblerait verser tout vécu préalable, toute sa vie, dans un film ; la seule réalisation possible, loin déjà de toute circonstance, tout contexte, ou toute tentative de classification en école ou période quelconque. Œuvre qui se donne en corps et écriture, c'est-à-dire en âme, à cette histoire secrète des hommes, faite des écritures diverses, peut-être la plus fragile puisqu'elle est secrète : l'histoire de l'éternité. Il est prêt à franchir la dernière partie de la belle parabole qui dessine son œuvre.

En déchiffrant un rêve, Téo Hernández écrivait à un ami le 31 janvier 1985 : « Jadis, des millénaires avant, un héros rêva d'une étoile et d'une hache. Sa mère lui a prédit l'arrivée de l'ami ». <sup>10</sup>

Son rêve devient réalité, il rencontre X, la danse et une fois encore il donne un pas au vide, la durée de ses derniers films témoigne de la volonté d'aller jusqu'au bout : 105 minutes, 100 minutes, 75 minutes, 120 minutes, 35 minutes, 200 minutes, 300 minutes.

Il y a une dernière prière dans son carnet, je transcris la nota bene que Xochitl Calambor, amie du cinéaste et chargée de la transcription et traduction des quelques passages de son journal :

“Teodoro Hernández a écrit la dernière page de ses carnets, dessiné une ultime maille le 19 juin 1992. Et il est parti jouer à la marelle au paradis aux débuts de l'automne de la même année : “

« La danse, s'accrocher au vide, à l'espace, grimper dans le ciel invisible de la danse, donner un coup de pied à l'invisible, chasser les présences maléfiques, attirer les éléments, atteindre les cœurs, faire vibrer le corps. Une danse qui évacue le décor – Une danse qui brise le décor, nue, dépouillée, excitante par elle-même, concentrée dans l'espace ».

Le 21 août, un jour avant de mourir il écrit un dernier poème :

mon cœur est la rose de la nuit  
les étoiles filent  
la rivière avec ses roseaux  
et son argent liquide  
souvenir des arènes  
de pas et d'ombres inscrits

sur l'infini du ciel  
des amours emportés ne  
sont que des nuages  
que le vent déchiquette,  
ce soir toute ma vie,  
soudain n'est qu'une  
fenêtre  
où s'étale l'indicible

Teodoro Hernández

St-Ouen

21. agosto. 1992

Nous pouvons commencer.

## II. Reconstruction d'une autobiographie en fragments

Le 25 juillet 1980, Teo Hernandez achevait avec Graal la tétralogie Le corps de la passion (1977-80). Son projet le plus ambitieux prenait forme. Un an auparavant, Gérard Courant, au cours d'une interview, avait mis le doigt sur le caractère prometteur que cette œuvre en prémices, mais de grande maturité, reflétait :

« À l'intérieur de tes films – prenons encore la séquence du poisson dans Cristaux – on pourrait imaginer que tu fasses un film que tu pourrais travailler, étirer, en y ajoutant d'autres éléments. Le film pourrait exister comme ça et à l'intérieur de ce nouveau film, on pourrait isoler un nouvel élément et faire un nouveau film à partir de cet élément. C'est une sorte de

tiroir sans fin. Je suppose que, dans ta recherche, tu peux encore continuer dans cette direction. Tu as encore beaucoup de choses à faire. Je pense que tu en es qu'à un premier stade<sup>11</sup>, stade le plus important sans doute mais il y a encore toute une suite d'évolutions possibles ». <sup>12</sup>

Le début des années quatre-vingt s'imposait alors pour lui comme un nouveau point de départ, et, sa tétralogie, l'« exploration de la vision du monde, à partir de références au mythe chrétien »<sup>13</sup>, était le sommet de toutes ces années de recherche préalable dans lesquelles à plusieurs reprises il a entrepris et aboutit à faire du cinéma. En décembre de la même année il aura 41 ans, il sait qu'il arrive à un moment décisif de son œuvre, et par extension, de sa vie. Dans *Lachrima Christi* il avait fait l'examen de son identité, comme s'il s'agissait d'un examen de conscience ; il exprime son métissage sui generis comme jamais auparavant et il déploie un traité symbolique marqué par la dualité, par les deux sangs qui l'habitent, dans l'effort titanesque de « remonter la mémoire ». On peut affirmer qu'il est en effervescence créatrice ; et comme c'est de coutume chez lui, il a une liste de projets qui s'accumulent. Mais, que veut-il faire ? Vers où veut-il adresser son œuvre ?

