

Jaime Humberto Hermosillo

La liberté du désir

Numéro 215, septembre–octobre 2001

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/48663ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

La revue Séquences Inc.

ISSN

0037-2412 (imprimé)

1923-5100 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce document

(2001). Jaime Humberto Hermosillo : la liberté du désir. *Séquences*, (215), 16–20.



J'aim

Humberto Hermosillo

La liberté du désir

Esmeralda Comes by Night



Je voulais rencontrer Jaime Humberto Hermosillo à Guadalajara, en mars 1998, après avoir vu *Esmeralda Comes by Night/De noche vienes, Esmeralda* (1997), mais la rencontre n'a pas eu lieu. Nombre de ses anciens films avaient figuré dans la rétrospective du cinéma mexicain à la Cinémathèque québécoise en 1994 et les plus récents, au Festival du nouveau cinéma en 1993. De ces films trois images très fortes sont restées gravées dans ma mémoire : le feu allumé par Bérénice dans *La Passion selon Bérénice/La Pasión según Berenice* (1975), la mer qui envahit l'appartement de Tlatelolco¹ dans *Naufrage/Naufragio* (1977), et la misère affective et humaine dans *Intimités dans une salle de bain/Intimidades* (1989).

La rétrospective consacrée à Hermosillo par la Cinémathèque québécoise (du 6 au 22 juin dernier), m'a rafraîchi la mémoire et m'a fait redécouvrir des films où la liberté d'esprit et d'exécution, la passion pour le cinéma et pour la réalisation l'emportent sur la quête de perfection technique. Elle m'a aussi fait connaître, lors des deux entretiens que nous eûmes (le 8 et le 25 juin), un homme réservé, d'une politesse exquise, mais chaleureux et charmant, intellectuellement curieux et généreux, intelligent et cultivé. La convention voudrait que je mette « (rire) » chaque fois que M. Hermosillo a ri. Mais nous avons tant ri que cela serait beaucoup trop fastidieux pour le lecteur.

propos recueillis et traduits de l'anglais par Monica Haïm

Dans *Intimités dans une salle de bain* la caméra agit comme miroir; dans *Le Devoir/La Tarea* (1990) elle permet de réaliser un fantasme et dans *Forbidden Homework/La Tarea prohibida* (1992) elle provoque le passage à l'acte. Elle est, dans les trois cas, le dispositif à partir duquel s'élabore le récit. Avec *Esmeralda Comes by Night*, le rôle de la caméra redevient classique. Je ne fais pas toujours mes films dans l'ordre que je voudrais. Il est toujours plus difficile de trouver un producteur pour des films exigeants que pour des comédies érotiques comme *Esmeralda...* Puis, je ne veux pas me laisser emprisonner par les attentes d'autrui. Plusieurs critiques ont été étonnés que je ne continue pas dans la veine minimaliste, radicale (deux ou quatre personnages dans un décor). Ils attendaient, peut-être, que mon prochain film soit un personnage dans une cabine téléphonique, ou autre chose de très risqué.

La fin que j'ai choisi pour *Esmeralda...* n'est pas classique. C'est une fin heureuse et plusieurs me l'ont reprochée. Selon eux, *Esmeralda* devrait renoncer à ses autres maris et rester avec le premier — le seul « vrai ».

Pourtant, elle reste avec les cinq. Elle va même avoir bien d'autres hommes puisqu'elle a compris qu'il n'est pas nécessaire pour cela de se marier... *Esmeralda*, comme personnage et comme propos, est un appel à la libération sexuelle, dans l'esprit de vos autres films. D'ailleurs, le mari gai d'*Esmeralda* est chirurgien comme l'est le fils gai de Doña Herlinda (*Doña Herlinda et son fils/Doña Herlinda y su hijo*, 1984).

C'est une auto citation consciente.

Lorsque *Esmeralda* raconte au détective l'une de ses aventures, vous « amenez » dans le commissariat le parc, le gymnase... où elles se déroulent.

En supprimant les limites spatiales et temporelles, je voulais exprimer l'idée de liberté, plus précisément, de la libre circulation du désir. Formellement, je me suis inspiré des *Girls*, de Cukor. Lors du procès, Kay Kendall dit : « Oui, c'était Paris, c'était le printemps »; la caméra fait un panoramique et l'appartement

parisien apparaît..., sans coupe. Je suis un grand admirateur de George Cukor. Entre *Esmeralda...* et *Les Girls*, il y a un rapport encore plus profond puisque dans *Les Girls* il s'agit aussi d'une femme qui est jugée pour son comportement sexuel.

