



HAL
open science

Expérimentation des états de transe dans les films de Teo Hernandez : des corps en quête d'extase

Victoria de Almeida

► **To cite this version:**

Victoria de Almeida. Expérimentation des états de transe dans les films de Teo Hernandez : des corps en quête d'extase. Sciences de l'Homme et Société. 2024. dumas-04832730

HAL Id: dumas-04832730

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-04832730v1>

Submitted on 12 Dec 2024

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - ShareAlike 4.0 International License



UNIVERSITÉ SORBONNE NOUVELLE
Master Cinéma et Audiovisuel
Parcours Études cinématographiques et audiovisuelles

Mémoire final de Master 2

Victoria DE ALMEIDA

Expérimentation des états de transe dans les films de Teo Hernandez :
des corps en quête d'extase

Sous la direction d'Emmanuel SIETY
Soutenu à la session de septembre 2024



*A Michel Nedjar. Août 1986
Et le ciel se fit monstrueux
(dessin de Teo Hernandez)*

REMERCIEMENTS

Je remercie mon directeur de recherche Emmanuel Siety pour avoir suivi l'avancée de mon mémoire avec attention. Pour ses conseils méthodiques, rédactionnels, et ses apports bibliographiques. Je remercie par avance ma seconde lectrice Nicole Brenez.

Merci à mon ami Quentin Lepetitdidier d'avoir initié mon envie de réaliser ce travail de recherche et avec qui, il est toujours agréable de partager nos trouvailles expérimentales.

Et je remercie Mariya Nikiforova, responsable de la collection et du centre de documentation Lightcone et coordinatrice des résidences Atelier 105, pour m'avoir accueilli au centre Lightcone, pour m'avoir mis à disposition les films et documents sur Teo Hernandez, difficilement accessibles ailleurs.

Et surtout, pour m'avoir fait découvrir Teo Hernandez.

Sommaire

PREMIÈRE PARTIE RÔLE DE L'ENVIRONNEMENT DANS LE PHÉNOMÈNE DE TRANSE	16
DEUXIÈME PARTIE LA DANSE DANS LA QUÊTE D'EXTASE	42
TROISIÈME PARTIE UN CINÉMA DES SENSATIONS	61
QUATRIÈME PARTIE RÔLES ET PRATIQUE DU CINÉASTE	84
CONCLUSION	112
TABLES DES MATIÈRES	127

INTRODUCTION

« GESTE-FLUX-MOUVEMENT-DESIR¹ ». Le 18 novembre 1981, Teo Hernandez écrit ces quatre mots en majuscule sur un carnet, qu'il lie par des tirets. Ces mots qualifient son acte créatif et ses films. Teo Hernandez (1939-1992) est un cinéaste expérimental qui filme corps et décors en mouvement. Je vais tenter de décrypter son œuvre, comprendre ses films, sa manière de créer. Au-delà de mes analyses filmiques, je tenterai de comprendre cet artiste à travers l'étude de ses dessins, ses carnets d'écriture, ses discussions et ses échanges de lettres.

Sur son carnet, il ajoute : « Il s'agit d'une EXPLORATION, d'une quête.² ». Mon investigation sera également celle d'une exploratrice. Je tenterai de répondre aux questionnements suivants. Quelle est sa quête ? Que cherche-t-il et que découvre-t-il ? Ses images bougent, dansent, virevoltent, et bien que filmés sur terre, ses films semblent s'envoler vers une autre dimension. Il s'agira d'étudier ses films afin de mieux comprendre les mondes qu'il crée avec sa main-caméra, des mondes qui s'inscrivent à la frontière du réel et de l'irréel, du visible et de l'invisible, du figuratif et de l'abstrait. Je retiens pour cette étude huit films de Teo Hernandez et des documents annexes.

Mon introduction débutera par une brève biographie du cinéaste, j'aborderai ensuite les cadres théoriques utilisés, notions, et concepts. Je commenterai enfin le choix de mon corpus et les écrits du cinéaste. Mon objectif dans ce mémoire est de comprendre le développement de la pratique du cinéaste et de mettre en relation son travail avec le phénomène de transe.

Quelques mots sur le cinéaste

Mon étude ne se limite pas à une simple analyse de corpus, mais cherche à comprendre en profondeur la démarche artistique et réflexive de Teo Hernandez, en mettant l'accent sur la dimension du corps en transe. C'est pour cela qu'il me semble justifié de m'intéresser à son histoire, son travail, afin de déceler les dynamiques de création qui l'animent.

¹ Teo Hernandez, *Anatomie de l'image*, 2019, édité par Andrea Ancira García et Neil Mauricio Andrade, 18 novembre 1981, p. 51.

² *Ibid.*

Teo Hernandez naît le 23 décembre 1939 à Ciudad Hidalgo Michoacán où il étudie l'architecture et fonde avec un ami le C.E.C (Centro Experimental de Cinematografía). En 1965, il quitte le Mexique et s'installe à Paris mais consacre les années suivantes de sa vie aux voyages. Muni de sa caméra super 8, il filme à Londres, Copenhague, en Afrique du nord (particulièrement au Maroc), en Turquie, en Inde, au Népal, etc. Entre-temps, il fait une rencontre qui marquera sa vie, celle de Michel Nedjar, au cinéma México, à Paris. En 1976, il décide de retourner vivre à Paris, et réalise *Salomé* (le premier film de mon corpus), et s'en suit la majeure partie de son œuvre. Il réalise une centaine de films et décède en 1992 du virus du sida. Ce n'est donc pas Teo Hernandez l'explorateur du monde qui m'intéressera, mais Teo Hernandez l'explorateur de son quotidien.

En outre, il n'est pas un expérimentateur solitaire. En effet, il collabore constamment avec trois autres artistes, devenus amis, rencontrés à Paris : Michel Nedjar, Gaël Badaud et Jakobois. Ils fondent d'ailleurs en 1980 le collectif MétroBarbèsRochechou Art et réalisent de nombreux films.

Salomé (1976), *Esmeralda* (1977), *Corps abolis* (1978), *Cristaux* (1978), *Tables d'Hiver* (1978-1979), *Graal* (1980), *Gong* (1981), *Pas de ciel* (1987), c'est autour de ces films que j'ai décidé de construire ma réflexion. Des films où le corps est l'élément central. Un corps qui vibre, par lui-même, et par l'action de la caméra. Des corps qui bougent et qui font bouger. Les mouvements incessants, lents et rapides, transforment l'image et l'emmènent ailleurs : dans un lieu où il est inutile de comprendre, de penser. Un endroit ressenti avec des yeux qui regardent différemment. Je travaillerai ainsi en lien avec des travaux autour du *cinéma des sensations*. Mon approche esthétique considérera d'ailleurs le caractère expérimental des films de Teo Hernandez. Mon mémoire reposera donc sur des recherches théoriques du cinéma, cependant en mettant en lien son cinéma et la transe, je ferai appel à des recherches anthropologiques, notamment sur le chamanisme et sur les états altérés de conscience.

Concepts clés : le chamanisme, la transe et l'extase

Mon mémoire aura pour fil conducteur ces corps qui bougent sans cesse. Des corps qui font des actions répétées, des gestes gracieux, dansés, et qui semblent parfois incontrôlés. Des corps d'hommes et quelques fois de femmes. Des corps parfois déguisés, masqués, qui entrent en communion avec leur environnement, qui semblent être attirés par les entités matérielles qui les entourent. Dans un premier temps j'ai tenté d'y trouver sens et significations au travers du

chamanisme. Observé aux quatre coins du monde, le chamanisme est une pratique qui a pour objectif d'entrer en contact avec les âmes humaines, et / ou végétales et animales. De manière plus générale, il s'agit de rencontrer l'invisible. L'historien des religions Mircea Eliade a étudié le chamanisme à travers le monde et a retranscrit ses analyses dans un ouvrage qui me servira de premier support : *Le Chamanisme et les techniques archaïques de l'extase*.³ Au début de son ouvrage, il propose une analogie simple : « chamanisme = *technique archaïque de l'extase*⁴ ». Les corps filmés par Teo Hernandez ne s'inscrivent dans aucune de ses multiples pratiques rituelles connues mais semblent toutefois y emprunter éléments et techniques. Je traiterai ainsi de l'espace rituel, de la gestuelle, de la danse, de l'utilisation d'objets fétiches, etc. Eliade définit ensuite le chaman :

*psychopompe, spécialiste de la maîtrise du feu, du vol magique et d'une transe pendant laquelle son âme est censée quitter son corps pour entreprendre des ascensions célestes ou des descentes infernales. Il entretient des rapports avec des "esprits" qu'il maîtrise..., il communique avec les morts, les "démons" et les esprits de la nature sans pour autant se transformer en leurs instruments*⁵

Je ne considérerai pas le rôle social du chaman dans sa communauté mais uniquement ses facultés de communication avec l'au-delà et son pouvoir d'atteinte de la transe et de l'extase. Provenant du grec *έκστασις*, l'extase signifie littéralement « sortie hors de soi ». Pour Hervé Gauville, elle serait « une façon de sortir de son état ordinaire⁶ ». Transe et extase sont deux termes que je considérerai presque comme des synonymes. L'extase est à considérer comme une expérience de sortie de corps et la transe comme une dépossession de soi. En analysant précisément les gestes et mouvements des corps filmés, je me questionnerai sur leur similitude avec les pratiques chamaniques. Aussi, l'étude de l'état de transe et de l'expérience de sortie de corps du chaman, me conduira à répondre à ces questionnements : comment représenter un état altéré de conscience ? Comment le matérialiser à l'image ? Je mobiliserai pour cela le cadre des sensations et des sens, puisque j'entendrai également état de transe par éveil des sens et des sensations.

Je me baserai également sur une définition plus récente (1995) que propose Michel Perrin dans *Le*

³ Mircea Eliade écrit une première fois son ouvrage *Le chamanisme et les techniques archaïques de l'extase* en 1951, mais décide de le réhabiliter pour y intégrer une sphère religieuse. Il tend davantage sur l'aspect spirituel. Pour plus de cohérence avec mon travail, j'ai donc décidé de travailler sur l'édition de 1978.

⁴ Mircea Eliade, *Le chamanisme : et les techniques archaïques de l'extase*, 1978 Nouvelle éd., Payot, p. 22.

⁵ *Ibid.*, p. 23.

⁶ Hervé Gauville, *Le cinéma par la danse*, Nantes Capricci, 2019, p. 51.

chamanisme. Il évoque une « conception bipolaire ou dualiste de la personne et du monde⁷ ». Selon cette conception, l'être humain se composerait d'un corps et de composantes invisibles, les « âmes », ces dernières pouvant quitter l'enveloppe corporelle.

Je considérerai alors le point de vue de l'ontologie animiste de Philippe Descola. Pour lui, les plantes, animaux et humains partagent une intériorité, une âme. Dès lors, pour comprendre les films énigmatiques de Teo Hernandez, je dois concevoir l'existence d'esprits, d'âmes qui animent les corps et les choses. La transe, les états modifiés de conscience, sont des moyens d'entrer en contact avec ces intériorités. Michel Perrin parle également de dualisme du monde, avec un monde visible et un « monde-autre », invisible aux hommes ordinaires. Si je considère cette conception, je me questionnerai sur la représentation de cet « autre monde », celui des âmes et des fantômes dans les films de Hernandez.

Dans ses films, au-delà des simples gestes et mouvements des corps et choses filmés, c'est tout l'environnement qui semble soudainement prendre vie lors de « rituels ». Les lieux, l'espace et le temps, se transforment sous nos yeux. Ce qui était inanimé devient vivant, parfois sous de nouvelles formes. Des ombres surgissent de nulle part, des halos de lumière apparaissent. Je me demanderai alors si Teo Hernandez n'est pas un chaman. Cet être capable de communiquer avec l'invisible et de voir cet autre monde contrairement aux autres hommes qui ne peuvent que le pressentir. En effet, je montrerai comment le cinéaste réussit à révéler l'invisible, les auras, les âmes, etc. Je me questionnerai également sur le lien entre les corps filmés et celui de l'éventuel chaman filmeur.

Pour mieux comprendre le rapport au monde de Teo Hernandez, je me référerai une fois de plus à Mircea Eliade qui distingue deux modes d'être au monde : le sacré (religieux) et le profane (non religieux). Sans considérer que Teo Hernandez et ses personnes filmées s'inscrivent dans un cadre religieux, ils semblent néanmoins s'inscrire dans une mouvance spirituelle⁸, dans un monde qui s'émancipe par moment du « monde réel ». Eliade appelle « hiérophanie » la manifestation du sacré, « la manifestation de quelque chose de "tout autre", d'une réalité qui n'appartient pas à notre monde, dans les objets qui font partie intégrante de notre monde "naturel".⁹ ». Dans les films de Teo Hernandez, les objets sont attractifs et sublimés par les corps filmés et la caméra, ne

⁷ Michel Perrin, « Chapitre I : Histoire et définitions », *Le chamanisme*, Presses Universitaires de France, 2017.

⁸ Le terme « spirituel » sera souvent utilisé, bien qu'il soit difficile à définir précisément. Ici, il désignera ce qui est lié à l'esprit plutôt qu'à la matière. Cette notion fait référence à quelque chose d'indistinct et d'inexplicable, souvent difficile à comprendre ou à décrire de manière concrète.

⁹ Mircea Eliade, *Le sacré et le profane*, Gallimard, 1987, p. 17.

deviendraient-ils pas alors des hiérophanies ? Eliade délimite également le territoire habité et l'espace inconnu, le premier qu'il appelle « le Monde » et le second « l'autre monde », « un espace étranger, chaotique, peuplé de larves, de démons, d'"étrangers" (assimilés, d'ailleurs, aux démons et aux fantômes).¹⁰ ». Le cinéaste ne jouerait-il pas sur la frontière entre le Monde et le l'autre monde ? Ne ferait-il pas intervenir cet autre monde sacré dans le monde connu, profane ? Mircea Eliade ajoute d'ailleurs que « L'opposition sacré-profane se traduit souvent comme une opposition entre réel et irréel ou le pseudo-réel.¹¹ », ce qui pourrait coïncider avec les moments de figuration et d'abstraction dans les films de Teo Hernandez.

Pour en revenir au chamanisme, Mircea Eliade ajoute que le chaman est « le spécialiste d'une transe, pendant laquelle son âme est censée quitter son corps pour entreprendre des ascensions célestes ou des descentes infernales.¹² ». Ma thèse principale repose sur ce phénomène de « transe ». Qu'est ce qu'un état de transe ? Comment le considérer et en quoi pourrait-il être mis en relation avec l'œuvre de Hernandez ?

Étymologiquement, le préfixe « transe- » signifie aller au-delà. En 1935, la 8ème édition du dictionnaire de l'académie modifie sa définition en considérant le domaine du spiritisme, et propose ainsi un élargissement de celle-ci : « En termes de Spiritisme, État de transe ou simplement Transe, État particulier d'hypnose et d'angoisse où les médiums prétendent se trouver au moment où l'esprit se manifesterait en eux. Entrer en transe. ». Pour Georges Lapassade, la transe intervient lors d'expériences dans lesquelles « le sujet a l'impression que le fonctionnement habituel de sa conscience se dérègle et qu'il vit un autre rapport au monde, à lui-même, à son corps, à son identité¹³ ». Tout comme le chamanisme, la transe est pratiquée de différentes manières dans le monde. Et bien qu'il y ait une diversité de pratiques, le but est toujours le même : modifier son état de conscience. Il s'agira alors de repérer ces mécanismes et procédés permettant l'entrée en transe au sein des films de Teo Hernandez. D'un point de vue esthétique, comment le cinéaste réussit-il à retranscrire matériellement ces états altérés de conscience ? En quoi le médium qu'est le cinéma permet-il la retranscription visuelle de ces états ? Dans les films de Hernandez, j'expliquerai pourquoi les corps semblent à la fois inhabités par leur âme d'origine et comment d'autres âmes

¹⁰ *Ibid.*, p. 32.

¹¹ *Ibid.*, p. 18.

¹² Mircea Eliade, *Le chamanisme et les techniques archaïques de l'extase*, *op. cit.*, p. 23.

¹³ Georges Lapassade, « Introduction », *Les États modifiés de conscience*, Presses Universitaires de France, 1987.

invisibles sont ressenties au-delà des corps.

Quand je vois ces corps animés, qui dansent, qui bougent excessivement, et cette caméra envoûtée par une énergie inconnue, une question se pose : la transe ne serait-elle pas le phénomène créateur de ses films ?

Thomas Matusiak¹⁴ avait déjà évoqué cette dimension chamanique et l'expérience de la transe dans un article sur Teo Hernandez, que j'ai décidé d'approfondir. Il écrit : « *Nuestra Señora de París* manifeste la théorie d'Hernandez d'un cinéma chamanique. Plongé dans le chant et le kaléidoscope de couleurs pendant plus de vingt minutes, le spectateur se rapproche d'un état proche de la transe.¹⁵ ». Cette citation ouvre également la question de la réception spectatorielle. Matusiak ajoute : « Dans cette œuvre, le cinéaste endosse le rôle du chaman et guide le spectateur dans une quête de vision. Hernandez comprend le cinéma comme une forme de magie qui peut rendre tangible l'état invisible des rêves ou la transformation spirituelle.¹⁶ ».

Tous ces questionnements pourraient se rejoindre sous la problématique suivante : dans quelle mesure les films de Teo Hernandez peuvent-ils être considérés comme des expériences de transe cinématographique ?

Corpus et écrits du cinéaste

Le cinéaste filme des lieux, des villes, des maisons, des objets. Mais il filme surtout des gens, ses amis, des danseurs. Parmi sa filmographie conséquente (une centaine de films), je me baserai sur huit d'entre eux, mais en citerai d'autres par moment. Une certaine homogénéité se retrouve dans son travail, Teo Hernandez a sa propre manière de pénétrer et de transformer l'image. J'ai décidé de délimiter mon corpus thématiquement plutôt que temporellement, en retenant le corps en mouvement comme élément central. Je n'ai pas décidé de travailler sur la ville, qui est toutefois filmée comme un corps à partir des années 1970, d'après Andrea Ancira García¹⁷. J'ai préféré partir

¹⁴ Thomas Matusiak est chercheur au Département d'espagnol et de portugais ainsi qu'au Centre Leslie pour les sciences humaines du Dartmouth College. Ses recherches portent principalement sur le cinéma latino-américain et les médias numériques. Il travaille en lien avec les théories du corps, de l'image en mouvement et de la politique.

¹⁵ Thomas Matusiak, « A jaguar in Paris: Teo Hernández's shamanic cinema », *Studies in Spanish & Latin American Cinemas*, v. 18, n. 3. (ma traduction)

¹⁶ *Ibid.*

¹⁷ Andrea Ancira García, « Eso que no parece encontrar su lugar. El cine de Teo Hernández », *Tumbalacasa Ediciones*, 2018, p. 7. (ma traduction)

d'un objet physique concret (le corps), que bien évidemment j'élargirai en fonction de mes analyses. J'ai donc évincé les sept films d'avant 1976 qui sont des films de voyage. En effet, quand il voyage, il n'a qu'à déambuler dans les rues pour être surpris par un décor ou une action qui s'offre à lui. J'ai, au contraire, voulu voir comment il réussit à découvrir l'inconnu dans le connu, comment il provoque l'action, comment il réussit à filmer un monde nouveau à partir de son monde. Ces films induisent donc une participation de Teo Hernandez forte, plus importante qu'une simple capture de l'image. Le premier film de son corpus est *Salomé* (1976), un film tourné en intérieur avec quelques personnes qui jouent, dansent, vivent pour la caméra. J'ai ensuite choisi *Esmeralda* (1977) qui est un film d'actions étranges, d'objets fétichisés, où la caméra observe sans rien dire. A partir de 1978 sa pratique évolue. En effet, il se met lui aussi à danser quand il filme *Corps abolis*, le film d'une danse lente entre la caméra et ce corps suspendu dans le vide. Ce changement de pratique ne verra pas de retour en arrière, la caméra sera désormais vivement animée. La même année, il réalise *Cristaux*, où le cristal, entité principale, est maître des corps. J'ai ensuite choisi de travailler sur *Tables d'hiver* où des hommes vivent dans leur maison. Ils dorment, dansent, mangent, lisent. Des actions quotidiennes qui transcendent peu à peu la monotonie de la vie et proposent un voyage dans l'inconnu. Enfin, *Graal* (1980), *Gong* (1981) et *Pas de ciel* (1987), sont des films partiellement ou entièrement tournés en extérieur. Les corps, en symbiose avec leur environnement, semblent s'adonner à d'étranges rituels. Rituel dansé pour l'homme dans *Pas de ciel*, rituel du verre et du ciel dans *Graal* et rituel de la marionnette et de l'éventail dans *Gong*.

Je dirai que ces films parfois se ressemblent, parfois non. Certains se font échos, se répondent. Ils me permettront d'aborder diverses manières de percevoir d'éventuels états de transe à l'image. D'autres films de Teo Hernandez auraient pu servir d'exemples pour certaines parties, cependant le corpus choisi est déjà conséquent et représentatif des aspects de son cinéma qui m'intéressent. J'évoquerai toutefois d'autres films comme *Lacrime Christi* (1978-1979), *Fragment de l'Ange* (1983-1984) et *Eau de la Seine* (1982-1983).

Les films de Teo Hernandez ont de nombreux points communs comme l'utilisation de mêmes objets (le cristal, le crâne, le voile...). Les mouvements aussi se ressemblent, ainsi que la manière de filmer et d'assembler les images. Le cinéaste a une esthétique très personnelle et marquée, notamment par la rapidité excessive des images. Cependant, chaque film a sa propre identité, sa propre manière d'évoquer l'irréel, de convoquer sa propre transe. Je proposerai donc une classification qui révèle les points communs entre les films, leur manière de se relier et de se

répondre.

Tout d'abord, les films *Tables d'hiver*, *Gong*, *Esmeralda* et *Salomé* se rejoignent dans leurs évocations à des références culturelles liées aux rites, ainsi que la présence d'objets fétichisés. *Corps Aboli*, *Tables d'hiver* et *Esmeralda* se rejoignent autour de l'érotisation des corps. Les films *Tables d'hiver*, *Graal* et *Pas de ciel* présentent de nombreux moments de danse. *Gong* et *Graal* sont les plus représentatifs de la non-figuration due à la rapidité. Et enfin, *Tables d'hiver*, *Esméralda*, et *Salomé* se retrouvent autour du rituel orienté et présenté à la caméra. *Cristaux*, qui dure 70 minutes, se divise en plusieurs parties, chacune se référant à ces différentes catégories.

En interview, Teo Hernandez ne parle jamais de « son dernier film » mais toujours de « sa filmographie ». En effet, ses films se rejoignent et son travail en tant qu'artiste ne peut être compris en considérant ses films individuellement. Cette envie de toujours revenir sur ces travaux passés s'est manifesté à plusieurs reprises par les montages de « chutes de films¹⁸ », à partir desquelles il a réalisé vingt-neuf films. Je considérerai donc son œuvre dans sa globalité ou plutôt dans son unité. Je verrai en quoi l'assemblage de ses films me permet de qualifier son cinéma de sensoriel. Son cinéma serait alors une sorte de puzzle dont chaque film serait une pièce. Plusieurs pièces se ressemblent, d'autres non. Et c'est en assemblant toutes les pièces que Teo Hernandez est d'une certaine manière démasqué. C'est en regardant tous ses films, où du moins plusieurs de ses films, que le spectateur réussit à véritablement pénétrer dans son monde (audio-)visuel¹⁹ et sensoriel. Un monde qui n'est pas seulement imagination du cinéaste mais plutôt le résultat d'un processus de création atypique. Un processus à la fois dépendant et indépendant du réalisateur. « Le film se crée lui-même²⁰ » affirme-t-il. Et en même temps, c'est la vivacité du cinéaste-filmeur qui transforme ce qui est vu, par le mouvement et la vitesse de la caméra. L'image, qui par moment devient abstraite, semblerait être un véritable moment de transe vécu. Je tenterai donc d'imaginer Teo Hernandez derrière sa caméra, vivant possiblement lui aussi une sorte de transe.

¹⁸ Teo Hernandez a réalisé des chutes de films pour les films : *Salomé* (1976), *Esmeralda* (1977), *Luna India* (1977), *Cristo* (1977), *Liberté Provisoire* (1977), *Corps aboli* (1978), *Cristaux* (1978), *Gaël* (1978), *Michel Nedjar* (1978), *Tables d'hiver* (1978-1979), *Maya* (1978-1979) *Souvenirs/Paris* (1980), *souvenirs/Marseille* (1980), *Gong* (1980-1981), *La Vie brève de la flamme* (1980-1981), *Foire du Trône* (1981), *Pascal* (1981), *Souvenir Bourges* (1981), *Souvenirs/Florence* (1981), *Marseille toujours* (1981), *Souvenirs Barcelone* (1981), *Parvis Beaubourg* (1981-1982), *Feuilles d'été* (1983), *Trois gouttes de mezcal dans une coupe de champagne* (1983), *4 à 4 MetroBarbesRochechouArt* (1980-1983), *Lacrima christi* (1979-1984), *Midi* (1985), *Bernardo Montet* (1987), *Tranches* (1985-1987).

¹⁹ Les films *Corps aboli*, *Graal* et *Pas de ciel* sont silencieux.

²⁰ Gérard Courant, Joseph Morder, « Entretien avec Teo Hernandez », *Dérives*, 1979.

En outre, dans ses notes, il écrit : « Magie, mémoire, rêve, réalité : ingrédients quotidiens pour élaborer une autobiographie.²¹ » Mais peut-on véritablement parler de filmographie autobiographique ? Jusqu'où investit-il ses films ? De quelle manière ?

Teo Hernandez est un poète qui filme, dessine, photographie, écrit. Que ce soit dans des carnets, sur un bout de nappe, sur une carte de visite du marché aux puces ou encore sur des feuilles de papiers à cigarettes, Teo Hernandez écrit constamment ce qui lui passe par la tête. Des poèmes, des réflexions, des idées de films. D'autres fois, il écrit simplement ce qu'il a fait dans la journée, à la manière d'un journal intime. Ce sont particulièrement ses carnets qu'il a tenu jusqu'à sa mort, qui me seront d'une aide fondamentale.

Ses notes semblent être purement introspectives, elles ne sont adressées à personne à part à lui-même. Il les rature, barre des mots, revient sur des expressions. Le travail de traduction, qui prend en compte ses ratures, permet de percevoir les remises en questions du réalisateur. De plus, ces notes sont toujours accompagnées du lieu et de la date, ce qui m'a permis d'avoir avec exactitude la chronologie de ses pensées, de sa réflexion autour de l'art, mais elles m'ont également permises de l'imaginer au marché Malik, chez Michel, chez lui rue des Entrepôts, dans le métro Porte de Clignancourt ou encore encore au restaurant, le soir, avec Jacques, Michel et Gaël. J'ai pu constater qu'il côtoie les mêmes lieux, ce qui traduit son attachement à son quartier. Le quotidien l'inspire.

Lorsque je mettrai en lien ses citations avec ses films, je prendrai en considération la date, ce qui me permettra de constater d'éventuelles évolutions dans la forme, et plus particulièrement par rapport à sa manière de filmer et à son implication dans ses films. Cette question de l'implication, je l'évoquerai dans la quatrième partie, dans laquelle je me référerai en grande partie aux écrits du cinéaste. Je me baserai donc sur deux ouvrages qui recueillent ces notes. Tout d'abord *Teo Hernandez, trois gouttes de mezcal dans une coupe de champagne*, qui regroupe des textes de Jean-Michel Bouhours, Michel Nedjar et Dominique Noguez, ainsi que des extraits de carnets de Teo Hernandez traduits et présentés par Xochitl Cambor-Macherel. Le deuxième ouvrage, qui est d'avantage complet, dans le sens où il y a beaucoup plus de notes, classées chronologiquement, est *Anatomie de l'image Notes de Teo Hernandez*. Ces notes s'étendent de 1939 à 1992. Je me référerai également aux entretiens de ce dernier avec Gérard Courant et Joseph Morder et à quelques fonds d'archives (« scénarios », poèmes, lettres, dessins, notes) qui ont été déposés à la bibliothèque

²¹ Teo Hernandez, *Anatomie de l'image*, op. cit., 12 février 1983, p. 104.

Kandinsky au centre Pompidou à Paris par son ami Michel Nedjar après sa mort.

Du cinéma expérimental

Le cinéma de Teo Hernandez se distingue par son approche non conventionnelle, caractérisée par des mouvements de caméra frénétiques, un rythme effréné et des transformations abstraites des images. Cette esthétique unique a conduit la critique à le qualifier de cinéaste expérimental, une étiquette que Hernandez a lui-même questionnée tout en l'acceptant dans une certaine mesure. Son œuvre transcende les structures narratives traditionnelles, offrant plutôt une expérience sensorielle immersive qui oscille entre réalité quotidienne et imaginaire onirique. J'analyserai moi aussi son cinéma autour de « l'expérience » afin d'approuver cette qualification.

Le cinéma expérimental englobe une vaste gamme de pratiques cinématographiques hétérogènes, chacune nécessitant une approche analytique spécifique. Ainsi, je commencerai par établir la manière dont je propose d'analyser ses films.

Plusieurs notions cinématographiques sont donc à redéfinir, pour que mes analyses soient adaptées à son cinéma. En effet, ses films ne peuvent pas être découpés en plans, scènes, séquences. Certains films comme *Gong* ou *Pas de Ciel* sont composés d'une seule action (celle de se mouvoir, de danser dans un espace qui ne changera pas). Une véritable homogénéité est ressentie dans la manière de filmer, dans l'utilisation de la matière de l'image. En revanche d'autres films comme *Tables d'hiver* ou *Cristaux*, peuvent être divisés en plusieurs parties. Je n'utiliserai pas le mot séquence car ce n'est pas forcément le temps et le lieu qui varient. Ce qui pourrait induire un changement serait davantage un changement de rythme brutal ou le passage de la figuration à l'abstraction. J'utiliserai plutôt le terme « moment ». Aussi, je ne mobiliserai pas la notion de plan qui ne peut s'appliquer aux films de Teo Hernandez. Il est en effet impossible de compter le nombre de plans par seconde dans de nombreux passages, en raison d'une multitude de prises de vue extrêmement courtes en mouvements et parfois en accéléré.

En outre, je préférerai l'appellation « personne filmée » à « personnage » étant donné que ces « personnes » ne jouent pas. Je rejoins Yann Beauvais qui trouve inadéquat la notion de « personnage » dans le cinéma expérimental. Il affirme que les « acteurs » n'endossent plus un rôle : ils sont le rôle. Dans *Salomé* et *Esmeralda*, les « actrices » se réfèrent à ces personnages connus (bible et roman), mais ne suivent pas pour autant un récit écrit. Une place majeure, parfois même

totale (*Pas de ciel*) est laissée à l'improvisation. Je tenterai d'ailleurs de décrypter où commence cette improvisation, en me basant sur les écrits de Teo Hernandez, qui évolue sur sa manière de travailler avec ses « acteurs ». En 1981, il écrit : « Avant je leur proposais le jeu, l'espace et l'action. Maintenant, je commence à les filmer tels quels. Je les préviens seulement que je les filmerai. Ils continuent leurs gestes quotidiens conscients que ce qu'ils font devient une image. Il s'agit d'une vraie mise en scène, dans le sens qu'elle est vécue.²² ». En outre, dans mon hypothèse de sorties de corps et de séparation entre corps et esprit, j'emploierai également les termes de « corps filmé ». Ainsi, l'appellation « personne », « danseur », et « corps » dépendra de l'action et de l'aspect traité. Par exemple, lorsque j'analyserai un moment où quelqu'un est en transe, le terme de « corps » sera plus adéquat.

Je porterai donc mon attention sur les formes, les mouvements, les lumières, la vitesse, les textures. Bien que le début de mon mémoire ira dans le sens du symbolisme avec les objets fétiches, et traduira mon envie d'essayer de comprendre ce que je vois, je m'émanciperai rapidement du sens pour laisser place aux sensations.

Ma première partie portera sur l'environnement, plus particulièrement sur la fétichisation des objets, le pouvoir de la nature, la rencontre avec « l'invisible ». Je tenterai de comprendre en quoi ils peuvent avoir une influence sur les corps et en quoi ils peuvent être propices à l'entrée en transe.

Dans une seconde partie, je travaillerai sur le rôle de la danse dans la quête de l'extase : les mouvements des corps, leur place dans l'espace, et les effets produits par l'alliance entre cinéma et danse, toujours au travers de la transe.

J'expliquerai, dans une troisième partie, la transformation du regard du spectateur, passant dans un registre haptique. Je tenterai d'y voir les liens entre manière de filmer et réception sensorielle. Une sensorialité qui passera également par l'omniprésence du toucher et l'érotisation des corps.

Enfin, ma dernière partie sera consacrée aux rôles et à la pratique du cinéaste. Je travaillerai majoritairement en lien avec les écrits et entretiens du cinéaste, afin de comprendre le travail de conception et de réalisation d'un film, tout en constatant une évolution dans ce processus créatif.

²² *Ibid.*, 1 novembre 1981, pp. 48-49.

PREMIÈRE PARTIE

RÔLE DE L'ENVIRONNEMENT DANS LE PHÉNOMÈNE DE TRANSE

Dans cette première partie, l'objectif est d'analyser comment l'environnement dans les films de Teo Hernandez facilite l'accès à la transe et influence ce phénomène. Je m'interrogerai sur la manière dont les corps filmés exploitent cet environnement dans cette quête d'état d'extase.

Dans les pratiques chamaniques, l'utilisation de l'environnement est une aide précieuse pour entrer en transe. En effet, le chaman cherche à établir une connexion avec la nature à travers la consommation de plantes hallucinogènes, la célébration d'éléments naturels ou encore l'interaction avec des fétiches. Je constaterai comment le réalisateur reprend ces techniques visant à atteindre la transe.

Il est pertinent de rapprocher les films de Teo Hernandez et la vision chamanique car comme le chaman, le cinéaste semble voir des âmes et esprits dans les choses du monde. En effet, c'est ce qu'il suggère lorsqu'il écrit : « voir le jour et la nuit d'une chose : l'ange et le démon qui l'habitent.²³ ». Je verrai comment la mise en scène de ses films traduit son intérêt pour les choses qui l'entourent, qu'il ne considère pas comme de simples choses sans âme. Je verrai comment visuellement, c'est grâce à son action de filmer qu'il réussit d'une certaine manière à matérialiser cet animisme. J'établirai ensuite un lien entre animisme et phénomène de transe.

Je différencierai âme et esprit à la manière du praticien du chamanisme Daan van Kampenhout²⁴ : « un esprit est une entité consciente, dotée d'un savoir individuel mais dépourvue d'un corps physique. En cela, il est différent de l'âme qui, habituellement, réside dans un corps visible temporaire.²⁵ ».

²³ Teo Hernandez, *Anatomie de l'image, op. cit.*, 13 décembre 1984, p. 173.

²⁴ Daan van Kampenhout (1963-) est un praticien du chamanisme spécialisé dans les traditions des Sioux Lakota et des Sibériens.

²⁵ Daan van Kampenhout cité dans Christiane Fonseca, « Les esprits de la nature », *Cahiers jungiens de psychanalyse*, 2023.

Dans les films de Hernandez, les lieux, qu'ils soient intérieurs (maisons) ou extérieurs (jardin, pré, falaise), sont filmés de manière similaire, et les corps filmés interagissent de la même manière avec ces environnements. Cependant, un type de lieu se distingue : l'« espace noir ». Cet espace, entièrement plongé dans l'obscurité, élimine les repères spatiaux classiques et fait disparaître l'arrière-plan, se différenciant ainsi des lieux lumineux. La perte partielle de la vue et l'abandon du décor réaliste invitent à une perception au-delà du clair et du tangible, plongeant à la fois la personne filmée et le spectateur dans une expérience qui transcende la réalité.

I. Un environnement fétichisé

Les objets présents dans les films de Teo Hernandez ne sont pas choisis au hasard ni relégués en arrière-plan pour simplement remplir l'espace. En effet, chaque objet est mis en évidence, que ce soit par la lumière, en premier plan, ou par une répétition à plusieurs moments du film. De plus, ce qui leur confère un rôle particulier, c'est la relation qu'entretiennent les corps avec eux. Ces objets sont manipulés, embrassés, caressés, et adorés de manière irrationnelle, semblant ainsi posséder un pouvoir d'attraction sur les corps et sur la caméra. Cette observation me pousse à explorer la notion de fétiche. Je vais donc identifier les objets présents dans les films, analyser leur représentation et leur éventuelle valeur symbolique, ainsi que la manière dont ils sont perçus et manipulés par les corps filmés et par la caméra. Pourraient-ils être des fétiches facilitant l'entrée en transe ?

Je vais donc réexaminer la signification du terme « fétiche » afin de l'adapter et de l'appliquer de manière pertinente aux films de Teo Hernandez.

Le terme « fétiche » provient du portugais « feitiço », qui signifie « sortilège ». L'expression « fazer feitiço » veut dire « envoûter » ou « jeter un sort ». En 1760, l'historien Charles de Brosses²⁶ utilise pour la première fois le terme « fétichisme ». Il le décrit comme une religion centrée sur le culte des animaux et la vénération d'objets fabriqués par l'homme. Il ajoute qu'il s'agit d'une forme de religion primaire, dénuée de rationalité. Dans son étude sur le fétiche²⁷, Thomas A. Sebeok explique que le divin est recherché dans les choses mais pas uniquement dans les objets fabriqués par la main de l'homme. Il peut s'agir d'objets inanimés comme « des bouts de bois, des reliques de saints, des statues et des croix », de la nourriture ou de la boisson comme « le pain, le vin ou l'eau

²⁶ Charles De Brosses, *Du culte des dieux fétiches*, 1989 (1760), Fayard.

²⁷ Thomas A. Sebeok, « Fétiche », *Études littéraires*, 1989, p. 197.

baptismale », dans des êtres vivants comme « l'animal totémique du groupe, la vache sacrée, l'arbre sacré » ou encore dans « des processus tels les mouvements de la danse sacrée²⁸ ». Dans le cinéma de Teo Hernandez, le concept de fétiche, tel que défini par Thomas A. Sebeok, ne se limite pas uniquement aux objets fabriqués ; il englobe également des éléments naturels, qu'ils soient d'origine végétale ou animale, ainsi que d'autres types d'objets. Certains objets résonnent avec des cultures, des rites ou des religions spécifiques, tandis que les objets naturels, par leur simple manipulation, peuvent acquérir une dimension fétichiste. L'analyse portera sur la manière dont l'utilisation de ces objets fétiches vise à favoriser l'atteinte d'un état de conscience altéré chez les personnes filmées.