Nous avons parlé un peu du tabou du format et des conséquences que cela pouvait impliquer, Hernández est conscient que pour sortir du circuit du Super 8, riche en manifestations, mais restreint dans la diffusion, il doit penser en 16mm. L'apologie étymologique qui dit que l'amateur est un amant pur et sincère, ne le reconforte pas. Le moment est propice pour effectuer le changement de format, il a fait un bilan de son expérience : des intérieurs abrégés de *Salomé* (1976) aux saisons d'écume de *Maya* (1978-79), de l'allégorie simple et belle de *Corps aboli* (1978) à la structure labyrinthique de *Cristaux* (1978), tout doit le conduire à ce changement ; le 31 décembre 1981, dans son journal, avec une pointe de satisfaction, il s'exclame : « Finalement ! Me voilà en possession d'une caméra 16mm, une Beaulieu R16. Et penser que j'ai dû attendre plus de vingt ans cet instant ! »<sup>14</sup>.

Mais revenons à cet été de 1980 durant lequel s'achève *Graal*, puisqu'un événement important, qui va peu à peu changer cette intention, est sur le point de se produire.

Le film *Graal* est associé à un autre film, du même nom, de Michel Nedjar. Ceci

s'explique car, avant le début du tournage, Hernandez demanda à Nedjar d'enregistrer la création de son film. Au début, il cherchait un témoignage, un document en parallèle de la tétralogie, mais il se rendit compte en voyant le film de Nedjar, combien celui-ci appartenait déjà au sien et l'ensemble lui sembla indissociable ; son intérêt pour l'écriture légataire se renforce, proche de l'écriture « journal intime » filmée façon Joseph Morder ; cette écriture de la durée qu'il avait déjà particulièrement développé dans le film *Tables d'hiver* (1978-79), véritable chronique et ode au temps, dans laquelle l'artiste nous offre une part de son intimité par un geste aussi naturel et spontané que l'amitié partagée au cours de la cérémonie quotidienne de chaque repas.

Un autre facteur qui donne la preuve de cette inclination vers le témoignage c'est l'idée de poursuivre la tétralogie avec un film qui réunirait les principaux participants du projet, pour les filmer dans leur quotidienneté essentielle. Le film ne se fera pas. L'important est qu'au moment où il termine *Graal*, il fait un voyage à Marseille, où il achève même une des dernières séquences du film et c'est là que va débiter *Souvenirs Marseille*, et par la suite la série *Souvenirs*, rupture et commencement, écriture du réel, relation du réel, témoignage qui va reformuler ses principes de cinéaste. *Souvenirs Marseille*, sera un film d'une spontanéité remarquable, « Le cinéaste hypersensible » dirait Noguez, découvre et nous fait découvrir une ville. Pour Hernandez, la ville se révèle à lui comme un corps, dans son journal il fait référence à l'origine de ce film.

“En me promenant dans le quartier du Panier, j'ai eu un subit et profond désir de filmer ce monde qui semblait se dérober à jamais sous mes pieds. Un monde qui serait bientôt écroulé, anéanti et balayé et dont ne resteraient que quelques images qui auraient pris leur magnifique splendeur. Car c'était encore la Méditerranée et l'image que je gardais de ses rives et de ses villes”<sup>15</sup>.