Vous êtes, je pense, le seul cinéaste mexicain qui traite de sexualité et revendique la liberté sexuelle. Pourtant, le Mexique n'est pas puritain...

Oui, la société mexicaine est permissive, mais elle tient aux apparences. Si les gens de Guadalajara — une ville très gaie au demeurant — voient une histoire comme celle de *Doña Herlinda...* située à Paris, personne ne bronche. Mais il m'ont fait payer cher le choix de leur ville comme cadre du film. La liberté que je revendique est celle du droit à la différence. Dans une société homosexuelle, je revendiquerais le droit à l'hétérosexualité.

Et, dans une société machiste, vous revendiquez l'égalité des droits sexuels. Vous êtes aussi féministe.

Avec *Esmeralda...*, je demande aux hommes de changer, d'être heureux de partager la femme qu'ils aiment parce qu'une femme a aussi le droit d'aimer plus d'un homme ou de coucher avec plus d'un homme, si cela est son désir.

El aprendiz del pornógrafo (1989) est l'esquisse du *Devoir*, il est intéressant de constater que vous utilisez la vidéo comme un peintre utilise des esquisses.

C'est merveilleux de réaliser des films avec une équipe de cinquante personnes et trois millions de dollars. Mais, pour moi, il est très important de réaliser les idées au moment où elles me viennent et donc je cherche le moyen de le faire. J'ai essayé de peindre, d'écrire des nouvelles, mais je n'étais pas satisfait. Mon moyen d'expression, c'est le cinéma. Si j'avais attendu les conditions idéales pour réaliser des films, à ce jour j'en aurais réalisé cinq seulement².

Dans ma jeunesse, à Aguascalientes³, il était inconcevable, pour moi, de penser au cinéma. À 17 ans, quand j'ai déménagé à Mexico, je pensais devenir dramaturge. Puis, j'ai appris qu'on allait ouvrir une école de cinéma. Mon Dieu, j'allais pouvoir

apprendre à faire du cinéma ! Ensuite, j'ai vu **Stromboli**, de Rossellini, j'ai découvert le néo-réalisme; j'ai découvert qu'on pouvait faire du cinéma sans avoir à sa disposition une grosse machine comme à Hollywood ou dans le cinéma mexicain de l'époque. Vint alors la Nouvelle Vague et j'ai réalisé qu'on pouvait tourner avec des caméras 16 mm, avec une caméra à l'épaule, et que Godard avait fait un superbe film où l'éclairage n'était pas comme à Hollywood : un plan d'une voiture sur la route la nuit pouvait être vraiment noir. Et puis cette incroyable liberté du montage... Pour moi, c'était comme une explosion.

Je me suis dit, il me faut une caméra. J'ai pris mes économies et, au lieu d'acheter une voiture, j'ai acheté une petite 16 mm manuelle pour des bobines de 100 pieds et, sans éclairage et sans son, j'ai commencé à explorer. C'était génial. Mais courir au laboratoire, faire le montage, était compliqué, difficile, très coûteux et la qualité n'était pas très bonne. La vidéo, pour moi, c'est comme un retour à cette époque de mes débuts, mais sans les difficultés. *Quand avez-vous commencé à l'utiliser ?*

En 1982, pour **Secrets/Confidencias**, j'ai enregistré les répétitions sur vidéo. Mais, à l'époque, le montage et la postproduction en vidéo coûtaient très cher au Mexique. De plus, en vidéo analogique, chaque fois qu'on fait une copie du *master*, la qualité se dégrade. Pour **El aprendiz del pornógrafo**, la vidéo convenait puisqu'il n'y a pas de montage. C'est un plan, et on a tiré peu de copies. Mais on ne peut faire cela qu'une fois.

