



**HAL**  
open science

# **Buenos Aires transfigurée : analyse des séquences d'ouverture et de clôture dans *Invasión* et *El cielo del centauro* de Hugo Santiago**

Benoît Coquil

## ► To cite this version:

Benoît Coquil. Buenos Aires transfigurée : analyse des séquences d'ouverture et de clôture dans *Invasión* et *El cielo del centauro* de Hugo Santiago. *Crisol Série numérique*, 2020, 14. <hal-03359464>

**HAL Id: hal-03359464**

**<https://hal.science/hal-03359464v1>**

Submitted on 30 Sep 2021

**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.



HAL Authorization

## B. COQUIL, « Buenos Aires transfigurée ... »

Il s'agit ici d'analyser les séquences initiales et finales des deux « films-antipodes » du cinéaste argentin Hugo Santiago. Les deux œuvres cinématographiques sont intimement liées et les séquences se répondent pour élaborer une vision de la ville de Buenos Aires nourrie d'un imaginaire littéraire et iconographique. Dans les deux films, le motif de la carte géographique est récurrent et s'associe à celui du damier ou de l'échiquier. Cette vision de la capitale argentine oscille entre familiarité et étrangeté, et s'inscrit au sein d'un art de la défamiliarisation propre à Hugo Santiago.

Mots-clés : cinéma argentin ; Buenos Aires ; séquences liminaires ; carte ; géographie imaginaire

Se trata aquí de analizar las secuencias iniciales y finales de las dos « películas-antípodas » del cineasta argentino Hugo Santiago. Ambas obras están estrechamente ligadas entre sí y las secuencias se responden para elaborar una visión de la ciudad de Buenos Aires alimentada por un repertorio imaginario a la vez literario y pictórico. En las dos películas es recurrente el motivo del mapa geográfico y se asocia a la imagen del damero y del tablero de ajedrez. Esa visión de la capital argentina oscila entre familiaridad y extrañeza, y se inscribe en una voluntad artística de defamiliarización característica de Hugo Santiago.

Mots-clés : cine argentino ; Buenos Aires ; secuencias liminares ; mapa ; geografía imaginaria

## **Buenos Aires transfigurée : analyse des séquences d'ouverture et de clôture dans *Invasión* et *El cielo del centauro* de Hugo Santiago**

**BENOÎT COQUIL**

UNIVERSITÉ DE PICARDIE JULES VERNE

coquilb@gmail.com

### **1. Carrière artistique de Hugo Santiago**

---

1. Hugo Santiago Muchnik est né à Buenos Aires en 1939 et mort le 27 février 2018 à Paris, ville dans laquelle il a vécu à partir de 1959. Peu avant ce départ de l'Argentine, à partir de 1956, il étudie les lettres et la philosophie à l'Université de Buenos Aires où il rencontre Jorge Luis Borges, qui y enseigne la littérature anglo-saxonne. En 1957, il s'initie à la réalisation avec un projet de série, *De padres e hijos* ; il décroche alors une bourse qui lui permet de partir pour la France. Par l'intermédiaire de Ramón Gómez de la Serna d'un côté de l'Atlantique, de Jean Cocteau de l'autre, il parvient à approcher celui qu'il considère déjà comme son maître à penser : Robert Bresson, dont il devient l'assistant jusqu'en 1966, notamment sur le *Procès de Jeanne d'Arc*.
2. Après quelques moyens métrages, il soumet en 1968 à Borges et Bioy Casares le germe narratif de ce qui va devenir *Invasión*. L'idée d'Hugo Santiago est développée par le duo d'écrivains, puis Santiago et Borges s'attellent ensemble, pendant un an à la Bibliothèque Nationale, à l'écriture du scénario proprement dit. Le film, tourné à Buenos Aires bien que la ville de la fiction s'appelle Aquilea, narre l'arrivée d'envahisseurs vêtus d'imperméables clairs dont on ne sait presque rien, et face à eux la résistance d'un groupe d'habitants de la ville. Le film, présenté notamment à Cannes, est salué par la critique en 1969 et va acquérir, plus tard, un statut de film culte, non seulement du fait de ses illustres co-auteurs et de son caractère très énigmatique, mais aussi par sa façon troublante de préfigurer les événements politiques funestes des années à venir dans le Cône Sud – l'arrivée au pouvoir de la Junte en Argentine, mais aussi le coup d'État de 1973 au Chili, si l'on pense qu'à la fin du film, c'est le stade de la Boca qui est choisi

pour constituer la prison des résistants et le lieu d'une exécution, avant-dernière scène du film. Huit bobines du négatif original sont d'ailleurs dérobées pendant la dictature, en 1978, dans un laboratoire de Buenos Aires. Ce n'est que vingt et un ans plus tard que le négatif complet sera reconstitué et que le film pourra à nouveau être diffusé.

3. En 1972, Hugo Santiago reforme le trio créateur à l'origine d'*Invasión* pour écrire le scénario de *Les autres*, qu'il réalise en France et qui est cette fois, aux dires de Santiago lui-même et à la différence d'*Invasión*, « un film « à histoire » apparemment », à la « trame fantastique » (Santiago, 1974 ; 13). Le film, difficile d'accès, expérimental à plusieurs égards, est hué par le public lors de sa projection à Cannes en 1974, divise la critique mais reçoit le soutien de nombreux intellectuels français.
4. En 1980, Santiago propose à son ami Juan José Saer, lui aussi exilé à Paris, d'écrire le deuxième volet de ce qu'il conçoit dès lors comme la trilogie d'Aquilea, entamée avec *Invasión*. Ce deuxième volet, constitué par *Las veredas de Saturno*, raconte l'histoire d'un bandonéoniste à Paris qui a fui la répression politique d'Aquilea et projette de retourner y vivre. Après plusieurs années consacrées à la réalisation de ce qu'il appelle ses « objets audiovisuels » (des films documentaires aux formats divers sur la musique, le théâtre, la littérature), il revient à la fiction en 2002 avec *Le loup de la côte ouest*, et en 2006 il s'attelle à l'écriture de *Adiós*, troisième et dernier volet de la trilogie d'Aquilea, film ambitieux qui doit être tourné à Buenos Aires. Conscient des difficultés de réalisation d'un film de grande ampleur en Argentine après plus de quarante ans d'absence, Santiago décide de se consacrer à la fabrication d'un film plus modeste : ce sera *El cielo del centauro*, co-écrit en quelques mois avec Mariano Llinás. Par ailleurs, cette œuvre finale se verra en quelque sorte prolongée par un film documentaire consacré à la conception, au tournage et au montage de *El cielo del centauro*. Ce documentaire, intitulé *El teorema de Santiago* et réalisé par Ignacio Masllorens et Estanislao Buisel Quintana, donne une idée du niveau de contrôle qu'applique Santiago à chacune des lignes de ses dialogues, à chaque mouvement de caméra, à chaque son ajouté en post-production.
5. À ce titre, il faut souligner l'importance dans le cinéma d'Hugo Santiago non seulement de la forme et de la spécificité du médium mais aussi de la structure : à plusieurs échelles, l'œuvre cinématographique d'Hugo Santiago apparaît comme très organisée : en témoignent par exemple la

volonté de composer une trilogie autour d'un même lieu fictif, la composition narrative de *Les autres* (dont l'ouverture « est structurée (selon douze coordonnées) comme le film le sera, et plus encore » (Santiago, 1974 ; 16), la narration de *El cielo del centauro*, qualifié de « théorème » (Masllorens & Buisel Quintana, 2016). Une forte structuration de l'œuvre qui n'est toutefois pas synonyme de rigidité : la trilogie inachevée réunit des films distincts les uns des autres, et la composition interne de *El cielo del centauro*, si architecturale soit-elle, va accueillir en son sein malgré tout des formes de clinamens, de « jeux ».