De retour de Marseille il expérimente le même besoin dans la ville qui l'avait déjà adopté, il se jette littéralement sur Paris pour commencer ce qui sera ultérieurement *Paris Saga*, qui contient des films, complètement déconcertants comme *Nuestra Señora de París* (1981-82), ou complètement abstraits : *L'eau de la Seine* (1982-83), ou bien encore comme *La foire du Trône* (1981), passage magistral du document à l'abstraction. Cette nouvelle écriture

la façon, Souvenirs Marseille sera le premier de onze films qu'il réalisera successivement jusqu'en 1982, année où il réalise son premier grand projet en 16mm Feuilles d'été. A cette époque, Hernandez va se fondre dans ce nouveau mode d'écriture qu'il expérimente si profondément et qui développera en lui l'incarnation radicale de l'instrument. Cet instrument sera plus tard indispensable à son expression : la caméra super 8. Derrière cette prise de conscience, il existe à l'évidence tout un contexte qui servira ultérieurement à développer d'autres points de l'étude de son œuvre : la valeur de quelques films de façon indépendante, ou sans aller plus loin, l'ensemble de la tétralogie, ou même Feuilles d'été qui cache derrière sa simplicité une structure cabalistique. Nous insisterons ici, sur l'importance décisive que cette série de films va avoir, par la suite, au fil de sa carrière. Le changement de format arrive dans un moment où son nerf optique, d'une façon physiologique, est déjà passé à un autre niveau. Passer au 16mm devient d'une lourdeur immense pour cette nouvelle avidité oculaire. A la question habituelle de "Pourquoi le Super 8 ?", il répondra dorénavant avec une autre question : "Pourquoi le cinéma ?"

D'une certaine manière, il est regrettable que les premiers films de son retour au cinéma, comme Salome ou Cristo, n'aient pas été tournés en 16mm, non pas par manque de sérieux dans le format, mais parce qu'ils auraient sans doute été plus largement diffusés. Nous pouvons finalement nous rendre compte, avec des films comme Cristaux ou d'autres réalisés par beaucoup d'artistes à la même époque, à quel point le format super 8 pouvait être travaillé avec l'extrême rigueur d'une super production hollywoodienne.

Après avoir achevé sa tétralogie Le corps de la passion, Teo Hernandez met en route ce que nous pouvons maintenant appeler le projet de la série Souvenirs, qu'il n'a pas vraiment planifié. Pourtant, pendant qu'il réalise ces films, il cherche un autre grand projet sur lequel se concentrer. Nous avons souligné jusqu'à maintenant l'envie de prolonger sa tétralogie, et le désir de poursuivre les recherches qu'il avait entamées en super 8 en 16mm ; en 1980, il propose à Jakobois, Michel Nedjar et Gaël Badaud de réaliser un film collectif : c'est 4 à 4 (1980 – 1983), qui sera le résultat d'une riche collaboration, témoignage incomparable de l'esprit de liberté créatrice et de l'échange entre artistes à Paris dans ces années-là. Mais le grand projet sera son autobiographie, qui commence avec Trois gouttes de mezcal dans une coupe de champagne (1983), sans titre défini en 1981. Retraçons le contexte productif global qui entoure la genèse de ce projet :

Durant le même voyage à Marseille en 1980 il avait commencé Gong qui restera inachevé environ un an, puisque le sujet principal – un masque thaïlandais – était resté dans la ville méditerranéenne. Ce ne fut que lorsque son amie marseillaise qui possédait ce masque lui rendit visite à Paris, et lui ramena l'objet avec des marionnettes de la même origine, que le film s'acheva.

Parallèlement, un autre film se tourna lentement, semblable à Tables d'hiver dans sa progression et sa temporalité. Cette fois-ci, non pas dans l'intimité du cinéaste mais dans celle de la ville, dans ces lieux que nous pourrions appeler les zones érogènes de la ville... Eboueurs, déchets de marchés, Mesures de miel et du lait sauvage (1981-84) est d'un lyrisme émouvant. La petite caméra super 8 devient le stylo plume qui développe en quatre ans un poème à la totalité, en filmant image par image, jour après jour.