Il a y trois ans, j'ai découvert la vidéo numérique. Cela m'a ouvert un monde, car, entre autres, en pouvant voir sur l'écran de l'appareil l'image enregistrée, je peux faire moi-même la caméra et l'éclairage, ce que jamais je n'aurais pu faire avant. Et c'est ainsi que j'ai fait **Absence**, qui est un scénario filmé. C'est-à-dire qu'au lieu de rester devant mon ordinateur à écrire le scénario, j'ai tourné directement pendant six fins de semaine avec des amis sans expérience. Dans ce film, la caméra est un personnage comme dans **Intimités...**, **Le Devoir** et **Forbidden Homework**. Elle est voyeuse, même ! (Dans **Le Devoir** elle est ce qui permet d'éviter l'ennui dans le mariage et de découvrir les plaisirs du sexe à travers la créativité.) Je trouve l'idée de la caméra comme personnage très attirante.

Est-ce un personnage ou un prolongement de l'œil du psychiatre ? Voilà le plus intéressant. Au début, c'est un personnage, puis elle devient prolongement de l'œil. Mais outre la caméra, il y a aussi le spectateur dans la salle. Lui aussi est voyeur. Nous sommes tous voyeurs et, moi, comme cinéaste, je suis un voyeur terrible.

À la fin du film, le psychiatre sort de la maison, parmi les magnifiques couleurs d'automne, mais il voit tout en noir et blanc. Son esprit et son œil ont été déformés. Il est devenu caméra.

C'est carrément de la surveillance. Il prétend partir, mais il se cache dans le sous-sol d'où il surveille sa femme avec des caméras. C'est le fantasme de voir au-delà de la tombe et sa volonté de découvrir ce qui l'excite sexuellement, puisque lui n'y parvient

guère. Surveillance implique contrôle.

Cela me fait penser au Dr Mabuse qui voit tout, qui contrôle. *C'est l'œil d'un dieu maléfique.*

Vous vous rappelez, à la fin du **Devoir** Maria Rojo dit à son partenaire : « Nous pouvons le refaire. Tu seras le metteur en scène, tu pourras jouer Dieu. » Je suis metteur en scène parce que j'aime inventer, créer de petits univers. C'est vrai que je contrôle les univers que j'invente, mais ce contrôle ne se confond pas avec la surveillance. Toujours dans **Le Devoir**, María Rojo se demande si on a le droit de filmer quelqu'un à son insu, et elle répond : « Non. Jamais je ne prendrai quelque chose sans le demander. »

Sept de vos films ont été produits par CLASA, la maison de production de Manuel Barbachano Ponce (1924-1994). C'est le rêve de tout cinéaste d'avoir un producteur qui le suit⁴.

Je pleure encore sa mort parce qu'il a été très important pour ma carrière. Il avait vu **Maria de mon cœur/Maria de mi corazón** (1979) et, même s'il ne l'a pas produit originellement, c'est lui qui en a acheté les droits de distribution, en a payé le gonflage en 35 mm et l'a envoyé dans des festivals. Le premier de mes films qu'il a produit, c'est **Secrets** (1982). Cela s'est passé comme souvent avec moi. Un jour j'ai décidé de faire un film basé sur une nouvelle de Luis Zapata : deux personnages dans un décor. Je suis allé voir M. Barbachano et je lui ai dit : « Je vais faire un film dont voici les conditions et je vais le faire en vidéo. » Il m'a répondu : « Si tu es sûr de faire ce film, alors invite-moi à y participer et faisons-le en 16 mm. D'accord, lui ai-je répondu, tu es le bienvenu mais s'il te faut un an pour le financer, je ne t'attends pas. Je commence dans deux semaines. » Il a beaucoup aimé que je sois si décidé. Plusieurs années plus tard, de nouveau, j'ai eu envie de tourner en vidéo et j'ai réalisé, en 1989, **El aprendiz del pornógrafo** (qui est devenu **Le Devoir**). Puis, la même année j'ai réalisé et produit moi-même **Intimités...** Je l'ai tourné en 35 mm mais en ne faisant qu'une prise par plan. Une fois le film tourné, j'ai essayé d'obtenir l'aide d'IMCINE⁵ pour la postproduction, mais j'ai été refusé. Je devais de l'argent au laboratoire, j'étais endetté et incapable de finir le film. C'est alors que j'ai pensé que je pourrais, peut-être, tirer un film d'**El aprendiz del pornógrafo**. Je suis donc allé voir M. Barbachano, je lui ai montré le vidéo et je lui ai demandé s'il était intéressé à produire un film à partir de la même idée. Il l'était et c'est ainsi que **Le Devoir** s'est fait.