6. Il s'agit ici d'analyser les séquences liminaires des deux films « antipodes » de la carrière d'Hugo Santiago, son premier et son dernier long-métrage. Bien qu'il y ait eu plusieurs courts-métrages avant *Invasión* ainsi qu'une intention de clôture de l'œuvre à la suite de *El cielo del centauro* (avec *Adiós*, le dernier film de la trilogie, demeuré à l'état de projet), on peut concevoir cette étude des séquences liminaires des deux films comme une analyse des images par lesquelles commence et se finit l'œuvre de Santiago, en tout cas son œuvre réalisée et la plus massivement visible.
7. Films-antipodes du fait de l'écart temporel et biographique, mais il se trouve qu'à bien des égards les deux films se font écho. Sur le plan thématique, à commencer par cela, car tous deux sont des films éminemment urbains, qui se déroulent à Buenos Aires, qui racontent une arrivée puis un parcours dans la ville, et parlent aussi de ce qu'est une ville, et ce qu'est *cette* ville en particulier. Plus précisément, les deux séquences d'ouverture nous montrent des images du port de Buenos Aires, façon de dire que c'est là le lieu où tout commence pour l'Argentine moderne et celle du xx<sup>e</sup> siècle, que le Buenos Aires portuaire est la matrice de certains imaginaires *porteños* qui inspirent Santiago, ceux du tango et de l'immigration européenne en particulier.
8. On retiendra ici pour notre analyse la première séquence et le générique d'ouverture d'*Invasión*, sans s'attarder sur la fin de ce premier long-métrage, qui ne contient pas de générique. En revanche, ce sont les deux séquences liminaires de *El cielo del centauro* qu'il convient d'analyser avec une égale attention, dans la mesure où elles communiquent entre elles. En effet, le film présente une structure cyclique : le protagoniste arrive à Buenos Aires au début et la quitte à la fin du film par le même bateau ; un même plan de la ville est au centre de l'incipit comme de l'explicit, et l'on

observe une forte symétrie à l'œuvre dans ces deux séquences liminaires, tant du point de vue narratif (l'énigme du film est déployée au début et résolue à la fin) qu'en ce qui concerne les plans successifs à l'image.

9. Le film est organisé suivant une sorte de règle des trois unités : l'action se déroule en vingt-quatre heures, dans une même ville où se déroule une seule quête apparente. Il démarre par l'arrivée en bateau à Buenos Aires d'un personnage français appelé « El Ingeniero ». Le bateau fait une escale pendant une journée et une nuit avant de repartir pour le Sud, et l'Ingénieur en profite donc pour visiter la ville et tenter de remettre un paquet qu'on lui a transmis, et qu'il doit donner à un certain Víctor Zagros. Mais ce Zagros semble avoir disparu depuis plusieurs mois et la recherche de l'Ingénieur met à ses trousses une bande de malfrats et faussaires dirigés par un certain Baltasar, qui de son côté cherche, par l'intermédiaire de ce Zagros disparu, le « phénix », entité dont on ne sait rien. Cette recherche, qui a pour effet d'épaissir le mystère plutôt que de le dissiper, mène notamment le protagoniste à rencontrer Elisa, la fille de Zagros, qui travaille au musée historique national, et qui se trouve être spécialiste du peintre Cándido López, figure centrale du film, dont elle crée des copies qu'elle expose au musée. Après moult péripéties, l'Ingénieur parvient à retrouver Zagros, qui se révèle lui aussi être un grand faussaire d'œuvres d'art ; il lui remet le paquet, qui ne contenait rien d'autre que la dernière pièce manquante d'un jeu d'échecs ancien. Zagros lui explique que le Phénix n'existe pas, qu'il l'a inventé pour faire diversion. A ce moment-là du film, le paquet apparaît alors comme un MacGuffin et le phénix semble en être un aussi. En réalité, l'une des toutes dernières scènes nous apprend qu'il existe bel et bien et qu'il a toute son importance : un dessin de phénix apparaît en effet sur le plan de la ville lorsque l'Ingénieur, de retour sur son bateau en partance pour Comodoro Rivadavia, relie les différents points de la ville qui ont constitué son parcours. Apparaît ensuite le générique de fin avec des photographies de différents endroits de la ville, traversés ou non au cours du film, et dont le traitement chromatique contraste avec celui des images du reste du film (un noir et blanc, rehaussé parfois de certaines touches de couleur).
10. L'ouverture de *Invasión* et les séquences liminaires du *El cielo del centauro* se répondent, à presque cinquante ans de distance, en ceci qu'elles rendent tout d'abord manifeste le rapport de l'œuvre cinématographique de Santiago avec les lettres et les arts, en confrontant l'image filmée avec le texte et l'image picturale. Qui plus est, Hugo Santiago place au cœur de son

dispositif introductif et conclusif le même motif : celui de la carte géographique, et plus précisément du plan urbain, qui s'annonce dès l'ouverture comme la forme génératrice du film, le motif qui va organiser la narration. Enfin, ces séquences liminaires établissent toutes deux un rapport ambivalent dans la représentation de la ville de Buenos Aires, une tension entre familiarité et étrangeté. Cette tension ne relève pas seulement de la volonté d'exprimer le rapport de l'exilé à la ville natale mais aussi d'un parti pris esthétique constant dans la carrière d'Hugo Santiago, qui tend à vouloir défamiliariser le spectateur, à mettre la représentation à distance *via* plusieurs procédés.

## **2. Entre littérature et picturalité : une vision de la ville nourrie par les lettres et les arts et une pratique cinématographique au contact du texte et de l'image picturale**