La série Portraits, dans laquelle il faudrait signaler Michel là-bas (1970), Gaël (1978) ou bien Maya (1978-79), se poursuit également avec le portrait de sa mère Sara (1981) et Pascal (1981), qu'à ce moment-là Hernandez, lui-même, considère comme un de ses plus beaux films. Cette même année, il réalise un des films de la série Souvenirs, Souvenirs Barcelona (1981), qui mérite une mention spéciale dans cet ensemble.

Ce voyage vers la mère patrie lui réserve des rencontres riches. Il est décisif pour deux raisons. D'une part, puisqu'il envisage d'entreprendre son autobiographie et le voyage va remuer en lui la problématique du métissage ; d'autre part, parce qu'une partie de sa conception du cinéma prend forme en retrouvant un autre thème essentiel de sa vie : l'architecture. En ce qui le concerne à ce moment-là, c'est l'architecture du cinéma, ou comme il l'exprimera après, « l'architecture du rêve ».

Voyons ce qu'il écrit dans son journal à propos du voyage:

« Le voyage fut une découverte. Remontant les Ramblas avec ma caméra –et filmant– je me sentais découvrir un vieux monde. Un monde qui appartenait à mes ancêtres. (...) Ces cinq jours passés à Barcelone ont signifié pour moi une nouvelle vision de l'Espagne. Celle que je souhaitais. Une vision enfin sereine, où la vertu espagnole s'est montrée évidente. (...)

« Comment exprimer un accord qui se produit en soi-même ? Mieux dit, une pacification, un équilibre enfin établi. Deux sangs qui coulent enfin librement par les canaux du même corps. Cette conviction et découverte se sont produites en même temps qu'une

découverte de Gaudi, de son travail et de ses idées. Son idée de fusionner deux ordres nécessaires à l'œuvre : un ordre intérieur fait de rigueur, raison, intelligence et calcul, exprimant à la fois une géométrie métaphysique et allié à l'ordre de la nature : sans limites et passionnelle. Son œuvre est la fusion de tous les règnes : animal, végétal et minéral ; de la pierre et le métal. C'est une vision du cosmos avec sa pluralité et sa rigueur intérieure. Un ordre essentiel sur lequel se manifeste en profusion le monde de la nature.

« Le travail de Gaudi est le résultat et l'aboutissement de plusieurs siècles de tradition. Il a su l'assimiler et les transformer en produisant une image totalement nouvelle, reposant sur des bases traditionnelles. Ce besoin de rigueur et de liberté de fantaisie m'ont profondément bouleversé. Je me disais qu'il faudrait pour mes films trouver la base solide, l'ordre nécessaire pour faire cimenter une œuvre. Il faudrait que je laisse moins éparpiller un film. Il faut qu'une structure interne soit toujours efficace et solide, mais en même temps je me disais : En architecture il est en principe facile d'obtenir ce double résultat, au moins de l'intenter. Mais le cinéma est un moyen qui s'échappe de notre perception. C'est comme la fumée, on ne la retient pas et puis elle disparaît. Donc le cinéma se fait et se perçoit d'une autre manière. (...) Au cinéma cette structure peut demeurer secrète, seulement perceptible à ceux qui font l'effort de pénétrer jusqu'elle. La structure interne on ne doit la saisir que le temps d'un éclair. Où faire de manière que l'interne rejoigne la surface. C'est à dire le rêve rejoignant la réalité. Je pense de plus en plus que le cinéma est le point de jonction entre ces deux mouvements : Rêve et réalité ou imaginaire et réel »<sup>16</sup>.