1. Emprunts culturels et réemplois personnels

Je vais tout d'abord porter mon attention sur les objets fétiches fabriqués. Ces différents objets soulèvent la question de leur valeur symbolique dans l'œuvre de Teo Hernandez. Sont-ils purement esthétiques ou revêtent-ils une dimension symbolique plus profonde ? Comment peut-on interpréter la présence de ces éléments empruntés à diverses cultures et traditions dans ses films ?

Dans *Gong*, le cinéaste se réfère au théâtre d'ombre. Apparue en Asie du Sud-Est, cette pratique artistique avait pour objectif d'évoquer l'âme des morts, reprenant des légendes traditionnelles ou religieuses. Teo Hernandez utilise donc une marionnette du théâtre d'ombre et la fait bouger non pas derrière une toile claire mais devant le ciel. Il se réapproprie alors cet art. En outre, des références au Mexique reviennent dans plusieurs films avec la présence des crânes maquillés, faisant écho à la fête des morts. Au début du film *Salomé* (2min01sec), un crâne maquillé est posé sur une moquette colorée à motifs floraux, filmé en plongée. Il est ensuite agrémenté de bijoux sur fond noir (5min51sec), puis est manipulé par une femme (23min23sec à 24min50sec). La femme lui parle, y colle son visage et le caresse dans un plan rapproché taille. Il revient une dernière fois pour clôturer le film (1h03min15sec) dans un gros plan sur ce crâne tenu à deux main, la cathédrale Notre Dame de Paris en arrière plan. Dans *Table d'hiver*, il y a cette même chronologie où le crâne maquillé est d'abord immobile sur un étagère en arrière plan (47sec), puis est amené au premier plan, posé sur un parterre de papiers colorés (6min52sec) et enfin manipulé par une main (23min02sec). Ainsi, par l'importance progressive qui lui est apportée, il passe d'objet anodin à fétiche. En outre, ces crânes sont colorés, maquillés et par moments agrémentés d'accessoires, comme des colliers de perles

²⁸ *Ibid.*

(*Salomé*), des roses (*Tables d'hiver*) ou encore à moitié recouvert par des voiles (*Salomé*). Cet ajout d'objets décoratifs et ce positionnement (centre du cadre) pourraient s'apparenter à des préparations d'autel, comme lors des rituels mexicains. Pendant ces moments d'installation, ce sont des mains qui entrent dans le cadre et qui installent ces objets. Parfois il semblerait que ce soit les mains du cinéaste filmeur.

En outre, si j'associe ces installations à la préparation d'autel, je peux interpréter cette situation comme une préparation à vénérer des esprits. Ces objets fétichisés deviendraient alors des offrandes aux divinités avec lesquelles il souhaite rentrer en contact. Cette association n'est pas anodine étant donné l'origine mexicaine du cinéaste, qui semble puiser, dans ses films, des diverses cultures qu'il y a côtoyé de près ou de loin. Dans *Gong*, l'homme manipulant cette marionnette entre lui-même en contact avec elle avec son autre main. Un véritable dialogue entre l'objet et la main se met en place. Il s'agit ici d'une première matérialisation de l'entrée en contact avec « l'autre », avec un être inconnu qui habite désormais la marionnette.





Figures 1, 2 et 3 (gauche) : crâne dans Tables d'hiver

Figures 4, 5 et 6 (droite) : crâne dans Salomé

Les références culturelles auxquelles renvoient certains fétiches leur confèrent un caractère spirituel. En effet, le fait qu'ils renvoient à des traditions ou religions ouvre une porte vers le domaine de la spiritualité. Cependant, pour Teo Hernandez, ce n'est pas l'objet en tant que tel qui importe mais plutôt son utilisation. « Je prends ce qui est déjà fait et je le transforme à ma manière²⁹ ». Ainsi, chaque objet, par sa manipulation atypique, perd sa fonction première, et devient une sorte de propulseur de l'état de transe. De plus, il semble dire que leur importance est formelle. Pour bien les interpréter, il semblerait falloir faire attention à leur aspects physiques plutôt qu'à leur symbolique première. Le cinéaste affirme que : « Les cinéastes s'arrêtent rarement à eux. Ils ne font que meubler un film. Pour ma part j'essaye de prendre les éléments et d'en faire des entités à part, et de les filmer en tant que telles. Par ex. la couleur noire, il faudrait l'utiliser non en tant que sens mais plutôt comme matérialité, et par là, je veux dire comme entité vivante, comme agent agissant pour son compte.³⁰ ». Ce qui importe au cinéaste, ce sont donc avant tout les caractéristiques matérielles des choses. Il affirme que la table (dans *Tables d'hiver*), comme support de nourriture, devient « espace de l'imaginaire³¹ ». Leur rôle est de propulser son admirateur dans un monde imaginaire qui

²⁹ Gérard Courant, *Un cinéaste qui ne tient pas la caméra est comme un peintre... (Hernandez)*, 1980. [vidéo]

³⁰ Teo Hernandez, *Anatomie de l'image*, op. cit., 25 février 1982, p. 79.

³¹ Teo Hernandez, « Tables d'hiver », décembre 1981, [document manuscrit].

permettra un potentiel état de transe. Il ajoute : « En marchant. Je pense que le propre du cinéma est d'en finir avec les symboles. C'est-à-dire de les transcender. (...)»³² ». Il s'agit donc bien d'aller au-delà d'une analyse symbolique. Cependant, lorsqu'il écrit : « un verre m'intéressait au niveau plastique formel, mais aussi au niveau des univers auxquels ils renvoient. Ces deux approches étaient liées dans mes films, l'une n'existait pas sans l'autre. Il ne suffisait pas qu'un verre soit beau, il fallait aussi sur sur l'écran il trouve sa raison d'être.³³ », il est évident que ces objets ne sont pas choisis au hasard.

2. Mouvements et manipulations des objets fétiches

Dans cette sous-partie, j'analyserai comment les corps interagissent avec les objets fétiches. Je ferai le lien avec deux techniques couramment utilisées pour induire un état d'hypnose : l'induction par focalisation visuelle et la focalisation kinesthésique. Ces procédés se manifestent à travers les mouvements des corps filmés et le point de vue de la caméra. Cette connexion avec l'hypnose pourrait renforcer l'idée que les corps cherchent à entrer dans un état de transe.

2. 1. Attirance et attraction

Dans l'analyse des états d'hypnose et de transe présents dans ces films, il est crucial de souligner que les individus filmés n'adoptent pas une posture d'acteur de fiction. Ils sont capturés par la caméra dans leur authenticité, sans incarner de rôle précis. L'approche s'apparente davantage à celle d'un documentaire, où les mouvements et actions des sujets filmés sont spontanés et non dirigés. Ces gestes et comportements sont purement instinctifs, dépourvus de toute planification scénaristique. Ainsi, leurs actions ont quelque chose de vrai, ce qui m'ouvre la possibilité de chercher des indices qui révéleraient un véritable état de transe ou d'hypnose vécu et non pas joué. Gaël Badaud affirme d'ailleurs à propos du tournage de film *Cristaux* : « On a un rapport complètement fascinant avec les objets.³⁴ ».

En outre, les objets sans vie ne deviennent pas des fétiches par leur simple présence. C'est plutôt la

³² Teo Hernandez, *Anatomie de l'image, op. cit.*, 29 décembre 1982, p. 102.

³³ Stéphane Monclaive, « Entretien Teo Hernandez », décembre 1983, Paris, Fonds d'archives Teo Hernandez Bibliothèque Kandinsky Centre Pompidou Paris.

³⁴ Joseph Morder, « "Le cinématographe et le Super 8", entretien par avec Monica Carpiax, Gaël Badaud, Michel Nedjar et Teo Hernandez », 29 septembre 1977.

manière dont le réalisateur les filme et les met en scène qui leur confère une aura particulière et leur donne subitement l'impression d'être pénétrés par des esprits. Cette pénétration est particulièrement visible par le mouvement. Un mouvement qui peut être causé par la nature : lumière qui se déplace sur l'objet, vent qui souffle sur l'objet, ciel en mouvement vu par transparence dans le verre, par lui-même : par exemple la bougie qui se consume, ou par l'homme : manipulation et contact avec son corps. Je me focaliserai particulièrement sur cette troisième manière de mise en mouvement puisqu'en s'impliquant, la personne peut tenter d'entrer en transe. Pour qu'un objet du quotidien devienne un fétiche, il faut le transcender, lui conférer une dimension sacrée, supérieure. Et l'action des corps fétichiseurs peut être la source de cet apport spirituel. Les corps fétichiseurs doivent les utiliser comme des passerelles pour atteindre un autre monde, spirituel, où va se produire la transe. À l'instar des chamans, les personnes des films de Teo Hernandez utilisent ces objets, les manipulent de manière excessive et y portent toute leur attention. Tout d'abord, la majorité des fétiches sont touchés avec les mains de manière inhabituelle. Ils sont effleurés, touchés, caressés, une multitude de fois de manière similaire durant plusieurs secondes, ce qui représenterait plusieurs minutes au moment du tournage pour les films en accéléré. Cette admiration surdimensionnée apporte un caractère sacré aux objets, qui semblent soudainement dotés d'un pouvoir d'attraction. Dans *Cristaux*, le cristal est pourvu de ce pouvoir d'attraction ; l'homme ne cesse de le toucher, de le regarder, de l'embrasser. Teo Hernandez réalise des gros plans sur ce duo homme-cristal afin de renforcer cette proximité étonnante pendant presque la totalité du film, soit une heure et demie. En outre, le cristal reflète la vie par sa matérialité. En effet, ses facettes reflètent et décuplent certains éléments. Au début du film, c'est l'œil, puis la bouche et le nez de l'homme fétichiseur. Cette duplication pourrait être interprétée métaphoriquement : le cristal ouvre la vision et déploie les sens. Il matérialise en quelque sorte l'éveil des sens et donc indirectement l'entrée en transe.



Figures 7 et 8 : le cristal dans Cristaux

Ce pouvoir d'attraction s'exerce également sur la caméra, qui ne cesse de s'approcher des objets filmés. Elle les filme longuement, sous différents angles, à plusieurs reprises, leur conférant ainsi une grande importance. Dans certains cas, la caméra gravite autour des objets, comme c'est le cas avec le verre dans *Lacrima Christi*. Cette manière de filmer, sous de multiples angles et de façon répétée et rapide, transforme parfois l'objet jusqu'à une sorte d'abstraction. Ainsi, en perdant sa matérialité, l'objet ne devient plus que mouvements et sensations, s'apparentant à une forme d'esprit, quelque chose de non visible mais ressenti. Cette transformation abstraite des objets par la caméra leur confère une dimension sacrée et spirituelle, dépassant leur simple matérialité.

2. 2. Induction par focalisation

La focalisation sur certains objets ou éléments du décor pourrait donc être mise en relation avec l'hypnose. Principalement utilisée dans le domaine de la santé, elle peut toutefois être sollicitée ici car elle a pour but de contrôler l'attention de l'hypnotisé. En 1989, Léon Chertok³⁵ propose une définition du phénomène hypnotique.

*Un quatrième état de l'organisme, actuellement non objectivable (à l'inverse des trois autres : veille, sommeil, rêve) : une sorte de potentialité naturelle, de dispositif inné prenant ses racines jusque dans l'hypnose animale, caractérisé par des traits qui renvoient apparemment aux relations pré-langagières d'attachement de l'enfant et se produisant dans des situations où l'individu est perturbé dans ses rapports avec l'environnement.*³⁶

Cela m'amène à réfléchir sur les techniques utilisées pour induire l'hypnose et à établir un lien de corrélation avec les actions des personnes filmées et celles de la caméra dans les films de Teo Hernandez.

François Roustang ajoute : « de même que le sommeil paradoxal conditionne l'apparition du rêve nocturne, l'hypnose libère un pouvoir inné, celui d'organiser le monde pendant le jour.³⁷ ». C'est ce que semble faire Teo Hernandez avec sa caméra. A propos de l'induction hypnotique, François

³⁵ Léon Chertok (1911-1991) est un psychiatre français, reconnu pour ses travaux sur l'hypnose et la médecine psychosomatique.

³⁶ Léon Chertok, *L'hypnose*, Payot, 1965, 1989, p. 260.

³⁷ François Roustang, *Qu'est ce que l'hypnose*, Les éditions de Minuit, 2002, p. 14.

Roustant ajoute : « L'induction commence par un arrêt de la perception ordinaire, par exemple sous la forme de la fixation d'un objet indépendamment de son contexte. Premier temps, seul retenu le plus souvent par l'opinion, ce qui autorise à ne voir dans l'hypnose qu'un phénomène de fascination.³⁸ ».

La technique, appelée *induction par focalisation*, consiste à diriger l'attention du sujet vers un point spécifique, souvent un objet visuel, afin de faciliter l'entrée en transe hypnotique. Je me suis basée sur l'ouvrage *La boîte à outils de l'hypnose dans les soins. 60 outils clés en main*³⁹ afin de comprendre les techniques utilisées pour entrer dans un état d'hypnose, un état introspectif qui peut être utilisé pour entrer en état de transe. Il est expliqué que l'environnement proche du patient est un excellent moyen d'entrer dans un état d'hypnose. En effet, les différents objets disposés dans cet espace peuvent être des bons points de départ. Cette technique permet à la personne d'accéder à un état dissociatif. Dans les films de Teo Hernandez, les personnes filmées transforment en fétiche les objets mis à leur disposition. Ces objets sont généralement placés au centre de l'image. Ils sont regardés et manipulés durant ces longs moments. Dans *Tables d'hiver*, la caméra tourne à plusieurs reprises autour de la bougie, qui devient presque une personne à part entière, attirant et guidant également les personnes filmées. Dans *Esmeralda*, la caméra filme une sorte de rituel tourné autour d'un œuf. L'objet est placé au centre de l'image comme point central près à hypnotiser. Ainsi, les objets perdent leur fonction première et deviennent des éléments mystiques, qu'il faut observer, manipuler avec soin, et chérir. Et en contrôlant le regard, les objets fétiches contrôlent d'une certaine manière les corps.

2. 3. Focalisation kinesthésique

L'ouvrage de Rémi Etienne aborde une autre forme d'induction de la transe, celle de la *focalisation kinesthésique*. Cette méthode requiert que le sujet concentre son attention sur des sensations corporelles. Dans les films de Teo Hernandez, c'est le sens du toucher qui est sollicité, puisque les fétiches sont constamment manipulés, touchés, caressés, embrassés, pendant de longues minutes. Certains objets proposent des sensations un peu plus intéressantes. C'est le cas de la plume dans *Tables d'hiver*. Pendant sa prière au sol (9min30sec), l'homme tient la grande plume à son extrémité, puis avec son autre main va la toucher d'un bout à l'autre pour profiter de sa douceur.

³⁸ *Ibid.*

³⁹ Rémi Etienne, *La boîte à outils de l'hypnose dans les soins. 60 outils clés en main*, Dunod, 2021.

Rémi Etienne est infirmier à l'Institut de Cancérologie de Lorraine, hypnopratricien, formateur et co-dirige le centre Ipnosia Nancy (centre de formation et d'étude en hypnose).

Puis il va se frotter la main avec pour ressentir des chatouillements. Dans *Tables d'hiver* et *Salomé*, les voiles sont fétichisés et ne sont pas que touchés avec les mains. Les corps s'y plongent véritablement jusqu'à même y recouvrir leur visage. Ainsi, les voiles fusionnent avec ces corps. Ils procurent à la fois des sensations physiques et brouillent leur vision. Enfin, dans *Gong*, l'éventail provoque des sensations corporelles à distance. Derrière une vitre opaque, la silhouette d'un homme agite un éventail face à son visage et profite de l'air créé par le mouvement. L'objet fétiche apporte une sensation agréable, mais possible par l'action de l'homme. C'est toujours l'alliance entre corps et objets qui permet le processus de fétichisation. Dans *Tables d'hiver*, c'est la chaleur et la lumière de la flamme de la bougie qui attirent. L'homme ne la touche pas mais passe sans cesse ses mains autour d'elle, comme pour profiter de cette chaleur agréable. François Roustang apporte un éclairage supplémentaire : « A ceci près que ce n'est pas la montée en régime de l'imagination qui engendre l'hypnose, mais bien plutôt l'état hypnotique, la veille paradoxale, qui permet à l'imagination de se déployer pour transformer nos relations avec les êtres et les choses.⁴⁰ ». Cette perspective suggère que l'état hypnotique précède et facilite la transformation de la perception des objets. En appliquant cette idée aux films de Hernandez, il est possible de considérer que les corps filmés, en s'abandonnant à l'hypnose induite par les objets, opèrent une transformation de ces derniers en fétiches. Ainsi, l'utilisation de cette notion s'avère éclairante pour analyser les films de Hernandez. Elle constitue la première indication d'un phénomène d'ordre spirituel présent dans ses films, renforçant ainsi ma thèse selon laquelle les corps filmés entrent en transe. En outre, selon François Roustang⁴¹, l'hypnose est « un état de veille bizarre » où « tout commence à se mélanger : les lieux, les temps, les circonstances, les gens et vous-même n'êtes plus une personne, mais une multitude sous le même toit.⁴² ». Il développera ses propos autour de la modification de la perception⁴³, que je reprendrai dans ma troisième grande partie tournée autour du cinéma des sensations.

En outre, l'hypnose est traditionnellement associée à un état de fixité, comme le souligne François Roustang : « Il est bien exact que l'hypnose est indissociable de la fixité de la fascination.⁴⁴ » Cependant, dans les films de Teo Hernandez, une contradiction apparente se présente. Les corps

⁴⁰ François Roustang, *Qu'est ce que l'hypnose*, Les éditions de Minuit, 2002, p. 14.

⁴¹ François Roustang (1963-1966) est philosophe français. Ancien jésuite, il est devenu psychanalyste et a été membre de l'École freudienne de Paris fondée par Jacques Lacan. Par la suite, il s'est tourné vers l'hypnothérapie.

⁴² François Roustang, *Il suffit d'un geste*, Odile Jacob, 2003, p. 15.

⁴³ En effet, il ajoute que lors de l'hypnose, la perception est modifiée. Celle-ci implique le corps et l'esprit (*Ibid.*, p. 17). Il utilise également le terme d'induction (*Ibid.*, pp. 184-185) pour expliquer ce moment où les frontières entre observateur et observés disparaissent.

⁴⁴ François Roustang, *Qu'est ce que l'hypnose*, *op.cit.*, p. 8.

filmés ne sont pas figés ; au contraire, ils sont en mouvement, alternant entre des gestes lents et rapides. Cette dynamique va à l'encontre de mes références sur la focalisation hypnotique. Malgré cette contradiction, l'hypothèse de corps hypnotisés en mouvement reste pertinente. Il est alors intéressant de déplacer mon attention vers le spectateur, immobile devant l'écran. Teo Hernandez utilise une technique particulière : il présente des objets au premier plan, parfois « sans fond », isolés, comme pour hypnotiser le spectateur. Cette approche soulève la question : Teo Hernandez ne serait-il pas l'hypnotiseur du spectateur ?

II. Omniprésence d'une nature sacralisée

Dans les œuvres de Teo Hernandez, la nature⁴⁵ est omniprésente. Tout d'abord, les décors extérieurs se déroulent toujours dans un cadre naturel : la falaise et la mer dans *Pas de ciel*, les arbres dans *Cristaux*, *Esmeralda*, *Graal*, ou simplement le ciel dans *Gong*.

Je vois exploiter trois manières d'entrer en transe liées à l'environnement naturel, qui se retrouvent dans les films de Hernandez, qui sont des techniques ayant été déjà observées lors de rituels chamaniques où lors d'expériences d'hypnose menant à l'état d'extase. Il s'agit de l'entrée en transe par admiration, par imitation et par incorporation.

1. Entrée en transe par admiration envers la nature

1. 1. Des corps attirés

Dans les films de Teo Hernandez, les corps filmés interagissent attentivement avec leur environnement, devenant à la fois observateurs et manipulateurs. Leur gestuelle traduit parfois une admiration extrême pour la nature environnante, c'est le cas dans *Graal*. Le film commence par des images d'une nature vibrante, accentuées par l'instabilité de la caméra et l'accélération des images. Deux hommes apparaissent, presque immergés dans les arbres, observant et sentant de petites fleurs blanches, y enfonçant leur visage. Ensuite, le ciel occupe l'espace visuel. La caméra, filmant du sol en plongée, montre les corps en contre-jour, dansant seuls dans ce ciel lumineux. Ils lèvent souvent

⁴⁵ Bien qu'il y ait de nombreuses définitions du terme « nature », j'ai opté pour celui-ci car il me paraît le plus simple et le plus pertinent. Par nature, j'entends tous les éléments du cosmos que le chaman vénère et avec lesquels il souhaite interagir. Ma vision de la nature est assez élémentaire et commune, englobant les animaux, les plantes, les arbres, la mer, le ciel, etc.

la tête vers le ciel et tendent leurs bras. L'un des hommes tend à plusieurs reprises une coupe vers le ciel, comme pour lui offrir quelque chose. Tout au long du film, cette danse dans le ciel se poursuit. Vers la fin, à la 46ème minute, des images brèves de la mer s'intercalent, puis, des plans rapides d'un homme méditant, allongé sur des rochers au bord d'une mer agitée. Il est immobile, les yeux fermés, la tête orientée vers le ciel. Hernandez mélange des images aux couleurs naturelles avec des images auxquelles ont été ajoutés des filtres de couleurs (bleu et rouge), créant une impression de temporalité étendue, du jour à la nuit. Ces filtres ajoutent un aspect onirique, comme si l'homme voyageait dans des mondes parallèles tout en restant au même endroit, matérialisant son intériorité. En transe, il est à la fois ici et ailleurs. Ainsi, on pourrait dire que les éléments naturels, comme le ciel et la mer, jouent un rôle actif sur les personnes filmés, contrôlant indirectement leurs mouvements, à l'instar du fétichisme. Même si la nature n'agit pas directement, elle domine l'espace de ces hommes. Ce schéma se retrouve dans *Pas de Ciel*, où un danseur évolue seul face au ciel et à la mer.

1. 2. Omniprésence des objets référant à la nature

Dans le film *Tables d'hiver*, la nature s'invite subtilement à travers divers éléments symboliques et décoratifs. Un homme y tient un carnet où il collectionne des papillons, comme pour préserver un fragment de cette nature éphémère. Des rituels impliquant fleurs et fruits ponctuent l'œuvre, soulignant l'importance de ces éléments naturels. Et plusieurs détails décoratifs font écho à la nature : les tissages accrochés au mur et le soleil sur la boucle de ceinture dans *Tables d'hiver*, etc.

Le film *Esmeralda* offre une exploration fascinante des éléments naturels, les entremêlant avec le corps humain et l'environnement urbain de manière poétique et souvent énigmatique. Dès les premières minutes, le spectateur est plongé dans un univers où la nature joue un rôle central, transcendant sa simple fonction de décor pour devenir un acteur à part entière du récit visuel. À 3min58sec, des feuilles d'érable tombent délicatement sur un drap vert, filmées en contre-plongée. Une main entre dans le cadre, touchant et rassemblant ces feuilles avec une tendresse presque rituelle. Cette séquence établit d'emblée le ton du film, suggérant une connexion intime entre l'humain et la nature. Cette fusion entre le corps et les éléments naturels se poursuit à 5min18sec, où la robe verte d'une femme fait écho aux feuilles précédemment vues. Les plis de la robe, ressemblant à des nervures de feuilles, créent une métaphore visuelle saisissante. Cette image renforce l'idée d'une symbiose entre l'être humain et son environnement naturel. Le film progresse

avec une série d'interactions sensuelles entre les corps et la nature. À 9min18sec, un homme frotte des branches de fougère contre son torse avant de les passer dans sa bouche, suggérant une relation presque érotique avec le monde végétal. Cette sensualité se poursuit à 11min, où un homme cueille des roses rouges, symbole classique de passion, tandis qu'à 11min08sec, des mains caressent de grandes feuilles contre un mur, renforçant une nouvelle fois l'idée d'une connexion tactile et intime avec la nature. Le lait apparaît comme un élément récurrent et symbolique dans le film. À 15min02sec, un homme masqué tient un pot de lait qu'il passe à un autre homme. Cette image est reprise plus tard à 21min30sec, où un long échange de cette bouteille de lait se déroule devant la cathédrale Notre-Dame de Paris, les mains crispées sur le récipient suggérant une tension ou une importance particulière accordée à cet élément. A 25min32sec, un bouc apparaît portant une fleur rose sur la tête devant la cathédrale. Cette image absurde défie toute interprétation rationnelle et marque ainsi un point de basculement vers des séquences de plus en plus oniriques et symboliques. À partir de 28min10sec, le film présente une série de scènes où les éléments naturels sont traités comme des objets précieux. Des feuilles d'arbre sont sorties d'une enveloppe blanche, caressées contre un visage, puis tombent sur un homme endormi. Ces actions confèrent une importance presque sacrée à ces éléments naturels. Les dernières séquences du film introduisent de nouveaux symboles : un œuf puis une poire sont présentés flottant dans un espace noir, manipulés par des mains humaines. Le film se conclut avec des images récurrentes de feuilles, de poires, etc, présentées comme des installations manipulées par les corps filmés. Ces éléments naturels, omniprésents tout au long du film, prennent un rôle aussi important que celui des corps humains filmés. En fin de compte, *Esméralda* se révèle être une œuvre où les éléments naturels transcendent leur rôle habituel. Leur présence constante, souvent présentée de manière énigmatique, crée une atmosphère onirique.

En outre, lorsqu'elle a disparu de l'image, la nature prend une forme sonore. Ces éléments naturels traversent ainsi l'espace sans être vus. Dans *Salomé*, on peut entendre des bruits d'animaux : des oiseaux, un âne, un cochon. Un ambiance de basse-cour qui contraste avec Salomé, une femme élégante, séduisante, parée de bijoux scintillants. Dans *Salomé* et *Esméralda* c'est le bruit de vagues s'échouant sur la plage qui introduit ces films, et qui revient à plusieurs reprises, tout en s'émancipant de ce qui est vu. La provenance de ces bruits est parfois incertaine. En effet, certains se confondent avec des bruits qui pourraient être humains, ce qui rejoint cette idée d'union entre l'homme et la nature. C'est notamment le cas des sifflements, indéfinissables, qui pourraient être autant humains que naturels (bruit du vent). Dans *Cristaux*, des hurlements résonnent comme des

échos dans une vallée (20min50sec). Il pourrait s'agir de cris de loups mais également d'hurllements humains.

1. 3. Pouvoir de la lumière et du feu

Dans certains films de Teo Hernandez, la lumière, qu'elle provienne du ciel ou du feu, occupe une place prépondérante. Je vais démontrer pourquoi je leur confère des pouvoirs presque surnaturels. Mon analyse se concentrera sur deux œuvres : *Tables d'hiver* et *Corps aboli*.

Dans *Tables d'hiver*, la flamme de la bougie devient une entité puissante, capable de dominer son environnement. Elle perce l'obscurité, captivant le regard du spectateur et modulant la perception de l'espace. Cette flamme révèle ou occulte des éléments à sa guise, créant ainsi une chorégraphie visuelle dynamique. La temporalité dans ce film est doublement manipulée : par la lumière solaire, qui rythme le passage du jour à la nuit et par la bougie, qui semble exister hors du temps conventionnel. Hernandez confère à cette flamme le pouvoir extraordinaire de transcender les limites temporelles, la transformant en un symbole de l'éveil spirituel. Ainsi, la bougie émerge comme l'objet fétiche central, incarnant cette maîtrise mystique de la lumière et du temps. Elle symbolise la capacité du cinéaste à manipuler la perception du spectateur, créant un univers visuel unique où la réalité se plie aux caprices de la flamme.

Corps aboli présente une utilisation différente mais tout aussi fascinante de la lumière. Ici, une aura lumineuse enveloppe un corps masculin, changeant de couleur - du bleu au rouge en passant par le vert. Cette lumière mouvante dévoile progressivement différentes parties du corps, le réduisant à des fragments de peau et d'articulations animées. Ce processus transforme le corps humain en une entité vivante méconnaissable, illustrant le pouvoir métamorphique de la lumière.

Ainsi dans l'univers de Teo Hernandez, la lumière et le feu transcendent leur rôle d'éléments naturels pour devenir des forces capables de modifier leur environnement. Ils révèlent, dissimulent et contrôlent l'espace-temps.

2. Entrée en transe par imitation

Les cinq premières minutes de *Gong* illustrent parfaitement le concept d'imitation. Un homme

déguisé danse autour de la caméra. Son costume, qui inclut un masque ressemblant à un dragon chinois et une perruque ornée de grandes plumes, accentue l'aspect animal de sa représentation. En filmant en contre-plongée, les plumes passent devant l'objectif, tandis que l'homme, vêtu uniquement d'un bandeau en guise de sous-vêtement, retire son masque pour le brandir, dansant frénétiquement avant de le remettre.



Figure 9 : le masque dans Gong

Dans *Esmeralda*, deux types de masques sont utilisés : un masque noir simple et un autre qui couvre tout le visage, fabriqué en laine et en fils. Ce dernier, avec ses multiples fils roses, évoque un cerveau, symbolisant le remplacement de l'esprit par un autre. Lorsqu'il porte ce masque, l'homme change de comportement, ses doigts se crispent et il agit comme un félin prêt à attaquer. Dans *Salomé*, un homme arbore un masque de pharaon qui couvre le haut de son visage, tandis que des bandeaux masquent partiellement le bas. Cela suggère un processus d'imitation physique matérielle (sous entendu avec des artefacts). Pour expliquer le lien entre processus d'imitation et phénomène de transe, il faut se référer à l'ontologie animiste, propre au chamanisme, établie par l'anthropologue Philippe Descola. Nancy Midol résume l'enjeu intéressant à mettre en lien avec les films de Hernandez. Elle écrit que « les animaux, plantes, objets partagent une intériorité semblable, mais ils se différencient dans leurs formes. Le chaman pourra accéder à l'esprit de la plante et éprouver l'antériorité de l'ancêtre végétal qui a vécu sur la planète avant les hommes. Il saura en écouter le message, l'utiliser et le transmettre.⁴⁶ ». Ainsi, pour entrer en contact et rencontrer ces autres âmes, une des techniques retranscrite dans son ouvrage est le processus d'imitation. Elle écrit : « Les masques, ou les habits, ou d'autres artefacts sont là pour faire apparaître les esprits

⁴⁶ Nancy Midol, *L'écologie des trances*, Téraèdre, Paris, 2010, p. 45.

auxiliaires. Les peintures sur le corps de taches, comme celles du pelage de tel animal, dont l'esprit est incorporé, figurent la transmutation existentielle.⁴⁷ ». L'homme au masque de dragon pourrait alors tenter d'entrer en contact avec l'âme d'un dragon, l'homme dans *Salomé* avec l'âme d'un pharaon, etc.

Cependant, l'imitation ne se limite pas à l'apparence physique, elle inclut également des imitations gestuelles. Les corps filmés adoptent des mouvements qui transcendent leur gestuelle humaine habituelle. Dans les films de Teo Hernandez, comme dans *Salomé*, ces imitations prennent souvent la forme de comportements animaux. Dans *Pas de ciel*, le danseur incarne plusieurs animaux, commençant par des mouvements lents au sol, imitant un reptile, puis rampant comme un serpent, et enfin, tendant ses bras pour simuler un oiseau. À ce moment-là, le sol disparaît du cadre, laissant place au ciel, ce qui donne l'illusion que le danseur vole, entouré de véritables oiseaux.



Figures 10, 11 et 12 : imitations animales dans *Pas de ciel*

Dans *Tables d'hiver*, après le repas, deux hommes marchent à quatre pattes, se frottant la tête l'un contre l'autre, imitant des chiens. Il est notable que dans les films de Teo Hernandez, les personnes ne parlent pas, mais communiquent par le regard et le toucher. Un autre exemple se trouve dans *Esmeralda*, où une femme repose sa tête sur sa main, adoptant une posture identique à celle d'une gargouille en arrière-plan.

Mircea Eliade parle de l'ascension du chaman lors des rituels, et précise que celle-ci est toujours visible par « par un symbole quelconque : danse, imitation du vol d'un oiseau ou de la chevauchée⁴⁸ ». Il rejoint l'historien Åke Ohlmarks qu'il cite : « la transe devait être physiologiquement expérimentée, nous assistons à un *rituel* par lequel on *mime* l'ascension.⁴⁹ ». Le rapprochement entre états de transe et corps filmés de Teo Hernandez semble alors de plus en plus

⁴⁷ *Ibid.*

⁴⁸ Mircea Eliade, « Le problème du chamanisme », *Revue de l'histoire des religions*, Vol. 131, 1946, p. 23.

⁴⁹ *Ibid.*

cohérent. Les corps filmés pourraient entrer en contact avec ces âmes pendant un état de transe, à l'instar du chaman qui rencontre des esprits. En imitant des animaux, le comportement physique du danseur de *Pas de ciel* résonne avec le phénomène de transe.

3. Entrée en transe par incorporation

Les films de Teo Hernandez présentent des moments où corps et objets s'assemblent, où corps et nature fusionnent. Cette approche traduit une volonté, tant de la part des sujets filmés que du cinéaste, de créer une unité. L'objectif apparent est de faire converger le vivant et le non-vivant sur un même plan, effaçant les frontières conventionnelles entre les entités.

Premièrement, les corps ingèrent par la bouche cette nature. Cette pratique évoque les rituels chamaniques, où l'ingestion de plantes contenant des substances psychoactives vise à modifier la perception et à altérer la conscience pour entrer en contact avec des esprits. Bien que les films de Hernandez ne mettent pas en scène l'utilisation de substances connues comme l'ayahuasca ou le peyotl, ils font allusion à ces pratiques avec des éléments naturels plus communs. Dans *Tables d'hiver*, les éléments fétichisés consommés par les personnes sont les fruits et le vin. *Lacrima Christi* présente une scène où un homme dévore une fleur, capturée en gros plan sur son visage. Cette action intense suggère une volonté de s'unir littéralement avec la nature. *Cristaux* offre une image particulièrement évocatrice : un homme apparaît avec la bouche ouverte, remplie de pétales de fleurs qui en ressortent à moitié. Son expression figée et sa mâchoire relâchée évoquent un état de transe ou de paralysie. Le mouvement de sa tête penchée en arrière, comme pour avaler les pétales sans effort, renforce l'impression d'une fusion passive avec les éléments naturels. Dans *Esmeralda*, la scène d'un homme faisant passer une branche de fougère dans sa bouche poursuit cette thématique. Ces représentations visuelles expriment ainsi une quête de transcendance et d'union avec la nature.



Figures 13 : pétales dans la bouche dans Cristaux et 14 : fougère dans la bouche dans Esmeralda

La consommation de certaines substances peut entraîner des réactions corporelles variées et parfois opposées. D'un côté, on peut observer une immobilisation totale du corps, comme si la personne était figée ou paralysée. À l'inverse, la réaction peut se manifester par une explosion soudaine d'activité physique, caractérisée par des mouvements intenses et incontrôlés. C'est le cas dans *Graal* (21min) où un homme enroulé dans une cape, boit quatre fois d'affilé (au travers de quatre plans différents) le contenu d'un verre qui lui est apporté à la bouche par un autre homme. Après avoir bu, il se met à tourner sur lui-même, la caméra bouge elle-aussi en même temps, comme si cette ingurgitation avait eu un effet sur lui.

Dans les cultures chamaniques, les substances psychotropes hallucinogènes sont considérées comme des vecteurs d'accès à une réalité alternative, souvent désignée comme un « monde-autre⁵⁰ ». Nancy Midol, dans son étude des traditions amérindiennes, souligne une croyance fondamentale : pour établir une communication avec le règne animal ou végétal, il est nécessaire d'en maîtriser le langage. Dans le cas spécifique des plantes, cette compréhension s'acquiert par l'ingestion. L'hypothèse avancée ici est que les sujets filmés par Teo Hernandez sont engagés dans une quête d'états extatiques, cherchant à atteindre une forme d'extase à travers une connexion profonde avec la nature. En s'appuyant sur la théorie de Nancy Midol, je suppose que c'est par l'incorporation physique d'éléments naturels que l'état de transe peut être atteint.

Cette incorporation de la nature par la consommation renvoie à l'idée plus générale de former un tout avec cette dernière. Pour reprendre les termes de Nancy Midol, ces entités intégrées aux corps « résonnent selon les rythmes des éléments de la nature, selon les qualités des ancêtres, les forces cosmiques, les vibrations environnantes⁵¹ ». Teo Hernandez matérialise cette union entre corps et nature, avec une idée de pénétration. Dans *Pas de ciel*, l'homme danse face à l'horizon, au sol, à la mer, puis au ciel. L'air tente de le pénétrer en passant sous ses vêtements. Teo Hernandez matérialise également cette union en dissimulant l'homme dans le ciel. En effet, en jouant avec la luminosité et la rapidité des images, Teo Hernandez parvient à fondre les bras et les mains de cet homme dans ce ciel presque blanc. Dans *Cristaux*, ce sont les projections d'images sur les corps qui allient homme et nature. Hernandez projette une lune rouge sur le torse nu de l'homme, qui

⁵⁰ W. La Barre, 1974, cité dans Grégory Escande, « L'usage de psychotropes : entre sauvagerie et enculturation », *Psychotropes*, 2001.

⁵¹ Nancy Midol, « L'écologie corporelle des transes en danse », *Sociétés*, 2014.

contraste avec le reste du cadre plongé dans l'obscurité. Teo Hernandez projette également des pétales sur le visage de l'homme puis sur son ventre, ce qui rappelle l'idée d'ingestion.



Figures 15 et 16 : projection d'images de pétales dans *Cristaux*

En outre, cette nature, présentée sous différentes formes, se fond peu à peu dans les corps. Toujours dans *Cristaux*, la lumière est reflétée sur l'iris de l'homme, comme si la nature avait imprégné son corps. Ce phénomène d'incorporation est progressif dans *Salomé*, où les paillettes, ressemblant à des étoiles lumineuses, sont d'abord projetées sur un corps avant de réellement recouvrir les bras et les mains de la femme.

Le cinéaste utilise à plusieurs reprises la projection d'images sur les corps. Elles permettent la matérialisation de quelque chose qui n'existe pas ou plus. Quelque chose qui a existé et qui reprend soudainement vie. De plus, ces projections sont toujours précisément ciblées sur une partie du corps, les parties non couvertes par des projections sont plongées dans le noir total. Dans *Cristaux*, elles révèlent d'abord le torse puis le visage.

En conclusion, dans les œuvres de Teo Hernandez, les corps cherchent une union avec la nature à travers l'admiration, l'imitation et l'incorporation. La nature y apparaît comme un catalyseur d'états de transe, sa force pénétrante guidant les corps vers des expériences transcendantes.