Le film, c'était le rêve d'un producteur. On l'a tourné en cinq jours; il a coûté très peu, a été un grand succès commercial au Mexique, a reçu beaucoup d'attention de la part des critiques et a obtenu une distribution mondiale. M. Barbachano était très heureux. Tout de suite après il m'a acheté les droits mondiaux de distribution d'**Intimités...**, ce qui m'a permis de rembourser mes dettes, de payer les acteurs et les techniciens. Les deux films ont été vus dans nombre de festivals où M. Barbachano les faisait présenter ensemble, comme les deux faces d'une même médaille — l'une comique, l'autre dramatique.

Mais là où il m'a offert son plus grand appui, c'est quand il a accepté mon idée de faire une variation sur **Le Devoir** qui est devenue

Forbidden Homework. Il m'a écouté et il m'a dit : « Tu as l'air de savoir ce que tu fais, commençons donc immédiatement la préproduction ». Il est allé voir IMCINE et des distributeurs à qui il avait vendu **Le Devoir**, mais personne n'a voulu investir.

À cause de l'inceste ?

Je ne sais pas vraiment. Mais admettons-le, ce n'est pas un film facile à vendre. Il ne fait pas plaisir au public, et les distributeurs ont dû s'en rendre compte. Je l'ai dit d'ailleurs à M. Barbachano. Il m'a répondu qu'il avait fait assez d'argent avec **Le Devoir** pour se permettre de produire le film, et l'a financé entièrement de sa poche. Malheureusement, j'avais raison... Il a eu beaucoup de mal à le vendre. Pour tout cela, je lui serai éternellement reconnaissant. Il était le rêve d'un cinéaste : très créatif, il me poussait toujours à mieux faire, sans me forcer à changer quoi que ce soit.

*Dans **Les Nôtres/Los nuestros** (1969) et dans **Doña Herlinda...**, vous représentez des mères qui vont très loin pour protéger les conventions sociales : la première, jouée par votre propre mère, incite sa voisine, l'épouse de l'amant de sa fille, à se suicider afin que sa fille ne vive pas en un état de « péché mortel » et la seconde réduit le jeune Moncho à l'état de poupée qu'elle offre à son fils afin que son homosexualité ne soit pas révélée publiquement.*

Vous avez tout à fait raison.

*De plus, dans **Les Nôtres**, vous citez le dernier plan de **White Heat** où James Cagney dit : « Look mom, top of the world ». « Look mom », c'est vous, vous adressant à votre mère. Je n'ai pas entendu prononcer le nom de la mère. A-t-elle un nom ?*

Oui, elle s'appelle Thelma.

*Est-ce le nom de la mère de James Cagney dans **White Heat** ?*

Non, c'est en hommage à Thelma Ritter, une actrice que j'adore.

*Une partie de cette même citation revient dans **Forbidden Homework**. Pour dire de monter sur le toit à celle dont nous finirons par apprendre qu'elle est sa mère, le jeune homme dit : « top of the world ». Je pense aussi que dans ce film on voit une photo des **Nôtres**.*

C'est exact. **White Heat** est l'un de mes films préférés.

*Nous avons parlé des mères, parlons maintenant des femmes. Que ce soit l'épouse du tailleur dans **L'Anniversaire du chien/El cumpleaños del perro** (1974), la marraine dans **La Passion...**, la señora dans **Secrets**, la mère dans **Intimités...** ou dans **Matinée** (1976), elles sont, généralement, narcissiques, mesquines, castratrices, avares, égoïstes, commères et sexuellement frustrées.*

Si on ne connaît pas toute mon œuvre, on peut dire que je suis misogyne. Donald Lyons, un critique américain, a écrit un très bel article dans *Film Comment* à propos de **L'Été de Mlle Forbes/El Verano de la señora Forbes**, (1988) dans lequel il dit cela... Auparavant, il avait vu **L'Anniversaire...** et il avait été dérangé de voir que j'y avais mis une grosse femme... Cet exemple m'a fait comprendre que cela n'a rien avoir avec la misogynie. Je suis

écrivain et il m'arrive de créer des personnages de femmes qui ne sont ni jolies ni bonnes. Pour ma part, ce sont des personnages merveilleux et je les aime beaucoup. Je pense que l'ensemble de mon œuvre prouve que j'aime bien les femmes. Mais je n'en fais pas forcément de gentils personnages. Pour un créateur, cela n'est pas intéressant. Avec une femme méchante, mauvaise, je peux jouer... La mère dans **Intimités...** est terrifiante. Je pense que cette femme est mon meilleur personnage. Mais ces figures opprimentes et oppressantes ne représentent ni des femmes ni des mères : elles représentent les aspects répressifs de la société. Dans **Maria...**, l'oppression est représentée par l'infirmière qui est un travesti.