Son autobiographie est sur le point de commencer. Une curieuse autobiographie lorsque l'on pense qu'elle parle essentiellement d'un rêve et de la valeur ontologique de l'image filmique dans son œuvre, une sorte de recherche métaphysique de l'image cinématographique. En 1982, lors d'une première tentative, qui fait partie de l'anthologie-florilège Trente films brefs, Hernandez tourne une séquence de *The sun also rises* (1957) avec Ava Gardner et Tyrone Powell à Morelia. Le film d'Henry King auquel il participe comme figurant dans sa jeunesse à Michoacán fut un grand succès dans le village, épisode dont ses amis d'adolescence se souviendront avec joie. Le film s'appelle *The sun also rises*, refilmé par Teo Hernandez, enquête pour une autobiographie.

Il remonte ainsi à ses 17 ans, lointaine jeunesse de cinéphile dans laquelle il avait eu

une première rencontre directe avec le cinéma. Dans *Trois gouttes de Mezcal dans une coupe de Champagne*, il aura comme référence une date similaire, – deux ans auparavant - ses 15 ans : la mort de son père. Nous pourrions penser que le réalisateur a voulu inscrire cette date dans la première partie de son autobiographie, puisque la mort de son père signifie, comme il l'a avoué à maintes reprises, une libération. Son histoire commence et le mythe fleurit à nouveau.

Le corps théorique qui se détache du film est singulier, mais ce qui est surprenant, c'est de voir à quel degré de l'image il amène les résultats de ses réflexions concernant le processus créatif, associés de façon lyrique au récit autobiographique, contenus et assumés dans son travail ultérieur.

Hernandez fait partie de son discours sur le cinéma, puisqu'il est déjà l'incarnation du cinéma. Les dés sont jetés.

D'emblée le film débute par une confession professionnelle, ce qu'est le cinéma pour lui. Son discours est franc et radical : "Le cinéma refuse le défilé de masques et de déguisements. Il est métamorphose permanente en action, réalisée et vécue devant le spectateur. /La goutte de sperme est goutte d'océan et goutte de rêve./ Une goutte même invisible ou obscure porte en elle le rire, / l'éclair et l'ombre animale". Son œuvre est éminemment lumineuse, la vie qui ressort de chaque film est d'une énergie qui témoigne de son besoin vital de cinéma.

Ce premier film parle de son père, le second développera, bien sûr, l'image maternelle. La grande métaphore de ces deux films est le jaguar. Son discours est déjà radical. Le cinéaste est formé à la pratique de son instrument. A ce moment-là, toute la série *Souvenirs* lui a donné l'agilité nécessaire pour faire une démonstration dialectique de ce qu'il prêche dans son discours:

"Jaguar triomphant qui vous regarde courir et vous attrape / au vol en vous réduisant en grains de lumière./ Pluie dense de l'émulsion qui recouvre l'espace où l'aile/ s'agite dans son vol".

Les éléments du film, les réflexions autour de l'image sont une démonstration pratique de la théorie qui brillera sans doute au zénith de son art avec les danseurs Bernardo Montet et

Catherine Divérrés.

Alors Trois gouttes de Mezcal dans une coupe de Champagne sert d'introduction à *Fragments de l'ange*, centre de son récit ; la fin du premier film « Tout a commencé avec un rêve », est seulement le début du deuxième, le début du centre : « Ceci est un rêve », et le nœud du tout est ce rêve, un rêve qui l'a tourmenté pendant des années depuis son séjour dans le nord de l'Afrique, où il le partage avec ses amis errants. Le sujet, la matière de ce rêve, c'est une recherche qui pourrait bien résumer sa vie entière de la même façon que chaque film signifiait pour lui une quête dans le vide, avancer dans le vide. Un rêve récurrent et absorbant se transformant en une nécessité impérieuse de réaliser un film autobiographique. Il se retrouve à la recherche de quelque chose, de quelqu'un, cette recherche est le leitmotiv des trois films, le troisième volet sera *VITRIOL*. Le titre de l'ensemble est *Au tour d'un rêve*.

Nous n'essaierons pas d'expliquer le film, comme on s'est gardé de le faire jusqu'à maintenant ; mais cherchons les indices dont on dispose pour mieux le comprendre.