III. Rencontre avec l'invisible

Le 7 février 1987, Teo Hernandez écrit : « Une des choses qui m'intéresse au cinéma, c'est cette possibilité de dire ou entendre des choses qu'on ne voit pas et de montrer, voir des choses qu'on

n'entend pas.⁵² ». Comment le cinéma de Hernandez rend visible ce qu'on ne voit et rend audible ce qu'on entend pas. Quel est cet invisible rendue visible ? De quoi s'agit-il ? Comment le cinéaste matérialise-t-il ou non cette présence ? Il semblerait qu'il s'agisse de choses immatérielles à savoir les bruits, les ombres, les lueurs, les halos lumineux. Ce sont des choses qui existent grâce à la lumière, à l'obscurité, aux projections, à la mobilité de la caméra. Sans la caméra de Hernandez, elles n'existeraient pas. Ainsi, elles prennent une identité spirituelle dans le sens où elles paraissent vivantes, habitées, mais n'existent pas réellement.

Mircea Eliade écrit que « "voir" un esprit dans ses rêves ou en état de veille est un signe certain qu'on a obtenu en quelque sorte une "condition spirituelle", c'est-à-dire qu'on a dépassé la condition humaine profane.⁵³ ». Ainsi, en visualisant ces choses qui « n'existent pas vraiment », le spectateur ne partagerait-il pas une sorte de condition spirituelle qui lui est offerte par Teo Hernandez ? Et par conséquent, n'adopterait-il pas le regard du chaman en transe ?

1. La lumière mystique

Dans *Salomé* (3min26sec) les rayons lumineux se fondent dans les voiles et forment ainsi des sortes de taches floues lumineuses fantomatiques. Cette présence volatile pourrait s'apparenter à un esprit qui hanterait les lieux. Cette lumière peut également enrober des corps. C'est le cas dans *Corps abolis* où le corps de l'homme plongé dans le noir est enveloppé d'un halo lumineux. Cette entité englobante est également présente autour du poisson dans *Cristaux* (53min45sec), autour des doigts dans *Esmeralda* (première image), et autour de la bougie dans *Tables d'hiver* (10min40sec). Cette entité lumineuse peut faire écho au concept de l'« Autre » développé par Rudolf Laban, qui désigne un espace habité par une force invisible. Selon Laban, l'« Autre » joue un rôle essentiel dans la compréhension du mouvement dans l'espace. Il représente une dimension intermédiaire, un espace entre deux entités, où l'inconscient peut s'exprimer librement. Cette notion d'un espace interstitiel, où des forces invisibles peuvent se manifester, offre une perspective intéressante pour interpréter les effets visuels créés par Hernandez et leur lien avec l'expression de la transe dans ses films. Laban développe également une « pensée visuelle et kinesthésique⁵⁴ » qui rendrait sensible les phénomènes du monde et des corps. Il emploie le mot « Kinesphère » pour désigner un volume imaginaire entourant le corps. Dans les films de Teo Hernandez, cette kinésphère est parfois

⁵² Teo Hernandez, *Anatomie de l'image*, op. cit., 7 février 1987, p. 208.

⁵³ Mircea Eliade, *Le chamanisme et les techniques archaïques de l'extase*, op. cit., p. 83.

⁵⁴ Margot-Zoé Renaux, op. cit.

matérialisée. Ce sont les halos lumineux cités ci-dessus.

En outre, dans *Graal*, l'homme tient un verre bleu dans sa main, qu'il tend vers le ciel, puis à l'aide d'un filtre bleu utilisé par Teo Hernandez, l'image devient bleu. Le cinéaste propose ensuite une alternance entre image sans et image avec filtre, de même avec le verre rouge et le filtre rouge. Cette couleur, qui passe de l'intérieur du verre à toute l'image, pourrait matérialiser une âme liquide qui s'est échappée du verre pour pénétrer tout l'espace.



Figures 17 et 18 : le verre bleu dans Graal



Figures 19 et 20 : le verre rouge dans Graal

Enfin, dans *Tables d'hiver*, c'est grâce au mouvement de la caméra que les touches lumineuses prennent vie. Les paillettes sur les voiles se métamorphosent en sortes d'étoiles filantes, tandis que la flamme de la bougie se transforme en taches difformes. Parfois, il est difficile de déterminer l'origine de ces lumières en mouvement. Ainsi, toutes ces formes lumineuses pourraient être interprétées comme des manifestations de présences.

2. Ombres inconnues

Les premières images d'*Esmeralda* montrent une silhouette noire d'un homme sur un fond vert, suivie des ombres de ses mains, également sur un fond vert vif. Il est impossible d'identifier qui il est et à quoi il ressemble. Un peu comme un esprit, il rôde dans l'espace sans être réellement vu. Dans *Gong*, les ombres interagissent avec les objets fétiches, notamment avec les marionnettes du théâtre d'ombre. Un véritable échange opère entre elles sur le même plan. Dans *Tables d'hiver*, les ombres sont également omniprésentes. Au début du film, un homme, adossé à un mur, exécute une série de mouvements s'apparentant à des étirements matinaux. Cependant, un élément perturbateur attire l'attention : son ombre ne suit pas fidèlement ses gestes. Au contraire, elle semble avoir acquis une autonomie propre, se mouvant de façon indépendante. Cette dissociation entre l'homme et son ombre pourrait être interprétée comme la manifestation d'une présence autre, peut-être spectrale. L'ombre autonome suggère l'existence d'une entité distincte, comme un fantôme, qui tente de prendre possession du corps de l'homme.



Figure 21 : ombre indépendante dans Tables d'hiver

De plus, les ombres s'ajoutent parfois à l'image par superposition⁵⁵, ce qui induit une sorte de contact entre un corps physiquement présent et des ombres venues d'ailleurs. A la quinzième minute, le torse d'un homme en gros plan s'auto-caresse lentement. Puis surgissent deux ombres de mains qui le caressent simultanément : l'illusion du contact renforce le caractère sensoriel et érotique de l'image. Peu à peu, ces ombres intrus deviennent les ombres de ses propres mains, comme si ces ombres venues de nul part s'étaient pleinement emparées du corps de l'homme.

3. Les bruits

Faire vivre ce qui est invisible peut également se faire à travers le son. Bruits de la nature, murmures, chants, paroles en fond : ce qui ne se voit pas s'entend. Et réciproquement, ce qui est vu ne s'entend pas. Les voix, tout comme les ombres, ont cette faculté d'évoquer des choses sans montrer directement. Elles laissent ainsi place à l'imagination.

Dans *Salomé*, le bruit des vagues s'échouant sur les falaises laisse peu à peu place à des différents cris d'oiseaux aigus qui s'entremêlent (25min), après plusieurs minutes viennent s'ajouter des bruits de basse-cour (31min30sec), puis le cri d'un âne. Cet amas de cris animaux s'estompe rapidement derrière la musique extra-diégétique *Danny Boy*⁵⁶ de Mahalia Jackson qui vient de commencer en fondue. Ce moment de film (et le film dans son intégralité) est une danse lente d'une femme dans un intérieur sombre, probablement un salon ou une chambre. Il n'est pas envisageable que des animaux se baladent autour d'elle. Ainsi, ces bruits pourraient être la matérialisation de cette rencontre spirituelle, celle où le chaman rencontre des esprits, en l'occurrence d'animaux.

Dans *Cristaux*, les bruits perceptibles ne sont pas toujours identifiables. Par exemple, des sons prolongés résonnent comme dans un tunnel (20min). Ces bruits, aux origines indéterminées, laissent

⁵⁵ Dans les films de Hernandez, je parle de superpositions dans le sens où il s'agit de projections d'images réalisées pendant le tournage, et non de surimpressions effectuées lors du montage. Dans *Cristaux*, c'est sur le corps d'un homme filmé en gros plan que des images et des ombres de mains sont projetées au moment de la prise de vue.

⁵⁶ Dans *Salomé* et dans *Tables d'hiver*, il y a quelques musiques pré-existantes mais qui ne semblent pas avoir d'intérêt dans mes analyses. De plus, je m'intéresse avant tout à l'expérience vécue au moment du tournage. Teo Hernandez affirme cependant avoir parfois tourné avec de la musique (dans Joseph Morder, « Le cinématographe et le Super 8, Auteurs-acteurs-réalisateurs, Entretien avec Monica Carpiax, Gaël Badaud, Michel Nedjar et Teo Hernandez », 29 septembre 1977, Fonds Teo Hernandez, bibilothèque Kandinsky.) Cependant, cette affirmation datant de 1977, je ne sais pas si elle s'applique à ses prochains films, de plus je ne peux affirmer qu'il y ait un lien entre musique du tournage et musique utilisée en post-production. J'ai donc décidé de ne pas m'attarder sur ces quelques musiques, qui n'ont peut être qu'un but d'embellir l'image.

planer un certain mystère. Ils évoquent peut-être des voix lointaines, des échos indistincts, etc. Bien que difficilement identifiables, ces sons subtils contribuent à suggérer une présence, une forme d'entité ou de manifestation invisible, ajoutant ainsi une dimension énigmatique et sensorielle à l'expérience d'écoute.

Parmi les films de Teo Hernandez, *Gong* est le seul, qui selon moi, met au même plan image et son⁵⁷. En effet, la musique y est omniprésente, du début à la fin, entretenant une continuité et un lien direct avec l'image, à la différence des musiques extra-diégétiques utilisées dans d'autres films comme *Salomé* ou *Tables d'hiver*. *Gong* se présente comme une partition abstraite. Dès la première seconde, l'écran est noir et un son de cloche retentit. L'image apparaît ensuite, accompagnée d'autres sons de cloches qui vont se succéder de manière régulière, toutes les dix secondes environ, le temps nécessaire pour que chaque « gong » s'éteigne. Par la suite, ces mêmes sons de cloches vont varier, tantôt plus légers et aigus, tantôt plus graves et agressifs, tout en se rapprochant et se répétant de façon plus soutenue, à l'instar du début. Lors de la séquence de danse de la marionnette, les gongs disparaissent pour laisser place à quelques notes éparses, provenant de cordes frappées, sans rythme ni mélodie. Par la suite, des sortes de solos improvisés se mettent en place, lents, probablement issus de claves, d'une flûte ou encore de percussions métalliques. Tous ces instruments ne sont pas visibles à l'écran et ne suivent pas la temporalité accélérée de l'image, mais s'accordent avec le caractère répétitif des actions filmées et l'aspect expérimental de la manipulation des objets. Ainsi, cette présence musicale agit métaphoriquement comme un double de l'homme filmé, qui semble lui aussi découvrir et expérimenter ses propres gestes et objets, à l'instar des musiciens avec leurs instruments.

Ces ombres, ces lumières, ces bruits sont des éléments qui apportent à l'image un aspect spirituel. Ils enferment l'image dans un nouveau monde inconnu, peut être le monde de celui qui entre en transe. Ces éléments justifient cette impression de présence, d'âmes volantes, qui sont au final présentes dans ces films.

Quelques jours avant le 1^{er} septembre 1988, une image apparaît à Teo Hernandez.

Quelque chose enveloppait les œufs (des œufs « vivants »). Une main ? Ou le massage

⁵⁷ Dans les autres films de Teo Hernandez, le son semble être délaissé, dans le sens où il donne l'impression d'avoir été ajouté pour « embellir » l'image. Il n'y a d'ailleurs jamais de son diégétique. Et plusieurs films de mon corpus sont silencieux comme précisé dans l'introduction.

invisible d'une main sur les œufs ? Dans tous les cas, quelque chose enveloppait et tournait autour des œufs. C'était le lutin. « Quelque chose » les retenait (au niveau des articulations) et leur faisait perdre leur fonction (leur mouvement) habituel.⁵⁸

Ce qui englobe l'œuf serait alors une sorte d'aura⁵⁹ pas forcément visible mais ressentie. Il la nomme « le lutin » et l'aurait donc « vu » ce jour-là autour des œufs. Teo Hernandez parle souvent de ce Lutin de manière énigmatique. Il écrit entre autres :

C'est quoi le Lutin ? Bernardo ?

On ne l'explique pas :

On l'a ou on ne l'a pas.

On le voit, on ne le voit pas.

On le ressent. On le subit.

C'est une déchirure en soi, et en dehors. (...) ⁶⁰

L'interprétation de ce Lutin n'est pas simple. Il serait une entité inexplicable ressentie intérieurement ou extérieurement. Je pense qu'il peut être mis en relation avec ces présences invisibles ou immatérielles évoquées ci-dessus. Cependant, je ne m'attarderai pas plus sur cette notion ambiguë mais l'évoquer me permet d'envisager l'existence et la présence de formes invisibles.

Mais pour le spectateur, le véritable fantôme ne serait-il pas Teo Hernandez ? Il interagit avec cet environnement qu'il contrôle avec sa caméra. Son corps est invisible mais sa présence est ressentie. Il a le pouvoir de voiler des parties de l'image et d'en dévoiler d'autres. Une seconde fois j'en arrive au constat que Teo Hernandez serait en quelque sorte notre guide invisible, notre chaman. Ce dernier affirme que le rôle du cinéaste est celui d'un fantôme « qui hante le monde des vivants pour les capter.⁶¹ ». Il ajoute : « Mon regard est de Fantôme⁶² ».

Cet environnement que j'ai pu analyser dans cette partie semble donc à la fois, habité par des entités inconnues, animé par des auras omniprésentes, mais est également un lieu propice à l'entrée en transe. De plus, c'est en partie par les actions des personnes et l'attention de la caméra que le décor prend une valeur sacrée. Il s'agira de voir dans cette prochaine partie comment les corps s'y

⁵⁸ Teo Hernandez, *Anatomie de l'image, op. cit.*, 1 septembre 1988, p. 230.

⁵⁹ J'entends par le terme « aura », une lueur, une lumière englobant un corps ou une chose.

⁶⁰ Teo Hernandez, *Anatomie de l'image, op. cit.*, 8 janvier 1990, p. 246.

⁶¹ *Ibid.*, 1 janvier 1984, p. 146.

⁶² *Ibid.*

intègrent et comment à travers les mouvements, l'extase est recherchée et parfois atteinte.

DEUXIÈME PARTIE

LA DANSE DANS LA QUÊTE D'EXTASE

LA DANSE, pure forme de l'esprit, peut être considérée d'un point de vue uniquement conceptuel, mais danser engage l'être dans sa totalité. Sorte de jaillissement hors de la pensée, irrationnel, purement sensible. Danser, c'est s'abstraire (tirer hors de).

Ancré dans la réalité, le danseur la reflète en même temps qu'il essaye de la transcender. Presser hors de soi cet état informel, violent, par une transformation de la perception.⁶³

Ce sont les mots de Bernardo Montet, le danseur de *Pas de ciel*. Il conçoit donc la danse comme une forme d'expression sensible qui se manifeste dans et par le corps. Comme le chaman en transe, le danseur évoqué par Bernardo Montet a cette volonté de s'extraire de la réalité, de la transcender. Dans les films de Teo Hernandez, lors de certains moments où les corps filmés dansent, la caméra se met elle aussi à bouger et transforme ainsi l'image. Dans *Corps aboli*, il ne s'agit pas seulement d'un homme nu dansant devant la caméra. L'homme danse avec la caméra, et cette mobilité transforme par conséquent l'image qui tend peu à peu vers l'abstraction. C'est à partir de ce film que le cinéma de Teo Hernandez s'est transformé, comme il l'écrit lui-même : ses films deviennent des danses.⁶⁴ Je considérerai donc le cinéaste plus seulement comme un réalisateur-filmeur, mais aussi comme un danseur à part entière. Je me questionnerai sur cette porte d'entrée vers l'abstraction qui pourrait potentiellement être une métaphore de la réalité transcendée par le danseur. En effet, il semblerait que les propos de Bernardo Montet fassent écho avec le traitement de l'image dans les films de Teo Hernandez.

Dans les films de Teo Hernandez, tout bouge tout le temps et souvent très vite. Le cinéaste blâme le cinéma, particulièrement américain, de n'avoir recours qu'à des gestes utiles, qu'il appelle « l'économie de geste⁶⁵ ». Il soutient que ces derniers « peuvent être autre chose, que les corps aussi

⁶³ Bernardo Montet, « Plus proche du cri que du mot », Revue d'esthétique 22, éd. Jean-Michel Place, 1992, p. 143.

⁶⁴ Teo Hernandez, *Anatomie de l'image, op. cit.*, 17 juillet 1982, p. 93.

⁶⁵ Gérard Courant, Joseph Morder, « Entretien avec Teo Hernandez », Dérives, 1979.

dans leurs mouvements peuvent être autre chose que ce que l'on voit dans le cinéma où les gens font toujours des gestes utilitaires.⁶⁶ ». En analysant ces nouveaux gestes, je tenterai de comprendre à quoi servent ces gestes qui ne « servent à rien ».

De plus, mon analyse s'éloignera d'une approche purement anatomique, car une description détaillée de chaque mouvement corporel s'avère peu pertinente, d'autant plus que la rapidité de certains moments rend difficile leur compréhension. Ce qui se dégage de ces images, ce sont davantage des flux, des formes vibrantes, des gestes flous s'entremêlant dans toutes les directions. Face à ce spectacle, je serai amenée à m'interroger sur ce qu'il produit réellement. Cette représentation visuelle pourrait-elle être mise en relation avec l'intériorité d'un corps en mouvement ? Ce tourbillon d'images pourrait-il être interprété comme un partage de sensations ou de perceptions ? Serait-ce une façon de communiquer visuellement l'expérience intime de la danse ?

Dans les films de Teo Hernandez, les danseurs s'adonnent à des danses improvisées⁶⁷. Ils sont ainsi libres de s'exprimer de manière instinctive, guidés par la musique, les bruits de l'environnement, ou par rien. Leurs corps ne réalisent pas des chorégraphies destinées à un spectacle. Ils s'animent plutôt en toute intimité, seuls ou avec des objets. Leurs bras, leurs jambes, renvoient un sentiment de spontanéité et presque d'inconscience. Mon but sera ainsi de retrouver visuellement « l'expérience sensible propre au danseur, expérience d'un "monde" énergétique intérieur qui se déploie dans l'espace.⁶⁸ », pour reprendre les termes de Laban.

Face à ces mouvements corporels, j'emprunterai une définition large de la danse : « la mise en jeu des corps mouvementés⁶⁹ » proposée par Daniel Sibony. Il ne s'agit donc pas juste d'un mouvement corporel mais d'une certaine *mise en jeu*. Cette expression sous-entend une dimension de plaisir, qui va au-delà du simple déplacement physique. Ainsi, dans mes analyses, je me concentrerai sur des moments de danse particulièrement intenses et expressifs, cherchant à établir un lien entre ces instants visuellement frappants et le concept d'extase. Mon objectif sera d'identifier et d'examiner les techniques et procédés spécifiques à la danse qui permettent de créer ou d'évoquer cet état d'extase, explorant ainsi comment l'art chorégraphique peut servir de vecteur à cette expérience transcendante.

⁶⁶ *Ibid.*

⁶⁷ Le cinéaste l'affirme à plusieurs reprises dans ces notes et entretiens.

⁶⁸ Margot-Zoé Renaux, *op. cit.*

⁶⁹ Daniel Sibony, *Le Corps et sa danse*. Le Seuil, 1995, p. 7.

I. Corps dansants

1. Où commence la danse ?

Il est assez simple d'affirmer que le film *Pas de ciel* est un film de danse, car le seul sujet du film est la danse d'un homme au bord d'une falaise. Il ne fait rien d'autre.

Dans *Corps abolis*, l'homme s'étire lentement dans un espace clos, où il y a bien *mise en jeu des corps* mouvementés puisqu'il ne fait que cette action tout le long du film, sans but apparent. Mais au contraire, dans certains films il peut y avoir une ambiguïté entre corps qui danse et corps qui bouge. Cette ambiguïté existe dans *Tables d'hiver*, puisque les hommes s'adonnent à de multiples actions qui ne sont pas toujours qualifiables de moments dansés. Un homme qui mange est en mouvement mais ne danse pas. Quand il s'habille, lit un livre, fait son lit, le terme de danse semble inapproprié. En revanche, lorsqu'il s'étire le matin pendant de longues minutes puis se met à agiter son corps dans tous les sens où lorsqu'il fait comme une prière au sol en faisant des mouvements répétés, le terme danse devient plus adapté. Les moments de « prière » et de « méditation matinale » n'ont pas de but si ce n'est un but mental, introspectif, qui se lie ainsi avec le concept de transe. Je rejoins Paul Valéry qui présente la danse comme étant « une action qui *se déduit*, puis *se dégage* de l'action ordinaire et utile, et finalement *s'y oppose*.⁷⁰ ». Ainsi, une action réalisée sans gestes superflus, comme tendre son bras, attraper un morceau de pain, l'amener à sa bouche et le manger, ne sera pas considérée comme de la danse. Mais lorsque l'homme gesticule ses bras autour d'une pomme pendant de longues secondes, l'aspect dansé est alors concevable. Ainsi, pour considérer une action quotidienne comme un moment dansé, il faudra que les mouvements des corps aillent au-delà de la seule exécution simple et directe de l'action. Mais il est vrai que cette intégration fluide de la danse dans le quotidien des personnages rend sa délimitation plus complexe que dans un film de danse plus conventionnel.

D'autres films comme *Esmeralda* ou *Salomé* posent également question quant au moment où les personnes se mettent à danser puisque ce sont plutôt des gestes de bras ou de mains. Est-il juste de parler de *corps* ? Je me contenterai de dire qu'il agit de mouvements dansés, cependant, ces brefs mouvements ne m'intéresseront pas dans le lien que je vais établir entre danse et extase. Bouger son bras et tendre un objet à un autre, relever un voile, caresser une robe, n'induit pas une sortie de

⁷⁰ Paul Valéry, *Philosophie de la danse*, Éditions Allia, 2023 (1936), p. 33.

corps, ni un état d'extase.

2. Ivresse corporelle

Dans les films de Teo Hernandez, la danse se distingue par une caractéristique dominante : la répétition. Les séquences chorégraphiques sont construites autour de motifs répétitifs, mettant particulièrement l'accent sur la réitération de gestes et de mouvements simples. Cette approche fait écho à la réflexion de Dominique Noguez sur l'essence de la danse, qu'il définit comme émergeant de « sous ses trois espèces ; la répétition, la répétabilité, l'imitation.⁷¹ ». Hernandez pousse ce concept à son paroxysme, faisant de ces trois éléments le cœur même de ses représentations dansées. Cette utilisation extrême de la répétition dans les chorégraphies filmées par Hernandez pourrait être interprétée comme une exploration des limites de l'expression corporelle et une recherche d'une forme de transe visuelle. En poussant ces concepts à leur paroxysme, Hernandez crée une expérience cinématographique unique, où la danse devient un vecteur d'exploration de l'image et du mouvement dans leur forme la plus élémentaire et répétitive.

Les films de Teo Hernandez regorgent d'exemples illustrant cette obsession pour la répétition dans la danse. Dans *Graal*, un danseur tourne sur lui-même avec sa cape, répétant ce mouvement un nombre impressionnant de fois. *Tables d'hiver* présente un homme exécutant des séquences de mouvements identiques, que ce soit autour d'une bougie ou lors d'une danse matinale. De même, *Gong* met en scène des mouvements d'éventail répétés à l'infini. L'accélération des images accentue cet aspect répétitif, suggérant un état proche de la transe chez les danseurs, comme si leurs corps échappaient à leur contrôle. Ces répétitions semblent transformer les danseurs en centres d'énergie tourbillonnante. Ce qui peut faire écho à la notion d'illinx développée par Roger Caillois à la fin des années 1950. Étymologiquement, elle renvoie au grec ancien signifiant « tourbillon d'eau ». Cette notion désigne l'expérience d'un tournis provoqué par des sensations fortes, qui engendreraient une sensation d'ivresse. Roger Caillois écrit à ce propos : « on joue à provoquer en soi, par un mouvement rapide de rotation ou de chute, un état organique de confusion et de désarroi⁷² ». Ces jeux reposent sur « la poursuite du vertige » et « consistent en une tentative de détruire pour un instant la stabilité de la perception et d'infliger à la conscience lucide une sorte de panique

⁷¹ Dominique Noguez, « Si la danse est une pensée », & la danse, revue esthétique 22, éd. Jean-Michel Place, 1992, p. 13.

⁷² Roger Caillois, *Les Jeux et les hommes. Le Masque et le vertige*, 1967 (1958), Ed. Gallimard, p. 47.

voluptueuse. Dans tous les cas, il s'agit d'accéder à une sorte de spasme, de transe ou d'étourdissement qui anéantit la réalité avec une souveraine brusquerie⁷³ ». Dans les films de Teo Hernandez, les mouvements dansés rotatifs et circulaires, peuvent être assimilés à cette notion d'Illinx. *Graal* est un exemple représentatif de cette sensation de tournis. Les simples d'actions de l'homme, cumulées à celles de Teo Hernandez (caméra), à un rythme effréné, transmettent des sensations de perte d'équilibre durant presque une heure (58min12sec). Cette répétition gestuelle apporte une véritable charge expressive au mouvement et pourrait participer à « convoquer la "folie"⁷⁴ », un des enjeux de la danse selon Daniel Sibony. Marie-Françoise Christout et Serge Jouhet parlent de « sorte d'inconscience », de « possession » qui seraient provoqués par des mouvements répétés. Ils énumèrent ensuite plusieurs facteurs qui participeraient à cette « ivresse choréique⁷⁵ » : les « déhanchements, balancements et tournoiements, gémissements, torsions du buste et de la tête.⁷⁶ ». Ce sont des mouvements présents dans la majorité des mouvements dansés dans les films de Teo Hernandez. Ainsi, les jeux de vertige peuvent induire un état mental particulier où la vision est brouillée et où le sens du contrôle semble se dissiper de manière hypnotique, comme un lâcher-prise. Ces effets perturbants sur les sens et la perception, pourraient permettre d'atteindre un état d'extase, où le corps semble se détacher du monde sensible. La vision altérée et le rapport à l'espace modifié peuvent donner cette impression d'être transporté hors du réel, dans une forme de transe. Sibony affirme que la personne en transe se trouve dans « un état d'auto-hypnose avec le corps⁷⁷ ». Il ajoute que cette « auto-hypnose est à degré variable, selon l'intensité, le rythme, les mouvements du corps actuel.⁷⁸ ». L'analyse des mouvements dans les films de Hernandez laissent supposer un haut degré d'auto-hypnose, ce qui renforce cette corrélation entre danse et transe.

De plus, les films de Teo Hernandez se caractérisent par une progression de l'intensité de la danse, qui évolue de manière graduelle vers un état qui pourrait être celui de l'extase. Cette évolution est particulièrement perceptible dans le traitement de la caméra, qui traduit une agitation croissante et une abstraction progressive de l'image. Dans le film *Pas de ciel* par exemple, la caméra commence par bouger lentement puis s'agite avec une vitalité presque irréaliste, comme si la réalité sensible disparaissait et que le réalisateur perdait tout contrôle de ses gestes. Il donne alors l'impression qu'il

⁷³ *Ibid.*, pp. 67-68.

⁷⁴ Daniel Sibony, *op. cit.*, p. 265.

⁷⁵ La chorée renvoie aux contractions musculaires pathologiques.

⁷⁶ Marie-Françoise Christout, Serge Jouhet, « DANSE », Encyclopædia Universalis.

⁷⁷ Daniel Sibony, *op. cit.*, p. 91.

⁷⁸ *Ibid.*

ne pense plus à filmer mais qu'il danse simplement, sans plus se soucier de ses images, dans un état second proche de l'extase. Ainsi, les mouvements de caméra chez Hernandez traduisent une forme d'abandon, une dépossession de soi qui mène progressivement à un point culminant de transe. La danseuse et chorégraphe Catherine Diverrés, qui a collaboré avec Teo Hernandez, qualifie d'ailleurs son cinéma de « films de danse » plutôt que de « films sur la danse⁷⁹ ».

Dans son essai *Philosophie de la danse*, Paul Valéry propose que l'état d'extase du danseur découle directement des caractéristiques de ses mouvements. Il suggère que la fréquence, l'enchaînement et l'amplitude des gestes induisent une forme d'ivresse et de transe chez le danseur. Cette idée fait écho aux théories de Mary Wigman⁸⁰, figure emblématique de la danse expressionniste allemande. Elle évoque la nécessité d'une ivresse kinesthésique dans ce qu'elle nomme la technique extatique⁸¹. Pour elle, cette approche permet au danseur de transcender son corps pour accéder à un état de présence pure dans ce qu'elle appelle « l'espace vide, le royaume du danseur⁸² ». Ses expérimentations présentent des similitudes frappantes avec les performances des danseurs dans les films de Teo Hernandez. Une comparaison entre *Hexentanz (La danse de la sorcière, 1929)* de Mary Wigman et *Pas de ciel* de Teo Hernandez permet d'approfondir cette réflexion sur l'état d'extase dans la danse. En effet, on retrouve un corps pulsionnel, seul dans un espace qui s'agite expressivement, avec des mouvements amples, brutaux, répétitifs. Dans ces deux films, des corps énergiques réalisent des gestes pulsionnels presque comme des spasmes, et qui semblent donc incontrôlés. Tout comme Mary Wigman en extase, je peux considérer Bernardo Montet en transe.

3. Transformation du corps dansant

3. 1. Dépersonnalisation

En interprétant les corps en état de transe et donc sujet à une intériorité bouleversée, je ne parlerai

⁷⁹ Catherine Diverrés citée dans Mauricio Hernandez, « Reconstruction d'une autobiographie en fragments », *Dérives*, 2005.

⁸⁰ Mary Wigman (1886-1973) est une figure majeure de la danse expressionniste allemande, un mouvement qui se distingue par sa volonté de traduire les émotions intérieures du danseur en mouvements. En collaboration avec le théoricien Rudolf von Laban, elle a contribué à l'élaboration d'un système de notation chorégraphique.

⁸¹ Vassileva-Fouilhoux Biliana, « La performance en danse moderne et postmoderne : une ivresse kinésique », dans revue *¿ Interrogations ?*, N°7. Le corps performant, décembre 2008.

⁸² Eugenio Barba, Nicola Savarese, *L'Anatomie de l'acteur, un dictionnaire d'anthropologie théâtrale*, Cahac, Bouffonneries Contrastes, 1985, p. 118.

plus de danseur mais uniquement de corps dansant, afin de renforcer cette idée de dé-personnalisation. A propos de l'activité des danseurs, Isabelle Launay⁸³ les qualifie de corps-marionnettes hantés par le corps-fantôme du marionnettiste. Elle compare ensuite l'état du danseur avec un état de rêve éveillé. Je ne sais pas qui serait le marionnettiste dans les films de Teo Hernandez mais je peux concevoir ce « corps vidé » et pourquoi pas re-possédé. Certains ferment les yeux comme pour oublier où ils sont et qui ils sont. Ces corps s'émancipent de leur humanité et veulent devenir autre chose le temps de leur danse. En tout cas, ils disparaissent « en tant qu'individu pour apparaître en tant que sujet de sa danse.⁸⁴ » pour reprendre les termes d'Isabelle Launay. Cependant, ils ne sont pas seuls à s'oublier, à se transformer. En effet, ces corps sont également dépersonnalisés par la caméra, qui joue avec leur apparence et leur espace. Dans *Corps aboli*, le corps n'est jamais visible en entier. La caméra se déplace lentement autour de ce corps, qu'elle morcelle par ses multiples points de vue et par sa proximité variable avec celui-ci. De plus, le corps est plongé dans un espace noir, qui devient un espace sans-dimension, sans gravité. Le corps n'est plus vraiment un corps, il devient des bouts de corps qui bougent dans le vide. Dans sa thèse sur la ciné-danse, Sophie Geneviève Walon analyse *Petite chronique de l'image* de Laurent Goldring (1995-2002) qui ressemble à *Corps aboli* (action et mise en scène). En effet, il s'agit également d'un film sur un corps dansant dans un espace noir. Sophie Geneviève Walon écrit : « Cette indétermination du lieu dans lequel ils s'inscrivent les abstrait de tout repère géographique, de tout contexte socio-historique et brouille même les coordonnées spatiales (haut, bas, côtés, fond) qui pourraient faciliter la "lecture" de leur posture. Conjugée à leur position étrange, cette absence de déterminants spatiaux qui gomme jusqu'à leurs points d'appui rend malaisées l'identification de leurs membres et la compréhension de leur organisation posturale.⁸⁵ ». Ces propos s'appliquent justement à *Corps aboli*. En effet, il est parfois difficile de comprendre ce qui est filmé : est-ce une cuisse ? Un dos ? Un crâne ? Sophie Geneviève Walon ajoute que « le visage n'est plus filmé comme le vecteur de l'identité d'un personnage, comme une interface signifiante qui dévoile une psychologie, mais comme une pure surface organique et plastique, capable de micromouvements, de déformations, de reformations et de transformations⁸⁶ ». Mon regard de spectateur parachève cette dépersonnalisation en se focalisant sur les mouvements des corps, attiré par les courbes et les formes en mouvement. Je contemple une entité en mouvement, mais l'essence de cette entité, son identité, perd tout intérêt, laissant place à une contemplation purement formelle.

⁸³ Isabelle Launay, « Laban, ou "l'expérience de danse" », revue esthétique 22, éd. Jean-Michel Place, 1992, p. 72.

⁸⁴ *Ibid.*, p. 70.

⁸⁵ Sophie Geneviève Walon. « Ciné-danse : histoire et singularités esthétiques d'un genre hybride », Université Paris sciences et lettres, 2016, p. 423.

⁸⁶ *Ibid.*, p. 351.

3. 2. Moment de mort imminente

Dans *Pas de ciel*, au bout d'une minute, le danseur s'allonge au sol sur le dos, les bras croisés tel un mort dans son cercueil, puis se réveille et vacille des bras comme réincarné en oiseau.

Pour le cinéaste, le geste du danseur consiste à « saisir l'instant – cet espace où la mort imminente va le saisir. Le danseur, emblème de la ville, promis à une destruction totale.⁸⁷ ». Le corps dansant serait alors prêt à mourir pour renaître. Lors de sa transe, le chaman tente de mourir spirituellement et de renaître autrement, avec un nouvelle âme dans le but d'entrer en contact avec des esprits. Cette mort spirituelle pourrait ainsi être transposée aux corps dansants des films de Hernandez. Ce dernier ajoute :

Ces danseurs, quand on les voit danser, et se donner, on se dit : ils vont mourir ! Et en fait leur travail, leur danse, consiste à cela (...) faire le vide pour mieux faire apparaître leur mort. (...) Danser pour faire tuer cette lumière. La danse est une écriture à l'envers. La danse, la voie... pour arriver plus vite à la mort.⁸⁸

Dans *Tables d'hiver*, l'homme se réveille, il danse, il mange, il lit, il s'habille, etc. Toutes ces actions ont lieu dans sa maison, le jour. Puis d'un coup, la maison « disparaît » et l'homme réapparaît dans un lieu noir où la lumière est morte. Il s'est comme réveillé dans l'au-delà, dans un monde inconnu, et danse sans s'arrêter. *Corps aboli* se passe uniquement dans cet espace noir, comme si la mort s'était produite avant le film. Le titre du film évoque l'abolition de quelque chose, l'abolition du temps, l'abolition de l'espace, l'abolition de ce qu'était ce corps avant son voyage. Teo Hernandez ajoute à propos de la mort de l'espace du danseur : « Combien de choses ont disparu autour du danseur ? Et si la danse était ceci : faire disparaître tout autour de soi : simple anéantissement.⁸⁹ ». Dans ce lieu noir, l'état interne du corps s'est propagé dans l'espace. Sa mort spirituelle s'est étendue à ce qui l'entoure. Il semblerait alors que l'utilisation de lieux vides fasse

⁸⁷ Teo Hernandez, *Anatomie de l'image*, op. cit., 15 novembre 1987, p. 216.

⁸⁸ *Ibid.*, 18 avril 1988, p. 225.

⁸⁹ *Ibid.*, 17 novembre 1987, p. 216.

allusion à l'intériorité des corps en transe, vidés de leur âme.

3. 3. Métamorphoses

Outre la réincarnation du danseur en oiseau dans *Pas de ciel*, qu'en est-il de ces renaissances ? Le corps de Bernardo se met également à ramper tel un serpent, puis relève ses pattes et marche comme une sorte de gros lézard. Il serait alors sujet à des métamorphoses multiples. Dans une perspective plus large, ces métamorphoses évoquent le processus chamanique d'imitation des animaux, où le danseur cherche à entrer en contact avec des forces surnaturelles⁹⁰. Cependant, je propose ici une interprétation supplémentaire : cette transformation visuelle et métaphorique traduit le rejet temporaire de la nature humaine et l'acceptation d'une autre identité, même si cela ne dure que le temps d'un instant. Le danseur se transforme, perdant son identité initiale pour embrasser une nouvelle forme. Cette métamorphose évoque l'idée de sortie de corps, de dépossession, où le danseur tente d'accéder à un état d'extase.

Dans *Graal*, l'homme à la cape est reconnaissable sous son allure d'homme, mais progressivement, ses mouvements associés à l'accélération des images, vont transformer cet homme en fantôme. Contrairement aux métamorphoses de Catherine Divérrés et Bernardo Montet, l'homme prend physiquement l'apparence d'un fantôme. J'entends par fantôme cette figure de l'imaginaire collectif, volatile et recouverte d'un drap. En effet, filmé en contre-plongée face au ciel blanc, il fait bouger sa cape sans s'arrêter. Celle-ci le recouvre quasi intégralement, l'homme devient alors une forme volatile qui danse dans les airs.

A propos du film *Pas de ciel*, le cinéaste écrit : « Là, (à Étretat) sous le froid, le vent, la pluie du mois d'avril, leur chorégraphie prenait petit à petit, corps, ou plutôt dégageait un corps ou perdait pour devenir autre chose.⁹¹ ». Il confirme que c'est par la danse que le corps se transforme. Concernant la danseuse Catherine Divérrés avec qui il a collaboré, il affirme : « Elle (C.D.) connaît l'art de la métamorphose : tour à tour insecte, mort, lame de fond, brise nocturne. Avec ses gants faits de sang et d'iode.⁹² ». Cette citation pousse la vision du corps dansant vers des dimensions immatérielles (brise nocturne) et conceptuelles (mort). Finalement, pour l'observateur, l'enjeu du

⁹⁰ Cette interprétation a été présentée et détaillée dans la première partie du mémoire.

⁹¹ Teo Hernandez, *Anatomie de l'image, op. cit.*, 19 septembre 1989, p. 239.

⁹² *Ibid.*, 4 juillet 1988, p. 228.

danseur n'est plus tant sa forme matérielle que les effets qu'il va transmettre. Dans les films de Hernandez, la grande vitesse du corps dansant ou de la caméra fait perdre au corps toute forme définie, le dissolvant dans l'abstraction pour ne retranscrire que impressions et sensations. Ainsi, la danse semble transcender la simple apparence physique pour faire naître des sensations, des émotions, des réflexions chez le spectateur.