Forbidden Homework



Le Devoir

N'est-ce pas plutôt une représentation du caractère répressif des valeurs bourgeoises ?

Oui, et j'espère que je transmets au public l'idée que nous devons nous libérer de ces restrictions.

*Dans vos films, le domaine de la liberté et la promesse du bonheur se dessinent lorsque des hommes sont entre eux — dans **Matinée** et **L'Anniversaire...**, par exemple — et, en citant ces mêmes exemples, je dirais que les rapports que ces hommes entretiennent sont soit fraternels, soit paternels.*

Je suis d'accord avec vous pour ce qui est des rapports entre ces hommes. Mais je ne sais pas si je suis d'accord pour ce qui est de la liberté et du bonheur du personnage de Héctor Bonilla dans **L'Anniversaire...** Je pense qu'à la fin du film il est exprimé assez clairement qu'il ne sera pas heureux, qu'il va toujours penser à sa femme morte.

*En effet, mais pour le tailleur, leur fuite au Michoacán est une promesse de bonheur. En outre, ce qui est frappant, c'est le caractère désastreux que vous prêtez aux rapports homme-femme. Les uns sont les victimes des autres et vice versa : les femmes sont ou séduites et abandonnées (**Naufrage/Naufragio** et **La Passion...**) ou enfermées (**Maria...**), tandis que les hommes sont châtrés (**L'Anniversaire...**, **Doña Herlinda...** et **The Heart of the Night/El corazón de la noche** [1983]). Il y a toujours du dégât, un conflit très intense.*

N'oubliez tout de même pas Leti, la domestique, dans *Secrets*, qui flanque deux baffes à sa patronne et s'en va, ou Bérénice. Quand Bérénice s'en va, on ne sait pas où, et pour moi cela signifie qu'elle est libre. J'aime beaucoup cette idée d'une femme qui se libère. C'est pour cela que j'ai conçu Esmeralda comme je l'ai fait. La nouvelle d'Elena Poniatowska finit par son emprisonnement. Mais moi, je la voulais libre. C'est pour cela qu'elle peut bouger librement quand elle est en prison et sortir quand elle veut. Je ne sais pas si vous l'avez remarqué, mais Esmeralda n'est jamais vue derrière les barreaux. La caméra est toujours de son côté. Ce sont donc les autres qui sont enfermés.

Je ne pense pas qu'Esmeralda soit tout à fait une femme.

Intéressant !

Ce que je veux dire, c'est qu'Esmeralda n'est pas un véritable personnage : c'est l'esprit de la liberté. C'est une infirmière qui soigne en donnant à chacun de quoi réaliser ses désirs.

Absolument. Esmeralda est, comme vous le dites, un esprit.

Je pense que mon plus récent film est très intéressant pour l'analyse que vous faites et qui est très éclairante pour moi. Dans *Absence*, les femmes sont libérées ou se libèrent, surtout l'épouse. C'est l'homme qui demeure aliéné. Pour moi, ceci constitue un changement très important.

*Si vous le permettez, je voudrais revenir sur le thème de la mère tel qu'élaboré dans *Forbidden Homework*. Dans ce film vous employez un dispositif de distanciation assez élaboré : c'est un film dans lequel un réalisateur (vous) tourne un film sur un élève-cinéaste qui tourne un film. L'élève, par la force des circonstances du tournage, commet l'inceste avec sa mère. Mais, à la lumière du Devoir où un couple met en scène son propre film pornographique, il apparaîtrait que mère et fils ont construit consciemment ou inconsciemment un narratif permettant cet acte. Et, à la fin de l'histoire, vous faites dire à la mère une chose assez troublante : « Maintenant, il peut sortir dans le monde et devenir un grand artiste. »*

Pour moi, c'est une autre histoire de libération, encore — il est vrai — pour un homme... La mère espère que cet acte le libère de la culpabilité associée au désir de le commettre et que, ainsi, il puisse sortir dans le monde et devenir un artiste. Elle n'en est pas heureuse, mais elle ne le regrette pas. L'inceste est un tabou, bien sûr, mais il peut arriver qu'on l'enfreigne. Pour moi, ce qui est vraiment intéressant ici, c'est qu'ils en retirent du plaisir. La chose la plus importante pour moi, c'est le baiser dans la cuisine. Je l'ai mis en scène comme un hommage à John Ford; c'est exactement comme John Wayne embrassant Maureen O'Hara dans *The Quiet Man*, avec le vent et tout.