---

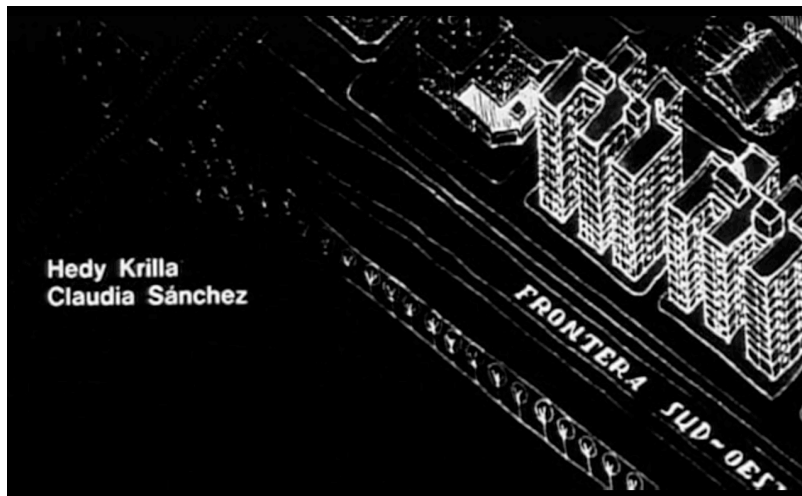
11. Remarquons tout d'abord que toute la carrière de cinéaste d'Hugo Santiago a été marquée par l'influence des lettres et sa production nourrie de grandes proximités avec les écrivains : le duo Bioy-Borges pour *Invasión*, Juan José Saer, Jorge Semprun et Olga Orozco, qui ont co-écrit *El hombre del bandoneón*, qui deviendra plus tard *Las veredas de Saturno*. Qui plus est, Santiago a souvent eu recours à des dénominations littéraires pour ses films, qualifiant ainsi *Les autres* de « conte pour gros enfants ; un peu conte oriental, un peu *soufi* » (Santiago, 1974 ; 17) et *El cielo del centauro* de « cuento fantástico » (Masllorens & Buisel Quintana, 2016).
12. Dans le générique d'*Invasión*, les noms de Jorge Luis Borges et Adolfo Bioy Casares apparaissent conjointement à la mention « Argumento », ils sont les premiers noms présents juste après le titre. Les deux auteurs sont placés au tout début du générique, en tant que co-concepteurs de l'idée narrative du film, mais aussi en tant qu'auspices littéraires de renom, conférant au film, dès les premières minutes, un certain prestige intellectuel mais aussi une tonalité littéraire. Le nom du réalisateur, quant à lui, n'apparaît que sur le carton suivant, en-dessous de celui, répété une seconde fois, de Borges, cette fois présenté comme co-auteur du scénario. Si l'on rappelle que Hugo Santiago n'a pas trente ans lorsqu'il réalise *Invasión*, son premier long-métrage, et que Bioy et Borges sont déjà des figures littéraires ample-

ment reconnues, notamment pour leurs écrits en collaboration (*Les Chroniques de Bustos Domecq* ont paru un an auparavant), on se figure le rapport d'admiration et d'hommage qui se manifeste ici, éventuellement aussi la valeur de sésame artistique que peuvent acquérir les noms des deux écrivains ainsi crédités au générique.

13. Le spectre bienveillant de Borges plane également dans *El cielo del centauro*, où le symbole de l'oiseau phénix ainsi que l'atmosphère de complot peuvent faire écho au récit « La secta del fénix ». Une présence borgésienne qu'on devine dès l'incipit, mais qui est en fait rendue explicite, quoique de façon discrète, lors d'une scène située au milieu du film : lorsque l'Ingénieur rencontre pour la seconde fois le vieux Don Amancio, celui-ci l'emmène dans un patio : au mur on aperçoit une plaque sur laquelle est inscrit le nom de « Jorge Luis Borges ». Le nom de l'inspirateur devient partie intégrante de la ville imaginaire du *El cielo del centauro*, en tant que toponyme. Il apparaît aussi comme un fragment échappé du générique final, comme si Santiago lui avait finalement préféré cette place au cœur du film plutôt que celle qui lui était initialement réservée dans la liste défilante du générique de fin, juste avant ou après les noms des co-scénaristes Hugo Santiago et Mariano Llinás. En insérant ce nom d'auteur dans la diégèse de son film, Hugo Santiago semble faire figurer le nom de Borges à la façon d'un *cartellino* dans un tableau, c'est-à-dire un cartouche figuré en trompe-l'œil et sur lequel est inscrit la signature du peintre, un fragment d'image au statut hybride, dont le contenu extradiégétique est réintégré par sa forme à la fiction, à l'univers représenté.
14. Le générique d'*Invasión* est un générique dessiné, comme c'est souvent le cas dans les années 1960 (nombre de génériques animés sont restés célèbres, en particulier ceux de Saul Bass). La ville qui se donne à voir dans le générique d'*Invasión* est une ville dessinée, en quelque sorte une ville « de papier », c'est-à-dire une ville de fiction mais aussi une ville littéraire, construite par les lettres. C'est l'un des sens que l'on peut donner au nom de la ville imaginaire où se déroule l'action : « Aquilea ». Voilà qui sonne comme une consigne adressée au mode impératif au spectateur : « aquilea », en deux mots, qu'on traduirait par un « à partir d'ici, lisez », que Santiago adresserait au type de public qu'il appelle de ses vœux, composé moins de spectateurs que de « lecteurs audio-visuels », pour reprendre le terme qu'il utilise au cours d'un entretien dans *El teorema de Santiago*. D'ailleurs, nombre d'images de la ville présentes dans la séquence pré-géné-

rique nous montrent des inscriptions, qu'il s'agisse de graffitis sur les murs ou de panneaux de toutes sortes. La ville d'Aquilea est une ville remplie de lettres et de chiffres, qui s'offre à la lecture et au déchiffrement, une cité dans laquelle on entre comme dans un livre, c'est-à-dire dans le sens de la lecture, par un travelling en courbe de gauche à droite dans la première scène du film, juste après l'apparition du nom d'Aquilea.

15. Toutefois, le générique d'*Invasión* laisse une place importante à un autre régime d'image : l'image fixe dessinée, qui se distingue autant du texte que des images en prise de vues réelle qui vont suivre tout au long du film. Les dessins qui apparaissent successivement sur les cartons-mentions sont des bribes de la ville fictive où va se dérouler le film, à mi-chemin entre des fragments cartographiques (puisqu'ils sont accompagnés d'indications textuelles telles que « Frontera Sud-Oeste ») et des paysages, puisqu'y figurent des architectures qui ne sont pas vues à hauteur d'homme ni complètement vues du dessus, mais plutôt de façon inclinée, de biais, *a vuelo de pájaro*.



16. Sur ces images intercalaires du générique, les graphismes sont en blanc sur noir, au même titre que le texte du générique. Pourtant, ils s'en distinguent nettement par leur aspect visuel : ils apparaissent comme des dessins presque naïfs, aux contours tracés à la main et parfois volontiers

tremblotants. Les mentions textuelles qui s'y juxtaposent, et qui semblent venir s'insérer dans le paysage urbain, comme si les noms venaient peu à peu peupler (ou envahir) les différentes zones de la ville, ces mentions sont écrites dans la police de caractère Helvetica, police sans empattement, dont l'épure des lignes, les contours particulièrement nets, détonnent avec les aspérités des traits, sans doute dessinés au crayon. La police Helvetica, créée justement en 1957 (date de la diégèse d'*Invasión*), est très en vogue à la fin des années 1960, au moment de la création du film. Cette police neutre, sans serif ni majuscule (pour ce qui est du titre projeté sur le plan de la ville), associée à l'affichage publicitaire, ancre tout à fait le film dans sa décennie. Mais il y a plus : ainsi mise en contact avec les dessins, la police Helvetica participe d'une dualité de régimes d'images présente dans le générique : elle est l'emblème du graphisme industriel, de l'époque de la société de consommation et de la standardisation qui va avec, s'opposant ainsi par ses contours nets et lisses, par ses formes neutres et sans accrocs, aux dessins imparfaits, réalisés à main levée ; elle représente la forme industrielle contre la forme artisanale, et dans cette opposition graphique s'annonce déjà la confrontation, qui est tout l'objet du film à venir, entre un ordre moderne et un ordre ancien, une force coercitive et uniformisante et une force de la résistance liée à la tradition.