A propos de Loïe Fuller dansant avec ses voiles, Germaine Dulac écrit :

*J'évoque une danseuse ! Une femme ? Non. Une ligne bondissante aux rythmes harmonieux. J'évoque sur des voiles une projection lumineuse ! Matière précise ? Non. Rythmes fluides. Les plaisirs que procure le mouvement au théâtre, pourquoi les mépriser à l'écran. Harmonie des lignes. Harmonie de lumière. Lignes, surfaces, volumes évoluant directement, sans artifices d'évocations, dans la logique de leurs formes, dépouillées de tout sens trop humain pour mieux s'élever vers l'abstraction et donner plus d'espace aux sensations et aux rêves :
LE CINÉMA INTEGRAL⁹³*

Contrairement à Teo Hernandez, Dulac déshumanise cette femme sans pour autant évoquer des métamorphoses irrationnelles. Elle compare la femme à de véritables paramètres concrets et véritablement constatables : rythme, courbe, lumière, matière, fluide, ligne, volume. Dans les films de Hernandez, lorsque la caméra s'agite, elle transforme les corps. Elle les prive parfois de leur forme humaine, et lors de ces moments, ces corps ne sont véritablement plus que des courbes, des formes, des flux de lumières.

Paul Valéry propose d'associer lui aussi plusieurs identifications au corps dansant : « Notre philosophe peut aussi bien comparer la danseuse à une flamme, et, en somme, à tout phénomène visiblement entretenu par la consommation intense d'une énergie de qualité supérieure.⁹⁴ ». Il ajoute : « On pourrait dire : une ligne se déplace dans le cadre. Regardez comment cette ligne, comment cette feuille, cette lueur, cette femme se déplace dans le cadre. Chorégraphie du cadre. Tout ce qui bouge a quelque chose à voir avec la danse, porte en soi de la danse, sans vraiment être "une danse".⁹⁵ ». Il confond la feuille, la lueur, la femme, ce qui rejoint cette conception d'un corps métamorphosé qui n'est plus humain. En abordant le cadre et la chorégraphie, Valéry attire

⁹³ Germaine Dulac, « Du sentiment à la ligne », in *Schémas* n°1, Paris, 17 février 1927, pp. 26-32.

⁹⁴ Paul Valéry, *Philosophie de la danse*, op. cit., p. 24.

⁹⁵ Jonas Mekas, « Trente-neuf notules sur la danse et le cinéma », *Dance Perspectives*, n°30, 1967.

l'attention sur l'environnement dans lequel évoluent les danseurs. Dans les films de Teo Hernandez la caméra en mouvement modifie la forme du danseur mais modifie également celle de tout ce qui l'entoure. Sans être de véritables danseurs ne participent-ils pas à la danse ? J'irai ici à l'encontre de Jonas Mekas, pour qui « Le matériau de la danse est un corps humain.⁹⁶ ». Dans le cinéma de Teo Hernandez, je ne pourrai limiter la danse aux corps humains. Mais qui dansent ? Pour Dominique Noguez, « On ne danse jamais seul. Le danseur n'existe qu'en suscitant d'autres danseurs. Même solitaire, il se sent en cortège, en cœur.⁹⁷ ». Je vais alors tenter de repérer ces autres danseurs non-humains.

II. Entre danse et chorégraphie

1. Objets vivants

Dans *Gong* (de 4min57sec à 8min17sec), Hernandez capture la danse d'une marionnette. Bien que manipulée par des mains humaines invisibles, elle semble s'animer d'elle-même, acquérant une âme éphémère le temps de sa performance. De même, dans *Tables d'hiver*, une bougie prend vie, se déplaçant dans l'espace comme par magie. Au-delà des mouvements insufflés par les danseurs, la caméra elle-même devient un instrument d'animation, faisant danser les objets qui paraissent alors dotés d'une autonomie surnaturelle. Cette illusion évoque la possession par des âmes extérieures, rappelant l'essence même de la transe : la rencontre entre les esprits et la possession des corps, qu'ils soient humains ou pas. Le cinéma de Teo Hernandez abolit progressivement les frontières entre le vivant et le non-vivant puisque tout s'anime de manière plus ou moins similaire, créant ainsi un univers où tout peut potentiellement s'animer et danser. Elle reflète une vision du monde où la danse transcende les limites du corps humain pour imprégner l'environnement tout entier, transformant l'espace filmique en un lieu de transe et de métamorphose perpétuelle.

Le danseur et chorégraphe Christian Rizzo s'est questionné sur le rôle du danseur dans la danse : serait-il possible de concevoir une danse sans danseur ? Il envisage cette hypothèse en proposant de distinguer la chorégraphie de la danse. Pour lui, « La danse relève vraiment de la pratique des danseurs et la chorégraphie n'est pas, pour moi, une pratique de danse mais de composition du

⁹⁶ *Ibid.*

⁹⁷ Dominique Noguez, *op. cit.*, p. 11.

mouvement partagé entre les corps et les contextes d'apparition du mouvement.⁹⁸ ». Il considère le corps comme simple élément de la chorégraphie, en admettant qu'il est « le centre de la danse⁹⁹ ». Dans les films de Hernandez, l'espace lui-même devient une chorégraphie complexe, englobant non seulement les mouvements des danseurs, mais aussi ceux de tous les éléments environnants. La vision de Christian Rizzo m'a permis d'envisager l'ensemble des composants du cadre comme participant aux chorégraphies. Cependant, en considérant un animisme omniprésent, je ne limiterai pas la danse à la pratique des danseurs (humains). En effet, l'extension du concept de danse aux éléments non-humains ouvre de nouvelles perspectives dans l'étude des états d'extase. En effet, bien qu'un objet inanimé ne puisse a priori entrer en transe, l'hypothèse d'une âme s'en emparant et lui insufflant la vie mérite d'être explorée. Cette possession pourrait-elle transformer l'objet en une entité dansante ? Sa nouvelle mobilité pourrait-elle être interprétée comme une manifestation tangible de la transe d'un corps dépossédé ? Ces questions élargissent les frontières traditionnelles de la danse, invitant à une réflexion profonde sur la nature de l'extase et de la transe au-delà du corps humain, et sur la possibilité d'une chorégraphie qui englobe l'ensemble de l'espace filmique.

2. Chorégraphie de l'espace

Les états de transe impliquent une relation complexe entre le corps et son environnement, comme le souligne Nancy Midol : « dans un phénomène de transe, le corps n'est jamais isolé, il ne s'agit jamais d'un simple agencement physiologique, mais d'un rapport qui lie l'intériorité d'un soi multiple avec une extériorité complexe.¹⁰⁰ ». Cette perspective invite à explorer cette « extériorité complexe » et à considérer ce qui existe au-delà des corps. Dans l'analyse des danses, l'attention portée aux dynamismes corporels - formes, volumes et flux de mouvements - peut s'étendre à des éléments non corporels. Ces caractéristiques, habituellement associées aux corps en mouvement, peuvent en effet s'appliquer à d'autres aspects de l'environnement dansé, élargissant ainsi la compréhension de l'expérience de transe et de son contexte.

Dans les films de Teo Hernandez, tels que *Lacrima Christi*, *Tables d'hiver*, *Gong* ou *Graal*, la danse transcende les corps pour englober l'intégralité de l'espace filmique. L'image devient le lieu d'une

⁹⁸ Christian Rizzo cité dans Térésa Faucon, Caroline San Martin, *Chorégrapheur le film: gestes, cadre, montage*, Paris: Editions Mimésis, 2019, p. 29.

⁹⁹ *Ibid.*

¹⁰⁰ Nancy Midol, *Ecologie des transes*, Paris : Téraèdre, 2010, p. 15.

chorégraphie visuelle complexe, où tous les éléments fusionnent pour créer une danse psychédélique de l'espace. Les mouvements rapides et frénétiques de la caméra, combinés à ses micro-mouvements horizontaux et latéraux, génèrent des flux lumineux dynamiques qui traversent le cadre. Ces mouvements créent des formes et des dessins éphémères, trop fugaces pour être précisément décrits, mais qui contribuent à une unité visuelle saisissante. Dans cette danse cinématographique, corps, objets et environnement se fondent au premier plan, estompant les frontières entre l'animé et l'inanimé. Hernandez se distingue ainsi d'autres pionniers du « ciné-danse » comme Maya Deren. Là où Deren se concentrait principalement sur les corps humains pour représenter des états de conscience modifiés, Hernandez étend cette notion à tous les éléments du cadre, qu'ils soient humains ou non. Cette approche unique insuffle une forme d'animisme à l'ensemble de l'image, transformant chaque élément en un potentiel vecteur de mouvement et de danse. Cette technique permet à Hernandez de matérialiser visuellement des expériences hors du corps et des états de transe. Les corps et les objets deviennent des « coquilles » vidées de leur essence habituelle, réinvesties par des forces invisibles. Le résultat est une expérience cinématographique immersive où l'intégralité de l'image se transforme en une danse psychédélique dynamique.

III. Une danse prisonnière du film

1. Redéfinition de l'espace-temps

Dans *Phénoménologie de la perception*, Merleau-Ponty aborde la question de la modification de l'espace-temps lors des moments de danse improvisée. Il compare la danse à une expérience subjective de l'espace et du temps. Il ajoute que le temps lors des moments de danse n'est pas linéaire mais qu'il s'agit plutôt d'une succession de moments présents, passés et futurs qui se mélangent et se superposent. Le danseur est ainsi immergé dans un présent continu, où le passé et le futur se fondent dans une expérience temporelle unique. Selon lui, il y a une dynamique entre le danseur et son environnement. Il investit son espace et le transforme par ses mouvements. L'espace devient en quelque sorte une extension du corps. On peut faire un rapprochement direct avec le discours de Laban, déjà partiellement énoncé (I.1), qui écrit : « l'expérience de la dissolution du moi dans "les flux corporels" du corps dansant¹⁰¹ » et que le danseur « s'absorbant dans cette matière

¹⁰¹ Isabelle Launay, « Laban, ou "l'expérience de danse" » *op. cit.*, p. 70.

mouvante », ressent que « le temps lui devient espace¹⁰² ».

Pour argumenter mes propos tenus dans l'introduction, je citerai deux danseurs évoquant l'espace temps en improvisation. Merce Cunningham (1919-2009), danseur américain, est un des pionniers de l'improvisation en danse. Pour lui, la transformation de l'espace-temps est le résultat d'une exploration de l'instant présent. L'improvisation, en s'extrayant des chorégraphies, permet au danseur de se connecter plus intimement avec son corps et son environnement dans une expérience unique. Ann Cooper Albright (1959-), chorégraphe et danseuse américaine, évoque aussi la transformation de l'espace-temps lors des danses improvisées. Elle affirme que cette liberté de mouvement crée une dynamique unique où le temps semble s'étirer et se plier, offrant ainsi une expérience sensorielle et kinesthésique enrichissante.

Pour Catherine Diverrès, « la danse est hors du temps, elle a à voir avec l'éternité. La danse, c'est le secret de la transformation ; la représentation, c'est sa perversion et sa magnificence.¹⁰³ », mais qu'advient-il lorsqu'elle est filmée, lorsqu'elle devient une représentation enfermée dans un cadre et délimitée par un temps d'enregistrement ? Comme le cinéma, la danse est un art de l'espace et du temps. Ils partagent alors un langage commun, propose Amy Greenfield¹⁰⁴. En effet, ces deux arts partagent des caractéristiques communes : temps, espace et fluide (qu'il faut comprendre comme l'expression du mouvement). Il s'agit donc de mettre en relation ces deux arts qui se mélangent : déterminer leur relation, leurs effets réciproques. Précédemment, j'ai établi le fait que Teo Hernandez et sa caméra sont influencés par les danseurs car sa mobilité dépend de ce qui est filmé. Le cinéaste danse en partie par mimétisme de l'action filmée. Outre l'espace-temps redéfini par la danse, il s'agit de voir en quoi le cinéma redéfinit lui-aussi ce nouvel espace-temps de la danse. Comme le souligne l'introduction de *Chorégrapheur le film*, de nombreux cinéastes et chorégraphes se rejoignent sur le fait que le cinéma modifie la danse et plus particulièrement « l'espace, les dimensions, le rythme, la distribution même des mouvements et les rapports entre les danseurs¹⁰⁵ ». Teo Hernandez liste quelques points qui traduisent les modifications de l'espace-temps par le cinéma.

¹⁰² *Ibid.*

¹⁰³ Catherine Diverrès, « Le défi de la danse », revue d'esthétique n°22, éd. Jean-Michel Place, 1992, p. 29.

¹⁰⁴ Amy Greenfield (1950-) est une artiste multidisciplinaire basée à New York, reconnue comme une figure pionnière du cinéma et de la vidéo expérimentaux. Elle est particulièrement célèbre pour avoir développé le genre novateur du ciné-danse, fusionnant les arts du mouvement et du cinéma.

¹⁰⁵ Caroline San Martin, Térésa Faucon, *op. cit.*, p. 12.

- *Le cinéma abolit le temps*
- *Le cinéma transforme l'espace en temps*
- *Le cinéma saisit l'espace et abolit le temps*
- *L'image est temps devenu espace*¹⁰⁶

Le cinéma possède donc un espace-temps propre, qui passe notamment par la vision de la caméra contrairement à un spectacle de danse vu par un public. Sophie Geneviève Walon souligne dans sa thèse qu'« en raison du dispositif technique sur lequel elle repose, la caméra structure ce qu'elle filme selon ses cadres de perception sui generis, c'est-à-dire selon l'architecture distinctive de son champ de vision.¹⁰⁷ ». Il est donc question d'emprisonnement d'un moment et d'un espace dans le cadre. La caméra propose une nouvelle configuration de la danse, s'appropriant les mouvements en offrant une conception inédite de l'espace-temps. Cette réinterprétation cinématographique transforme la perception et l'expérience de la chorégraphie, créant une dimension unique où le mouvement est redéfini par le cadre et le rythme filmique.

Par rapport à l'espace, le gros et le très gros plan imposent une visibilité sur des détails tels que la main, le pied ou le visage. C'est particulièrement notable dans les films *Corps abolis*, *Cristaux* ou encore *Tables d'hiver*. A ce propos, Sophie Geneviève Walon parle de « micro-chorégraphies ». Les corps sont soudainement observés de plus près, ainsi ce changement d'échelle émancipe la « perception traditionnelle de l'art chorégraphique¹⁰⁸ » du spectateur. Comme le fait Thierry De Mey¹⁰⁹ (exemple de la thèse de Sophie Geneviève Walon), Teo Hernandez joue avec les échelles de plans en alternant plans larges et plans rapprochés, ce qui lui permet de filmer à la fois le danseur dans son environnement, de le contextualiser dans son espace, et de le filmer plus intimement. C'est le cas dans *Pas de ciel*, où Teo Hernandez alterne à vive allure, plans larges et plans rapprochés grâce à des zooms et dé-zooms rapides.

Parallèlement, cinéastes comme chorégraphes n'ont cessé de remarquer combien le cinéma modifiait la danse : « l'espace, les dimensions, le rythme, la distribution même des mouvements et les rapports entre les danseurs¹¹⁰ ». Cependant c'est le cinéaste qui imposera l'espace-temps final.

¹⁰⁶ Teo Hernandez, *Anatomie de l'image*, op. cit., 6 février 1983, p. 104.

¹⁰⁷ Sophie Geneviève Walon, « Ciné-danse : histoire et singularités esthétiques d'un genre hybride. Musique, musicologie et arts de la scène », op. cit., p. 453.

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 312.

¹⁰⁹ Thierry De Mey (1956-) est un compositeur et réalisateur belge qui a notamment travaillé autour de la danse contemporaine.

¹¹⁰ Térésa Faucon, Caroline San Martin, op. cit., p.12.

En 1981, Teo Hernandez évoque son traitement du temps dans ses films : « Dilatation, contraction, fragmentation du temps : voilà les principales phases de l'emploi que je fais du temps cinématographique.¹¹¹ ». Il affirme être le manipulateur du temps, le maître du temps. Il décide en effet d'accélérer les images comme dans *Graal*, *Lacrima Christi*, *Tables d'hiver*, parfois les ralentis comme dans *Salomé*. Ces modifications temporelles transforment la danse et offrent au spectateur un nouveau spectacle qui n'est pas celui vécu par les corps dansants. Cependant cette manipulation engendre une réception du spectateur plus sensorielle que je présenterai dans la troisième partie.

2. Des « film-danses »

Teo Hernandez, dans sa démarche artistique, s'est penché sur la relation entre le cinéma et la danse. Il s'est d'abord interrogé : « Comment filmer la danse ?¹¹² ». Cette réflexion a rapidement évolué vers une autre question : « Comment danser pour un film ?¹¹³ ». Ces interrogations reflètent son désir d'explorer une forme de participation totale dans son art, fusionnant les rôles de cinéaste et de danseur. Cette approche, que je développerai plus en détail dans la quatrième partie, témoigne de sa volonté d'intégrer le mouvement corporel à l'acte même de filmer, créant ainsi une synergie unique entre la caméra et le corps en mouvement.

Pour en revenir à la manière de filmer en dansant, il poursuit sa réflexion :

Danser comme on est

et filmer

Danser non pas pour plaire, mais par plénitude spirituelle de l'esprit de soi-même.

Oublier le corps

jusqu'à l'oubli du corps

art du vol, ---- : sans règles, ni grammaire (...)

S'impliquer, se donner en entier. S'oublier, s'abandonner en silence. L'extase du vol. Que la danse et le film deviennent un miroir sans ---- Aller dans le sens contraire de la sculpture : toujours cisailer, entailler, transformer. Danser, filmer, ---- des deux verbes. Le film, la danse : suspendus entre les prémisses du ciel et les volutes du corps animal de la terre.¹¹⁴

¹¹¹ Teo Hernandez, *Anatomie de l'image*, op. cit., 22 novembre 1981, p. 52.

¹¹² *Ibid.*, 3 octobre 1989, pp. 240-241.

¹¹³ *Ibid.*

¹¹⁴ *Ibid.*

Le cinéaste semble vouloir partager l'état d'extase du danseur, comme si pour bien le filmer il fallait le comprendre et par conséquent prendre part à la danse, à la transe. Il n'y a pas de règle pour filmer la danse si ce n'est de se laisser porter par une pulsion incontrôlable qui arrive naturellement sans préméditation. *Lacrima Christi* est un film qui bouge sans cesse, très rapidement. La caméra est tremblante. La main du cinéaste est tremblante. Il écrit à ce propos : « A propos de celles à qui *Lacrima Christi* donne le tournis. C'est parce que dans ce film il y a beaucoup de larmes. Ces larmes sont les miennes. Ce film est également une danse, la mienne qui s'unit à celle des autres participants. Tout le film a été improvisé. Nous sommes arrivés sur le lieu de tournage sans savoir ce que nous allions filmer. Nous dansions dans le vide.¹¹⁵ ». Il compare les mouvements de la caméra à ses larmes, comme s'ils étaient le résultat visible de sa sensibilité, de ce qu'il était en train de vivre intérieurement.

Catherine Diverrès s'exprime à propos de Hernandez : « Il filme comme un chaman. En fait, il ne filme pas la danse, il la vit, il est à l'intérieur du mouvement. Sa caméra est le prolongement de sa main : organicité, extrême vitesse, puis lenteur, délicatesse et rigueur, baroque et abstraction... Notre perception du temps est altérée¹¹⁶ ». En dansant, Teo Hernandez modifie ce temps et c'est ce temps en question que le spectateur va vivre. Plus que vue, cette danse est partagée. Vers le milieu du film *Pas de ciel*, après une brève coupure au noir, le danseur filmé est face caméra, il fait une brève pause dans sa danse et regarde la caméra pendant plusieurs secondes. D'une certaine manière, il semble dire à Hernandez « c'est à toi de danser et je vais te regarder comme tu me regardes ». A ce moment, la caméra se met à gesticuler dans tous les sens et entre dans une sorte d'ivresse. Elle réalise une infinité de micro-mouvements rapides dans tous les sens, en avant, latéralement et horizontalement. A propos de Stan Brakhage, Jonas Mekas écrit « Les mouvements d'un cinéaste avec la caméra sont une danse. (...)»¹¹⁷. Lorsque Teo Hernandez affirme que la caméra est la continuité de son bras, il rejoint les propos de Mekas : « Les caméra 16mm et 8mm sont devenues des extensions de nos doigts et elles bougent au rythme des battements de nos cœurs, au flux et au rythme de nos émotions et, espérons-le, de nos âmes. Elles sont des extensions de notre corps qui bouge, qui danse. (...)»¹¹⁸.

Finalement, le danseur filmé reprend sa danse. Il y a donc un jeu de double danse.

¹¹⁵ *Ibid.*, 31 juillet 1982, p. 95.

¹¹⁶ Catherine Diverrès cité dans « Constellations Diverrès / Teo Hernandez (1939-1992) », [exposition au Centre Culturel d'Illzach, janvier 2023].

¹¹⁷ Jonas Mekas, *cit. op.*

¹¹⁸ *Ibid.*

C'est par l'union entre danse du filmé et danse du filmeur que je définirai la majeure partie du corpus de films de Teo Hernandez comme des « film-danses ». En effet, je ne considérerai pas les films *Salomé* et *Esmeralda* (et ses précédents films que je n'ai pas abordés) dans lesquels la caméra ne danse pas. Mais bien les films après 1976, où le cinéaste a affirmé avoir évolué sa pratique filmique, lorsqu'il qualifie le tournage de *Corps abolis* d'« expérience unique¹¹⁹ ». Il écrit que « Les images étaient vraiment le résultat des mouvements de mon corps entier.¹²⁰ ». Ce film est composé de 16 minutes et 26 secondes d'une danse très lente d'un homme nu. La caméra semble se mouvoir par mimétisme, elle est elle aussi très lente et tourne autour de ce corps. Elle filme sous plusieurs angles, en plongée, à sa hauteur, elle s'approche, recule. Elle est constamment en mouvement, et tourne sans arrêt. Peu à peu, elle prend de la vitesse, et l'image tend vers l'abstraction (en raison du rapprochement et de la rapidité extrême des mouvements).

Jonas Mekas écrit que « les plus subtiles qualités par lesquelles un film s'apparente à la danse proviennent du metteur en scène et de l'opérateur et seulement en deuxième lieu des acteurs.¹²¹ ». Il est vrai que lorsque la caméra est en mouvement, les sensations sont plus intenses pour le spectateur. Et parfois même le corps du danseur filmé disparaît ou prend une forme non reconnaissable. A ce moment, la danse du filmeur impose son regard et invisibilise l'autre danseur. C'est par exemple le cas dans *Cristaux* où la dernière danse est une danse de la caméra avant tout. Le film propose des moments de succession de gros plans en mouvement très rapides de courtes durées. La caméra transforme alors ce qu'elle filme en un espace abstrait. Elle prend le contrôle de l'image. C'est alors la danse de Teo Hernandez qui primerait car en tant que spectateur je partage sa vision. Le cinéaste danseur propose ainsi une nouvelle expérience : voir une danse à travers le regard du danseur. C'est pourquoi son travail cinématographique pourrait s'apparenter à une forme de danse.

Dans *Graal*, pendant que les deux hommes effectuent une danse lente, méditative, la caméra fait des micro-mouvements courts très rapides. Le rythme du film est effréné, saccadé, redondant et inhabituel. Ce sont les mouvements du filmeur qui invoquent l'ivresse corporelle et la transe. Dans *Lacrime Cristi*, *Graal*, *Tables d'hiver*, *Cristaux* ou encore *Pas de ciel*, c'est l'extrême rapidité qui est marquante. Une rapidité de brefs mouvements allant de droite à gauche, de haut en bas, d'avant en

¹¹⁹ Teo Hernandez, *Anatomie de l'image*, op. cit., 4 novembre 1981, p. 48.

¹²⁰ *Ibid.*, 4 novembre 1981, p. 48.

¹²¹ Jonas Mekas, op. cit.

arrière. Ces mini-mouvements sont répétitifs et donnent ainsi une impression de tournis. Ils brouillent l'image et par conséquent accentuent les sensations. Ces mouvements réguliers et infinis peuvent créer un effet hypnotisant sur le spectateur. La caméra permet ainsi de partager ce moment d'extase. Le cinéaste écrit « La caméra nous permet de devenir un autre : voler, rotation, vibration.¹²² ». D'une certaine manière, en regardant le film, je deviens celui qui vole, tourne, vibre, danse. Dans *Cristaux*, ce n'est que dans la dernière partie du film que la caméra se met à tourner dans tous les sens et de plus en plus vite. Ce cumul d'images variées, comme des bribes de souvenirs à la manière d'images psychédéliques, pourrait s'apparenter à une transe matérialisée, celle de de Teo Hernandez. Ainsi, la caméra permet une représentation visuelle de cet état mental, rend l'image sensorielle, impliquant en quelque sorte le spectateur (je reviendrai plus en détail sur la mobilité de la caméra).

Teo Hernandez se sert toutefois de ce qu'il filme pour renforcer ces sensations de tournis. On peut notamment citer un moment de *Graal* (4min55sec) où l'homme à la cape se tourne plusieurs fois sur lui-même. Tout son corps s'active et plus juste les bras et mains comme les cinq premières minutes. Il effectue des dizaines de rotations sur lui-même, et combiné au zoom et à l'angle en contre-plongée, cela crée une véritable sensation de vertige. Puis sa cape passe devant la caméra sans cesse, ce qui crée un effet stroboscopique par l'obstruction de l'espace. Ce sentiment est renforcé par la vision en contre plongée donnant sur le ciel d'une lumière blanche divine, puisque l'image passe du noir au blanc et donne ainsi une impression de clignotement.

Dans le cinéma de Teo Hernandez, la fusion entre la danse des sujets filmés et les mouvements de la caméra peut être interprétée comme une matérialisation d'un état de transe. Cette approche confère une dimension sacrée à l'image, transportant le spectateur dans un univers perçu différemment.

Cette technique permet de retranscrire visuellement l'intériorité bouleversée du danseur à travers les mouvements de la caméra, capturant ainsi l'extase sur et au-delà des corps. Le cinéma de Hernández peut être considéré comme se déroulant en deux phases : la focalisation et l'agitation (représentant « l'état de transe »). Ce qui rend le cinéma de Hernandez particulièrement sensoriel est le partage du point de vue à une autre échelle. Il ne s'agit pas simplement de filmer des corps en état de transe, mais de créer une expérience où cet état se retrouve lié à plusieurs points de vue, impliquant à la fois les danseurs, la caméra et le spectateur. Je vais dans la prochaine partie, accorder mon attention

¹²² Teo Hernandez, *Anatomie de l'image*, op. cit., 22 février 1982, p. 78.

sur cette matérialisation visuelle technique de ce que j'ai interprété comme étant l'union entre perception et sensation lors de moments d'excitation.

TROISIÈME PARTIE

UN CINÉMA DES SENSATIONS

Dans ses films, Teo Hernandez ouvre la porte sur un monde inconnu, étrange, déroutant, personnel. Comment pénétrer dans un tel monde ? Ne faudrait-il pas le ressentir, plutôt que de le regarder avec distance et perplexité ?

Au-delà de raconter des histoires, le cinéma peut mobiliser les émotions et sensations du spectateur. Et lorsque cette sensorialité monopolise l'intégralité des films, ils peuvent être rattachés au « cinéma des sensations ». Apparu dans les années 1990, le « cinéma des sensations » renvoie aux films plaçant « le corps et ses sensations au cœur de son propos et de son esthétique¹²³ » pour reprendre les termes de Sophie Walon. Dans son article spécifiquement consacré à un corpus français, celle-ci cite entre autres les films de Claire Denis, Bruno Dumont, Catherine Breillat, Philippe Grandrieux, Gaspar Noé ou encore Bertrand Bonello. Ce « genre » cinématographique met en scène des actions tactiles mais suggère également d'autres impressions telles que les sensations « tactiles, spatiales, rythmiques, thermiques, etc.¹²⁴ ». Chronologiquement, Teo Hernandez se situe avant ce mouvement, cependant ne serait-il pas cohérent de l'y intégrer ? En effet, dans ses films, le corps est l'élément central et la manière dont il est présenté à l'image semble lui conférer d'autres aspects que celui d'une simple représentation, habituelle dans le cinéma classique. Cette partie aura pour but de repérer l'utilisation d'éléments techniques qui mettent au premier plan la sensorialité en utilisant les capacités synesthésiques du cinéma, et qui justifieront ainsi l'admission de Teo Hernandez dans le « cinéma des sensations ». Pour Martine Beugnet, le cinéma des sensations, qu'elle nomme également « cinéma des sens » ou « cinéma de la corporéité », se réfère aux moments de fluctuation entre figuration et abstraction et « où la forme humaine, au moins en tant qu'entité unifiée, perd

¹²³ *Ibid.*

¹²⁴ Sophie Geneviève Walon, « Ciné-danse : histoire et singularités esthétiques d'un genre hybride. Musique, musicologie et arts de la scène. », *op. cit.*, p. 381.

facilement sa fonction de principal point de référence (...) où le corps subjectif semble se fondre dans la matière.¹²⁵ ». Cette fluctuation et la perte du corps dans la matière du film sont présentes dans les films de Teo Hernandez. Cette image faite de matière renvoie au registre « haptique¹²⁶ », et par extension engendrera un changement de regard du spectateur qui sera alors porté sur les sensations induites par l'image. Je questionnerai ce terme haptique, cette faculté de « toucher avec les yeux¹²⁷ ». Comment toucher illusoirement ? Peut-on toucher avec les yeux ? Vivian Sobchack affirme que le toucher peut être ressenti lors d'une « expérience cinématographique ». En utilisant le terme « expérience », elle sort déjà d'un cadre classique dans lequel le spectateur est passif. Elle soutient : « Le toucher est une modalité sensorielle qui peut être activée par le cinéma, non seulement par le toucher physique de l'écran, mais aussi par la manière dont le cinéma peut évoquer des sensations tactiles.¹²⁸ ». Je ne parlerai bien évidemment pas du toucher physique de l'écran mais bien de la manière d'évoquer les sensations tactiles.

Dans un premier temps, je définirai les quatre caractéristiques techniques qui, selon moi, imposent le regard haptique au spectateur : le gros plan, les mouvements, les jeux de lumière et ce que j'appelle les « éléments perturbateurs ». Tous ces éléments sont propres au cinéma de Teo Hernandez mais sont souvent utilisés pour convoquer la vision haptique, notamment dans le cinéma expérimental. Je rejoins Yann Beauvais qui avait déjà commenté ces aspects du cinéma de Hernandez :

Cette question du mouvement ou du flux se manifeste avec Teo Hernandez par une mise à l'écart de la netteté au profit de l'écoulement (jeux de profondeur et sur les mouvements de caméra), du passage des photogrammes et du filage (décrochement de la lisibilité de l'image en fonction de la vitesse du mouvement de la caméra, par exemple le survol rapide d'objets filmés en gros plans).¹²⁹

¹²⁵ Martine Beugnet, *Cinema and Sensation: French Film and the Art of Transgression*, Edinburgh University Press, 2007, p. 65. (ma traduction)

¹²⁶ Le terme « haptique » a été introduit par Aloïs Riegl et sera repris par plusieurs théoriciens pour évoquer le regard du spectateur qui va au-delà d'une simple perception visuelle. Un mode de perception qui considère plutôt l'aspect sensoriel et tactile des images.

¹²⁷ Laura U. Marks, *The Skin of the Film: Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses*. Duke University Press, 2000, p. 127.

¹²⁸ Vivian Sobchack, *Carnal Thoughts: Embodiment and Moving Image Culture*. 1st ed. University of California Press, 2004, p. 209.

¹²⁹ Yann Beauvais, Paris, mai 2018 dans Jean-Michel Bouhours, Michel Nedjar, et Dominique Noguez. *Téo Hernandez: trois gouttes de mezcal dans une coupe de champagne*, Centre Georges Pompidou, 1997, p. 27.

Dans un second temps, j'analyserai les présences tactiles et érotiques à travers les actions des corps filmés, dans le but de voir une corrélation avec le phénomène de transe, du point de vue de l'éveil des sensations.

I. Des « images fusions »

Cette expression « images fusions » m'est inspirée du le terme « films fusions¹³⁰ » employé par Yann Beauvais à propos de la filmographie de Teo Hernandez. Beauvais propose ce terme pour qualifier l'alliance entre optique et haptique. Ce seraient ces « films fusions » qui ouvriraient la voie au regard haptique. Yann Beauvais explique comment Hernandez procède pour créer ses films-fusions :

Larguant l'histoire classique du cinéma et ses référents, au profit des potentialités qu'offre l'instrument privilégié (le super 8) et, comme lui faisait remarquer Michel Nedjar, c'est en se mouvant, en quittant le tour (du potier) qu'il arrive à sculpter des objets lumières, à faire du film, une sculpture de la matière du cinéma : la lumière. Les objets deviennent alors des flux en transformations constantes et non plus des objets reproduits. On quitte le territoire du réalisme pour fabriquer de la sensation qui travaille les matières selon des chorégraphies inouïes.¹³¹

Cette citation met en exergue deux paramètres de création que je vais analyser : la mobilité de la caméra et les jeux de lumière. J'ai cependant décidé de parler d'« images fusions » pour différencier images mouvantes haptiques et images statiques optiques. En effet, il y a généralement ces deux registres dans les films de cinéaste et observer la place et ces différents moments sera significatif dans mon repérage de la transe.

1. Le gros plan

1. 1. Re-modelage des corps filmés¹³²

¹³⁰ Yann Beauvais, *op. cit.*, p. 26.

¹³¹ *Ibid.*

¹³² J'entends par « corps » tout ce qui a une forme, une identité. Je ne renvoie pas qu'aux corps humains mais aux objets, aux éléments de décors, etc.

Au début de *Cristaux* (4min10sec), un homme tient un cristal dans ses mains. La caméra s'approche progressivement, et filme rapidement en très gros plans, mettant ainsi en lumière les caractéristiques matérielles du cristal : sa brillance et sa matière réfléchissante. Le cristal devient ainsi une matière révélatrice de son environnement. Ses différentes facettes reflètent une lumière blanche, le bas puis le haut du visage de l'homme, le sol en aluminium, etc. Par cette grande proximité avec la caméra, le cristal perd sa forme habituelle pour être appréhendé davantage par sa texture. Teo Hernandez, en filmant de très près, capture d'une manière particulière cet objet puisqu'il n'en saisit que certains morceaux et ainsi le re-forme, le re-modèle à travers l'objectif de la caméra.

Le passage de la forme à la matière conduit à l'adoption d'un regard haptique, qui prend en considération la texture et la substance des choses filmées. Ce phénomène est observable dans tous les films du corpus, où les corps et objets sont filmés en gros plans. Ils ne sont alors plus des entités définies en tant que choses ou corps, mais deviennent des entités visibles inconnues, car ils ne sont plus reconnaissables. Ainsi, l'objet filmé cesse de renvoyer à un concept pour être caractérisé par ses attributs physiques présentés à l'image. Il n'est plus quelque chose de familier mais devient une combinaison d'éléments visuels. Teo Hernandez ouvre ainsi une porte vers une nouvelle dimension où il redéfinit la forme et la dénomination des choses. D'ailleurs pour Béla Balázs, il n'y a pas de « physionomie en soi¹³³ », celle-ci dépend du point de vue, du cadrage. Ce dernier ajoute : « Chaque image signifie un angle de vision, chaque angle de vision signifie un rapport, et pas seulement un rapport spatial. Chaque représentation du monde renferme en elle une conception du monde¹³⁴ » et « Tout apparaît au spectateur à partir du point de vue du personnage agissant¹³⁵ ». En l'occurrence, il s'agit du point de vue de Teo Hernandez, qui transforme et façonne un univers entier, devenant ainsi le créateur d'un monde. Daniel Arasse aborde le concept de l'objet représenté en se référant à celui qui peint ou observe, souvent désigné comme le « détaillant ». Dans ce contexte, Teo Hernandez incarne ce rôle de « détaillant ». Daniel Arasse explique que la configuration du détail est influencée par le point de vue de ce « détaillant » et, dans la relation intime qui se crée avec l'œuvre, l'acte de découper le détail échappe à toute forme de contrôle ou norme. Ce « détail-dettaglio » dans la peinture représente un programme d'action, une interaction entre la main et le regard qui explore la surface peinte. De la même manière, au cinéma, l'objet n'est pas simplement présenté tel quel, mais révèle ses aspects et ses détails à travers le regard du cinéaste. Contrairement à un peintre qui ajoute des détails, le cinéaste révèle et crée des détails par sa manière de filmer en s'approchant de l'objet. Ainsi, par sa proximité avec ce qu'il filme, Hernandez

¹³³ Béla Balázs, Jacques Chavy, *L'Esprit du cinéma*, Paris: Éd. Payot & Rivages, 2011, p. 205.

¹³⁴ *Ibid.*, p. 206.

¹³⁵ *Ibid.*

le redéfinit complètement.

Le gros plan, en permettant d'observer des détails imperceptibles à l'œil nu ou à distance, ouvre la voie à une nouvelle forme de contemplation selon Daniel Arasse. Ce dernier cite Horace, selon qui « la peinture te prendra plus si tu la regardes de près¹³⁶ », une idée picturale qui trouve écho dans les gros plans cinématographiques. Daniel Arasse souligne que pour apprécier pleinement un détail, il faut s'en approcher, une notion transposable aux films de Teo Hernandez. En imposant des gros plans, le cinéaste guide le regard du spectateur vers une contemplation et une perception particulières, introduisant ainsi le concept de regard haptique. La distance variable entre le spectateur et l'œuvre devient la distance imposée entre la caméra et ce qu'elle filme, transformant le détail en élément principal. Stan Brakhage affirme que : « Le gros plan dans le cinéma d'abstraction est une invitation à se plonger dans les textures, les formes et les couleurs, à explorer les détails qui échappent à notre perception habituelle. C'est une expérience visuelle qui transcende la représentation réaliste et nous transporte dans un monde de sensations pures¹³⁷. ».

1. 2. Connaissance mimétique

Les films de Teo Hernandez, mettant ainsi en avant la matérialité des choses, convoquent par conséquent d'autres sensations. La plume dans *Tables d'hiver* réfère à une sensation de chatouillement doux et agréable, les draps dans *Salomé* convoque aussi la douceur du contact entre le tissu et la peau, la bougie dans *Tables d'hiver* renvoie à une sensation de chaleur. La sensation thermique est exploitée tout le long de *Corps aboli* au travers du corps de l'homme brillant, luisant, transpirant. Dans *Esmeralda*, ce sont des sensations plus intenses comme la douleur avec les deux hommes qui s'étranglent ou les baisers passionnés entre la femme et l'homme. En outre, d'autres sensations sont évoquées autrement que par la texture des choses, par exemple les mouvements de vêtements du danseur sur la falaise dans *Pas de ciel*, qui renvoient à la fraîcheur du vent.

¹³⁶ Daniel Arasse, *Le détail : pour une histoire rapprochée de la peinture*, 1992, Nouvelle éd. Paris: Flammarion, 2021, p. 232.

¹³⁷ Stan Brakhage, « Essential Brakhage: Selected Writings on Filmmaking », McPherson, 2001, p. 112.