*C'est donc un acte libérateur dans le sens du complexe d'Œdipe que vous annoncez dans *The Heart of the Night*.*

Oh ! Mon Dieu ! Oui, bien sûr.

Vous avez dit quelque chose de très intéressant au sujet du début de *Forbidden Homework* qui m'a fait beaucoup plaisir. Comme je suis dans le premier plan du film, disant « Appareil ! Moteur ! », le film est devenu le tournage d'une pièce de théâtre — d'ailleurs tourné dans un théâtre — que les personnages jouent pour une caméra vidéo. Mon intention était que le film ne devienne réaliste

qu'en progressant. Ainsi, les scènes sur le toit ne sont pas présentées de façon très réaliste. Je laisse, par exemple, les lumières et le microphone dépasser dans le cadre. Par contre, lorsque la mère descend l'escalier pour gagner son appartement, la représentation de l'appartement et du reste est très réaliste. Autrement dit, la mère ne descend pas du toit de sa maison : elle descend d'une scène de théâtre. Donc, être là au début du film et dire « Moteur ! » était, pour moi, une manière de dire aux spectateurs que je leur mentais. Mais si je dis que je mens, je dis la vérité.

*Je viens d'apprendre que vous avez un tout nouveau film qui sera présenté au Festival des films du monde au mois d'août : *Written on the Body of the Night* (*Escrito en el cuerpo de la noche*). De quoi s'agit-il ?*

C'est basé sur une pièce de théâtre d'Emilio Carballido, un de nos meilleurs dramaturges, et c'est l'histoire d'un jeune homme de 17 ans qui veut devenir cinéaste. Il vit avec sa mère et sa grand-mère et, à la fin de l'histoire, quitte la maison pour aller apprendre à faire des films.

*Est-ce une continuation de *Forbidden Homework* ?*

C'est presque la même histoire mais sans inceste.

*Est-ce que la mise en scène explicite d'une relation sexuelle incestueuse dans *Forbidden Homework* est l'aboutissement de la thématique des femmes et des mères ?*

L'inceste est un thème sous-jacent à plusieurs de mes films. En traiter aussi ouvertement dans *Forbidden Homework* a été très cathartique pour moi. Je croyais qu'avec ce film se terminait une période de mon travail. Mais voici que le thème de l'inceste revient dans le scénario que je suis en train d'écrire et dont le titre est *Mère* (en français). Il s'agit d'une femme aisée qui vient à Montréal de Paris pour passer quelque temps avec son fils, étudiant en cinéma, qui a fait une tentative de suicide et qui est plongé dans une profonde dépression.

Il n'y a pas de mères et de femmes plus inquiétantes que celles des films de Paz Alicia Garcíadiego et Arturo Ripstein. Vos mères et vos femmes sont, bien sûr, très différentes des leurs, mais je me demande si cet intérêt pour les mères ne serait pas un trait culturel mexicain.

Il n'y a pas de mère plus terrifiante que celle de leur *Reine de la nuit* (*La Reina de la noche*)... Oui, je pense que c'est très mexicain. Le Mexique est un matriarcat. Mais, dans mon cas, il y a une autre raison. Je suis orphelin de père et donc j'ai perçu ma mère à la fois comme figure maternelle et paternelle. La véritable absence dans mes films est celle de la figure paternelle.

¹ NDLR : Complexe de tours d'habitation à Mexico.

² NDLR : Sa filmographie compte une trentaine de films.

³ NDLR : M. Hermosillo est né en 1942. Sa ville natale est une petite ville de province.

⁴ *Maria de mon cœur* (1970), *Secrets* (1982), *Doña Herlinda et son fils* (1984), *1999/Clandestino destino* (1987), *Le Devoir* (1990), *Forbidden Homework* (1992), *Unexpected Encounter/Encuentro inesperado* (1993).

⁵ NDLR : Instituto mexicano de cine.