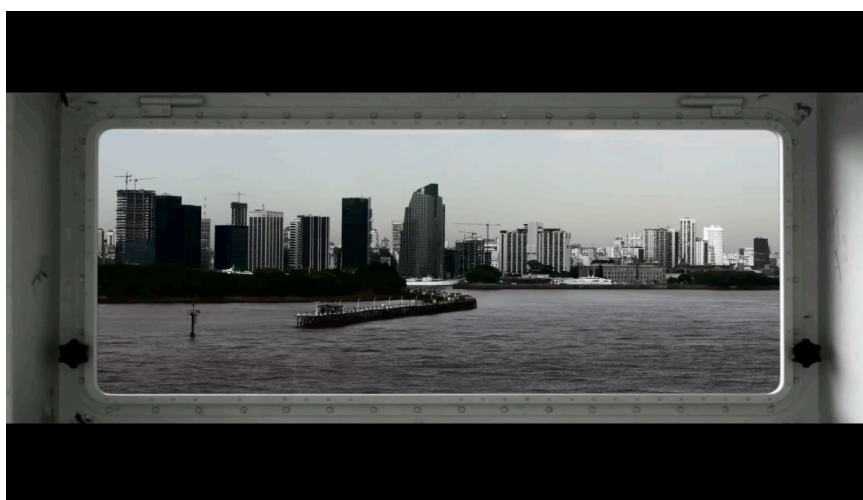


17. Si les choix graphiques du générique d'*Invasión* tendent à nous éloigner quelque peu de l'imaginaire littéraire pourtant auguré par les noms de Borges et Bioy, le carton de titre de *El cielo del centauro*, au contraire, manifeste une forte littérarité, avec une police de caractère très littérairement connotée, puisqu'il s'agit de la police Garamond, bien plus ancienne qu'Helvetica, créée pendant la Renaissance, et associée dès le xx<sup>e</sup> siècle en France et ailleurs à l'essor du livre de poche. C'est la version italique de la police qui est choisie, et le titre du film est précédé, sur le même carton, du nom du réalisateur ; voilà donc différents éléments qui confèrent au carton de titre l'aspect d'une couverture de roman. Avec cet incipit de *El cielo del centauro*, c'est donc un film qui s'ouvre, mais aussi un livre et une carte.



18. Voilà relevés quelques signes d'une dimension profondément littéraire de ces deux films et de l'œuvre d'Hugo Santiago en général. Mais si la dimension graphique du générique d'*Invasión* est particulièrement marquante, la picturalité présente dans *El cielo del centauro*, et dans ses séquences liminaires en particulier, l'est tout autant. La représentation picturale et sa reproduction constitue de fait l'un des grands thèmes du film, avec la présence d'artistes et de faussaires tout au long de l'aventure de l'In-

génieur. De faux objets d'art ponctuent son parcours dans Buenos Aires ; Zagros, le personnage que tous recherchent, est un faussaire qui reproduit des tableaux ; une séquence centrale très longue et autonome, sorte de film dans le film, est entièrement consacrée à la vie et à l'œuvre du peintre de batailles argentin Cándido López. Ce régime pictural du film est annoncé dès la séquence d'ouverture, lorsque la *skyline* du Buenos Aires portuaire est vue depuis le bateau à travers le hublot.



19. Le bord du hublot constitue un cadre qui permet de contempler le paysage comme s'il s'agissait d'une représentation, et qui donc détermine déjà une certaine distanciation du regard. Ce cadre, par un mouvement de zoom, est ensuite franchi, et l'on ne voit plus à l'écran que le paysage urbain et littoral, façon pour le réalisateur de marquer l'entrée dans la fiction, de quitter ce qui pouvait constituer une sorte de paratexte pour pénétrer de plain pied dans l'histoire. Cette scène de franchissement du cadre et du seuil se répète à la fin du film mais dans l'autre sens, avec un mouvement de caméra inverse, pour clore la narration. Au cours du film, le protagoniste se trouve au musée, dans une salle où sont accrochés les tableaux de Cándido López, et demande à Elisa, grande connaisseuse de la peinture de Cándido López, si tous les tableaux sont du même format, mimant dans l'air le format rectangulaire et horizontal des tableaux, qui est bien sûr aussi le format cinématographique (celui du 16/9), dont la picturalité est mise en exergue

par le cadre du hublot dans les deux séquences liminaires. Il y a ainsi un effet-tableau à l'image.

20. Par ailleurs, l'image fixe, cette fois-ci non plus picturale mais photographique, se voit conférer une place majeure à la fin du film, puisque le générique final associé à l'écran, divisé en deux, à la fois la liste défilante (en blanc sur noir) des crédits et des photographies de Buenos Aires qui se succèdent, images fixes de la ville qui entrent en tension avec les plans urbains vus pendant le film, nous y reviendrons.

### **3. La carte comme forme génératrice du film**

---

21. Hugo Santiago a plusieurs fois souligné sa conception du film non pas comme un déclencheur d'émotion mais un objet formel : « *Les autres* est une forme (une structure géométrique, symétrique, en abyme vers le centre, etc.) (...). On n'ira pas souffrir ou se réjouir avec des personnages, mais participer à une pratique : soit donc à voir comment les séquences se succèdent (...) la manière dont les séries de sons se disposent tout au long d'elle [la fiction] (...), comment les ambiances sonores s'articulent ». Par ailleurs, dans son journal placé en préface du scénario du film *Les autres*, publié aux éditions Christian Bourgois, il écrit que l'ouverture de *Les autres* doit être vue et comprise comme « la *forme* qui, se mettant en mouvement, va générer le film entier » (Santiago, 1974 ; 15-16). On se rappelle la forme de la spirale présente dans le fameux générique de *Vertigo* d'Hitchcock, forme qui se répète ensuite sous de multiples avatars tout au long du film et qui lui donne sa forme narrative globale, puisqu'il n'y est question que d'errances et de boucles et temporelles, de retours incessants du passé. La spirale, motif structurant du générique graphique conçu par Saul Bass, devient donc aussi un *leitmotiv* du film et son modèle narratif. Nous proposons ici qu'il en va de même avec le motif de la carte de la ville dans les deux films d'Hugo Santiago, motif qui apparaît dès les premières minutes, va acquérir une fonction programmatique et se retrouver associé au motif, lui aussi récurrent, du damier-échiquier.
22. Dans *Invasión*, le plan de la ville apparaît dans le générique, c'est-à-dire dans le seuil extra-diégétique du film, comme le fond du carton-titre : il est le support sur lequel vient s'inscrire le nom du film, le titre du récit, constituant ainsi le champ de la fiction. Mais il réapparaît aussi plus tard,

cette fois comme un objet diégétique : il est accroché sur un mur chez Don Porfirio, qui dirige le groupe des résistants.