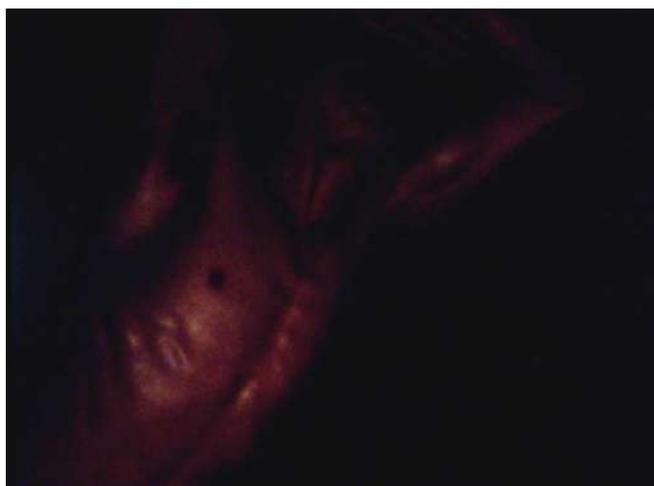


Figure 22 : corps transpirant dans *Corps aboli*

Dans le chapitre de son livre *The Skin of the Film* intitulé « La mémoire du toucher », Laura U. Marks réfléchit à la manière dont le cinéma interculturel pourrait exprimer l'inexprimable et évoquer ce qui est difficile à représenter, en faisant appel aux sens, particulièrement à celui du toucher. Confronté à ce qui est techniquement impossible à transmettre, le réalisateur doit pousser le son et la vision vers de nouveaux seuils de perception. En reconnaissant la texture de la chose, je projette ma propre connaissance sensorielle sur l'image. C'est évidemment plus frappant lorsqu'il s'agit de sensations fortes ou marquantes. Laura U. Marks parle de la sensation de « caresser avec les yeux¹³⁸ ». Elle l'avait ressentie lors de son visionnage de *Seeing is Believing* de Shauna Beharry, un film expérimental dans lequel la réalisatrice a tenté de restituer sa mémoire tactile des vêtements et du corps de sa mère disparue. Laura U. Marks affirme avoir eu l'impression de « brosser le vêtement (son image du moins) avec la peau de [s]es yeux plutôt que de le regarder ». Cette plurisensorialité, notamment évocatrice du tactile, permet de qualifier le cinéma de Teo Hernandez de synesthésique. La synesthésie vient du grec « syn » qui signifie « avec » et « aesthesis » qui signifie « sensation ». Ce terme qualifie un trouble de la perception qui s'accompagne d'une sensation sensorielle. Cette interconnexion des sens est soulignée par Maurice Merleau-Ponty qui affirme que les sens communiquent entre eux en se basant sur la structure des objets observés : « les sens communiquent entre eux en s'ouvrant à la structure de la chose. On voit la rigidité et la fragilité du verre (...) On voit l'élasticité de l'acier, la ductilité de l'acier rougi, la dureté de la lame dans un rabot, la mollesse des copeaux.¹³⁹ ». Dans les films de Teo Hernandez, je retrouve la douceur des draps, la chaleur de la peau, la fraîcheur du vent. Les gros plans sur des objets mettent

¹³⁸ Laura U. Marks, *op. cit.*

¹³⁹ Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, 1976, Paris : Gallimard, 2021, p. 265.

en évidence leur texture qui convoque le sens du toucher. Enfin, cette nouvelle approche des choses définit le regard haptique. Martine Beugnet affirme que le regard haptique s'appuie sur les détails tactiles et la surface matérielle de l'image¹⁴⁰. Elle reprend les propos de Gilles Deleuze qui écrit : « Enfin on parlera d'haptique [...] quand la vue elle-même découvrira en soi une fonction de toucher qui lui est propre, et n'appartient qu'à elle, distincte de sa fonction optique.¹⁴¹ ». Ainsi le gros plan engendre un regard haptique qui induit une forme de sensorialité ressentie par le spectateur.

1. 3. Les détails et micro-mouvements dans l'espace

Béla Balázs parle de la « microphysionomie » qu'offre le gros plan. Le gros plan propose une autre échelle et par conséquent une nouvelle perception des corps, qui est faite par morcellement. Il dit qu'un bout de quelque chose renvoie à son entièreté, un bras renvoie à un corps, un bout de table renvoie à la table. Dans les films de Teo Hernandez, la rapidité extrême des images et la forte proximité de la caméra rendent souvent impossible ce renvoi à la forme originelle de la chose filmée. L'absence de repères spatiaux empêche toute contextualisation, forçant le spectateur à se concentrer sur les qualités sensorielles de l'image et de l'objet filmé en soi. Finalement, ces fragments de choses deviennent de nouvelles choses à part entière. Là où mon étude rejoint Béla Balázs est lorsqu'il évoque l'exemple du visage. Il explique que certains bouts de visages filmés en gros plans, renvoient à quelque chose qui peut être très différent du visage vu dans son entièreté. Il écrit : « Voyez : des parcelles de physionomie se montrent à l'intérieur du visage, elles trahissent des choses bien différentes de ce que l'expression générale faisait supposer (...) La caméra rapprochée vise les petites surfaces incontrôlées du visage et peut photographier le subconscient.¹⁴² ». Dans le cinéma de Hernandez, puisque je conçois un animisme omniprésent, il peut être intéressant de transposer la remarque de Balázs sur les visages à toutes les choses animées en gros plan. Teo Hernandez réussirait alors par le gros plans, à nous montrer quelque chose d'invisible, à révéler des intériorités.

¹⁴⁰ Martine Beugnet « La forme et l'informe : de la dissolution du corps à l'écran », *Images des corps-corps des images au cinéma*, Signes. Lyon: ENS éditions, 2010, p. 55.

¹⁴¹ Gilles Deleuze, *Francis Bacon. Logique de la sensation*, Editions du Seuil, Paris, 1972, p. 146.

¹⁴² Béla Balázs, Jacques Chavy, *L'Esprit du cinéma, op. cit.*, pp. 190-191.

2. Les mouvements

2. 1. Nouvelles formes

Le deuxième geste de création qui induit le regard haptique réside dans la mobilité à l'intérieur de l'image et la mobilité de la caméra. Il s'agit de mouvements latéraux et horizontaux rapides et prolongés, se répétant pendant plusieurs secondes voire minutes et parfois composent l'intégralité du film, comme observé dans *Lacrima Christi*. Ces mouvements de la caméra étirent les éléments filmés, altèrent leurs formes. Contrairement aux gros plans qui déforment les corps et objets par morcellement, les formes subissent une véritable métamorphose. Les minuscules trous de l'éventail dans *Gong* se transforment en longues traînées lumineuses, tout comme les corps dans *Graal*, la flamme de la bougie dans *Tables d'hiver*, etc. À travers les mouvements de sa caméra Super 8, Teo Hernandez altère toute entité (corps et objets), révélant ce qui n'existe pas tel un magicien. Il utilise la réalité comme point de départ pour la transformer, modifiant ainsi notre perception vers le haptique. « Dans mes films », écrit-il, « je ne fais qu'observer mon sujet : le personnage, l'interpréter, le transformer sous mon regard (...) ¹⁴³ ». Ce regard n'est plus libre comme en peinture, il est façonné par le cinéaste. Dans *Tables d'hiver*, le fond noir constellé de points lumineux se métamorphose en une pluie de détails, passant d'une forme ronde à une allure allongée. En s'éloignant des sujets spécifiques et identifiables, ces détails deviennent abstraits.



Figures 23 : l'éventail dans *Gong*, et 24 : points lumineux dans *Tables d'hiver*

A propos de cette allure longiligne que prennent les choses filmées, Yann Beauvais écrit que Teo

¹⁴³ Teo Hernandez, *Anatomie de l'image*, op. cit., 25 janvier 1982, p. 67.

Hernandez rend « liquide les objets » par « la manipulation de la mise au point, l'accélération des rotations et des mouvements de caméra, qui confère à la vision son instabilité, ou plus exactement son écoulement.¹⁴⁴ ». Cette transformation liquide pourrait faire écho à ce que Martine Beugnet appelle « l'informe ». Lors de la fluctuation entre figuration et abstraction, elle écrit en effet que « la forme humaine, au moins en tant qu'entité unifiée, perd facilement sa fonction de principal point de référence. D'une manière ou d'une autre, le cinéma de la sensation est toujours attiré vers l'informe ; où l'arrière-plan et le premier plan se confondent et où le corps subjectif semble se fondre dans la matière.¹⁴⁵ ». Dans les films de Teo Hernandez, ces formes mouvantes se mélangent avec le fond qui n'en est plus vraiment un. Ainsi, le terme « informe » semble tout à fait adapté à ces images abstraites puisqu'il n'y a plus véritablement de forme. L'image semble alors devenir un lieu de matières mouvantes inconnues.

En outre, cette abstraction dépasse la simple modification de forme pour entraîner une difficulté à reconnaître les éléments filmés. Dans *Gong*, un homme déguisé est immédiatement reconnaissable dès le début. Cependant, les mouvements de la caméra dans toutes les directions et les plans rapprochés provoquent une confusion des formes et des couleurs, rendant parfois complexe la distinction entre une jambe, un bras, une plume ou un masque.

L'abstraction naît alors du « flou cinétique ». Distinct du flou de mise au point, il est engendré par la vitesse de la caméra ou des objets filmés. Dans *L'Attrait du flou*, Martine Beugnet souligne que ce flou « rend tangible les seuils de visibilité qui marquent les limites de la perception humaine¹⁴⁶ ». Teo Hernandez exploite régulièrement ce flou cinétique grâce à l'agitation de sa caméra. Martine Beugnet ajoute que le flou cinétique est « l'incarnation de la nouvelle fusion entre vision et sensation permise par la machine, au cœur de la perception moderne¹⁴⁷ ». Cette fusion vision-sensation renvoie au concept du regard haptique. À travers le flou cinétique, la simple flamme de bougie peut soudainement sembler se transformer en traînée de feu volant (*Tables d'hiver*). Dans *Gong*, les minuscules trous de l'éventail, perceptibles uniquement en très gros plan, se transforment en cordes lumineuses traversant l'écran. *Lacrima Christi* demeure l'exemple le plus emblématique du flou cinétique, qui constitue quasiment la totalité du film.

Teo Hernandez produit en outre une expérience paradoxale qui consiste à percevoir tout à la fois « moins » et « plus ». Ce que le spectateur voit moins, ce qu'il ne parvient plus à discerner, ce sont

¹⁴⁴ Yann Beauvais, *op. cit.*, p. 27.

¹⁴⁵ Martine Beugnet, *Cinema and Sensation, op. cit.*, p. 65. (ma traduction)

¹⁴⁶ Martine Beugnet, *L'attrait du flou*, Crisnée BE Yellow now, 2017, p. 56.

¹⁴⁷ *Ibid.*, p. 57.

les formes premières des choses filmées. Ce qu'il perçoit « plus » appartient au registre de la sensation, comme l'écrit Yann Beauvais à propos du cinéma de Teo Hernandez : « Les objets deviennent alors des flux en transformations constantes et non plus des objets reproduits. On quitte le territoire du réalisme pour fabriquer de la sensation qui travaille les matières selon des chorégraphies inouïes.¹⁴⁸ ». Teo Hernandez ouvre ainsi la voie à un nouveau type d'imaginaire : un monde de couleurs et de formes inconnues qui prennent vie par la caméra. Teo Hernandez crée des images dans le sens où il donne une nouvelle vie aux choses. Martine Beugnet estime que le pouvoir de la caméra (« la vision appareillée » et « les progrès de l'optique ») permet de renforcer « la part du magique et du mystère dans le visuel¹⁴⁹ ». Ainsi en filmant, Teo Hernandez révèle une réalité invisible à l'œil nu. « L'ultra-accéléralé, ou time-lapse évoque aussi, bien que de manière moins violente que le slit-scan, une temporalité suprahumaine, que seule la machine peut capter.¹⁵⁰ ». Martine Beugnet relève le pouvoir magique de la caméra. Elle capte ce qui ne peut pas être vu, ce qui n'existe même pas. Elle ouvre d'une certaine manière une porte à l'irréel.

Il faut encore noter qu'en plus des mouvements de la caméra, les choses filmées peuvent également être actives, parfois sans que la caméra ne se déplace. C'est le cas dans *Tables d'hiver* où la bougie tremble et se déplace rapidement dans le cadre.

2. 2. Animisme des choses filmées

Tout comme le chaman qui confère une âme à son fétiche, Teo Hernandez insuffle une vie aux objets en les transformant visuellement. Il possède ainsi le pouvoir de donner une âme aux objets inanimés, grâce à la mobilité de sa caméra. Béla Balázs souligne : « Le cinéma est même capable de mobiliser et de dramatiser l'immobilité physique d'une situation au moyen de mouvements de caméra ou par l'animation du montage.¹⁵¹ ». Il donne ainsi une vie à ce qui est inerte, immobile.

L'animisme des choses est donc visible par la matérialisation d'énergies qui composent les choses. Même sur ses dessins, qui sont par définition immobiles, le mouvement est représenté. Sur la *figure 24*, il représente un corps dormant, recroquevillé sur lui-même, qui fait penser à celui dans *Corps abolis*. Hernandez a dessiné une infinité de cercles de plus en plus gros partant de son torse. Les deux visages qui s'embrassent sur la *figure 25* sont représentés par de nombreux traits,

¹⁴⁸ Yann Beauvais, *op. cit.*, p. 26.

¹⁴⁹ Martine Beugnet, *L'attrait du flou, op. cit.*, p. 76.

¹⁵⁰ *Ibid.*, p. 62.

¹⁵¹ Béla Balázs, Jacques Chavy, *Le cinéma: nature et évolution d'un art nouveau, op. cit.*, p. 96.

particulièrement présents sur les zones sensorielles : les yeux, le nez, la bouche. Enfin sur la *figure 26*, le corps d'une personne est représenté par des courbes et traits superposés. Bien que l'image soit figée, il n'est pas difficile d'imaginer Teo Hernandez en train de faire vivre son personnage pendant sa création, ce que lui permet le cinéma. Ces dessins renvoient également aux moments d'abstraction cités dans la partie 2 sur la danse, où le mouvement est bien visible sur et au-delà des corps, créant une sorte d'unité.

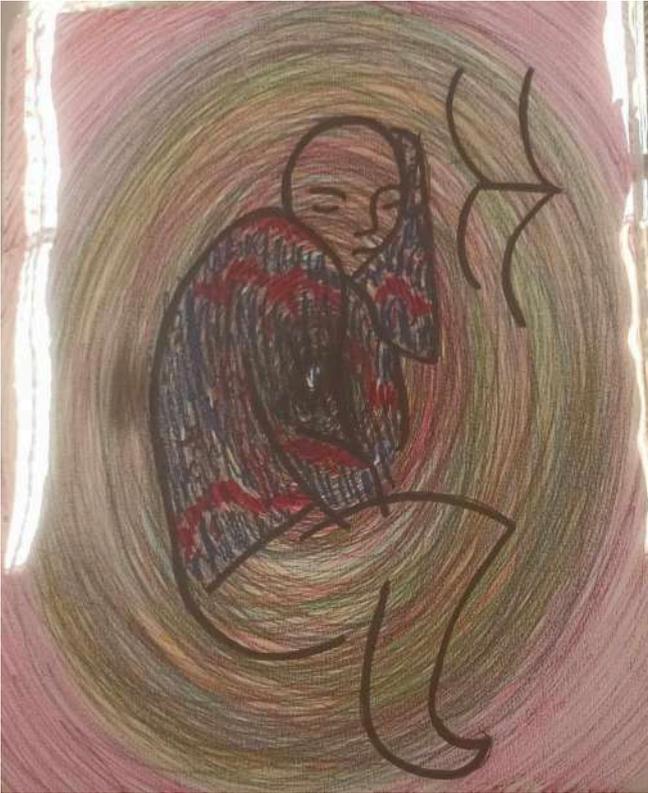


Figure 25 : Sans titre, Teo Hernandez, 1980 et figure 26 : Le baiser, Teo Hernandez, 3 décembre 1980

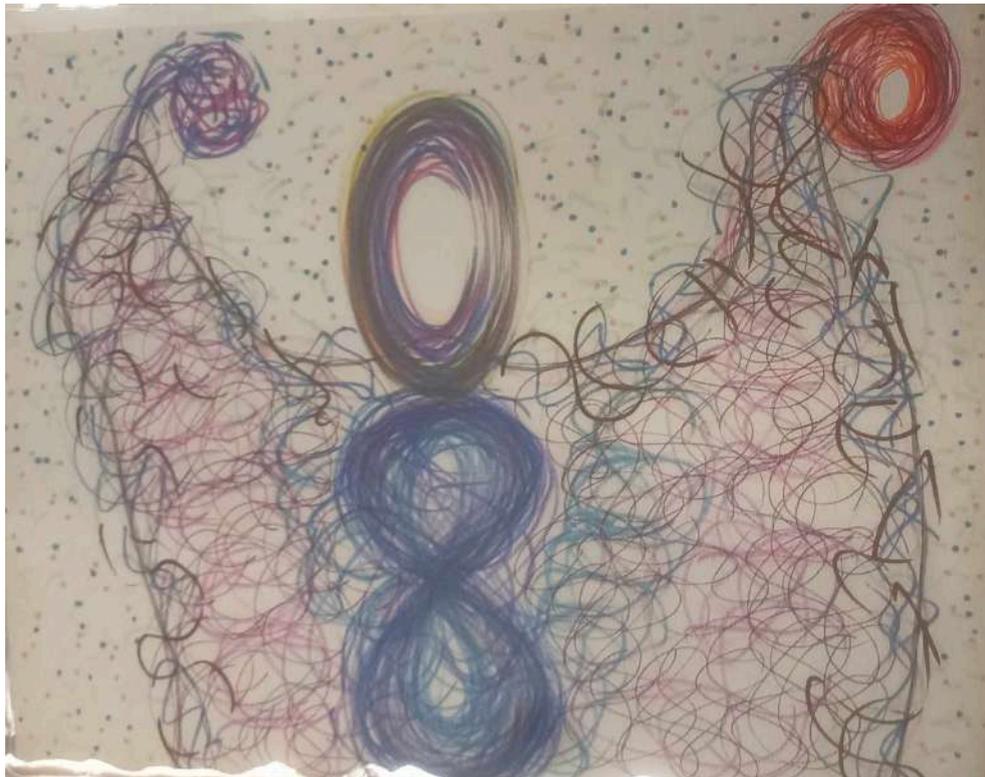


Figure 27 : Sans titre, Teo Hernandez, 29 décembre 1980

2. 3. Effet hypnotique

Dans *Graal*, une multitude de mouvements saccadés se répètent. La caméra réalise des micro-mouvements, et les images très brèves sont perçues comme des éclairs, produisant ainsi un effet stroboscopique. De plus, la majorité des films de mon corpus est caractérisée par le rythme répétitif et effréné des images, qui confère à l'ensemble une allure hypnotique, défiant parfois la capacité du spectateur à comprendre ce qu'il voit. Les images, empreintes d'une esthétique psychédélique, troublent la perception du spectateur, qui adopte bel et bien un regard haptique. Ce voyage visuel peut engendrer des sensations de vertige accentuées par la fluidité de la caméra qui semble par moments transcender la pesanteur. Ces états émotionnels font écho aux expériences mentales énoncées dans le contexte de la danse, rappelant des états de transe. L'hypnose, selon Mireille Berton, est « un état modifié de conscience qui privilégie un fonctionnement psychique différent de la pensée rationnelle, proche de l'inconscient ou de la pensée archaïque et infantile, et dans lequel dominant l'atténuation du principe de réalité et de la notion de temporalité, la disparition de la pensée logique, et la suspension du principe de non-contradiction.¹⁵² ». Ce qui

¹⁵² Mireille Berton, « Cinéma et hypnose (raymond bellour, le corps du cinéma : Hypnoses, émotions, animalités | stefan andriopoulos, besessene körper : Körperschaften und die erfingung des kinos | ruggero eugeni, la relazione d'incanto. studi su cinema e ipnosi | rae beth gordon, why the french love jerry lewis : From cabaret to early

rejoint la réception des films de Teo Hernandez où la réalité et la temporalité se sont transformées. Ainsi, ces images abstraites et envoûtantes permettent d'affirmer que le cinéma de Hernandez est un cinéma sensoriel qui peut susciter des émotions fortes chez le spectateur. Dans un article sur Hernandez, Matusiak écrit : « Comme un rituel, le cinéma détient le pouvoir d'hypnotiser son public dans le but de produire une catharsis et de guérir les maux sociaux. Le cinéaste réinvente les effets du cinéma sur le corps.¹⁵³ ». Il ajoute que le mouvement spasmodique de la caméra, « prolongement du corps du cinéaste, induit un état affectif chez le spectateur.¹⁵⁴ », et que ce mouvement de caméra portée établit un « lien affectif entre les corps qui brouille la frontière entre le film et son public.¹⁵⁵ ». Ce sont donc les mouvements de la caméra qui transmettent les sensations au spectateur, qui sont également celles vécues par les corps filmés. En se basant sur les propos de Raymond Bellour, Mireille Berton ajoute que l'hypnose apparaît comme « une métaphore possible du dispositif cinématographique qui place son spectateur et sa spectatrice dans une position analogue à la personne hypnotisée¹⁵⁶ », ce qui coïncide avec les films de Hernandez.

Dans la première partie, j'ai envisagé que Teo Hernandez était, comme les corps filmés, hypnotisé par son environnement. Cependant, un problème se pose : normalement, le corps hypnotisé ne bouge pas, comme le soulignent les textes mobilisés. Or, en réalité, celui qui voit ces images à caractère hypnotique et qui ne bouge pas, c'est bien le spectateur. Donc, il est possible d'affirmer que Teo Hernandez est l'hypnotiseur du spectateur. Comme le souligne la citation : « La similitude entre l'endormissement et l'induction hypnotique est encore soulignée par la relative immobilité nécessaire dans l'un et dans l'autre cas. Ou par un usage identique de la monotonie : les stimuli afférents ne jouent plus alors leur rôle d'excitateur et l'"adaptation sensorielle" a lieu.¹⁵⁷ » Ainsi, le cinéaste semble créer une expérience hypnotique pour le public. Cependant, je conçois toutefois le cinéaste également comme un hypnotisé agité.

3. La lumière et le vide

Dans *Esmeralda*, *Tables d'hiver* ou encore *Pas de ciel*, il y a plusieurs moments où l'image est en surexposition, dissimulant des parties de l'objet ou du corps filmé. Ce phénomène laisse entrevoir

cinéma) », Association française de recherche sur l'histoire du Cinéma, 2009.

¹⁵³ Thomas Matusiak, *op. cit.* (ma traduction)

¹⁵⁴ *Ibid.*

¹⁵⁵ *Ibid.*

¹⁵⁶ Mireille Berton, *op. cit.*

¹⁵⁷ François Roustang, *Qu'est ce que l'hypnose, op.cit.*, p. 56.

uniquement des détails ou des fragments visibles, mais insuffisants pour appréhender pleinement la nature du filmé. Cette obscurité rappelle l'effet du gros plan, où le morcellement du corps empêche une compréhension claire de ce qui est montré. Dans *Cristaux*, les jeux de lumière projetés créent une illumination partielle du corps de l'homme, fragmentant ainsi son anatomie et rendant parfois sa compréhension difficile (13min). Les parties du corps plongées dans l'obscurité fusionnent avec l'arrière-plan, tout comme les parties trop éclairées. Il se produit alors une dissolution de la forme dans le fond.



Figure 28 : masque surexposé dans *Esmeralda*

En outre, dans les films de Teo Hernandez, il y a beaucoup d'occurrences d'objets filmés isolés dans un espace obscur. Par exemple, dans *Salomé* à 58 minutes, des points lumineux en mouvement intriguent par leur nature indéfinie, accentué par l'absence de repères spatiaux qui rend difficile d'estimer leur taille. Des mains les touchent, laissant planer le mystère sur leur identité jusqu'à ce qu'un gros plan (59min55sec) révèle qu'il s'agit en réalité de grosses perles.

Dans *Tables d'hiver*, la bougie capturée en gros plan, et plongée dans l'obscurité, laisse uniquement apparaître sa flamme. La flamme seule en mouvement crée l'illusion d'étoiles filantes, démontrant que l'absence d'espace physique permet une métamorphose des formes, au point de les identifier à autre chose. La disparition d'un espace identifiable dans ces films complique la reconnaissance des objets en l'absence de repères spatio-temporels et d'échelles. Comme l'écrit Martine Beugnet :

*mettre en valeur la matérialité de l'image et du son au cinéma, c'est brouiller la frontière entre sujet et objet, figure et fond – c'est-à-dire la base même de notre conception et de notre représentation du moi comme entité indépendante. La vision haptique et le déni de la perspective perturbent la hiérarchie visuelle conventionnelle qui érige la figure humaine en entité autonome et la place au centre de la représentation.*¹⁵⁸

Au-delà d'être placé au centre de la représentation, le sujet devient en quelque sorte son environnement par fusion.

4. Éléments perturbateurs

La dernière caractéristique qui suscite un regard haptique en induisant une perte de connaissance du sujet réside dans l'utilisation d'éléments visuels perturbateurs appliqués aux sujets filmés. Teo Hernandez utilise des voiles, des projections et des vitres. Placés entre la caméra et le sujet filmé ou directement sur ce dernier, ils obscurcissent ou perturbent la perception du spectateur. Dans *Cristaux*, les projections de pétales sur le visage de l'homme effacent les traits de son visage, créant presque une impression de chair dû à la texture et à la couleur des pétales. Toujours dans ce même film, des tiges sont projetées sur les mains et les bras de l'homme. L'action se déroule dans l'obscurité, seules les projections permettent de distinguer les bras de l'homme, mais cette projection est perturbante, rendant difficile la compréhension de ce qui est réellement présent, ce sont plutôt les mouvements des bras qui donnent vie aux tiges projetées. En outre, dans *Salomé*, de nombreux voiles entravent la visibilité des corps (corps de la femme et visage de l'homme). On peut également mentionner les sortes de vitres opaques placées entre la caméra et le corps filmé dans *Cristaux*. La présence d'une vitre, située entre la caméra et le filmé, est repérable uniquement par la présence de gouttelettes d'eau, créant des interférences visuelles et déformant le sujet. Une vitre translucide est également présente dans *Gong*, séparant l'homme et son éventail, les rendant flous, moins précis.

¹⁵⁸ Martine Beugnet « La forme et l'informe : de la dissolution du corps à l'écran », *op. cit.*, pp. 53-54.

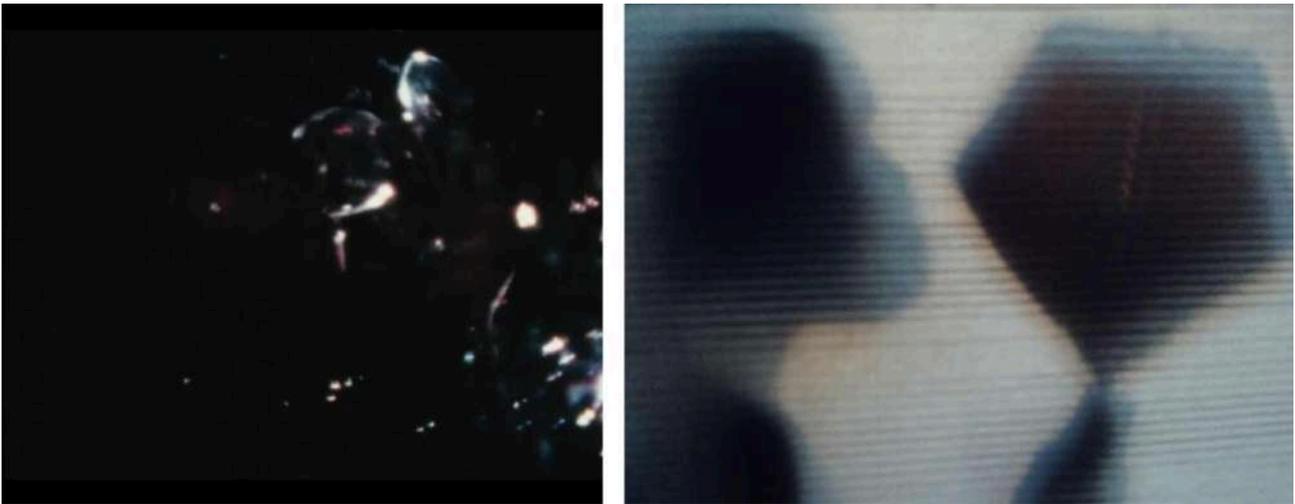


Figure 29 : gouttelettes dans *Cristaux*, et figure 30 : vitre dans *Gong*

II. Actions tactiles et érotiques

Outre le mode haptique des images, le cinéma des sensations renvoie aux expériences tactiles des corps filmés. Il s'agit dans cette partie de repérer les actions tactiles dans les films de Teo Hernandez, et de voir en quoi elles peuvent stimuler la sensorialité du spectateur.

Dans ses films, une diversité de contacts est observable : des corps qui se touchent eux-mêmes, des corps en interaction avec d'autres corps, des corps en contact avec des objets. Les points communs à ces différents types de touchers sont : la répétition et l'apparence de non-contrôle. Les mains semblent être animées par des impulsions incontrôlables, comme si le corps auquel elles appartiennent avait perdu le contrôle sur elles. Ces mouvements offrent une chorégraphie singulière qui s'éloigne des gestes communs et naturels.

1. Omniprésence tactile

Dans les films du cinéaste, l'action et la communication passent par le toucher. Les lieux sont très épurés et chaque objet présent joue un rôle principal. Devenant fétiche, il agit comme un catalyseur de sensations à travers sa manipulation excessive. Il y a, entre autres, le crâne dans *Salomé*, le cristal dans *Cristaux*, le verre de vin dans *Graal* ou encore les fruits et la bougie dans *Tables d'hiver*. Dans le film *Esmeralda*, chaque action met en évidence les relations tactiles entre les personnes et avec leur environnement. Il y a tout d'abord les mains d'une femme qui caressent des draps puis des feuilles d'arbres lentement. Les mains de l'homme qui caressent ensuite des roses, le

cuir de sa veste, etc. Quelques minutes plus tard, deux hommes sont face à face en plan rapproché taille. L'un étrangle l'autre lentement tandis que l'autre écrase sa main contre son cou pour se défendre. Dans le plan suivant, l'un des hommes griffe le visage de l'autre laissant des marques rouges. Teo Hernandez cherche à renforcer matériellement la douleur provoquée par cet acte tactile. Puis, il y a de nouveau un étranglement devant la cathédrale Notre-Dame de Paris dans un gros plan (21min45sec), suivi de l'étranglement d'une femme (sans montrer l'agresseur) (23min13sec). C'est ainsi que ce film peut être qualifié de sensoriel car il renvoie à des sensations familières par connaissance mimétique. D'ailleurs, une progression des événements tactiles est observée, allant de la reconnaissance des textures douces à la reconnaissance à travers la douleur.



Figures 31, 32 et 33 : étranglement et griffures dans Esmeralda

Dans *Esmeralda*, un homme essaye de se toucher son visage masqué mais n'y arrive pas comme s'il

était confronté à une force invisible (7min30sec). Il tremble. Ses mains, à quelques centimètres de son visage, descendent le long de sa poitrine avant de disparaître au niveau de sa taille dans l'obscurité (8min10s). Puis, un homme agresse une femme en l'attrapant de force (11min55sec - 12min18sec). Après s'être débattue, cette dernière tombe malencontreusement dans les bras d'un autre homme (12min26sec), elle recule, le regarde, puis lui touche le visage comme si elle ressentait une sorte d'attraction incontrôlable. Il la repousse, mais lui aussi finit par ressentir cette attraction et les deux finissent par se retoucher avant d'être séparés par un autre homme. Ils se retrouvent ensuite dans des bosquets, elle lui prend la tête et vient l'embrasser sur le coin de sa bouche (13min03sec). Elle lui ôte son masque pour mieux voir ses yeux. Après une brève coupe de montage, l'homme a un nouveau masque qui répugne la femme. Elle ne veut plus de lui, il lui fait peur mais finit par revenir vers lui et finit dans ses bras. Elle est tiraillée entre la peur, le dégoût et le désir, mais c'est l'attraction qui l'emportera. Cet exemple met en avant cette pulsion du toucher. Cependant ces mouvements tactiles qui se répètent à l'infini dans *Tables d'hiver*, *Cristaux*, *Gong* ou encore *Graal* renvoient à une dimension rituelle où le corps est incontrôlable, prisonnier de sa transe.

2. Contact avec le non-visible ou l'inexistant

Certains moments de danse révèlent une tentative des corps de toucher l'invisible, ou du moins quelque chose qui est invisible pour le spectateur. Dans les films *Tables d'Hiver* et *Cristaux*, les hommes filmés font des gestes en direction de la caméra, vers quelque chose hors-champ, insaisissable pour nous. Cet invisible auquel ils semblent vouloir accéder n'est autre que Teo Hernandez lui-même et sa caméra, qui entrent en relation par moments avec les corps dansants filmés. Des gros plans et des plans rapprochés mettent en scène ces hommes qui regardent directement dans l'objectif, effectuant des gestes en sa direction. Dans *Pas de Ciel* (15min40sec), un danseur rampe puis marche vers la caméra, créant une tension palpable. À la fin de *Cristaux*, un homme filmé en gros plan fixe intensément la caméra à travers un voile transparent, effectuant des gestes comme s'il tentait d'attraper l'objectif. Bien qu'invisible aux yeux du spectateur, la présence de Teo Hernandez et de sa caméra est bel et bien perçue par les danseurs. Cette interaction directe avec l'outil filmique implique le spectateur dans l'action, lui donnant l'impression de participer à l'échange entre l'homme filmé et le filmeur. La quête éthérée des corps pour saisir l'insaisissable se matérialise à travers cette relation avec la caméra.

En outre, dans *Cristaux*, il se produit un contact entre le corps réel de l'homme et des entités non-existantes visibles, à travers la projection d'images sur sa peau. Cette technique de projection crée un jeu d'ombres où les mains semblent caresser doucement et sensuellement ce torse, bien qu'aucun contact physique réel n'ait lieu. Ces images offrent ainsi une expérience tactile inédite où le corps est touché virtuellement. Malgré le fait qu'il n'y ait pas de contact réel, le spectateur ressent pleinement cette interaction. Teo Hernandez utilise cet artifice pour enrichir son film d'une dimension tactile plus forte.



Figure 34 : projection d'ombres dans *Cristaux*

3. Corps désirés et désirables

3. 1. Des femmes séduisantes

Parmi les films du corpus, seuls *Salomé* et *Esmeralda* mettent en scène des femmes. Dans l'ensemble de la filmographie de Teo Hernandez, la présence féminine est rare. Les femmes sont observées avec une certaine distance, la caméra est souvent immobile ou très lente. Certains moments sont délibérément filmés au ralenti, comme le début de *Salomé* où une femme danse lentement avec ses bras. Le ralenti permet d'accentuer ainsi la sensualité et la grâce de ses mouvements. Les plans sont généralement larges. Dans *Salomé*, la femme est une séductrice qui attire l'attention de la caméra et interagit avec les hommes. Elle est représentée de manière élégante et sensuelle, magnifiée par un éclairage qui la met en valeur et fait scintiller ses bijoux luxueux. Le

voile devient également un élément de sensualité, sublimant son corps lorsqu'elle danse dans ces draps suspendus au plafond tels des rideaux. La musique en trois temps (valse) souligne l'élégance de cette femme dont le corps se fond gracieusement dans cette atmosphère vaporeuse. Progressivement, elle dévoile son corps avec une gestuelle suggestive, retirant un voile devant la caméra pour révéler son bustier de manière sensuelle. L'homme est également voilé puis dévoilé lentement par deux femmes. D'autres femmes apparaissent nues ou peu vêtues, mais leur représentation n'évoque pas la sexualité mais plutôt la sensualité.

3. 2. Le corps des hommes

Dans *Corps abolis*, la nudité et la transpiration du corps masculin lui confèrent un caractère érotique. La caméra tourne autour de lui, dévoilant chaque parcelle de sa peau de plus en plus près. Une intimité profonde s'instaure entre ce corps et l'objectif, abolissant toute distance. Dans *Cristaux*, un homme enchaîné en plan rapproché face à la caméra se trouve à la merci des ombres qui le caressent, devenant ainsi une proie des mains attirées par son corps. Dans *Tables d'Hiver*, une scène montre deux hommes à quatre pattes s'entrelacer sensuellement. Nombreux sont les films où les hommes se touchent eux-mêmes, comme au début de ce même film, dans *Corps abolis* ou encore dans *Pas de Ciel*. Teo Hernandez ne se contente pas de filmer les corps dans leur intégralité, il affectionne particulièrement capturer en gros plan des parties spécifiques : mains, pieds, torse, mettant ainsi en lumière leur texture. Par exemple, dans *Pas de Ciel*, il filme des gros plans sur les pieds, les orteils face au ciel et à la terre. La musculature du corps nu est sublimée par la lumière, notamment au niveau du buste. Les visages sont rarement filmés, suggérant une volonté d'exclure la personnalité pour ne conserver que l'aspect érotique émanant de la peau et des mouvements sensuels. Le traitement des corps masculins oscille entre érotisme suggéré et sexualité implicite. Une grande proximité est notable, en effet de nombreux plans se resserrent progressivement et gagnent en dynamisme ; la caméra abandonne sa passivité contemplative pour devenir active et énergique dans sa volonté de participer pleinement à l'exploration des corps masculins.

3. 3. Le désir du cinéaste

Il semble que les corps ne se désirent pas seulement entre eux, mais soient également désirés par la caméra. En effet, l'érotisme ne se limite pas aux éléments visibles tels que les corps nus, les contacts

physiques, les mouvements gracieux, etc, mais existe véritablement dans la manière de filmer. Teo Hernandez est capable de rendre érotique ce qui, en soi, ne l'est pas. Dans une déclaration du 4 février 1982, il écrit : « Je fais du cinéma tactile. Le regard se plonge dans le bras et la main. Mon regard devient féroce, je déchiquette le corps. Je le déchire jusqu'à la dernière fibre : mon geste est celui d'une bête féroce.¹⁵⁹ ». La caméra doit ainsi être perçue comme l'intériorité du cinéaste. Il affirme sa volonté de contact avec les corps qu'il filme. Il ne se contente plus d'être un observateur distant et impassible ; face aux corps masculins, il se transforme en une bête féroce, agitée, prête à bondir sur ses proies.