Dans *Fragments de l'ange* son discours est tout aussi radical que dans la première partie. Poète maudit, Hernández fait émerger l'image de sa mère, fable et transe en jours cruciaux, le film et toute sa filmographie, d'ailleurs, souffrent une interruption. Il avait fait déjà le portrait de sa mère sous une note d'humour noir, classifiant le projet de 'diabolique' : en filmant sa mère au cimetière. Elle qui lui avait légué cet amour pour les nécropoles, avec laquelle il fit les parcours des veillées funèbres dans son village natal en étant confronté pour la première fois, à l'âge de huit ans, avec le visage de la mort, elle, qui lui avait légué sa sensibilité et son amour pour la poésie.

Dans cette fable, la mère dévore le jaguar, produit de la relation incestueuse qu'il a avec elle ; le jaguar est la vision, leur fils. Il y a une conséquence immédiate avec la visite de sa mère qui change son rythme de travail, qui l'incommodé. Dominique Noguez se demande s'il y a une relation avec la mère dévorante de Norman O. Brown<sup>17</sup>. Pourtant, même si la lecture du film est franche, nous ne voulons pas conclure que l'image du jaguar est un complexe de castration qu'il expérimente pendant le séjour de sa mère, le récit exorcise cette relation, la sublime. C'est significatif qu'après cette parabole, il utilise l'écriture du journal. Ainsi, son autobiographie est faite symboliquement d'un rêve, de la relation avec ses parents, de quelques jours de sa vie au moment d'une intervention chirurgicale, d'une brève relation de faits qui se passèrent le jour de sa naissance, et d'un fardeau délirant d'images.

C'est ça sa vie : le cinéma et l'obsession de l'image. Il s'est regardé dans le reflet et il est déjà le jaguar ; étrange sensation explicable seulement en regardant ses films ; recherche, le compte-rendu de cette vie en recherche perpétuelle. Le troisième volet de son autobiographie le souligne mieux. Une fois de plus, il fera d'un genre du cinéma expérimental – l'épistolaire – quelque chose de propre et mémorable. VITRIOL c'est « une lettre adressée au vent », « un don » dédié à X, à cette absence qui remplit sa vie, qui, dans un extrême de psychanalyse et de parapsychologie, pourrait s'associer à l'absence de sa naissance jumelle. Mais éloignons nous des interprétations et accédons à la lecture que propose le film : avec sa voix généreuse nuancée d'inflexions latino américaines, Teo Hernández ferme un autre grand projet et la deuxième étape de son œuvre : l'incarnation du cinéma. La maturité qu'il a atteint dans sa manière de filmer trouvera seulement son équivalent et son contrepoids avec la maîtrise des corps des danseurs avec lesquels il travaillera plus tard. Catherine Divérrés dira de lui :

« Travailler avec lui signifiait être vide, capable de soutenir sa fulgurance, son intensité. L'exaltation de l'instant (fractions de secondes uniques, irréversibles) qu'il maîtrisait, le trouble, la transe qui se dégage de ses films nous fait penser qu'il filmait comme un chamane. Aucun cinéaste à notre connaissance ne s'est approché de la danse à ce point, aussi exactement. Les films de Teo Hernández ne sont pas des films sur la danse (des reflets de la danse), mais de films de danse ».

Dans la danse il trouvera X, cette promesse long temps cherchée, à laquelle il dédie un chant entier en VITRIOL. Il est prêt à mettre en marche ce nouveau dispositif que lui donnera la force d'aller jusqu'à la fin dans ce pas au vide plein de vertige et de jouissance qu'il a réussi à vivre et à nous faire partager comme expérience filmique ; ce qui l'a fixé et qui lui permet de continuer à filmer, chaque fois que derrière cette maille en mouvement, qui cache l'illusion et la beauté de son oeuvre, se libèrent , une après l'autre, les images projetées à sa vitesse : Vitesse Teo Hernández.