23. Dans *El cielo del centauro*, la carte apparaît à la première minute, en tant qu'objet diégétique également. Son déploiement succède à l'image de l'Ingénieur regardant au loin la ville dont il approche : l'appréhension de la ville *via* la carte suit immédiatement celle de la vue directe par le regard au lointain. De même, dans *Invasión*, l'apparition de la carte intervient juste après la séquence pré-générique qui s'était ouverte avec l'observation surplombante de la ville à l'aide de jumelles par le personnage au chapeau dans la toute première scène. La carte s'affirme comme un prisme, comme le mode de perception privilégié de la ville juste après la simple vision. Dans *El cielo del centauro*, elle permet de définir dès l'incipit le personnage comme un étranger en visite et se trouve associée immédiatement à ce qui va conduire l'action, à savoir le paquet. Elle ne va pas cesser de réapparaître tout au long du film, puisque l'Ingénieur et d'autres personnages vont y placer des points pour se situer et pour le guider dans la ville.
24. Dans son ouvrage consacré aux génériques de films, Laurence Moineau analyse la fonction de condensation du film que peut avoir le générique. Dans les deux films de Santiago, le rôle condensateur des séquences liminaires se produit grâce au motif omniprésent de la carte, qui organise le

film *a priori* pour l'un, *a posteriori* pour l'autre. Dans *Invasión*, la carte possède ainsi une fonction prospective, programmatique. On remarque dans le générique dessiné l'importance des bords de la carte, puisque plusieurs cartons-mentions donnent à voir les différentes *fronteras* de la ville : le générique trace les contours de ce qui va être le territoire du film. En effet, la carte projetée dans *Invasión* définit le champ de déploiement de l'action, et les dessins qui suivent, qui semblent des fragments détachés de la carte, représentent pour beaucoup des lieux ou des éléments qui vont être traversés au cours du film à venir. Cette fonction de condensation du film assumée par le générique était déjà observable dans *Les autres*. Dans le début du scénario, telle est la description de l'ouverture : « Un brassage de scènes ou de simples images : moments de l'intrigue dont certains ne figureront pas dans le film. Quelques images enfin où se montrent ensemble des personnages qu'ensuite on ne verra successivement. » (Santiago, 1974 ; 25) Notons qu'ici le générique va plus loin qu'une simple condensation du film à venir, puisqu'il montre des scènes inédites, il a donc aussi valeur de « film alternatif », de séquence narrative annexe et complémentaire.

25. Dans *El cielo del centauro*, le motif de la carte relie le début et la fin du film, les séquences d'ouverture et de clôture. Cette fois la carte a aussi une fonction programmatique mais *a posteriori*, de façon rétroactive. Le spectateur a l'impression que tout le sens du récit est contenu dans l'apparition finale du phénix sur la carte, mais un second visionnage permet de s'apercevoir qu'en réalité la résolution de l'énigme du film est déjà contenue dans l'incipit, dans la superposition du bruit d'ailes à l'image de la carte dépliée par l'Ingénieur. Il faut pourtant avoir vu la fin du film pour comprendre qu'elle était déjà annoncée dès le début. Hugo Santiago joue avec ces seuils de la fiction, dont il fait des chausse-trappes (l'image du paquet, qui n'est autre qu'un Mac Guffin) et des tiroirs à double fond. Il en fait aussi les lieux définitoires d'un rapport avec le spectateur : il entre en connivence avec un spectateur attentif qui reverrait le début après avoir eu connaissance de la résolution finale.

26. Le motif de la carte présent dans les séquences liminaires comme un programme prospectif ou rétrospectif s'associe avec un autre motif présent à plusieurs reprises au cours des deux films : le motif du damier et de l'échiquier, qui dès lors connote la carte d'une autre manière. Le plan orthogonal de la ville apparaît nettement dans le générique d'*Invasión*, et la proximité avec un damier est accentuée par le noir et blanc, dont les valeurs

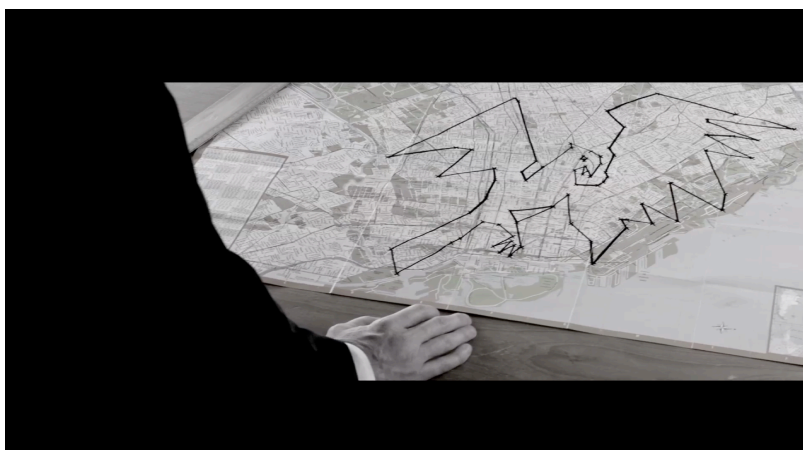
s'échangent au moment de l'apparition du titre. De fait, ce motif préliminaire de la ville-damier va se trouver répété par des sols à carreaux noirs et blancs pendant le film.



27. Dans *El cielo del centauro*, les sols en damier ne manquent pas non plus : on en découvre notamment un au moment où l'Ingénieur entre dans le patio où figure la plaque au nom de Borges, ce qui ne semble pas être un hasard, puis à la fin du film, juste avant que l'Ingénieur ne rencontre Zagros et qu'il apprenne justement que le paquet, moteur de son aventure à travers la ville, contenait la dernière pièce manquante d'un jeu d'échecs ancien, désormais complet : la traversée zigzagante du plan quadrillé aboutit à compléter un échiquier. La carte est « mise en mouvement », mise en route, générant ainsi le film (la succession d'aventures de l'ingénieur) pour s'associer à la figure de l'échiquier.



28. La ville n'aura été que terrain de jeu, puisqu'aucun danger véritable ne planait en fait sur l'ingénieur pourchassé et puisqu'il n'y avait au fond aucun but sérieux à sa quête : Zagros, lorsque l'ingénieur lui demande « Pourquoi tant d'histoire pour une pièce d'échecs ? », lui répond « Parce qu'il me plaît, porque es lindo ». C'est encore le motif du jeu, non plus cette fois de l'échiquier, mais plutôt du jeu d'enfant, qui à la fin rassemble les scènes du film, lorsque l'Ingénieur relie les points de la carte visités, comme ces nuages de points numérotés qu'il faut relier pour faire apparaître le dessin.



29. Ainsi tout ne serait que jeu, même pour ceux qui, pour reprendre l'image du poème bourgeois « Ajedrez », ne déplacent pas les pions mais les joueurs eux-mêmes, c'est-à-dire ici les créateurs du film : c'est en tout cas ce que semble nous indiquer la scène où l'ingénieur demande son chemin à un homme, qui le lui indique sur la carte mais se trompe et se corrige sans cesse, jusqu'à provoquer l'exaspération et le départ de son interlocuteur. Le générique final nous apprend que l'acteur qui interprète ce rôle mentionné comme « Hombre del mapa » si désorienté, qui brouille les pistes malgré lui, n'est autre que Mariano Llinás, co-scénariste du film.
30. Ainsi se répète tout au long des deux films le motif de la ville-échiquier, comme terrain de jeu dans *El cielo del centauro*, comme terrain de conquête et de résistance dans *Invasión*, où deux camps s'affrontent, les blancs et les noirs, les envahisseurs précisément vêtus de clair et les résistants, aux habits plus sombres.