En 1983, il ajoute : « Mes films sont profondément érotiques : la caméra emportée par l'agilité et la force imprimée par le bras est une prolongation phallique. La vibration de l'image, son rythme convulsif, est un acte sexuel intériorisé et amplifié.¹⁶⁰ ». Ces mouvements de l'image, omniprésents dans les films avec des hommes, peuvent donc être considérés comme des états d'extase vécus par le cinéaste. Teo Hernandez admet qu'il vivrait cet instant métaphoriquement comme un acte sexuel, et un état d'extase lors d'une transe pourrait se rapprocher d'un état d'extase sexuelle, au niveau de la multiplication des sensations. La caméra de Teo Hernandez pourrait alors être qualifiée de « pulsionnelle ». Ce dernier affirme qu'« Il faut faire l'amour avec la technique, avec la caméra.¹⁶¹ ». Ainsi ses mouvements mettraient en scène ses propres pulsions. Au début de *Pas de ciel*, il y a des mini zooms et dézooms rapides sur le danseur. Ils pourraient être interprétés comme une matérialisation de pics pulsionnels du cinéaste.

La caméra devient en quelque sorte le moyen qui lui permet d'extérioriser ses désirs et pulsions et d'une certaine manière de faire l'amour avec ce qui est en face de lui. À travers la voix off de son film *Fragments de l'Ange*, il dit : « la caméra est le phallus qui pousse à hauteur des yeux. La caméra est le phallus de la vision¹⁶² ». La caméra serait alors l'organe qui permet l'expression du plaisir du cinéaste qui filme.

En outre, on remarque métaphoriquement l'idée de pénétration. Dans *Cristaux*, la lumière rouge projetée sur le corps, notamment sur sa main, lui donne un aspect translucide (48min) comme s'il était pénétrable et pénétré par la lumière. Mais Teo Hernandez veut lui aussi, en s'approchant au plus près de l'action, y participer, la pénétrer en quelque sorte. Toujours dans *Pas de ciel*, le corps du danseur donne l'impression qu'il va se déshabiller à la douzième minute alors qu'il ne remet que sa ceinture. La caméra s'approche comme attirée par ce corps presque nu. Dix minutes plus tard,

¹⁵⁹ Teo Hernandez, *Anatomie de l'image*, op. cit., 4 février 1982, p. 70.

¹⁶⁰ *Ibid.*, 3 janvier 1983, p. 102.

¹⁶¹ *Ibid.*, 17 novembre 1982, p. 99.

¹⁶² Teo Hernandez, *Fragments de l'Ange* [Film], 1983-1984.

l'homme finit par se déshabiller et à cet instant, la caméra se fige au niveau de son entrejambe, tout en effectuant des zooms et dézooms.

En mangeant un sandwich au gruyère, je pense à ma phrase L'IMAGE N'A RIEN À VOIR AVEC LE SEXE et à toutes ces phrases que j'ai dite à propos du sexe et du cinéma : " Un film se fait de sperme, etc.", "Ce film est la peau du sexe...", "La caméra est un organe phallique...", et je m'aperçois qu'il n'y a pas de contradiction. L'image, en effet, n'a rien à voir avec le sexe, car elle devient intemporelle par sa fixité, mais oui, c'est l'énergie sexuelle du cinéaste qui se projette dans le film.

Chaque photogramme est une parcelle, un espace mort. C'est notre énergie libidinale qui met en marche l'appareil de projection. Mais c'est la frustration qui attend tous ceux qui projettent leurs fantasmes sur la pellicule.¹⁶³

Cette citation appuie la thèse selon laquelle l'érotisme découle non seulement du contenu filmé, mais aussi de la façon dont il est filmé. En effet, il s'agit d'une captation animée par un homme exprimant pleinement ses pulsions. Ce sont encore une fois les instants agités, moments d'abstraction, qui reflètent l'expression de l'énergie sexuelle, correspondant aux moments sensoriels abordés précédemment.

Dans un entretien avec Gérard Courant et Joseph Morder, Teo Hernandez affirme une fois de plus que le désir est le mécanisme principal lors du tournage. Le film le plus érotique et intime du corpus est sans doute *Corps aboli*. Pendant seize minutes, Teo Hernandez filme un homme, nu, luisant, qui déambule lentement, plongé dans l'obscurité. Une sorte de halo bleuté l'enveloppe. Une véritable sensualité émane de ce corps, notamment grâce à la lenteur de ses mouvements. La caméra désire ce corps. Elle tourne lentement autour de lui, l'observe, s'approche comme si elle voulait se fondre avec lui. Ces rapprochements et mouvements de caméra rendent ce corps de plus en plus abstrait, jusqu'à ce que ses courbes deviennent in-identifiables. Ainsi, cet homme, dépersonnalisé, apparaît comme un simple corps, érotisé par le réalisateur. Il y a une véritable attraction entre corps visible et caméra.

Ainsi, l'association de l'aspect synesthésique et érotique des images inscrit parfaitement le cinéma de Teo Hernandez dans le « cinéma des sensations ». Le regard haptique induit par l'abstraction des images et les actions tactiles contribuent à forger cette identité cinématographique axée sur les

¹⁶³ Teo Hernandez, *Anatomie de l'image*, op. cit., 1 janvier 1984, p. 146.

sensations. A propos du cinéaste, Andrea Ancira García lui confère une « une sensorialité chamanique¹⁶⁴ ». Elle ajoute que chacun de ses films est « un prétexte à se retrouver, baiser, danser, et à chaque rencontre, un décor pour filmer un film.¹⁶⁵ ». Je développerai donc dans cette dernière partie la pratique du cinéaste.

QUATRIÈME PARTIE

RÔLES ET PRATIQUE DU CINÉASTE

Cette dernière partie est consacrée à la pratique du cinéaste. Plus particulièrement à son implication dans ses films, sa manière de réaliser ses films en amont et lors du tournage, ainsi que les conséquences de sa pratique sur la métamorphose de l'image. Teo Hernandez est à la fois le penseur et le filmeur. Il propose ainsi un modèle singulier d'implication dans ses films. Il faut concevoir la caméra comme la continuité du bras du réalisateur, et les mouvements de celle-ci comme le corps de Teo Hernandez qui gesticule. C'est lors du tournage de *Corps aboli* en 1978 que le cinéaste s'est mis lui aussi à danser. L'implication devient totale car le réalisateur performe lui aussi à la hauteur du sujet filmé. Et ce sont ces gestes, ces mouvements qui transforment l'image : les objets filmés perdent parfois même leur identité lors des moments d'agitation de la caméra.

Teo Hernandez affirme vouloir être partout dans le film, sans pour autant le contrôler. Ainsi, pour échapper à ce contrôle, ne tenterait-il pas de plonger au dedans de l'image pour minimiser son pouvoir ? La solution réside peut-être dans l'entrée en état de transe, moment de métamorphose où l'esprit s'envole. Teo Hernandez se transforme-t-il lors du tournage ? en quoi ? Comment ?

¹⁶⁴ Andrea Ancira García, « Eso que (traduction)

¹⁶⁵ *Ibid.*



Hernández », *op. cit.*, p. 5. (ma

Figure 35 : dessin de Teo

Hernandez

Ce dessin réalisé par Teo Hernandez me permet d'introduire ma réflexion autour de sa place lors du tournage. Au centre de dessin, de profil, l'inscription laisse supposer qu'il s'agit de Teo Hernandez. Ses yeux sortent de ses orbites. Sa caméra est posée sur son épaule. Je reviendrai sur cette manière de filmer sans regarder à travers l'objectif. Un de ses bras est tendu vers le ciel et rejoint ses yeux comme s'il était en mouvement. Il s'agira de comprendre l'importance de la mobilité de son corps. Il écrit à ce propos « La main du cinéaste participe de la vision. Je veux dire elle est prolongement de la vision¹⁶⁶ ». En outre, devant lui est écrit « la fatigue des mollets » qui pourrait sous-entendre la longueur des tournage et l'implication physique du cinéaste. Derrière lui, sont inscrits les mots : « les images noires », ainsi que « Michel Nedjar », la tête posée sur son épaule. Ce dessin traduit donc la place centrale que s'attribue Teo Hernandez, sa proximité avec les personnes qu'il va filmer ainsi que son investissement corporel total.

I. Processus de création

Contrairement à la démarche traditionnelle où la réalisation d'un film commence par un travail d'écriture d'un scénario, la majorité des cinéastes expérimentaux, comme Teo Hernandez, suivent un processus différent. Ce n'est pas une main écrivant un script détaillé sur une feuille, mais plutôt des idées gribouillées, une simple envie ou pulsion créatrice dans leur esprit. Les notes et interviews de Teo Hernandez renvoient l'image d'un réalisateur qui se contente de prendre sa caméra et de filmer presque sans réfléchir, sans préméditation apparente. Il affirme à Gérard Courant : « Je porte le film en moi. Je le développe, mais je n'écris jamais un mot sur la construction du film parce que je sais

¹⁶⁶ Teo Hernandez, *Anatomie de l'image*, op. cit., 22 février 1982, p. 72.

qu'elle me bloquera. Elle va m'obliger à réaliser des choses inertes qui n'auront pas la force de l'improvisation. (...) Le film se crée lui-même.¹⁶⁷ ». Cependant, en consultant ses archives à la bibliothèque Kandinsky au Centre Pompidou à Paris, j'ai pu consulter plusieurs documents manuscrits rédigés en amont des tournages. Il s'agit de sortes de scénarios et d'esquisses d'idées, parfois accompagnés de rares dessins annotés représentant des idées de plans. Bien que son processus créatif puisse sembler spontané et instinctif, Teo Hernandez effectue donc un travail préparatoire d'écriture et de réflexion avant d'entamer le tournage de ses films expérimentaux. Ainsi, le film ne se créerait alors pas tout à fait au moment du tournage, contrairement à ce qu'il revendique lors de ces entretiens. Mais alors pourquoi y réfléchit-il en amont ? J'ai remarqué que son travail d'écriture avait évolué au fur et à mesure des années. Ainsi, cette question a probablement heurté le cinéaste, qui s'est mis à écrire de moins en moins avant le tournage et a probablement fini par cesser ce travail d'écriture (pas de documents pour ses derniers films). Pour les premiers films, la réalisation se compose en trois étapes : écriture pré-tournage, tournage, écriture post-tournage, puis se réduit progressivement à deux étapes : tournage et écriture post-tournage. Je prendrai pour exemple *Esmeralda* (1977) qui illustre la première manière de travailler (en trois temps), puis *Corps abolis* (1978), significatif de la transformation de son travail, avant de conclure par la méthode de réalisation que semble finalement avoir été adoptée par Teo Hernandez.

¹⁶⁷ Gérard Courant, Joseph Morder, *op. cit.*

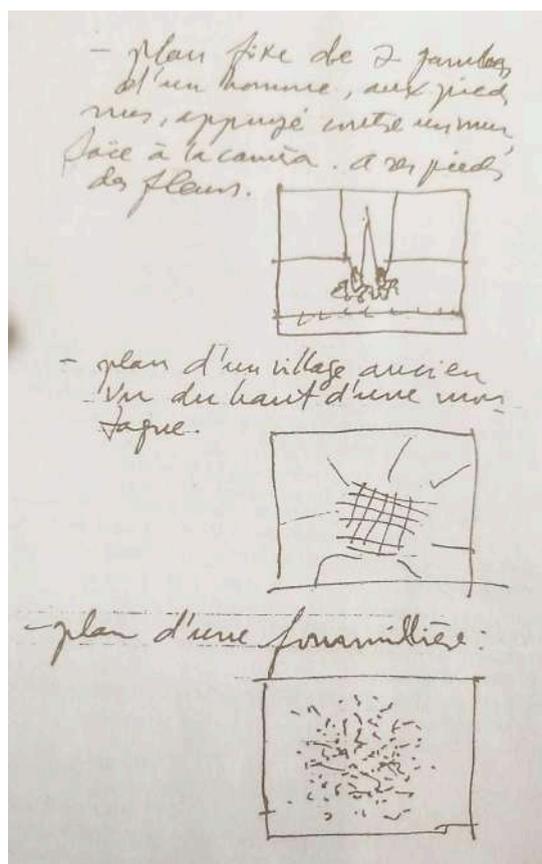


Figure 36 : croquis de photogrammes, Teo Hernandez, non daté.¹⁶⁸

1. Esmeralda : l'écriture pré-tournage

Les écrits qui précèdent le tournage d'*Esmeralda* sont composés de listes d'actions et d'idées de scènes. Hernandez écrit tout d'abord que plusieurs « inicio » (début) sont envisageables. La première liste se présente ainsi : générique, première séquence : « l'accouchement, les années passent : séquence de télévision *The Great Waltz*, (...¹⁶⁹), Esmeralda découvre le masque, série de cauchemars, (...) ». Une seconde liste est proposée juste en dessous : « 1. Esmeralda fait son linge et la lessive, se transforme en (...¹⁷⁰), 2. Esmeralda mange un steak dans un restaurant (...), 3 Esmeralda fait ses bagages, (...) et sa valise trouve la poupée en morceaux et le masque, 4

¹⁶⁸ Retranscription : - plan fixe de deux jambes d'un homme, aux pieds nus, appuyé contre un mur, face à la caméra. À ses pieds des fleurs.

- plan d'un village ancien vu du haut d'une montagne
- plan d'une fourmilière :

¹⁶⁹ Trois autres idées d'action ont été écrites mais je n'ai pas réussi à retranscrire son écriture manuscrite.

¹⁷⁰ Je n'ai pas non plus réussi à retranscrire son écriture.

Esmeralda avec un gâteau d'anniversaire, (...) ». Il s'agit donc de listes chronologiques différentes. En outre, l'analyse du film action par action n'est pas identique aux actions décrites dans ses notes, ou partiellement et dans un autre ordre. Les actions du film sont : 1. ombre de mains sur fond vert translucide, 2. silhouette en mouvement derrière une vitre, 3. Esmeralda pousse des cris (visuel) de manière théâtrale dans la rue, 4. Esmeralda est dans un jardin, elle danse lentement, 5. Elle découvre la poupée qu'elle porte et qu'elle embrasse, 6. Elle découvre le masque 7. Plusieurs agressions ont lieu (entre homme et femme et entre hommes), etc. Ainsi, Teo Hernandez écrit des semblants de scénarios, pas toujours réalisés au tournage ou utilisés au montage. Ces actions écrites seraient alors des potentialités. Teo Hernandez impose uniquement certains objets comme le masque mais laisse les acteurs libres d'agir à leur guise.

Cette manière d'écrire en amont ce qui ne se produit pas au moment du tournage, se retrouve dans d'autres films comme *Cristaux* où Teo Hernandez énumère 54 actions ou idées de mise en scène (dont plusieurs ont été barrées), qui ne se retrouvent au final pas dans le film.

Teo Hernandez reste évasif sur l'action du montage. Dans ses notes, il indique qu'il ne « faut pas toucher au montage, c'est ce qu'on fait sur le coup qui est important¹⁷¹ ». Ce qui laisse supposer qu'il monte ce qu'il filme de manière mécanique et chronologique. Je ne peux néanmoins pas avoir la certitude que certaines scènes écrites en pré-tournage n'ont pas été tournées car rien ne prouve qu'il ne supprime pas des moments de films au montage.

2. *Corps aboli* : évolution du travail d'écriture

En pensant à son film *Corps aboli*, en 1978, Teo Hernandez n'a pas écrit des listes de phrases, d'idées d'actions, comme il l'avait fait pour *Esmeralda* ou *Cristaux*. Son travail d'écriture s'est réduit à une seule page de mots en majuscule.

*CORPS LUMIERE EXISTANT MOUVEMENT, CORPS LUMIERE MOUVEMENT
EXISTANT, CORPS ASTRAL, CORPS GRAPHIE¹⁷², NUIT LE CORPS CAMERA OBSCURA,
CORPS AU NOIR CORPS NEON, DU NOIR AU CORPS CORPS NEANT, CORPS*

¹⁷¹ Teo Hernandez, *Anatomie de l'image*, op. cit., 7 février 1987, p. 208.

¹⁷² Ces deux termes sont encerclés.

*LUMIERE*¹⁷³, *CORPS AU NOIR*, *VITESSE : CORPS*, *LEVEE DU CORPS*, *BODY SPEED*, *CORPS SUBTILE*, *L'AUTRE DU CORPS*, *ETINCELLE A LA FIN*, *CORPS PERD SA FORME*, *CORPS LÂCHE SA FORME*, *CORPS LEVEE*, *CORPS RADIEUX*, *LE CORPS DEVIENT BLEU VIOLET*¹⁷⁴

Cette suite se compose donc du mot « CORPS » et de qualificatifs. Il s'agit maintenant de constater si ces termes entrent en résonance avec l'image ou non.

Tout d'abord, le corps est bien l'élément principal du film, c'est même le seul élément filmé. Plongé dans un fond noir, il reflète la lumière, devient même source de lumière. Il peut en effet être comparé à un néon.

Le terme « ASTRAL » renvoie à un monde situé entre le matériel et le spirituel. Dans le film, le corps est le matériel et le spirituel est le halo lumineux qui crée une sorte d'aura visible. Le corps pourrait également être comparé à un astre qui brille, perdu dans le vide, dans l'espace.

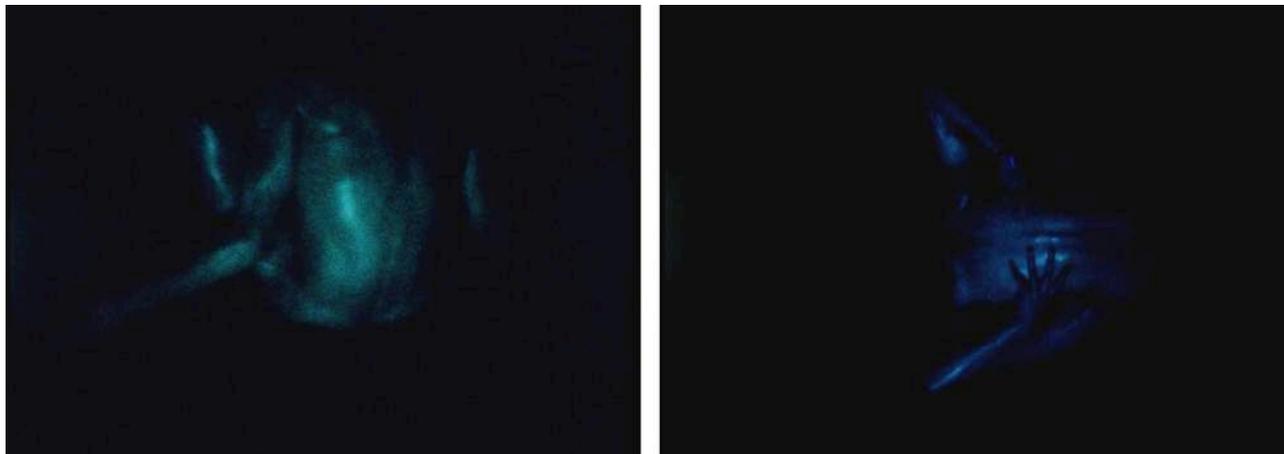
Au niveau des couleurs, seuls ses derniers mots évoquent le bleu et le violet que va prendre le corps à la fin. Il y a ici une différence avec le film. Le corps alterne tout le long du film entre plusieurs couleurs : 00sec : le corps a des teintes chaudes (rouge, marron). 00min45sec : le corps est luisant, la teinte chaude s'est refroidie et les couleurs tendent de plus en plus vers le bleu. 3min18sec : le corps est soudainement recouvert d'une lumière rouge, redevient brièvement bleu avant que l'image soit en noir et blanc (3min54sec). 4min24sec : le corps est bleu vif, turquoise (différent du début). 6min55sec : le corps redevient bleu plus foncé, comme au début. 8min37sec : bleu turquoise, 10min22sec : et pour finir bleu foncé.

Au-delà des couleurs du corps, le noir est omniprésent dans les œuvres de Teo Hernandez. Il enveloppe les corps, leur donnant l'impression de flotter dans une matière indéfinie. Cette utilisation du noir fait référence aux expressions « CORPS AU NOIR » et « DU NOIR AU CORPS ». De plus, il y a bien une référence à la « CAMERA OBSCURA » puisque le cadre de l'image pourrait s'apparenter à cette boîte noire (la camera obscura) qui ne laisse passer qu'un petit trou de lumière dans le but d'obtenir l'image d'un objet. Les termes « NUIT LE CORPS » peuvent faire référence à la notion de nuire. Dans cette boîte noire qu'est le cadre de l'image, le corps se dissout, se fond dans cette couleur sombre qui devient alors une masse indistincte et englobante. Loin de mettre en valeur les formes corporelles, le noir les absorbe et les fait disparaître en partie dans son obscurité. Ce qui rejoint les propos de Hernandez quand il dit à propos de la couleur noir : « il faudrait l'utiliser non

¹⁷³ Ces termes sont également encadrés.

¹⁷⁴ « Ecrits de Teo Hernandez sur ses films », 1979, Fonds Teo Hernandez, Bibliothèque Kandinsky. [Document manuscrit à propos de *Corps abolis*]

en tant que sens mais plutôt comme matérialité, et par là, je veux dire comme entité vivante, comme agent agissant pour son compte.¹⁷⁵ ». Enfin, en revenant au dessin d'introduction de cette partie, les mots « les images noires » sont écrits derrière la tête de Hernandez et derrière la caméra. Cela pourrait être une façon pour le cinéaste de s'immiscer dans cette « boîte noire ».



Figures 37 et 38 : CORPS dans *Corps aboli*

En outre, la caméra, qui est en mouvement du début à la fin, varie son rythme. Ses mouvements sont d'abord très lents puis accélèrent progressivement jusqu'à un rythme effréné qui ne permet plus de distinguer les parties du corps filmé. A cela s'ajoute le fait qu'elle s'approche du corps, presque à la limite de le toucher. Ainsi, l'image tend vers l'abstraction : « CORPS PERD SA FORME, CORPS LÂCHE SA FORME ». A la fin, le corps donne l'impression de s'être transformé en traces lumineuses qui circulent dans l'image. Le corps serait alors devenu cette « ETINCELLE A LA FIN ».

Ainsi, ces notes précédant le tournage évoquent donc une idée de sujet simple : le corps, ainsi que plusieurs notions immatérielles comme la lumière, la vitesse, les couleurs. Choses retrouvées dans le film, mais qui auraient pu être traitées de plusieurs autres manières. Teo Hernandez se laisse ainsi une grande liberté au moment du tournage. Bien qu'il ait quelques idées vagues, il se laisse guider lors de la prise de vue.

Puis, après le tournage et le montage, Teo Hernandez écrit une sorte de réflexion autour de ce corps qu'il a filmé, ce qui correspond à la troisième partie du travail de réalisation : l'après tournage. Pour poursuivre l'exemple de *Corps aboli*, il écrit le texte suivant à cinq reprises, où seulement quelques termes ou phrases varient, comme s'il avait besoin de trouver l'explication parfaite. La dernière

¹⁷⁵ Teo Hernandez, *Anatomie de l'image*, op. cit., 25 février 1982, p. 79.

version date du 23 mai 1979 :

L'image que l'on voit est l'image qu'on est censé voir ?

Ou la représentation du sujet est une question d'adéquation du regard ?

Corps aboli, celui qu'on voit, nu, se déplacer dans un cadre noir et se désintégrer en traces lumineuses.

aboli, le corps cinématographique qui bascule avec ses codes de cognition et devient un autre espace, unique en soi, libéré du carcan socio-biologique dont on investit en général l'image.

aboli, le corps du regard car c'est lui qui est visé et sa représentation du monde et de sa réalité teo Hernandez

En janvier 1980, il revient une nouvelle fois sur le film, et écrit à propos du corps qu'il a filmé : « C'est le noyau lumineux de l'être humain », puis ajoute :

le travail à trois niveaux :

- *labeur du corps en représentation : de l'adéquation de son image dans le film à son manifeste de lumière*
- *le regard du spectateur qui va de l'admis et reconnu comme tel à la mise en question des normes de la vision*
- *le travail du cinéaste : unir le mouvement de son corps à celui de l'interprète et confronter son regard à la lumière, fait l'essentiel du cinéma*

Teo Hernandez ne cesse de parler de ses films, d'écrire des notes. Il réalise une sorte de travail de réflexion après que le film soit fait sans pour autant y retoucher, comme si l'explication du film se faisait après qu'un bras inconscient créateur l'ait réalisé.

3. Volonté de non-contrôle

En 1986, le cinéaste théorise finalement sa manière de concevoir ses films, d'entreprendre la réalisation, après déjà plusieurs années de réflexion et création.

Faire le film :

Abandonner tout effort
Fermer les yeux
S'abandonner au sommeil, à la perte des sens
À la perte de poids
S'abandonner à la nuit obscure
À l'image qui surgit
Claire,
Imprévue, imprimée
Incommensurable
Incontournable¹⁷⁶

Les notes de Teo Hernandez rapportent son questionnement perpétuel sur la manière de filmer. Cette citation fait allusion à un certain laisser aller nécessaire à la captation filmique. C'est l'image qui réveille le cinéaste, après qu'il se soit en quelque sorte assoupi. Comme dans un rêve éveillé, Teo Hernandez est victime de ce qu'il perçoit. Il ne doit pas et ne veut pas le contrôler. Sa gestuelle prononcée serait sa technique pour « s'abandonner », pour perdre le contrôle. Le fait de bouger dans tous les sens brouilleraient sa vision, ce serait sa manière de fermer les yeux sur une réalité pour en percevoir une nouvelle. Il représente cette idée métaphoriquement dans son dessin (*figure 28*) où ses yeux sont grands ouverts mais plus dans sa tête. Ils sortent des orbites comme s'ils voulaient aller ailleurs, dans une autre réalité. Une nouvelle réalité qui nécessite de fermer les yeux puis de les rouvrir en très grand.

En outre, pour se réveiller dans un monde inconnu incontrôlable, le cinéaste a décidé de laisser une grande liberté d'action aux personnes qui vont être filmées. Il écrit : « Les films que je préfère : ceux qui échappent au contrôle du réalisateur. Après tout, quand un film échappe au contrôle de son réalisateur c'est à partir de là qu'il devient toujours intéressant.¹⁷⁷ ». C'est ce qui explique que l'improvisation semble être au cœur de ses créations. Cette improvisation passe par la liberté que Teo Hernandez offre aux « acteurs¹⁷⁸ ». Il affirme en effet ne leur donner que très peu d'indications : « Ce que je demande aux acteurs, c'est de réagir, d'agir, de jouer en rapport avec certains objets (...) il n'y a pas de script : donc, le travail que Monica, Gaël ou Michel font est improvisé fait par

¹⁷⁶ *Ibid.*, 18 décembre 1986, p. 204.

¹⁷⁷ *Ibid.*, 27 janvier 1987, p. 207.

¹⁷⁸ Exceptionnellement, j'utilise le terme d'« acteur » car je parle de ces personnes en amont du tournage, consciente qu'elles vont être filmées et qui dialoguent en amont avec le cinéaste.

eux-mêmes.¹⁷⁹ ». Il explique ensuite que le mécanisme qu'il utilise en filmant est le désir. Désir crée par la surprise des images qu'il voit et qu'il n'a pas (ou que partiellement) anticipé. Sa pratique a d'ailleurs évolué : « Avant je leur proposais le jeu, l'espace et l'action. Maintenant, je commence à les filmer tels quels. Je les préviens seulement que je les filmerai. Ils continuent leurs gestes quotidiens conscients que ce qu'ils font devient une image. Il s'agit d'une vraie mise en scène, dans le sens qu'elle est vécue.¹⁸⁰ ». Cette réflexion *a posteriori* l'a amené à ne plus écrire en amont, ou du moins de manière moins précise. Teo Hernandez écrit sur ses films, mais après le tournage. Car c'est cet instant qui est révélateur du film. Le film se crée en direct et peut ensuite être discuté. De plus, il ajoute : « Je pense aussi que je devrais donner une totale liberté de composition au film et non plus le délimiter à un projet. Filmer quand je pourrais et quand j'en aurais envie et filmer "n'importe quoi", essayer de relier le tout, les jours et les nuits, le vécu personnel et la réalité de la rue.¹⁸¹ ». Teo Hernandez veut saisir le réel d'une manière pure, c'est-à-dire sans préméditation. C'est en saisissant ce réel d'une manière libre et atypique qu'il crée son film.

II. Présence et influence du cinéaste

1. Un cinéaste acteur

Teo Hernandez exprime à plusieurs reprises sa volonté de vouloir être partout dans le film. Il veut en quelque sorte se dédoubler pour apparaître partout. Et réussit à véritablement apparaître dans ses films : sa voix et son reflet sont dans *Fragments de l'Ange*, ce qui peut-être son reflet semble apparaître à plusieurs moments sur le cristal dans *Cristaux*. Il se rend également visible indirectement en faisant apparaître son nom dans les génériques. Ils sont placés au début ou à la fin et quelquefois en plein milieu de film, et font pleinement partie du film, puisqu'ils s'inscrivent toujours dans l'esthétique du film. Ainsi, dans *Cristaux*, son nom est projeté sur le corps de l'homme filmé. Dans *Graal*, le générique est superposé à l'image des hommes filmés. Et dans *Esmeralda*, les initiales TH sont des lettres matérielles qui brillent, et sont retirées par des mains filmées en gros plans. Comme il l'écrivait à propos de son film *Esmeralda*, le cinéaste veut unir son corps à celui des autres. Insérer son nom dans l'image et le mettre en relation directe avec ses sujets est une manière de s'associer à eux.

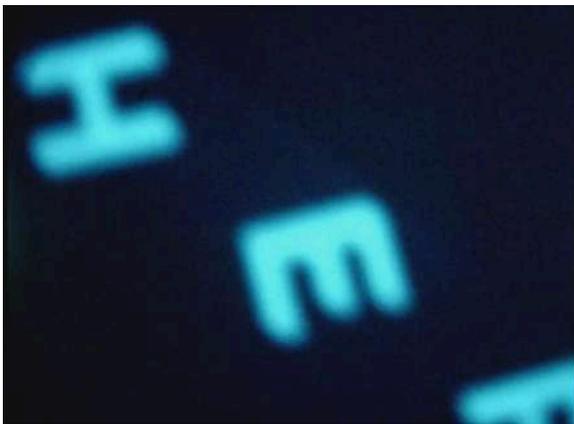
¹⁷⁹ Joseph Morder, « "Le cinématographe et le Super 8", entretien par avec Monica Carpiax, Gaël Badaud, Michel Nedjar et Teo Hernandez », 29 septembre 1977.

¹⁸⁰ Teo Hernandez, *Anatomie de l'image, op. cit.*, 1 novembre 1981, p. 51.

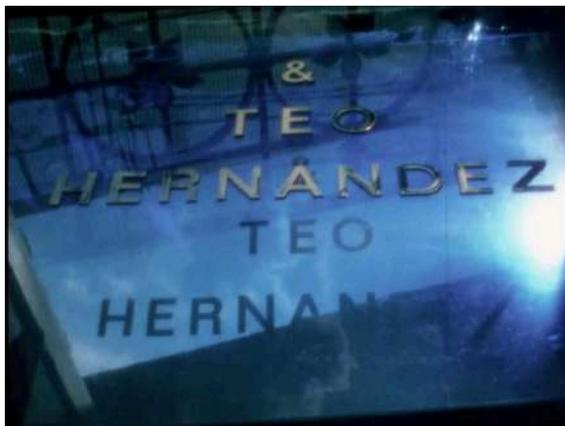
¹⁸¹ *Ibid.*, 30 octobre 1983, p. 118.



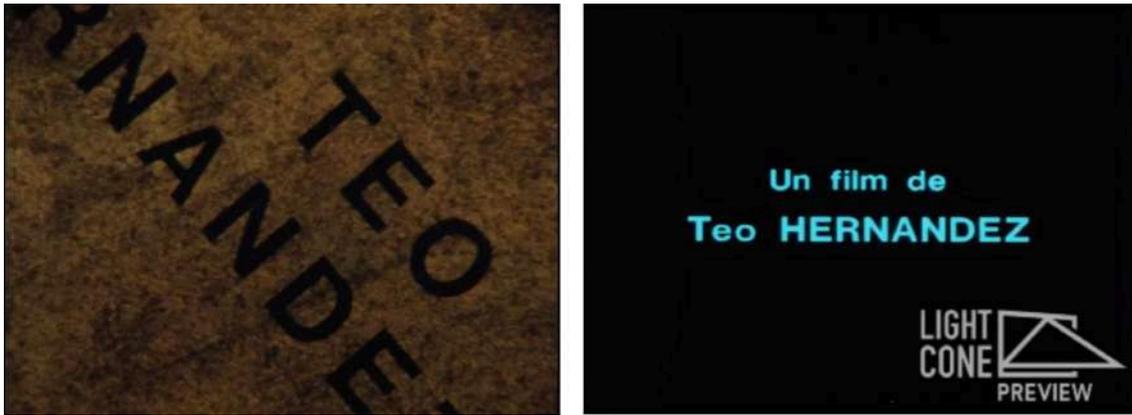
Figures 39 et 40 : Salomé / Esmeralda



Figures 41 et 42 : Corps aboli / Cristaux



Figures 43 et 44 : Tables d'hiver / Graal



Figures 45 et 46 : *Gong / Pas de ciel*

Il cite Orson Welles qui dit que l'important au cinéma est l'acteur mais ajoute qu'il s'agit en vérité du « cinéaste qui devient acteur, qui doit devenir acteur de son propre film.¹⁸² ». Bien que ces occurrences visibles ou sonores soient plutôt rares, elles existent et traduisent sa volonté d'évoquer sa présence. Il affirme d'ailleurs vouloir être l'acteur principal de ses films. Il existe donc principalement hors du cadre, qui est son espace.

La pensée de Jean Rouch s'accorde avec celle de Teo Hernandez à propos de cette présence obligée du cinéaste : « Si quelqu'un fait un film où il s'engage en somme très complètement, puisque c'est lui qui conduit les choses, je crois qu'il est nécessaire qu'il soit dans le coup¹⁸³ ». Mais paradoxalement, il dit qu'il ne faut pas sentir la présence de la caméra. Teo Hernandez semble toutefois en contradiction sur ce point. Sa caméra n'est pas visible sur l'image mais est volontairement ressentie. Ses mouvements incessants et marquants font ressentir sa présence, il est bel et bien dans le coup.

2. Appropriation et contrôle de l'image

Jusqu'ici Teo Hernandez est le filmeur de ce qui l'entoure. Mais au-delà de cette simple action de filmer, comment considère-t-il et s'approprié-t-il l'espace, le temps et le sujet ?

Par rapport au sujet filmé, il passe par trois phases : l'observation, l'interprétation et la transformation. Ces trois moments dépendent de son regard. Le cinéaste affirme procéder également dans l'autre sens : transformer, interpréter et observer¹⁸⁴. La transformation passe notamment par l'utilisation de masques, de déguisements. Il manipule l'apparence juste avant de filmer puis

¹⁸² *Ibid.*, 2 mars 1982, p. 87.

¹⁸³ Il s'agit d'une réponse à la question « Vous vous êtes souvent montrés dans vos films? » dans Eric Rohmer, Louis Marcorelles, « "Questions de méthode", entretien avec Jean Rouch » Extrait des Cahiers du cinéma, 1963, n°144.

¹⁸⁴ Teo Hernandez, *Anatomie de l'image*, op. cit., 25 janvier 1982, p. 67.

observe, comme dans *Graal*. Cependant, ce qui m'intéresse le plus est la transformation qui suit l'observation. Celle-ci est causée par la caméra, qui par sa mobilité peut changer l'apparence de ce qu'elle filme (contours flous, formes qui s'étirent, images brouillées).

Lors des moments de danse, l'implication est différente, le cinéaste en train de filmer se déplace par mimétisme. On pourrait citer *Pas de ciel* où Teo Hernandez, tout comme son danseur, se met lui aussi à danser. Stan Brakhage appuie cette idée : « la danse cinématographique semble arriver lorsqu'un cinéaste est amené à inclure toute sa conscience physique dans chaque mouvement filmique – le mouvement de n'importe quelle partie de son corps pendant le tournage... le mouvement de ses yeux. (...) Je voudrais penser que je partage quelque chose de semblable aux danseurs.¹⁸⁵ ».

La caméra en tant qu' « œil mécanique » transforme le temps de manière subjective. En effet, elle impose sa temporalité en saisissant des fragments de vie. Le traitement du temps est sans doute une des caractéristiques les plus marquantes dans la filmographie de Teo Hernandez. Il écrit : « Dilatation, contraction, fragmentation du temps : voilà les principales phases de l'emploi que je fais du temps cinématographique.¹⁸⁶ ». Ses films contiennent particulièrement des accélérés, une infinité de plans extrêmement rapides qui forment un tout parfois psychédélique et hypnotisant. Le spectateur ne comprend plus ce qu'il voit et ne discerne plus les objets. Il se laisse porter par des images qu'il n'a pas le temps d'imprégner et de comprendre. Cette temporalité irréaliste plonge ainsi le spectateur dans un univers atemporel, dans l'univers propre au cinéaste.

Ce qui importe est alors la distance qui sépare le cinéaste filmeur et la ou les personne(s) filmée(s). Cet espace entre sujet et caméra est un espace vide où tout se passe : un espace où les émotions et énergies se rencontrent et agissent ensemble. Teo Hernandez écrit : « Au cinéma, tout réside dans le geste qui relie (le cordon ombilical?) le cinéaste et le sujet. Le film "se fait" dans cet espace situé entre le cinéaste et le sujet. Cet espace est le Vide, et c'est le Vide qu'on remplit. C'est le Vide qui est visualisé dans le film. En fait, ce geste, ce réflexe, est le Désir¹⁸⁷. ». Le cinéaste reviendra plusieurs fois sur cette notion de « vide ». Une notion assez énigmatique puisqu'elle insinue « un endroit où il n'y a rien », où du moins rien de matériel puisqu'il est finalement le lieu d'interactions où au final tout s'y passe.

¹⁸⁵ Stan Brakhage, « Film : Danse », 1967 cité dans Caroline San Martin, Térésa Faucon, *op. cit.*, p. 161.

¹⁸⁶ Teo Hernandez, *Anatomie de l'image*, *op. cit.*, 22 novembre 1981, p. 52.

¹⁸⁷ *Ibid.*, 20 décembre 1981, p. 57.

3. La caméra participante

François Bovier s'est posé la question du rôle et de la fonction de la caméra face à une scène improvisée. Le cinéma de Hernandez, bien qu'il soit fictionnel et non documentaire, saisit un instant réel dans le sens où il n'est pas contrôlé par le réalisateur. Cependant, la présence affirmée de la caméra dans le cinéma de Hernandez l'approche du cinéma vérité et non du cinéma direct. Bovier met en avant cette différence : « le "cinéma vérité" promu par Jean Rouch, Edgar Morin, Joris Ivens et Georges Sadoul repose sur l'interaction entre l'équipe de tournage et les sujets filmés, tandis que le "cinéma direct" tel que le définissent Mario Ruspoli ou Richard Leacock répond à un idéal d'invisibilité¹⁸⁸ ». La caméra va même au-delà d'une simple interaction avec ce qu'il est filmé, elle est participante. Souvent associé à Jean Rouch, la « caméra participante¹⁸⁹ » a été établie par Luc de Heusch, dans un premier temps pour qualifier l'utilisation de la caméra de Robert J. Flaherty lors du tournage de *Nanook l'Esquimau* (1922). Selon lui, la caméra ne suivait pas Nanouk mais collaborait avec lui. L'idée de Flaherty repose sur un lien entre la caméra et le sujet filmé qui passe par un apprivoisement du sujet, un lien qui se crée avec les répétitions et la connaissance du sujet. Teo Hernandez a une autre approche, il veut aussi qu'il y ait une relation entre la caméra et le sujet filmé mais il ne veut pas que cet échange soit prémédité et travaillé en amont. Il cherche quelque chose d'inédit. Il faut toutefois noter que Teo Hernandez entretient déjà une relation intime avec les personnes filmées, qui sont généralement ses amis proches. Il cherche toutefois une communication spontanée et surprenante. C'est une sorte de confiance qui est pré-établie. Le réalisateur semble se satisfaire de la spontanéité, quoi qu'il advienne. Cette relation est une relation d'attraction et de considération, alternant sujet considérant la caméra et caméra considérant le sujet.

En outre, pour Jean Rouch, celui qui utilise cette caméra participante, que Bovier qualifie d'« anthropologue cinéaste¹⁹⁰ », devient à la fois spectateur des images vues dans le viseur de sa caméra, le metteur en scène, mais aussi un acteur au même titre que ceux qu'il filme. Il ajoute :

Pour moi, donc, la seule manière de filmer est de marcher avec la caméra, de la conduire là où elle est le plus efficace, et d'improviser pour elle un autre type de ballet où la caméra devient aussi vivante que les hommes qu'elle filme. C'est là la première synthèse entre les

¹⁸⁸ François Bovier, « La "caméra participative" et la "concrétude" du film. À propos de l'improvisation au cinéma », éd., *Pratiques de l'improvisation*, 2016.

¹⁸⁹ Luc de Heusch a défini ce terme dans « Jean Rouch et la naissance de l'anthropologie visuelle », *L'Homme* n°180, 2006.

¹⁹⁰ François Bovier, *op. cit.*

théories vertoviennes du "ciné-œil" et l'expérience de la "caméra participante" de Flaherty (...) Alors, au lieu d'utiliser le zoom, le caméraman réalisateur pénètre réellement dans son sujet, précède ou suit le danseur, le prêtre ou l'artisan, il n'est plus lui-même mais un "œil mécanique" accompagné d'une "oreille électronique". C'est cet état bizarre de transformation de la personne du cinéaste que j'ai appelé, par analogie avec les phénomènes de possession, la "ciné-transe"¹⁹¹

Il établit ainsi le terme « ciné-transe », qui s'applique parfaitement au cinéma de Hernandez, et qui confirmerait alors mon hypothèse que les filmés en transe sont filmés par un cameraman lui-aussi en transe.

3. 1. La caméra simulatrice de l'improvisation

Hernandez se transformerait alors en filmant, tout comme Jean Rouch qui affirme : « Quand j'ai une caméra, je suis quelqu'un de complètement différent, alors ne me demandez pas pourquoi j'ai fait ce que j'ai fait.¹⁹² ». Pendant ses tournages, il existe une influence réciproque entre le sujet et la caméra. J'ai déjà mis en exergue la mise en mouvement par observation ou imitation de Teo Hernandez, il s'agit maintenant de voir si la caméra peut avoir un impact sur le sujet. Lorsque le sujet filmé improvise, François Bovier affirme que la caméra constitue le « principal actant dans la dynamique de l'improvisation¹⁹³ ». La caméra a donc d'emblée un rôle de provocateur d'action. Rouch affirme que le cinéma devient un outil qui « provoque des réactions¹⁹⁴ ».

3. 2. La caméra comme objet rituel

Jean Rouch considère également la caméra comme étant un « objet rituel » qui « peut déclencher ou accélérer les phénomènes de possession » et participe donc d'une forme de « créativité cinématographique.¹⁹⁵ ». On pourra également se questionner sur la caméra de Teo Hernandez : devient-elle elle aussi un objet rituel ? Et comment ? Rouch précisera encore dix ans plus tard que

¹⁹¹ *Ibid.*

¹⁹² Dan Yakir, « Ciné-transe: The vision of Jean Rouch », *Film Quarterly* (ARCHIVE), Berkeley, 1978. (ma traduction)

¹⁹³ François Bovier, « La "caméra participative" et la "concrétude" du film. À propos de l'improvisation au cinéma », in *Pratiques de l'improvisation*, 2016.

¹⁹⁴ François Bovier, *op. cit.*

¹⁹⁵ « Entretien de Jean Rouch avec le professeur Enrico Fulchignoni », in *Jean Rouch. Une rétrospective*, Ministère des Affaires étrangères, 1981.

l'effet de la caméra pourrait être comparé à celui d'un « tambour » qui permet l'entrée en possession, qu'elle serait « un appareil détecteur de l'invisible¹⁹⁶ ». La caméra est un « catalyseur », elle « stimule¹⁹⁷ ». Ainsi, pour Jean Rouch, c'est l'appareil cinématographique qui déclenche la transe.

La caméra de Teo Hernandez est impossible à oublier. Elle ne zoome pas, elle s'approche. Comment oublier une caméra qui virevolte autour de soi sans cesse ? Son caractère perturbateur ne semble pas déstabiliser les personnes filmées. Au contraire, elle est intégrée au rituel des personnes filmées. Dans *Tables d'hiver*, l'homme réalise une sorte de rituel autour de la bougie en gros plan face caméra comme s'il partageait un moment intime avec elle. Il la fixe, tend les bras vers elle. Ce jeu de regards et de mouvements adressés à la caméra se retrouvent dans *Gong*, *Graal* ou encore dans *Cristaux* (particulièrement à la fin, où l'homme tente d'attraper la caméra à travers un voile transparent). La caméra participe donc, comme l'écrit Jean Rouch, à la création du film.

III. Métamorphose du cinéaste

1. Un réalisateur rêveur

Au début de son film *Fragments de l'Ange*, Teo Hernandez déclare « Ceci est un rêve.¹⁹⁸ ». Une manière de dire qu'il quitte le monde réel pour un autre. Il affirme que son but est de filmer le rêve, mais pas comme les surréalistes, qui, selon lui, « se sont trompés en voulant matérialiser le rêve¹⁹⁹ ». Filmer le rêve semble correspondre à une manière de faire plutôt qu'à un résultat pensé et matérialisé. Il ajoute : « Le cinéma est comme l'expérience érotique : un moment de forte intensité.²⁰⁰ ». Ainsi, les tournages sont à concevoir comme des expériences intenses de découverte. Parler de matérialisation du rêve est en effet en inadéquation avec les films de Hernandez : ils ne sont pas la représentation des rêves du cinéaste, ils sont les rêves, vécus au moment du tournage, créés par l'enregistrement de la caméra.

Dans un premier temps, c'est le sens du mot « rêve » qui est à élucider. Le rêve n'est pas matériel, ce n'est ni une chose, ni un espace. Teo Hernandez parle d'un « état second de l'attention.²⁰¹ ». Il

¹⁹⁶ Jean-Paul Colleyn, « Jean Rouch, 54 ans sans trépied », in *Jean Rouch, cinéma et anthropologie*, 1992 ed. Jean-Paul Colleyn, Cahiers du cinéma/INA, pp. 74-75.

¹⁹⁷ Dominique Desanti, Jean Decock, « Jean Rouch : cinéma et ethnographie », *African Arts*, 1968, p. 77.

¹⁹⁸ Teo Hernandez, *Fragments de l'Ange* [Film], 1983-1984.

¹⁹⁹ Teo Hernandez, *Anatomie de l'image*, op. cit., 18 novembre 1981, p. 51.

²⁰⁰ *Ibid.*

²⁰¹ *Ibid.*, 20 février 1982, p. 77.

écrit : « Au cinéma, l'important par rapport au rêve, est de savoir dans quel état se trouve le cinéaste au moment de filmer. Attention : Toute la question est là !²⁰² ».

Dans les films de Teo Hernandez, le rêve est traduit par une volonté de non contrôle, à l'image d'un rêve qui ne peut se contrôler. La première étape est donc le passage dans le rêve en se plongeant dans un état second. Il s'agit alors de comprendre comment Teo Hernandez réussit à entrer directement dans un rêve au moment où la caméra filme et comment vit-il son rêve ? Y a-t-il concrètement des caractéristiques de sa pratique qui pourraient engendrer et maintenir un état second ?

Jean Rouch a commenté sa place de cinéaste lorsqu'il filme des rituels. Son approche filmique s'apparente au documentaire, contrairement à celle de Teo Hernandez, mais ces deux réalisateurs se retrouvent sur le fait qu'ils filment des personnes libres de leurs actions, qui semblent entrer en transe par moments. Quand il filme, Jean Rouch n'est plus le Rouch habituel. Il se transforme. Il n'est plus Rouch mais « ciné-rouch²⁰³ ». Si je considère Teo Hernandez en tant que filmeur dans un état second, je devrais plutôt parler de « ciné-Hernandez ». Jean Rouch ajoute que son corps renferme plusieurs personnes : le cinéaste, la personne et l'ethnologue, qui « agissent, pensent, parlent et sont perçues différemment selon les situations.²⁰⁴ ». « Lorsqu'il filme, il est un autre, ni Rouch ni initié, et c'est cet autre qui est intégré dans le rituel.²⁰⁵ ». Dans les films de Teo Hernandez, je considère que le rituel se produit au moment du tournage et que le cinéaste filmeur y participe. Il se transforme alors en un autre. Ce n'est pas Teo Hernandez le réalisateur, le filmeur, le penseur ou la personne, c'est Teo Hernandez le corps rêveur tenant une caméra. Le cinéaste confirme d'ailleurs dans ses notes : « Il est inutile de filmer une transe (un sujet en transe) si on n'est pas soi-même (le cinéaste) en état de transe.²⁰⁶ ».

2. Métamorphose du chaman filmeur

Teo Hernandez rappelle qu'un rêve se vit. S'il veut faire partie du rêve, il doit agir et c'est ce qu'il fait.

Mes films, mon film est une expérience personnelle, mon corps entier est engagé aussi bien au niveau intellectuel, sensoriel et imaginatif. Il s'agit en fait de réalisations personnelles à

²⁰² *Ibid.*

²⁰³ Pierre-André Boutang, *Jean Rouch raconte à Pierre-André Boutang*, 1992, Paris, Films du Bouloi [104 mn].

²⁰⁴ Baptiste Buob, *op. cit.*

²⁰⁵ *Ibid.*

²⁰⁶ Teo Hernandez, *Anatomie de l'image, op. cit.*, 12 décembre 1983, p. 140.

*travers une action qui est dans ce cas un film. Je ne peux pas concevoir la réalisation d'un film assis sur une chaise et donnant des indications aux participants. Avec la caméra je me jette dans le vide.*²⁰⁷

Pour réaliser son film, Teo Hernandez doit devenir somnambule, il doit agir en rêvant.

2. 1. A la découverte de sa transe

Dans cette partie, je ne considère pas les films *Salomé* et *Esmeralda* comme étant des films où Teo Hernandez entre en transe en se métamorphosant, puisque sa pratique relève davantage de l'observation que de l'action dans le sens où il ne bouge pas ou peu.

J'ai déjà évoqué diverses manières d'entrer en transe (imitation, incorporation, danse, etc), cependant pour accéder au phénomène de transe, il faut trouver sa propre manière d'y entrer.

Dans plusieurs débuts de films, Teo Hernandez est d'abord observateur de l'état de transe vécu par les corps qu'il filme. Il semble entrer lui aussi en transe qu'après cette observation. Dans *Cristaux*, c'est seulement au bout d'une heure (54min), après avoir été enivré par l'atmosphère et hypnotisé par ce qu'il voit, qu'il commence à se mouvoir lentement. A 1h08min50sec, il retombe dans un état statique avant de rebouger encore plus frénétiquement (1h09min46sec à 1h10min17sec). Il se re-stabilise une fois de plus en changeant de lieu puis bouge à nouveau de plus en plus vite jusqu'à la fin du film (1h16min14sec). *Gong* suit un schéma similaire alternant moments d'observation et moments de participation, qui pourraient être comparés aux moments de pré-transe et de transe. Hernandez découvre en quelque sorte sa propre manière d'entrer en transe par la contemplation puis par l'agitation.

Dans plusieurs films suivants, comme *Pas de ciel* ou *Lacrima Christi*, il filme en mouvement du début à la fin, comme s'il avait compris que sa manière d'accéder à la transe consiste à agiter la caméra dans tous les sens. Tout se passe comme si Teo Hernandez avait expérimenté, découvert sa méthode pour entrer en transe, et l'avait ensuite appliquée. Cette association entre la mobilité de la caméra et la transe du filmeur rejoint la remarque de Béla Balázs : « Les cadrages insolites peuvent être motivés par la situation de celui qui les voit. Une image deviendra insolite si elle est vue par un homme qui a un accès de fièvre (...) Car les cadrages insolites dessinent des physionomies insolites qui engendrent des sentiments insolites.²⁰⁸ ». Il semblerait ainsi que les images des films de Teo Hernandez créées par une caméra en mouvement traduisent une sorte d'état de transe du cinéaste.

²⁰⁷ Gérard Courant, *Un cinéaste qui ne tient pas la caméra est comme un peintre... (Hernandez) (1980)*. [vidéo]

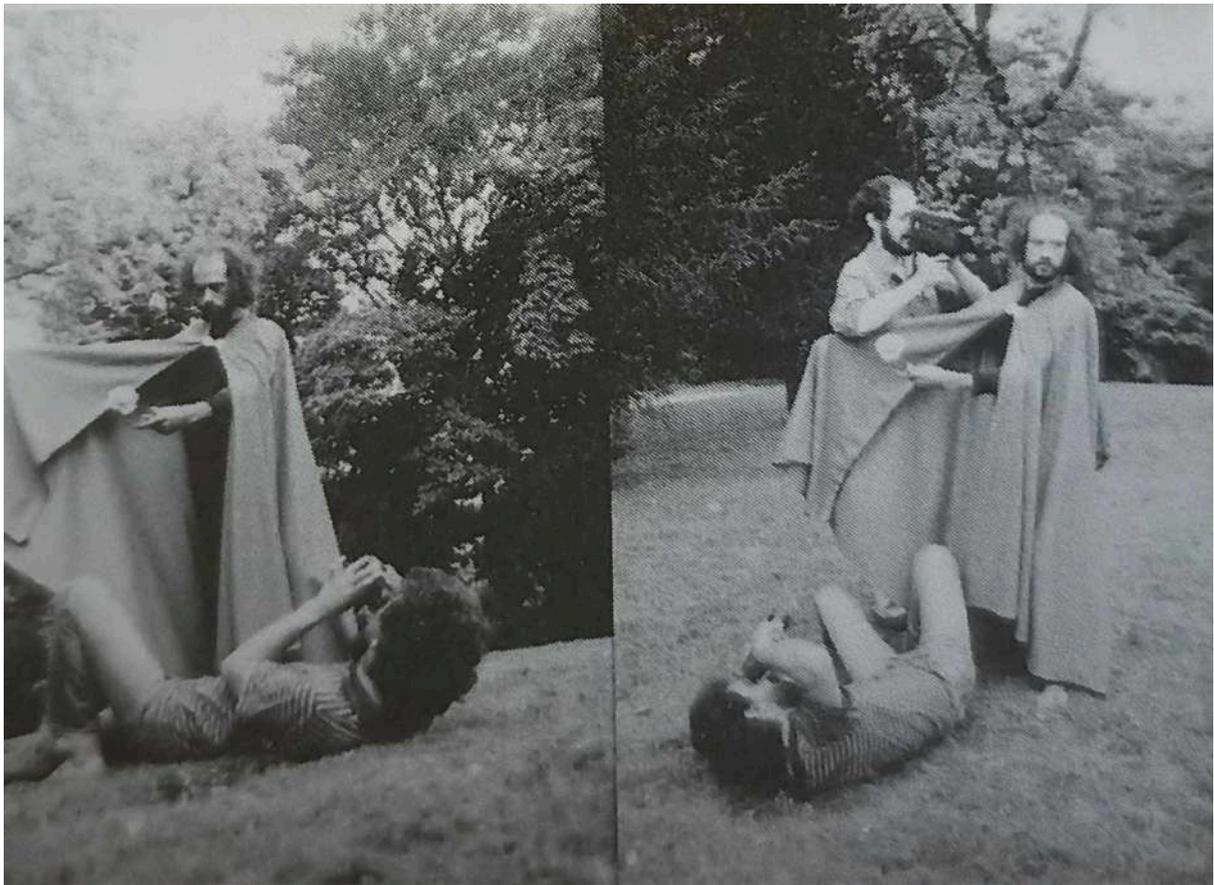
²⁰⁸ Béla Balázs, Jacques Chavy. *op. cit.*, p. 118.

Dans ses films, il est important de comprendre que le temps vécu lors du tournage n'est pas le même que le temps perçu par le spectateur dans le film final, où du moins dans ses films montés en accélérés (*Tables d'hiver*, *Graal*, *Gong*, *Pas de ciel*, *Lacrima Christi*). Dans *Tables d'hiver*, entre 1min40sec et 2min44sec, on voit un homme danser dans son appartement. Cette séquence est presque intégralement montée en accéléré. En ralentissant cette séquence, on constate qu'une minute de film représente environ dix minutes de tournage. Ce calcul reste toutefois approximatif car le ralentissement fragmente les images capturées sur pellicule. Néanmoins, cela donne une idée de la longueur réelle des tournages. Ces actions répétitives, filmées sur un temps long, favorisent l'entrée en état de transe. Avec une durée de 2h15min55sec, *Lacrima Christi*, monté en hyper accéléré, a dû nécessiter un tournage extrêmement long. En outre, cette distorsion temporelle contribue à l'effet hypnotique caractéristique du style de Teo Hernandez.

2. 2. Postures et déplacements

Il s'agit maintenant d'essayer d'imaginer le corps de Teo Hernandez, sa posture, ses positions, ses mouvements, dans le but d'appuyer mon hypothèse du filmeur²⁰⁹ en transe. Quelques photographies de tournages permettent de visualiser certaines positions du cinéaste. Elles ont été prises sur le tournage du film *Graal*. Teo Hernandez (au sol) est en train de filmer Gaël Badaud (homme avec la cape). Ces clichés ont été capturés par Michel Nedjar. En effet, lors du tournage de *Graal*, Michel Nedjar réalise lui aussi un film, sur le film de Teo Hernandez, intitulé *Sur Graal de T.H.* (1980).

²⁰⁹ Je préfère le terme « filmeur » à celui de « caméraman » car étymologiquement, il ne renvoie pas à la caméra mais au film. Et j'estime que dans ce cas de figure, Teo Hernandez n'est pas juste le maître de la caméra mais créateur du film.



Figures 47 et 48 : photographies de Michel Nedjar sur le tournage de Graal

Teo Hernandez décrit lui-même sa posture lorsqu'il tourne :

Le corps en déséquilibre.²¹⁰ Quand je filme, je suis toujours surpris, et gêné, de me trouver dans une position physique difficile, "illogique". Au lieu de me mettre à l'aise (pieds écartés et fermes) je mets mon corps en déséquilibre, appuyé sur un seul pied. Comme si ce dangereux équilibre était nécessaire pour l'acte de filmer. Le corps lié, torturé, serait-il nécessaire pour accéder à l'acte créateur, à sa libération ? Ce passage de la difficulté où le corps est ressenti en entier (mais pourquoi dans la douleur?) est l'avant-salle de la vision. Le corps crache sa douleur, met à nu son angoisse, étale sa souffrance. État qui annonce l'extase.²¹¹

Teo Hernandez soutient qu'il doit ressentir son corps pour filmer. Il doit avoir conscience de son existence en tant que personne pour ne pas s'oublier derrière la caméra. Ce qui lui permettra plus

²¹⁰ Cette première phrase est traduite de l'espagnol.

²¹¹ Teo Hernandez, *Anatomie de l'image*, op. cit., 10 février 1988, p. 222.

aisément de mobiliser à bon escient son corps pour entrer en transe. Ainsi, les mouvements incessants, rapides de sa caméra, qui transforment la matérialité de l'image, traduisent son corps presque convulsif.

Ces deux photographies de tournage peuvent être mises en comparaison avec trois photogrammes du film *Graal*. Ils semblent correspondre au même moment.



Figures 49, 50 et 51 : l'homme et sa cape dans *Graal*

Cette manière de filmer au sol, en contre plongée, permet d'avoir un jeu de lumière contrasté avec la cape qui coupe et révèle la lumière. Teo Hernandez se positionne différemment des corps qu'il filme et n'agit pas de la même manière. Pendant que ceux-ci effectuent des mouvements larges, Hernandez agit ses bras de haut en bas et de gauche à droite.

Au contraire, dans d'autres films, Teo Hernandez se déplace et bouge en imitant son sujet. En effet, il se calque sur les mouvements des corps filmés, comme dans *Corps abolis*, *Lacrima Christi*, *Pas de ciel* ou encore *Graal*. Dans quelques rares cas, il se calque sur des objets (animés par la main d'un corps), c'est le cas de *Gong* où elle se calque sur les mouvements d'un éventail.

Il ne s'agit pas d'une simple imitation, Teo Hernandez évoque une volonté, presque une nécessité de se métamorphoser. En effet, il affirme que pour filmer une chose, il ne faut pas seulement lui ressembler mais l'incarner : « Je suis de l'avis qu'on ne peut pas réaliser un film sur les jaguars, si on n'est pas soi-même jaguar²¹². ». En considérant cette pensée, Teo Hernandez se transformerait alors en corps dansant, en bougie, en éventail. Bien évidemment, cette métamorphose prend forme lors des plans en mouvement où la ressemblance est ressentie étant donné qu'elle ne peut être vue. Teo Hernandez ne se déguise pas, il se transforme par sa gestuelle.

De plus, L'objectif de cette métamorphose serait de perdre sa vision humaine, vision omniprésente au cinéma, qui dérange Teo Hernandez. Il l'affirme très clairement :

²¹² Teo Hernandez, *Anatomie de l'image*, op. cit., 2 mars 1982, p. 87.

Au cinéma ce qui est embêtant, c'est le point de vue anthropométrique du cinéaste. Il ramène tout à sa propre échelle, à sa propre vision. Les choses perdent ainsi tout leur éclat, toute vie propre. Elles semblent assujetties à la Vision humaine. Elles semblent toutes bêtes, réduites à un rôle inerte, un rôle décoratif. Il faut être nuit, eau, ciel, mort, faune. Il faut être tout ce qui est innommable, ce qui se trouve à la frontière de ces choses.²¹³

Ainsi, Teo Hernandez pourrait s'apparenter au chaman, qui, par ses facultés à communiquer avec l'autre, entre en transe en se transformant. Cet état dans lequel va se mettre le cinéaste au moment de tourner (qui n'est donc pas son état naturel), serait selon lui « le point de départ pour toute discussion sur le cinéma²¹⁴ ».

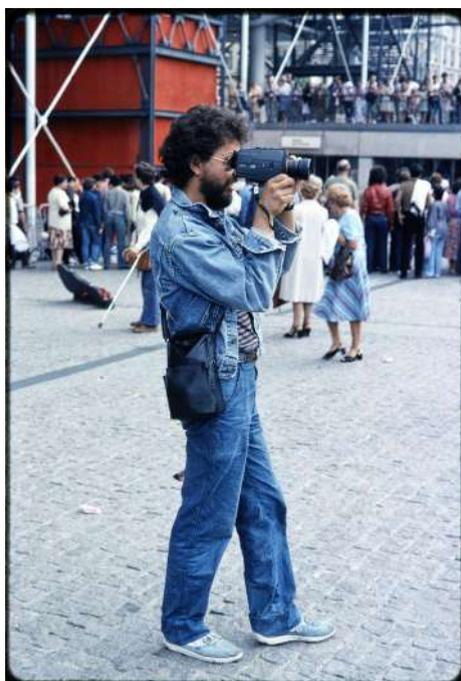


Figure 52 : Teo Hernandez filmant sur le parvis du Centre Pompidou Paris, 1981

Cette photographie met en avant la facilité de mouvement que permet sa caméra super 8 qu'il a utilisé lors de tous les tournages des films de mon corpus. Le maintien simple permet une grande aisance dans ses mouvements, une seule main peut suffire à filmer.

En outre, sur les photographies de tournage, Teo Hernandez regarde dans l'objectif de sa caméra. Cependant sa pratique va évoluer. En effet, en 1978 (à partir du film *Michel Nedjar*), il réalise que

²¹³ *Ibid.*

²¹⁴ *Ibid.*, 20 février 1982, p. 77.

l'œil dans l'objectif est un obstacle et décide de regarder à côté. Ainsi, il regarde la scène avec ses deux yeux et laisse la caméra filmer. Il ajoute que c'est une véritable délivrance à développer. Cela donne plus de pouvoir au bras et aux doigts, l'image est plus proche de l'élan nerveux.²¹⁵ Il dépasse ainsi l'idée de « dislocation visuelle » établie par Jean Rouch, dans laquelle l'œil gauche est spectateur de l'action, et l'œil droit improvise une mise en scène à partir des images vues par l'œil gauche. La dislocation visuelle ouvrirait une voie d'accès à l'imaginaire, basée sur une vision réelle. Teo Hernandez fait donc évoluer cette pratique, qu'il illustre par ses deux yeux sortant de leurs orbites (cf. dessin de Teo Hernandez dans l'introduction de la quatrième partie). En se libérant, d'une certaine manière, de la caméra, il peut ressentir une impression de partage de l'instant vécu par les personnes filmées.

2. 3. La « ciné-transe »

Lorsqu'il filme des rituels de possession, Jean Rouch évoque « cet état bizarre de transformation de la personne du cinéaste²¹⁶ », qu'il a décidé d'appeler, « par analogie avec les phénomènes de possession, la "ciné-transe".²¹⁷ ». Ce terme « ciné-transe » est construit autour du vocabulaire de Dziga Vertov (« ciné-vérité », « ciné-œil ») et des phénomènes de transe qu'il a pu observer lors de rituels de possession Songhay. Ce néologisme réfère donc à la faculté du cinéma à révéler le réel, et au sujet filmé. Ainsi qu'à l'état du cinéaste (filmeur), en transe, qui fusionne d'une certaine manière avec sa caméra et son sujet. Selon Jean Rouch, « la personne du cinéaste se métamorphose sous [les] yeux [des gens filmés] au cours de la prise de vue²¹⁸ ». Il y aurait donc un changement de la manière d'agir : Rouch emploie à ce propos le terme « ciné-attitude ». Pris au piège par le sujet filmé, le cinéaste se métamorphose lui aussi. Le réalisateur devient alors un observateur-participant. Cette ciné-attitude se manifeste dans les films de Teo Hernandez au niveau de la manière de filmer et notamment au vu de la durée²¹⁹ des films ou moments de films. Il semblerait que pris dans l'action, Teo Hernandez n'arrive pas à s'arrêter de filmer. Son cinéma est donc corporel dans son contenu et dans sa forme.

²¹⁵ *Ibid.*, 12 octobre, 1989, p. 242.

²¹⁶ Jean Rouch, « La caméra et les hommes » (1979b [1974]) cité dans Baptiste Buob, « Splendeur et misère de la ciné-transe », *L'Homme* [En ligne], 2017, pp. 223-224.

²¹⁷ *Ibid.*

²¹⁸ *Ibid.*

²¹⁹ Il faut considérer le temps vécu par le cinéaste au moment du tournage.

IV. Questionnement autour du genre cinématographique

1. Des fictions en cinéma direct

Teo Hernandez filme avec une caméra super 8 portée. Il n'utilise pas de matériel de prise de son, et n'a pas d'équipe technique. Cette mise en place réduite au minimum, offre au réalisateur une grande autonomie et liberté. Teo Hernandez utilise la technique du cinéma direct, caractérisée par sa caméra légère. Pour Jean Rouch, cette technique devrait permettre une nouvelle approche du réel dans le champ du cinéma documentaire.

Cependant, le cinéma de Teo Hernandez n'est pas documentaire. Bien que la critique, tout comme moi, définisse son cinéma d'expérimental, Teo Hernandez revendique réaliser des fictions. Dans le cadre du festival Espaces 78, il adresse une lettre à Pro Helvetia²²⁰ pour annuler la présentation de son film suite au changement de catégorie (de « fiction » à « expérimental »), estimant que les catégorisations de ses films relèvent de son libre arbitre. Il avoue toutefois qu'en qualifiant son film d'expérimental, le jury a fait preuve de clairvoyance. *Esmeralda* sera finalement projeté. Suite au festival, Hernandez adresse une lettre à Irène Lambelet²²¹, dans laquelle il revient sur ce terme « expérimental » : « Évidemment que le film peut être considéré comme expérimental, mais qu'est ce que veut dire ce mot ? En tout cas, c'est jamais un mot qui me vient à l'esprit quand je filme.²²² ». Si la question de la définition du terme expérimental est questionnable, il devrait en être de même pour la fiction, que je définirai par histoire imaginée, en lien avec son étymologie (latin *fictio*, *-onis*, de *fictus*, imaginé). Dans les films de Teo Hernandez, le spectateur peut y voir plusieurs histoires, de manière plus ou moins évidente. Le réalisateur invite chaque spectateur à développer sa propre interprétation des images, c'est ce que s'efforcent de faire les festivals de cinéma lorsqu'ils diffusent un film de Hernandez, comme par exemple le festival Espace 78 cité ci-dessus :

LE FILM : Esmeralda accouche d'un monstre. Horrifiée, elle l'abandonne dans une poubelle. Les années passent. Un jour, en crise avec son amant, elle tombe dans les bras d'un homme déguisé avec un loup. Attiré par lui, elle réussit à le lui enlever en découvrant le visage d'un monstre. S'agit-il de son fils ou de quelqu'un lui ressemblant ? Entre-temps, son amant guette le mystérieux inconnu...²²³

²²⁰ Il s'agit d'une fondation de droit public suisse, spécialisée dans la culture.

²²¹ Irène Lambelet organisait au début des années 1980 des « Espaces » dans Paris pour faire vivre la culture et permettre des rencontres entre différents milieux culturels.

²²² Teo Hernandez, lettre adressée à Irène Lambelet, 12 septembre 1978, Fonds Teo Hernandez, archives Kandinsky.

²²³ Fascicule cinéma en marge sélection 78, p. 36, Fonds Teo Hernandez, bibliothèque Kandinsky.

Dans le film, on ne voit pas Esmeralda accoucher d'un monstre, le questionnement autour de son identité et de la possibilité que ce soit son fils n'est pas évident, et ce n'est pas ainsi que j'ai personnellement compris le film. En outre, j'ai constaté que les réflexions de Teo Hernandez ne portaient pas sur les histoires de ses films mais tournaient autour du médium, des formes, de la lumière, de l'espace-temps (exemple de *Corps aboli*). Ce sont ces éléments qui motivent ses expérimentations lors des tournages, et c'est en partie pour cela que je définis son cinéma d'« expérimental ». J'aurais pu parler de fictions expérimentales, toutefois malgré les propos de Teo Hernandez, certains films n'ont pas réellement d'histoires envisageables. Je pense notamment à *Pas de ciel* et *Corps aboli*, qui ne représentent qu'un homme dansant dans un même espace quelques minutes.

En outre, l'improvisation des personnes filmées associée à la technique du cinéma-direct voudrait que les films s'approchent au plus près du réel. Cependant, sa manière de capturer ce réel, de manière vive, énergique, transforme automatiquement ce réalisme au moment de la captation. Teo Hernandez affirme à Gérard Courant : « tu regardes le monde et tu le fabriques à ta guise²²⁴ ». Certains théoriciens attestent de l'incompatibilité du cinéma avec la représentation du réel. Même les documentaristes, souhaitant minimiser ce pouvoir transformateur, sont limités par le cadrage et le montage. Au contraire, Teo Hernandez investit et transforme volontairement le réel. En effet, le cinéaste n'a aucune envie de retranscrire le réel. Il écrit : « Notre propos est de mettre, sens dessus dessous, la représentation de la réalité. De la faire tourner sur elle-même. (...)»²²⁵ ». Finalement, « Les films de Teo Hernández nous rappellent que le pouvoir subversif des images ne provient pas de leur capacité à refléter ou à reproduire le réel ; mais plutôt d'une force capable d'invoquer des savoirs plus profonds ou des sensations extrasensorielles, similaires à un rituel ou une expérience magique.²²⁶ ». Je rejoins les propos de cette brochure d'une exposition sur Teo Hernandez. Les films de Teo Hernandez seraient plutôt des expériences du réel du cinéaste, qui capturées, deviennent des sortes de rêves irréels. Le cinéaste résume lui-même son cinéma, en adéquation avec ce que j'ai soutenu : « Ma magie est le rêve s'étalant sur l'écran de la réalité.²²⁷ ». C'est par son regard de rêveur qu'il va découvrir une nouvelle réalité. De plus, Hernandez réalise des films de son point de vue. Son cinéma est une sorte de retranscription visuelle de ce qu'il a pu voir, vivre et ressentir. Il a un double jeu de points de vue : Teo Hernandez tente d'accéder à ceux des personnes filmées en les

²²⁴ Gérard Courant, *Un cinéaste qui ne tient pas la caméra est comme un peintre... (Hernandez)*, 1980. [vidéo]

²²⁵ Teo Hernandez, *Anatomie de l'image, op. cit.*, 20 décembre 1981, p. 57.

²²⁶ Teo Hernandez : *Éclater les apparences*, Bétonsalon – centre d'art et de recherche, 2019. [communiqué de presse]

²²⁷ Teo Hernandez, *Trois gouttes de mezcal dans une coupe de champagne* [Film], 1983-1984, 2min32s.

imitant (en partie), et moi, spectateur, j'adopte sa vision qui dépend de son état.

2. Filmographie autobiographique ?

Selon mon interprétation, les films du cinéaste sont à interpréter comme ses propres rêves. C'est lorsqu'il ferme les yeux et les rouvre qu'il découvre un nouveau monde, qui n'est autre que le sien, une expression partielle de son intériorité. Son imaginaire participe à l'image, car ses mouvements transforment totalement celle-ci. Le cinéaste se questionne : « C'est quoi le rêve sinon le synonyme du moi ?²²⁸ ». Cette réflexion soulève la question de la valeur autobiographique de ses films. Puisqu'il filme avec « du moi », ne serait-ce pas un film sur « moi », et donc un film autobiographique ?

Certains films de Teo Hernandez pourraient faire directement écho à sa vie, comme s'il avait tenté de la représenter. C'est le cas de *Tables d'hiver* où ses véritables amis réalisent des actions quotidiennes dans une maison, probablement l'une des leurs. Cependant, il n'y a aucune preuve que cela reflète sa véritable vie quotidienne. Le caractère autobiographique de ses œuvres ne dépend pas nécessairement d'une représentation littérale de sa vie. Dans des films comme *Salomé* et *Esmeralda*, il est évident qu'il ne cherche pas à montrer sa vie à la manière d'un documentaire. Au lieu de cela, il présente des éléments de sa vie qui ne sont pas forcément matériels. Hernandez montre les lieux qui l'entourent, ses amis, des objets qu'il aime, mais il peut aussi nous faire part de ses désirs, pulsions et ressentis à travers des lumières, des couleurs et des mouvements de caméra. C'est plutôt une sorte d'« écriture journal intime », ressentie par le choix des décors mais surtout par la proximité et les mouvements du cinéaste. Celui-ci semble explorer et profiter de son quotidien, s'attardant sur ce qu'il aime, comme dans *Corps aboli* où il ne quitte jamais ce corps luisant. Qualifiés d'« essais intimes et auto-réflexifs²²⁹ » lors d'une exposition qui lui est dédiée, ses films ne seraient-ils pas aussi la matérialisation de sa quête en tant que cinéaste ? Un reflet de son cheminement sur sa manière de penser l'image et d'interagir avec elle, exprimant ses fantasmes, pulsions et désirs de manière sensorielle et intime.

Ainsi, Teo Hernandez ne raconte pas explicitement sa vie et ne se met pas en scène face caméra lorsqu'il filme. Mais il veut faire comprendre qu'il est là et que ses films sont personnels. Cependant, il semblerait y avoir quelques furtives apparitions du cinéaste, notamment celles des

²²⁸ Teo Hernandez, *Anatomie de l'image*, op. cit., 30 octobre 1983, p. 118.

²²⁹ Teo Hernández, « Éclater les apparences », op. cit.

ombres qui pourraient par moment être la sienne. De plus, dans *Tables d'hiver*, une boule en aluminium réfléchissante est filmée en gros plan, une main la tient, elle doit être celle du cinéaste puisqu'elle provient de derrière la caméra. L'homme reflété dans la boule serait donc Teo Hernandez. Sa main, perçue dans le reflet de la boule, s'approche de celle-ci avant d'apparaître véritablement dans le champ. Métaphoriquement, l'image de la boule réfléchissante tenue par la main d'Hernandez pourrait signifier que son film est un reflet de lui-même, et qu'il en a le contrôle. Cependant, un paradoxe surgit : si ses deux mains sont visibles tenant la boule dans le champ, qui tient alors la caméra ? Dans ses notes, il explique que la caméra était sur pied²³⁰. Une fois de plus, ce moment montre que le cinéaste veut pénétrer l'image et participer pleinement au film.

*Je me filme souvent reflété dans une glace ou une vitre. Et dans Tables d'hiver, j'y suis, mais grâce à la caméra qui était sur pied. Mais ce besoin qui me semble se définir avec le temps ou du moins à devenir "obsessionnel" obéit peut-être à une pulsion profonde, à celle de vouloir se voir soi-même, c'est-à-dire à produire un dédoublement de soi. Y arriverai-je un jour ? Peut-être que non.*²³¹



Figures 53 et 54 : reflet de Teo Hernandez dans *Cristaux*

Pour en revenir au contenu autobiographique des films, il faut considérer l'œuvre du cinéaste dans sa globalité. Un film pris indépendant ne pourrait être considéré d'autobiographique mais c'est justement cette répétition de mêmes éléments, de mêmes personnes, de mêmes lieux, qui me font dire que les films sont des reflets de sa vie quotidienne. J'ai restreint mon corpus à des films portés sur les corps, cependant, sa filmographie contient de nombreux films de villes, de voyages, permettant de capturer des souvenirs, des moments réels de sa vie (ses voyages à Rouen, Florence,

²³⁰ Teo Hernandez, *Anatomie de l'image*, op. cit., 19 mars 1982, p. 89.

²³¹ *Ibid.*

Versailles, Vienne, etc, et la ville dans laquelle il a vécu, Paris). Il semble donc avoir la volonté de saisir des instants qui deviendront des souvenirs, de garder des traces de ses amis, de son appartement, mais également de saisir des émotions, des pulsions, des envies. Il faut considérer sa pratique filmique dans cette qualification de cinéma autobiographique.