#### **4. Entre familiarité et étrangeté**

---

31. « La ciudad es más que sus habitantes », affirme Don Porfirio dans *Invasión*. En effet, bien plus qu'un sauvetage des habitants contre l'assaillant, c'est d'une sauvegarde de la ville de Buenos Aires qu'il est question dans ce film, en tant que lieu de mémoire, feuilleté historique, réceptacle d'un patrimoine culturel.
32. De façon générale, la production d'Hugo Santiago est marquée par la recherche constante d'une défamiliarisation du regard du spectateur. Cela s'explique par ses influences personnelles mais aussi par sa proximité vis-à-vis de la génération artistique du Nouveau Roman et du cinéma français des années 1960-1970. La désautomatisation du regard, qui implique de s'opposer dans l'écriture à toute forme de « psychologie » et de « vraisemblance » (Santiago, 1974 ; 14), semble nécessaire pour faire du cinéma une véritable « *cosa mentale* », comme le revendique le réalisateur dans *El teorema de Santiago*.
33. Les deux films en témoignent, en particulier leurs séquences liminaires, dans lesquelles Hugo Santiago a recours à plusieurs sortes de contrepoints, s'amuse à associer à des images familières de la ville des effets

de *défamiliarisation*, telle que la conçoit, sous le nom d'*ostranenie*, le formaliste russe Viktor Chklovsky<sup>1</sup>.

34. André Gardies a montré la situation paradoxale du générique de film, qui se trouve à la fois dans le film et hors texte, dans la mesure où, *a priori*, « les informations qu'il véhicule ne visent aucunement l'économie diégétique du film » (Gardies, 1999 ; 13). Si pour lui le cinéma narratif classique a tendance à assujettir au récit cette parole étrangère que constitue la liste des acteurs et artisans du film, le cinéma qui refuse la transparence du récit et revendique l'artificialité de son discours, tend à faire appartenir pleinement le générique au film comme au texte, à le faire constituer « un véritable syntagme ». À propos du générique de *L'homme qui ment* de Robbe-Grillet, Gardies affirme qu'en plus d'être une chasse à l'homme (puisqu'il s'agit d'une course poursuite), il est une chasse à l'effet de réel. On pourrait en dire autant du générique de *Invasión*, dans lequel Santiago opte pour une double alternance brutale non seulement entre les cartons-mentions et les images diégétiques, mais aussi entre une piste sonore musicale et une piste sonore diégétique également, qui tranche radicalement (il s'agit d'un bruit de moteur) et rend très perceptible la présence de la caméra au cours du travelling où la caméra est embarquée sur le véhicule. On se trouve ici face à un régime d'image très ambivalent, que renforce encore la forte opposition entre le noir et le blanc, parfois interchangeable mais toujours très saturés.

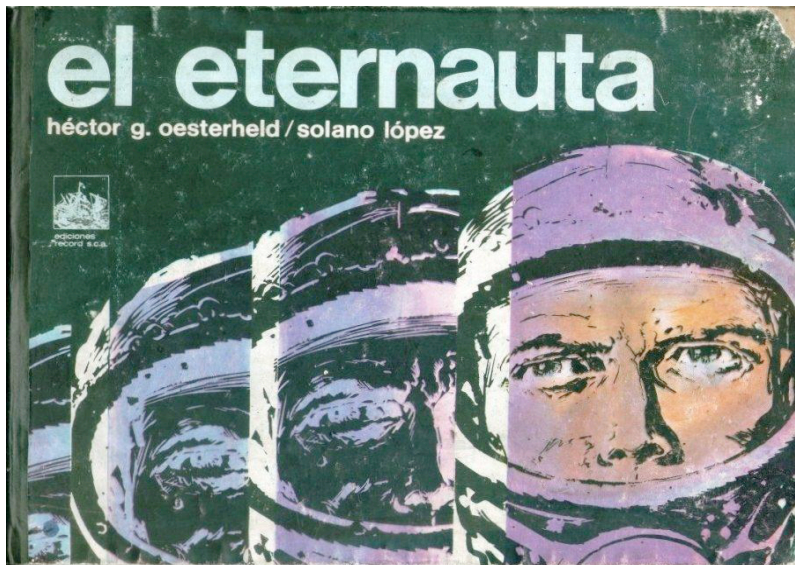
#### 4.1 INCERTITUDE GÉNÉRIQUE

35. L'effet d'étrangeté dans *Invasión* est en partie dû à l'incertitude générique qui caractérise le début du film, oscillant entre film noir et science-fiction. La première séquence réunit quelques *topoi* du film noir ou policier : une scène nocturne, des bruits qui suggèrent une filature, un personnage en imperméable et équipé de jumelles. Le titre quant à lui rattache plutôt le film à la science-fiction, si l'on pense à la série *Les envahisseurs*, diffusée entre 1967 et 1968, ou encore à des films tels que *Les envahisseurs de la planète rouge*, *L'invasion des profanateurs de sépultures*, *Le village des damnés*, tous sortis dans les années 1950 et 1960. Qui plus est, la police de caractère Helvetica utilisée sans majuscule dans le générique est celle que

---

<sup>1</sup> Ce procédé « consiste à compliquer la forme [de l'œuvre], qui accroît la difficulté et la durée de la perception » afin de renvoyer le lecteur ou le spectateur au-delà de la perception commune du monde et de l'extraire de ses automatismes. Voir Victor Chklovski, *L'Art comme procédé*, Paris, Allia, 2008, p. 23-24.

l'on trouve, également avec des minuscules, sur la couverture de la série culte de bande-dessinée de science-fiction *El eternauta*, publiée en épisodes à partir de 1957, série avec laquelle le film de Santiago a été souvent comparé, puisqu'il s'agit aussi d'une invasion, cette fois extraterrestre, et d'un groupe réduit de résistants porteños dont le combat semble perdu d'avance. L'idée d'une influence sur les scénaristes de la bande dessinée, sortie une dizaine d'années avant le film, n'est pas à exclure.



36. Cette indétermination générique entre film noir et science-fiction est quelque chose qu'affectionne particulièrement Hugo Santiago : il en est de même dans *Écoute voir* (1979), où Catherine Deneuve interprète une sorte de version féminine du privé Philip Marlowe (le personnage de Raymond Chandler) qui enquête sur une conspiration qui cherche à contrôler les comportements via les ondes radio. Cette hybridité générique entre genres policier et science-fictionnel évoque aussi volontiers *l'Alphaville* de Godard, sorti peu de temps avant *Invasión*, en 1965.
37. Pour Borges, *Invasión* s'inscrit justement dans une nouvelle catégorie générique, un fantastique distinct de la fiction scientifique et dépourvu de surnaturel :

Se trata de un film fantástico y de un tipo de fantasía que puede calificarse de nueva. No se trata de una ficción científica a la manera de Wells o Bradbury. Tampoco hay elementos sobrenaturales. Los invasores no llegan de otro mundo: y tampoco es psicológicamente fantástico: los personajes no actúan -como suele ocurrir en las obras de Henry James o Kafka- de un modo contrario a la conducta general de los hombres. Se trata de una situación fantástica: la situación de una ciudad que esta sitiada por enemigos poderosos y defendida - no se sabe por qué- por un grupo de civiles (...). De modo que - lo repito- hemos intentado (no sé con qué fortuna) un nuevo tipo de film fantástico: un film basado en una situación que no se da en la realidad, y que debe, sin embargo, ser aceptada por la imaginación de espectador. (Borges & Sorrentino, 1973)