En outre, cette notion d'autobiographie n'est pas inconsciente de la part du cinéaste. Outre le fait de vouloir intégrer pleinement ses créations, Teo Hernandez réalise également qui il est, *a posteriori*. Ses films seraient des révélateurs de son intériorité, de sa personnalité. Sur une note manuscrite il écrit : « C'est en réalisant *Lacrima Christi* que j'ai réalisé, ressenti à tous les niveaux, le fait d'appartenir à deux cultures, de porter dans les veines deux sang opposés. De cette rencontre de sang et de mémoire est née ma réalité, ma vision.²³² ». Il est clairement énoncé que ses films sont une représentation de sa vie, de son passé et de son présent. Il ajoute dans *Fragments de l'Ange* : « Chaque image était une parcelle de ma propre vie.²³³ ». Le cinéma de Teo Hernandez serait alors une sorte d'œuvre autobiographique intime et sensorielle. Et c'est cette variété de supports qui m'a permis de mettre en relation plusieurs Hernandez, le filmeur, le penseur, le dessinateur, l'humain, afin de comprendre son œuvre.

Le premier dessin illustrant le mémoire (deuxième page) posait une énigme intrigante, invitant à percer les mystères de l'œuvre de Teo Hernandez. Qui est cet homme aux bras levés vers un « ciel monstrueux » peuplé d'énormes visages ? Au vu de l'interprétation que je donne à son œuvre, je pense que ce personnage représente Hernandez lui-même, contemplant avec émerveillement les fruits de sa création : ces visages géants symbolisant les génies créateurs de l'image. Le cinéma de Hernandez est composé d'images multiples, reflets des multiples facettes de son être. Il se révèle kaléidoscopique, composé de fragments de lui-même, projetés sur la toile comme autant de reflets déformés et magnifiés. Ce qu'il voit à l'écran ne sont que les réfractions de sa propre personnalité créatrice, démultipliée à l'infini. Ce dessin énigmatique semble ainsi métaphoriser la quête identitaire du cinéaste, cherchant à se saisir lui-même à travers les images qu'il crée. La dernière citation de l'ouvrage *Anatomie de l'image* n'est pas retranscrite mais est laissée manuscrite, imprimée en gros une double page : « Le plus beau sujet, la plus belle histoire est mon imaginaire entier²³⁴ ».

²³² « Ecrits de Teo Hernandez sur ses films », 1979, Fonds Teo Hernandez, Bibliothèque Kandinsky. [Document manuscrit à propos de *Lacrima Christi*]

²³³ Teo Hernandez, *Fragments de l'Ange* [Film], 1983-1984.

²³⁴ Teo Hernandez, *Anatomie de l'image*, *op. cit.*, 3 septembre 1981, pp. 274-275.

CONCLUSION

Au départ, établir un lien entre des films expérimentaux et le concept anthropologique de transe semblait être une connexion floue et difficile à faire. Mon raisonnement a pris sa source dans l'impression initiale que m'a laissée le film *Tables d'hiver*. Bien que j'aie eu du mal à en saisir le sens, j'ai été profondément marqué par ce film, que j'ai adoré. J'ai rapidement compris que je devais considérer l'angle de la sensorialité pour mieux comprendre mon expérience. C'est pourquoi je me suis intéressée au phénomène de transe, où le corps est guidé par de nouvelles sensations qui le font basculer dans un autre monde. J'ai mis en parallèle cet autre monde avec ceux représentés dans les films de Teo Hernandez. Des mondes peuplés d'humains, de plantes, d'objets, mais aussi d'esprits. Après avoir filmé des rituels de transe, Jean Rouch écrivait : « les gens de Simiri, qui avaient vu beaucoup de mes films sur la possession, pensaient que dans la caméra, je pouvais voir les génies. Ils croyaient que c'était un appareil détecteur de l'invisible. Donc, pour eux, si je restais fixé sur le personnage qui dansait, c'est que le génie était en train de venir. Et cela n'a pas raté.²³⁵ ». Comme les gens de Simiri avec les films de Jean Rouch, je conçois désormais la caméra de Teo Hernandez comme étant révélatrice d'âmes invisibles. J'ai donc tenté de saisir ce phénomène de transe à différentes échelles pour expliquer une image qui peut sembler intrigante au premier abord.

En explorant le concept de corps en quête d'extase dans l'œuvre de Teo Hernandez, j'ai démontré que cette notion transcende l'image conventionnelle d'un danseur en transe tournoyant sur lui-même. Cette quête englobe non seulement les corps humains, mais s'étend également à diverses entités, qu'elles soient tangibles ou intangibles, dotées d'une forme d'animation ou perçues comme animées. Hernandez, tel un chaman, a su matérialiser à travers son art l'essence spirituelle que les chamans traditionnels perçoivent dans toute chose. Sa capacité à révéler ces « âmes » ou « esprits » dans ses œuvres lui confère une dimension chamanique. Ainsi, ce que j'ai observé dans son travail peut être interprété comme la manifestation visuelle de sa propre transe.

Dès le début, prendre en compte l'environnement m'a aidé à saisir les connexions entre les corps filmés et ce qui les entoure. J'ai observé des rapports d'attraction et d'admiration. Des désirs d'imiter, d'ingérer, d'entrer en contact, à la manière d'un chaman cherchant à entrer en transe.

²³⁵ Colleyn Jean-Paul Colleyn, « 54 ans sans trépied, entretien avec Jean Rouch », in *Jean Rouch, cinéma et anthropologie*, 2009, Cahiers du cinéma/INA.

Ensuite, dans la seconde partie, j'ai pu analyser et interpréter le mouvement, principale caractéristique distinctive du style cinématographique de Teo Hernandez. Une fois de plus, j'ai retrouvé des mouvements analogues à la fois dans ses films et dans le phénomène de la transe. Ce sont particulièrement les mouvements de la caméra qui mettent en scène cette ivresse corporelle, qui m'ont permis de comprendre les effets produits par la transe. En effet, ces cadrages dynamiques permettent de retranscrire visuellement cet état second d'exaltation physique et sensorielle.

De plus, c'est particulièrement l'alternance entre les moments figuratifs et les moments abstraits qui m'a permis de comprendre la nature de la transe. Ce moment où le cerveau se déconnecte de la réalité habituelle pour en découvrir une nouvelle. Cette expérience où les sensations sont exacerbées et réveillées. J'ai pu constater comment, visuellement, Teo Hernandez réussit à retranscrire ce nouveau monde à l'image. Il remodèle les formes, transforme tout par le mouvement, joue avec les couleurs, les lumières, et les textures des éléments filmés. Son cinéma capture et traduit cette réalité nouvelle, cette perception modifiée qui caractérise l'état de transe. Ses techniques de mise en scène et de cadrage immergent le spectateur dans cet univers sensoriel.

Pour saisir pleinement cet amas de sensations transmis en grande partie par le mouvement effréné des images, je devais imaginer Teo Hernandez en plein tournage. C'est pourquoi la dernière partie m'a permis de me le représenter, avec des preuves concrètes à l'appui. Les photographies de tournage, les notes de travail et les entretiens m'ont éclairés sur l'approche atypique de ce cinéaste véritablement expérimentateur. Au final, le terme « expérimental » prend tout son sens étymologique, dans l'idée de vivre une expérience. Je peux désormais affirmer que le cinéaste vit pleinement ses expérimentations cinématographiques, s'investissant corps et âme lors de ses tournages. L'expérience visuelle qu'il propose au spectateur est ainsi doublement vécue et incarnée : par les corps filmés, mais aussi par son propre corps de cinéaste en action. Son processus créatif immersif transparaît dans le résultat final, permettant au public de s'immerger à son tour dans son monde.

Ainsi, bien qu'une définition du terme « transe » ait été proposée dans l'introduction du mémoire, son adaptation au cinéma et à chaque film de Hernandez reste nécessaire. Le corpus, bien que homogène, explore divers aspects de la transe, avec des représentations variant entre des individus entrant en transe et des états de transe partagés avec le spectateur. Le concept de transe a donc été transposé au-delà de l'expérience corporelle, s'appliquant aux images en mouvement.

BIBLIOGRAPHIE

Notes de Teo Hernandez :

24 carnets de notes manuscrites et deux journaux, fonds Teo Hernandez, Don 2000.

Carnet 1 : 8 octobre au 15 décembre 1981, 50 pages

Carnet 2 : 16 décembre 1981 au 19 janvier 1982, 49 pages

Carnet 3 : 20 janvier 1982 au 1er mars 1982, 49 pages

Carnet 4 : 1er mars 1982 au 25 mars 1983, 94 pages

Carnet 5 : 3 avril au 27 juin 1983, 49 pages

Carnet 6 : 29 juin au 28 novembre 1983, 51 pages

Carnet 7 : 3 décembre 1983 au 1er janvier 1984, 48 pages

Carnet 8 : 1er janvier au 6 janvier 1984, 63 pages

Carnet 9 : 7 janvier au 4 février 1984, 65 pages

Carnet 10 : 7 février 1984 au 28 janvier 1985, 98 pages

Carnet 11 : 9 mars au 3 novembre 1985, 49 pages

Carnet 12 : 1er novembre au 21 décembre 1985, 39 pages

Carnet 13 : 8 janvier au 13 avril 1986, 39 pages

Carnet 14 : 18 avril au 20 novembre 1986, 40 pages

Carnet 15 : 21 novembre 1986 au 27 janvier 1987, 43 pages

Carnet 16 : 27 janvier au 11 mai 1987, 41 pages

Carnet 17 : 6 août 1987 au 31 décembre 1987, 41 pages

Carnet 18 : 8 janvier au 23 mai 1988, 41 pages

Carnet 19 : 25 mai 1988 au 25 janvier 1989, 47 pages

Carnet 20 : 1er février au 30 octobre 1989, 42 pages

Carnet 21 : 4 octobre 1989 au 30 avril 1990, 48 pages

Carnet 22 : 2 mai au 8 décembre 1990, 49 pages

Carnet 23 : 11 décembre 1990 au 17 octobre 1991, 45 pages

Carnet 24 : 12 novembre 1991 au 19 juin 1992, 49 pages

Cahier 25 : 24 décembre 1980 au 25 février 1985

Cahier 26, 9 septembre 1980 au 18 octobre 1983

Les citations extraites de ces carnets ont été consulté dans l'ouvrage :

HERNANDEZ, Teo, *Anatomie de l'image, notes de Teo Hernandez*, transcription des carnets par Aline Hernández, traduction et relecture par Dany Hurpin, introduction de Yann Beauvais, édité par Andrea Ancira García et Neil Mauricio Andrade, Buró Buró, México, 2019, 273p.

Fonds d'archives consultés à la Bibliothèque Kandinsky, Centre Pompidou, Paris, Fonds Teo Hernandez :

« Ecrits de Teo Hernandez sur ses films », 1979, 20f. Contient des écrits de Teo Hernandez "Genèse d'un cinéaste" (11 f.) ; Contient des écrits sur ses films et sa démarche cinématographique : Esmeralda, Cristo, Cristaux, Lacrima Christi, Maya, 18 septembre 1979 (6 f.) ; Contient des écrits sur ses films : Lacrima Christi, 14 novembre 1979 (3 f.), archives Kandinsky, Paris.

HERNANDEZ, Teo, « Tables d'hiver », décembre 1981. [document manuscrit]

HERNANDEZ, Teo, « lettre adressée à Irène Lambelet », 12 septembre 1978.

« Teo Hernandez : Eclater les apparences » : [catalogue de l'exposition, Villa Vassilieff du 8 février au 27 avril 2019], sous la dir. De Andrea Ancira García, Centre d'art et de recherche Villa Vassilieff, édition Villa Vassilieff, Paris, 2019, 22p.

« Cinéma en marge », sélection 78. [fascicule]

Dessins de Teo Hernandez, décembre 1980 contient 1 carnet de dessin 41 x 32 cm (2 f. utilisés) et 23 feuilles dessin 29,5 x 21 cm.

Entretiens :

COURANT, Gérard, MORDER, Joseph, « Entretien avec Teo Hernandez », *Dérives* [En ligne], 1979. URL : <https://derives.tv/entretien-avec-teo-hernandez/>

COURANT, Gérard, *Un cinéaste qui ne tient pas la caméra est comme un peintre... (Hernandez)*, 1980. [vidéo] URL : <https://www.youtube.com/watch?v=qFiKTcavGXw>

COURANT, Gérard, MORDER, Joseph, « Entretien recueilli le 13/11/1979 », Fonds d'archives Teo Hernandez Bibliothèque Kandinsky Centre Pompidou Paris.

MONCLAIVE, Stéphane, « Entretien Teo Hernandez », décembre 1983, Paris, Fonds d'archives Teo Hernandez Bibliothèque Kandinsky Centre Pompidou Paris.

MORDER, Joseph, « "Le cinématographe et le Super 8", entretien par avec Monica Carpiax, Gaël Badaud, Michel Nedjar et Teo Hernandez », 29 septembre 1977, Fonds d'archives Teo Hernandez Bibliothèque Kandinsky Centre Pompidou Paris.

Documents à propos de Teo Hernandez :

ANDREA ANCIRA, García, « Eso que parece no encontrar su lugar. El cine de Teo Hernandez », Tumbalacasa Ediciones, 2018, 11p.

BOUHOURS, Jean-Michel, NEDJAR, Michel, et NOGUEZ, Dominique, *Téo Hernandez : trois gouttes de mezcal dans une coupe de champagne*, Paris: Centre Georges Pompidou, 1997, 143p.

DUSINBERRE, Deke, « Métrobarbèsrochechou art : 1980-1983 : Gaël Badaud, Teo Hernandez, Jakoboïs, Michel Nedjar / Deke Dusinberre, Christian Lebrat », Éd. Paris expérimental, 2005, 30p.

FRECHIN, Véronique, *Teo Hernandez : l'éveil des sens ou la quête des sens*, thèse de doctorat, sous la dir. De Murielle Gagnebin, Université de la Sorbonne Nouvelle, 2003, 233p.

HERNANDEZ, Mauricio, « Reconstruction d'une autobiographie en fragments », *Dérives* [En ligne], 2005. URL : <https://derives.tv/reconstruction-d-une/>

HERNANDEZ, Mauricio, « Parole de lumière, introduction à l'œuvre de Teo Hernández », *Dérives* [En ligne], 2005. URL : <https://derives.tv/parole-de-lumiere-introduction-a/>

MATUSIAK, Thomas, « A jaguar in Paris: Teo Hernández's shamanic cinema », *Studies in Spanish & Latin American Cinemas* [En ligne], v. 18, n. 3, pp. 341–350. URL : <https://research-ebSCO-com.ezproxy.univ-paris3.fr/c/pbewqz/viewer/html/3tryp7vlkv>

RODRIGUEZ, Alan, « Teo Hernández y el Espejo en Llamas », *Chasqui*, 2006, vol. 35, no. 1, pp. 77-87.

« Teo Hernández : Éclater les apparences », Bétonsalon – centre d'art et de recherche, 2019. [communiqué de presse] URL : https://villavassilieff.net/IMG/pdf/journal_teohernandez.pdf

« Constellations Diverres / Teo Hernandez (1939-1992) », [exposition au Centre Culturel d'Illzach, janvier 2023]. URL : <https://mag.mulhouse-alsace.fr/evenement/constellations-diverres-teo-hernandez-1939-1992/>

COURANT, Gérard, *TEO HERNANDEZ À PARIS (CARNET FILMÉ : 20 octobre 2006)*, 55min. [vidéo] URL : https://www.youtube.com/watch?v=cQKsdk-TJxI&ab_channel=G%C3%A9rardCourant

Sur le chamanisme et la transe :

ELIADE, Mircea, *Le chamanisme : et les techniques archaïques de l'extase*, 1978, 2ème éd. rev. et corr. Paris Payot, Bibliothèque historique (Paris), 1978, 405p.

ELIADE, Mircea, *Le sacré et le profane*, Gallimard, Folio Essais, 1987, 185p.

ELIADE, Mircea, « Le problème du chamanisme », *Revue de l'histoire des religions* [En ligne], Vol.131 (1), 1946, pp. 5-52. URL : https://www.persee.fr/doc/rhr_0035-1423_1946_num_131_1_5473

ELK, Black, LYON, William S, *Les voies sacrées d'un Sioux lakota*, Editions du Rocher, Paris, 1995, 261p.

ESCANDE, Grégory, « L'usage de psychotropes : entre sauvagerie et enculturation », *Psychotropes* [En ligne], Vol. 7, Parus, 2001, pp. 19-33. URL : <https://shs.cairn.info/revue-psychotropes-2001-1-page-19?lang=fr&tab=texte-integral>

ETIENNE, Rémi, *La boîte à outils de l'hypnose dans les soins. 60 outils clés en main*, préface de Antoine Bioy, Dunod, La boîte à outils des professions de la santé, 2021, 224p.

FONSECA, Fonseca, « Les esprits de la nature », *Cahiers jungiens de psychanalyse* [En ligne], vol. 157, no. 1, 2023, pp. 47-58. URL : <https://shs.cairn.info/revue-cahiers-jungiens-de-psychanalyse-2023-1-page-47?lang=fr>

HAMAYON, Roberte, *Le chamanisme : fondements et pratiques d'une forme religieuse d'hier et d'aujourd'hui*, Eyrolles, 2015, 180p.

HELL, Bertrand, *Possession et chamanisme : Les maîtres du désordre*, Flammarion, Paris 1999, 392p.

LAPASSADE, Georges, *Les États modifiés de conscience*, Presses Universitaires de France, Psychiatrie ouverte, 1987, 130p.

MIDOL, Nancy, *L'écologie des transes*, Téraèdre, Paris, 2010, 196p.

MIDOL, Nancy, « L'écologie corporelle des transes en danse », *Sociétés* [En ligne], n°125, 2014, pp. 91-102. URL : <https://shs.cairn.info/revue-societes-2014-3-page-91?lang=fr>

PERRIN, Michel, *Le chamanisme*, Presses Universitaires de France, 7ème édition, 2017, 128p.

Sur l'hypnose :

CHERTOK, Léon, *L'hypnose*, préface de Henri Ey, Petite Bibliothèque Payot, 2019, 384p.

ETIENNE, Etienne, *La boîte à outils de l'hypnose dans les soins. 60 outils clés en main*, Dunod,

2021, 224p.

ROUSTANG, François, *Qu'est ce que l'hypnose*, Les éditions de Minuit, 2002, 192p.

ROUSTANG, François, *Il suffit d'un geste*, Odile Jacob, 2003, 240p.

Sur le fétichisme et l'animisme :

DE BROSSES, Charles, *Du culte des dieux fétiches*, Fayard, Corpus des œuvres de philosophie en langue française, Paris, 142p.

DESCOLA, Philippe, *Par-delà nature et culture*, Gallimard, 2015, 623p.

FONSECA, Christiane, « Les esprits de la nature », *Cahiers jungiens de psychanalyse* [En ligne], n°157 (1), 2023, pp. 47-58. URL : <https://shs.cairn.info/revue-cahiers-jungiens-de-psychanalyse-2023-1-page-47?lang=fr>

SEBEOK, Thomas A., « Fétiche », *Études littéraires* [En ligne], Vol.21 (3), 1988-1989, pp. 195-209. URL : <https://www.erudit.org/fr/revues/etudlitt/1989-v21-n3-etudlitt2238/500880ar.pdf>

Sur la danse :

CAILLOIS, Roger, *Les Jeux et les hommes*, Gallimard, 2ème édition revue et augmentée, Gallimard, Paris, 1967 (1958), 383p.

CARROT, Marion, « Une idée du mouvement – Étude de quelques figures dansées dans la filmographie de Germaine Dulac », *SCREENDANCE STUDIES Art in Motion* [En ligne], 2014. URL : <https://screendancestudies.wordpress.com/2014/05/08/une-idee-du-mouvement-etude-de-quelques-figures-dansees-dans-la-filmographie-de-germaine-dulac/>

CHRISTOUT, Marie-Françoise, JOUHET, Serge, « DANSE », *Encyclopædia Universalis* [En ligne]. URL : <https://www.universalis.fr/encyclopedie/danse/>

DIDI-HUBERMAN, Georges, *Le Mouvement de l'air*, Gallimard, Art et artistes, 2004, 361p.

DIVERRES, Catherine, « Le défi de la danse », revue d'esthétique n°22, éd. Jean-Michel Place, 1992, pp. 29-30.

DULAC, Germaine, « Du sentiment à la ligne », in *Schémas* n°1, Paris, 17 février 1927, pp. 26-32.

FAUCON, Térésa et SAN MARTIN, Caroline, *Chorégrapheur le film: gestes, cadre, montage*, sous la direction de Térésa Faucon et Caroline San Martin, introduction de Térésa Faucon, Milan Editions Mimésis, 2019, 251p.

GAUVILLE, Hervé, *Le cinéma par la danse*, Nantes Capricci, 2019, 170p.

HAYES, Marisa, « Le ciné-danse : corps accordés, corps discordants », *Repères* [En ligne], cahier de danse n°25, 2010, pp. 13-14. URL : <https://shs.cairn.info/revue-reperes-cahier-de-danse-2010-1-page-13?lang=fr>

LAUNAY, Isabelle, « Laban, ou "l'expérience de danse" », revue esthétique n°22, éd. Jean-Michel Place, 1992, pp. 67-72.

MEKAS, Jonas, « Trente-neuf notules sur le danse et le cinéma », *Dance Perspectives*, New York, 1967.

MONTET, Bernardo, « Plus proche du cri que du mot », *Revue Esthétique* n°22, éd. Jean-Michel Place, 1992, p. 143.

NOGUEZ, Dominique, « Si la danse est une pensée », *Revue Esthétique* n°22, éd. Jean-Michel Place, 1992, pp. 101-104.

RENAUX, Margot-Zoé, « Penser le mouvement en danse : Rudolf Laban, entre théorie et poésie du geste », *Fabula / Les colloques* [En ligne], Penser le mouvement (dir. Adinel Bruzan, Raluca

Mocan, Roxana Vicovanu, Jean-Marie Chevalier, 2015. URL : <https://www.fabula.org/colloques/document2591.php>

SIBONY, Daniel, *Le Corps et sa danse*, Le Seuil, 1995, 426p.

VALERY, Paul, *Philosophie de la danse*, Éditions Allia, 2023 (1936), 43p.

VASSILEVA-FOUILHOUX, Biliana, « La performance en danse moderne et postmoderne : une ivresse kinésique », *Interrogations ?* [En ligne], N°7. Le corps performant, décembre 2008. URL : <https://www.revue-interrogations.org/La-performance-en-danse-moderne-et>

WALON, Sophie Geneviève, « Ciné-danse : histoire et singularités esthétiques d'un genre hybride. Musique, musicologie et arts de la scène », thèse de doctorat sous la dir. De Jean-Loup Bourget et Isabelle Launay, Université Paris Sciences et lettres, 2016, 654p.

WIGMAN, Mary, *Le langage de la danse*, Paris, Chiron, 1990 (1963), 108p.

Sur le cinéma :

ARASSE, Daniel, *Le détail : pour une histoire rapprochée de la peinture*, Nouvelle éd Flammarion, 2021 (1992), 400p.

BALAZS, Béla, *L'Esprit du cinéma*, traduit de l'allemand par Jacques Chavy, éd. Payot & Rivages, Paris, 2011, 396p.

BALAZS, Béla, *Le cinéma: nature et évolution d'un art nouveau*, traduit de l'allemand par Jacques Chavy éd. Payot & Rivages, Petite bibliothèque Payot, 2011, 366p.

BARBA, Eugenio, SAVARESE, Nicola, *L'Anatomie de l'acteur, un dictionnaire d'anthropologie théâtrale*, Cahac, Bouffonneries Contrastes, 1985, p. 118.

BELLOUR, Raymond, *le Corps du cinéma : hypnoses, émotions, animalités*, Paris POL / Trafic,

2009, 637p.

BERTON, Mireille, « Cinéma et hypnose (Raymond Bellour, *le Corps du cinéma : hypnoses, émotions, animalités* | Stefan Andriopoulos, *Besessene Körper : Körperschaften und die Erfindung des Kinos* | Ruggero Eugeni, *La relazione d'incanto. Studi su cinema e ipnosi* | Rae Beth Gordon, *Why the French Love Jerry Lewis : From Cabaret to Early Cinema*) », 1895. *Mille huit cent quatre-vingt-quinze* [En ligne], 2009. URL : <http://journals.openedition.org/1895/3971> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/1895.3971>

BEUGNET, Martine, *Cinema and Sensation: French Film and the Art of Transgression*, Edinburgh University Press, 2007, 192p.

BEUGNET, Martine, *Images des corps / Corps des images*, [actes de la journée d'étude organisée le 6 avril 2007 à l'Université américaine de Paris], sous la direction de Jérôme Game, avec les contributions de Vincent Amiel, Martine Beugnet, Nicole Brenez... [et al.], ENS Éditions, 2010, 252p.

BEUGNET, Martine, *L'attrait du flou*, Crisnée BE Yellow now, Côté Cinéma / Motifs, 2017, 124p.

BEUGNET, Martine, « La forme et l'informe : de la dissolution du corps à l'écran », dans *Images des corps / corps des images au cinéma*, (dir. Jérôme Game), ENS Éditions, coll. « Signes », 2010, 256p.

BRAKHAGE, Stan, *Essential Brakhage: Selected Writings on Filmmaking*, McPherson & Co Publishers, 2001, 232p.

BRENEZ, Brenez, LEBRAT, Christian, *Jeune, dure et pure! une histoire du cinéma d'avant-garde et expérimental en France*, Cinémathèque française ; Mazzotta, Paris, 2001, 591p.

DELEUZE, Gilles, *Francis Bacon. Logique de la sensation*, Éditions du Seuil, Paris, 2002, 158 p.-[16] p. de pl.

MARKS, Laura U., *The Skin of the Film: Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses*, Duke University Press, 2000, 298p.

MERLEAU-PONTY, Maurice, *Phénoménologie de la perception*, 1976 (1945), Gallimard, Paris, 2021, 278p.

SOBCHACK, Vivian, *Carnal Thoughts: Embodiment and Moving Image Culture*, University of California Press, 2004, 340p.

WALON, Sophie, « Le toucher dans le cinéma français des sensations », *Entrelacs* [En ligne], 2013.
URL : <https://journals.openedition.org/entrelacs/530>

Sur la ciné-transe et Jean Rouch :

BOUTANG, Pierre-André, *Jean Rouch raconte à Pierre-André Boutang*, 1992, Paris, Films du Bouloi [104 mn]. [film]

BOVIER, François, « La "caméra participative" et la "concrétude" du film. À propos de l'improvisation au cinéma », dans *Pratiques de l'improvisation*, 2016, pp. 139-153.

BUOB, Baptiste, « Splendeur et misère de la ciné-transe », *L'Homme* [En ligne], 2017, pp. 223-224.
URL : <https://journals.openedition.org/lhomme/30697#quotation>

COLLEYN, Jean-Paul, Colleyn, « Jean Rouch, presque un homme-siècle », *L'Homme* [En ligne], n°171-172, 2004, pp. 537-542. URL : <https://shs.cairn.info/revue-l-homme-2004-3-page-537?lang=fr>

DE HEUSCH, Luc, « Jean Rouch et la naissance de l'anthropologie visuelle », *L'Homme* [En ligne], n°180, 2006, pp. 43-71. URL : <https://journals.openedition.org/lhomme/24710>

DESANTI, Dominique, DECOCK, Jean, « Jean Rouch : cinéma et ethnographie », *African Arts*, 1968, pp. 36-39 et 76-80.

FULCHIGNONI, Enrico, « Entretien de Jean Rouch avec le professeur Enrico Fulchignoni », *Jean Rouch. Une rétrospective*, 1981, Paris, Ministère des Affaires étrangères, pp. 7-29.

ROHMER, Eric et MARCORELLES, Louis, « "Questions de méthode", entretien avec Jean Rouch », Extrait des Cahiers du cinéma, 1963, n°144.

YAKIR, Dan, « Ciné-transe: The vision of jean rouch », Film Quarterly 31, 1978, pp. 2-11.

FILMOGRAPHIE

Corpus :

Salomé

1976 / Super 8 / couleur / sonore / 70min

Esmeralda

1977 / Super 8 / couleur / sonore / 52min20s

Corps abolis

1978 / Super 8 / couleur / silencieux / 16min26s

Cristaux

1978 / Super 8 / couleur / sonore / 64min25s

Tables d'hiver

1978-1979 / Super 8 / couleur / sonore / 28min35s.

Graal

1980 / Super 8 / couleur / silencieux / 58min10s

Gong

1980-1981 / Super 8 / couleur / sonore / 38min

Pas de ciel

1987 / Super 8 / couleur / silencieux / 28min55s

Autres films cités :

Lacrima christi

Teo Hernandez, 1978-1979 / Super 8 / couleur / sonore / 127min50s

Trois gouttes de mezcal dans une coupe de champagne

Teo Hernandez, 1983 / Super 8 / noir et blanc / sonore / 16min21s

Fragments de l'ange

Teo Hernandez, 1983-1984 / Super 8 / couleur et noir et blanc / sonore / 18min07s

Hexentanz (La danse de la sorcière)

Mary Wigman, 1929

Petite chronique de l'image

Laurent Goldring, 1957, œuvre en 3 dimensions, 8 moniteurs, 8 bandes vidéo, PAL, 4/3, noir et blanc, silencieux, séquences de 2 à 6' en boucle de 30'.

ANNEXES

Sources iconographiques

Image page 2 : dessin de Teo Hernandez, inscription intégrée « A Michel Nedjar. Août 1986. Et le ciel se fit monstrueux ».

Figure 1 : Teo Hernandez, *Tables d'hiver*, 1978-1979, à 0min47s.

Figure 2 : Teo Hernandez, *Tables d'hiver*, 1978-1979, à 6min52s.

Figure 3 : Teo Hernandez, *Tables d'hiver*, 1978-1979, à 32min02s.

Figure 4 : Teo Hernandez, *Salomé*, 1976, à 2min01s.

Figure 5 : Teo Hernandez, *Salomé*, 1976, à 5min51s.

Figure 6 : Teo Hernandez, *Salomé*, 1976, à 23min37s.

Figure 7 : Teo Hernandez, *Cristaux*, 1978, à 4min42s.

Figure 8 : Teo Hernandez, *Cristaux*, 1978, à 5min52s.

Figure 9 : Teo Hernandez, *Gong*, 1980-1981, à 2min55s.

Figure 10 : Teo Hernandez, *Pas de ciel*, 1987, à 2min50s.

Figure 11 : Teo Hernandez, *Pas de ciel*, 1987, à 3min13s.

Figure 12 : Teo Hernandez, *Pas de ciel*, 1987, à 3min21s.

Figure 13 : Teo Hernandez, *Cristaux*, 1978, à 32min52s.

Figure 14 : Teo Hernandez, *Esmeralda*, 1977, à 9min50s.

Figure 15 : Teo Hernandez, *Cristaux*, 1978, à 23min22s.

Figure 16 : Teo Hernandez, *Cristaux*, 1978, à 32min15s.

Figure 17 : Teo Hernandez, *Graal*, 1980, à 25min45s.

Figure 18 : Teo Hernandez, *Graal*, 1980, à 24min40s.

Figure 19 : Teo Hernandez, *Graal*, 1980, à 55min44s.

Figure 20 : Teo Hernandez, *Graal*, 1980, à 55min32s.

Figure 21 : Teo Hernandez, *Tables d'hiver*, 1978-1979, à 0min19s.

Figure 22 : Teo Hernandez, *Corps abolis*, 1978, à 3min40s.

Figure 23 : Teo Hernandez, *Gong*, 1980-1981, à 28min28s.

Figure 24 : Teo Hernandez, *Tables d'hiver*, 1978-1979, à 21min20s.

Figure 25 : Sans titre, Teo Hernandez, 1980 [dessin].

Figure 26 : *Le baiser*, Teo Hernandez, 3 décembre 1980 [dessin].

Figure 27 : Sans titre, Teo Hernandez, 29 décembre 1980 [dessin].

Figure 28 : Teo Hernandez, *Esmeralda*, 1977, à 11min42s.
Figure 29 : Teo Hernandez, *Cristaux*, 1978, à 45min42s.
Figure 30 : Teo Hernandez, *Gong*, 1980-1981, à 13min20s.
Figure 31 : Teo Hernandez, *Esmeralda*, 1977, à 17min52s.
Figure 32 : Teo Hernandez, *Esmeralda*, 1977, à 18min33s.
Figure 33 : Teo Hernandez, *Esmeralda*, 1977, à 23min13s.
Figure 34 : Teo Hernandez, *Cristaux*, 1978, à 15min20s.
Figure 35 : Sans titre, Teo Hernandez, non daté, [dessin].
Figure 36 : croquis de photogrammes, non daté, Teo Hernandez.
Figure 37 : Teo Hernandez, *Corps abolis*, 1978, à 5min32s.
Figure 38 : Teo Hernandez, *Corps abolis*, 1978, à 7min27s.
Figure 39 : Teo Hernandez, *Salomé*, 1976, à 15s.
Figure 40 : Teo Hernandez, *Esmeralda*, 1977, à 47min03s.
Figure 41 : Teo Hernandez, *Corps abolis*, 1978, à 15min18s.
Figure 42 : Teo Hernandez, *Cristaux*, 1978, 27min13s.
Figure 43 : Teo Hernandez, *Tables d'hiver*, 1978-1979, à 25min37s.
Figure 44 : Teo Hernandez, *Graal*, 1980, à 55min09s.
Figure 45 : Teo Hernandez, *Gong*, 1980-1981, à 36min27s.
Figure 46 : Teo Hernandez, *Pas de ciel*, 1987, à 19s.
Figure 47 : photographie de tournage du film *Graal* par Michel Nedjar.
Figure 48 : photographie de tournage du film *Graal* par Michel Nedjar.
Figure 49 : Teo Hernandez, *Graal*, 1980, à 13min12s.
Figure 50 : Teo Hernandez, *Graal*, 1980, à 13min16s.
Figure 51 : Teo Hernandez, *Graal*, 1980, à 13min27s.
Figure 52 : Teo Hernandez filmant sur le parvis du Centre Pompidou Paris, 1981.
Figure 53 : Teo Hernandez, *Cristaux*, 1978, à 22min12s.
Figure 54 : Teo Hernandez, *Cristaux*, 1978, à 22min14s.

TABLES DES MATIÈRES

Remerciements	3
Introduction	5
PREMIÈRE PARTIE	16
RÔLE DE L'ENVIRONNEMENT DANS LE PHÉNOMÈNE DE TRANSE	
I. Un environnement fétichisé	17
1. Emprunts culturels et réemplois personnels	18
2. Mouvements et manipulations des objets fétiches	21
2. 1. Attirance et attraction	21
2. 2. Induction par focalisation	23
2. 3. Focalisation kinesthésique	24
II. Omniprésence d'une nature sacralisée	26
1. Entrée en transe par admiration envers la nature	26
1. 1. Des corps attirés	26
1. 2. Omniprésence des objets référant à la nature	27
1. 3. Pouvoir de la lumière et du feu	29
2. Entrée en transe par imitation	30
3. Entrée en transe par incorporation	33
III. Rencontre avec l'invisible	35
1. La lumière mystique	36
2. Ombres inconnues	38
3. Les bruits	39
DEUXIÈME PARTIE	42
LA DANSE DANS LA QUÊTE D'EXTASE	
I. Corps dansants	44

1. Où commence la danse ?	44
2. Ivresse corporelle	45
3. Transformation du corps dansant	48
3. 1. Dépersonnalisation	48
3. 2. Moment de mort imminente	50
3. 3. Métamorphoses	50
II. Entre danse et chorégraphie	53
1. Objets vivants	53
2. Chorégraphie de l'espace	54
III. Une danse prisonnière du film	55
1. Redéfinition de l'espace-temps	55
2. Des « film-danses »	58
TROISIÈME PARTIE	62
UN CINÉMA DES SENSATIONS	
I. Des « images fusions »	64
1. Le gros plan	64
1. 1. Re-modelage des corps filmés	65
1. 2. Connaissance mimétique	66
1. 3. Les détails et micro-mouvements dans l'espace	68
2. Les mouvements	69
2. 1. Nouvelles formes	69
2. 2. Animisme des choses filmées	71
2. 3. Effet hypnotique	74
3. La lumière et le vide	76
4. Éléments perturbateurs	77
II. Actions tactiles et érotiques	78
1. Omniprésence tactile	78
2. Contact avec le non-visible ou l'inexistant	80

3. Corps désirés et désirables	81
3. 1. Des femmes séduisantes	81
3. 2. Le corps des hommes	82
3. 3. Le désir du cinéaste	83
QUATRIÈME PARTIE	86
RÔLES ET PRATIQUE DU CINÉASTE	
I. Processus de création	87
1. <i>Esmeralda</i> : l'écriture pré-tournage	89
2. <i>Corps abolis</i> : évolution du travail d'écriture	90
3. Volonté de non-contrôle	94
II. Présence et influence du cinéaste	95
1. Un cinéaste acteur	95
2. Appropriation et contrôle de l'image	97
3. La caméra participante	99
3. 1. La caméra simulatrice de l'improvisation	100
3. 2. La caméra comme objet rituel	101
III. Métamorphose du cinéaste	102
1. Un réalisateur rêveur	102
2. Métamorphose du chaman filmeur	103
2. 1. A la découverte de sa transe	103
2. 2. Postures et déplacements	105
2. 3. La « ciné-transe »	108
IV. Questionnement autour du genre cinématographique	109
1. Des fictions en cinéma direct	109
2. Filmographie autobiographique ?	111
Conclusion	115
Bibliographie	117
	129

Filmographie	126
Annexes	128
Déclaration sur l'honneur	135
Résumé	137

Nombre de caractères total du mémoire (espaces et notes compris) : 254 859

Victoria DE ALMEIDA

**Expérimentation des états de transe dans les films de Teo Hernandez :
des corps en quête d'extase**

RÉSUMÉ

Dans le cadre de mon travail de recherche, je propose d'étudier le lien entre le phénomène de transe et huit films expérimentaux réalisés par Teo Hernandez entre 1976 et 1987. Mon étude vise à analyser comment les concepts d'extase, de chamanisme, de rituel et de fétichisme se manifestent dans le contenu et la forme de ces œuvres. L'accent sera mis sur les aspects visuels, sensoriels et kinesthésiques afin de mettre en évidence la matérialisation de mondes spirituels en relation avec ces notions anthropologiques. Au-delà d'une simple analyse filmique, ma recherche s'étendra à l'étude du processus créatif de Hernandez à travers l'examen d'archives comprenant des carnets de notes, des dessins et des photographies de tournage. Cette approche multidimensionnelle me permettra de souligner l'importance de l'expérience dans la démarche cinématographique de Teo Hernandez, offrant ainsi une compréhension plus profonde de sa vision artistique dans son travail expérimental.

mots clés : expérimental / transe / chamanisme / danse / sensorialité