#### 4.2 UNE VILLE ÉTRANGISÉE ET MYTHIFIÉE

38. Dans l'un et l'autre film, Santiago s'amuse à déconstruire Buenos Aires, à mettre en contiguïté des fragments disjoints, à la recomposer à sa manière. Edgardo Cozarinsky, à propos d'*Invasión*, évoque une ville « cuya topografía visible es la de un Buenos Aires con vastas omisiones y cuyos restos aparecen agrupados en un orden y una vecindad imprevistos » (Montea-gudo, 2009). On assiste à une semblable réorganisation topographique dans *El cielo del centauro*, comme l'écrit Alejandro García Düttmann, qui évoque une ville recomposée en « sédiments hétérogènes » (García Düttmann, 2016 ; 25), à la façon du Buenos Aires de *La ciudad ausente*, de Ricardo Piglia, roman qui reprend également des éléments du récit policier et de la science-fiction. On peut affirmer, avec Bertrand Westphal, qui s'est penché sur les liens parfois oscillants en littérature entre les lieux fictionnels et leurs référents réels, que face aux villes d'Hugo Santiago, le spectateur est confronté à un « brouillage hétérotopique » qui repose, d'après les termes de Brian McHale dans *Postmodernist Fiction*, sur une stratégie de *juxtaposition* et de *surimpression* (« le télescopage de deux espaces familiers, qui génèrent un troisième espace privé de véritable référent » (Westphal, 2007 ; 175)).
39. Le contraste annoncé visuellement dans le générique d'*Invasión* par la juxtaposition sur les cartons-mentions des dessins à la main et de la police Helvetica, à l'aspect plus uniforme et industriel, est prolongé par un dispositif sonore qui vise également l'expression d'une binarité et une forme de perturbation du visionnage. Déjà dans la séquence nocturne pré-générique, la piste son donnait à entendre un fond sonore de cris d'oiseaux exotiques, qui tendait à troubler la vraisemblance de cette scène plutôt urbaine. Ces

cris d'oiseaux vont en fait émailler tout le film, comme des stridences régulières, des lézardes dans la vraisemblance de ce qui nous est montré.

40. Il se trouve que le travail du son comme moyen de déréalisation est récurrent chez Hugo Santiago, notamment *via* l'ajout de sons exogènes (c'est-à-dire non recueillis au micro pendant les prises de vues) et dont on ne peut parfois pas déterminer s'ils sont des sons hors-champ (qui font tout de même partie de la diégèse) ou bien des sons « off ». Après *Invasión*, Santiago poursuivra l'usage de ce procédé. À propos de *Les autres*, il écrit : « Poussant plus loin le travail fait sur *Invasión*, on a manipulé des sons de toutes sources ». Cela se retrouve dans *El cielo del centauro*, avec par exemple le bruit d'ailes d'oiseau au moment où l'Ingénieur déplie la carte au début du film : il s'agit d'un son « off », qui n'est diégétique que de façon oblique et par anticipation.
41. Pendant le générique d'*Invasión*, on remarque déjà une alternance sonore entre un tango instrumental (extradiégétique) et les bruits de moteur des véhicules qui entrecoupent régulièrement la mélodie. L'objectif semble ici de troubler l'effet de couleur locale, et même de mettre en pièces, par un montage violent, le marqueur géographique et culturel que représente le tango, afin d'éloigner le spectateur de cette familiarité-là, mais aussi pour annoncer l'opposition entre les résistants, associés à l'histoire de la ville, à ses traditions culturelles, et les envahisseurs qui viennent interrompre cette mémoire urbaine. Outre cette alternance brutale des deux types d'images et des sons qui vont avec, Hugo Santiago a ajouté à la piste musicale des sons électro-acoustiques élaborés par Edgardo Cantón au Laboratoire de Musique électronique de l'Institut Torcuato di Tella, comme des sortes de glissandos électriques qui participent à ce dispositif d'étrangissement par la bande sonore.
42. Bien sûr, avant même ce générique qui tend à troubler l'ancrage spatio-temporel, les premiers mots du film ont déjà amorcé une défamiliarisation géographique : au moment où la plupart des spectateurs reconnaissent sans doute la skyline du Buenos Aires des années 1960, c'est le nom d'« Aquilea » qui apparaît en fait, suivi de la date « 1957 », soit onze ans avant le moment de tournage. Pour David Oubiña, l'opération qu'entreprend Santiago avec la ville hybride qu'il représente, qui a la forme de Buenos Aires mais le nom d'une autre, « no intenta contradecir la referencialidad sino – apoyándose en ella – subvertirla. *Invasión* no intenta en ningún

momento borrar las huellas del referente sino que todo su esfuerzo apunta a desrealizarlo. » (Oubiña, 1999 ; 75) On est ici face à ce que Lennard Davis identifie, lorsqu'il analyse dans son essai *Resisting Novels* la toponymie dans le roman, comme un lieu connu mais *renommé* (*renamed*), à la façon d'East and West Egg chez Francis Scott Fitzgerald par exemple. Le lieu de référence (Buenos Aires) a été reconnu mais le nom vient troubler la réception et installer la fiction.

43. Dans *El cielo del centauro*, le nom de Buenos Aires n'apparaît que très discrètement (sur le paquet que l'ingénieur doit remettre à Zagros), mais à la question de l'ingénieur : « Il s'appelle comment, l'endroit où l'on va ? », le capitaine répond « Puerto Nuevo », sorte de toponyme colonial plausible, comme un nom alternatif à Buenos Aires. Dans *Invasión*, c'est carrément un toponyme fictif, la postulation d'une ville imaginaire dont le nom évoque celui du héros antique Achille (en espagnol, Aquiles et parfois Aquileo) et par association d'idée, s'agissant d'une *invasión*, la mythique ville de Troie, envahie par les Grecs.
44. Quant à la carte qui apparaît, elle installe aussi le spectateur dans ce rapport hésitant entre familiarité et étrangeté, puisque la forme générale d'Aquilea, la présence du littoral et le plan en damier rappellent directement Buenos Aires, mais sa taille ainsi que ses « fronteras » au pourtour (dont l'une est une frontière montagneuse) nous en éloigne. Un entretien d'Hugo Santiago confirme ces intuitions : « Para *Invasión* hice un mapa — el que se ve en el film— que no es el mapa de Buenos Aires pero que allí se inspira. El mapa está extremadamente trabajado y fue realizado por un urbanista. Es una ciudad más pequeña que Buenos Aires; imaginamos una ciudad de doscientos o trescientos mil habitantes, con los diferentes barrios y los diferentes espacios del film. » (Baudou, 1989 ; 47)
45. Ainsi le théâtre des opérations auquel va s'apparenter la ville tout au long du film tend à prendre un aspect légendaire et ce dès l'ouverture, du fait de ce nom à la consonance antique et mythique, mais aussi grâce à ce tango lancé dès le début sur le rythme des pas du personnage dans la première séquence, tango qui fait écho à un patrimoine musical devenu un mytheme *porteño*. Le sobre synopsis d'*Invasión*, où l'on reconnaît aisément l'empreinte borgésienne, annonçait déjà cette proximité du film avec le mythe et le genre de l'épopée : « *Invasión* es la leyenda de una ciudad, imaginaria o real, sitiada por fuertes enemigos y defendida por unos pocos

hombres, que acaso no son héroes. Luchan hasta el fin, sin sospechar que su batalla es infinita. » (Cozarinsky, 1981)

46. L'ouverture d'*Invasión* semble dès lors faire cohabiter plusieurs temporalités à la fois : des images de la Buenos Aires de la fin des années 1960 superposées à un ancrage temporel précis de la diégèse (« 1957 »), date qui ne correspond à rien de saillant dans l'histoire nationale : un temps historique superposé à un temps mythique. Les images en noir et blanc fortement contrastés, sans nul doute un choix esthétique à une époque où l'on tourne déjà facilement en couleur, ajoutent à cet effet d'achronie. Notons que c'est aussi par un effet de distanciation, éminemment cinématographique, que Santiago clôt *Invasión* : le regard caméra du personnage à l'écran. Cette transgression diégétique permet, en même temps qu'elle ferme la fiction, de l'ouvrir au monde du spectateur. C'est une femme qui fait partie du groupe des résistants qui jette ce dernier regard caméra après avoir distribué des armes, comme une façon de presser celui qui se trouve derrière le « quatrième mur », désormais brisé, de s'engager lui aussi.



47. Le dispositif de défamiliarisation qui repose sur l'instabilité spatiale (entre ville réelle et imaginaire, reconnaissable de façon partielle, et seulement par bribes désordonnées) et temporelle se retrouve aussi dans *El cielo del centauro*. Tout d'abord, cet effet d'atemporalité repose encore une fois sur le travail de la couleur et du noir et blanc : l'une des grandes particuli-

tés du film consiste en un traitement de l'image en post-production qui fait que les nuances de gris et de sépia dominant, ainsi que quelques touches de couleur isolées sur certains plans. Le régime d'image rappelle ainsi les films anciens en noir et blanc recolorisés, ou encore les vieilles photos rehaussées de teintes pastel, en plus bien sûr de mettre en avant l'artificialité du produit visuel, de troubler l'immersion. Qui plus est, c'est de nouveau à une spatio-temporalité d'ordre mythique qu'est confronté le spectateur dans *El cielo del centauro* : en plus du format qui respecte la règle des trois unités inspirée du théâtre antique, l'histoire est saturée d'éléments appartenant à des mythologies anciennes (le phénix, le centaure, mais aussi le labyrinthe urbain dans lequel se perd le héros) ou bien à une mythologie moderne de la ville. Si l'on reconnaissait dans *Invasión* l'empreinte borgésienne à certains types de personnages ou de scènes qui semblaient sorties de son répertoire de figures liées à Buenos Aires (le tango, les groupes d'hommes rappelant les *orilleros*), dans *El cielo del centauro*, Santiago égrène les lieux mythiques et leurs *topoi* : le port et ses malfrats, les cafés de la vieille ville, les patios et leurs *zaguanes*, etc. Tout se passe comme si Santiago, tournant à Buenos Aires pour la première fois en quarante ans, revenant en cinéaste dans la ville de sa jeunesse, offrait au spectateur un équivalent filmique des premiers recueils de Borges, *Fervor de Buenos Aires* et *Luna de enfrente*, dans lesquels le poète réinvente et mythifie la ville de son enfance qu'il ne reconnaît plus après dix ans passés en Europe. Si le propos du film est moins élégiaque que chez Borges, il est sans aucun doute nostalgique. C'est un Buenos Aires de légende que l'on parcourt, où le port agit comme objet de fascination chez Hugo Santiago Muchnik, fils et petit-fils d'immigrants, qui se souvient que c'est par ce port et le quartier du *Bajo* que commencent et finissent la plupart des histoires argentines.

48. Le générique de fin agit par contraste, puisqu'on y voit en photos successives certains des endroits traversés pendant le film, mais cette fois sans l'effet chromatique déjà mentionné : le générique n'agit pas comme une force de désenchantement du regard mais plutôt comme un moyen de dire que le Buenos Aires « chromo » du film n'était qu'artifice, que cette ville glorifiée dans les poèmes et les paroles de tango n'a peut-être jamais existé ailleurs que dans ces textes, qu'elle n'est donc pas perdue, comme l'évoque le tango « Sur » qui retentit au générique (« San Juan y boedo antiguo, cielo perdido (...) Nostalgias de las cosas que han pasado, Pesadumbre de barrios que han cambiado Y amargura del sueño que murió »), puisque la littéra-

ture en garde la trace. C'est donc encore le recours au mythe qui sert à installer un rapport ambivalent à la ville entre étrangeté et familiarité, et ce rapport est particulièrement saillant dans les séquences liminaires : ce n'est que par contraste avec les images du générique de fin que celles de tout le reste du film nous apparaissent dans leur fausseté, comme celles d'une ville de pacotille, un pur décor ; là où certains clichés nous introduisaient à une Buenos Aires familière (les *jacarandas*, les patios de San Telmo, le parc Lezama), les images du générique de fin, rétrospectivement et par contraste, *étrangissent* la ville que l'on vient de voir, en accentuent l'aspect proprement fictif.

## **Bibliographie**

---

BADIOU Alain, GARCÍA DÜTTMANN Alejandro, NANCY Jean-Luc, *Sur « Le ciel du centaure » de Hugo Santiago*, Éditions Lignes, 2016.

BAUDOU Jacques, CALAME Alain & GAYOT Paul, *Borges et le cinéma*, Reims, Maison de la culture André Malraux, 1989.

BIOY CASARES Adolfo, BORGES Jorge Luis, SANTIAGO Hugo, *Les autres*, Paris, Christian Bourgois, 1974.

BORGES Jorge Luis & SORRENTINO Fernando, *Siete conversaciones con Borges*, Buenos Aires, Casa Pardo, 1973.

CHKLOVSKI Victor, *L'Art comme procédé*, Paris, Allia, 2008.

COZARINSKY Edgardo, *Borges en / y / sobre cine*, Madrid, Fundamentos, 1981.

DAVIS Lennard, *Resisting Novels : Ideology and Fiction*, New York, London, Methuen, 1987.

GARDIES André, *Le conteur de l'ombre. Essais sur la narration filmique*, Lyon, Aléas, 1999.

B. COQUIL, « Buenos Aires transfigurée ... »

OUBIÑA David, « *Monstrorum Artifex*. Borges, Santiago y la teratología urbana de *Invasión* », *Variaciones Borges*, n°8, 1999, p. 69-81.

MASLLORENS Ignacio & BUISEL QUINTANA Estanislao, *El teorema de Santiago*, 95 min, 2016.

MC HALE Brian, *Postmodernist Fiction*, New York, London, Routledge, 1987.

MOINEREAU Laurence, *Le générique de film : de la lettre à la figure*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2009.

MONTEAGUDO Luciano, « Lejos o cerca, yo vivo en Aquilea », *Página/12*, 15/09/2009, en ligne.

URL :<https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/5-15291-2009-09-15.html>

WESTPHAL Bertrand, *La géocritique. Réel, fiction, espace*, Paris, Minuit, 2007.