

Séance du 3 novembre 2010

Les imaginaires géographiques dans la littérature latino-américaine

Eloïse Libourel

Pourquoi ici plutôt qu'ailleurs ? Cette question doit permettre d'interroger géographiquement l'espace littéraire, le cadre de l'intrigue, de récit, de la fiction. En effet, les récits littéraires que nous évoquerons s'inscrivent tous dans des espaces bien précis, porteurs de sens, et donc pas interchangeables.

Les textes présentés ont tous un rapport étroit à l'espace, selon des modalités différentes :

- L'espace comme cadre pour le récit : où est-ce que cela se passe ?
- L'espace comme construit du récit : un espace imaginaire
- L'espace géographique comme objet du récit : qu'est-ce que la littérature nous dit de la géographie ?

En effet, si beaucoup de récits littéraires s'inscrivent dans des cadres spatiaux plus ou moins imaginaires, certaines formes d'écriture rendent compte d'une appréhension géographique de l'espace. Mais la limite est ténue et souvent poreuse entre l'espace comme cadre de l'action et l'espace comme objet littéraire, partie-prenante du travail de création de l'auteur. Lorsque l'espace est le cadre, il est souvent en interaction directe avec les personnages romanesques, comme un environnement qui fait partie de la construction du récit. Mais l'espace connaît également souvent un traitement pour lui-même, imaginaire, qui s'appuie sur des réalités ou sur des notions géographiques. Enfin, l'espace géographique est objet de fascination pour certains auteurs qui en font un héros à part entière.

Nous proposons ici de voir comment la littérature latino-américaine intègre des éléments géographiques, voire produit un discours géographique ou une géographie imaginaire qui caractérise en partie le texte de fiction.

Nous adopterons un corpus restreint, composé d'œuvres du XXe siècle, de langue espagnole, correspondant à des localisations géographiques différentes en Amérique latine :

- Gabriel García Márquez, *Cien años de soledad*
- Mario Vargas Llosa, *La Ciudad y los perros*
- Alfredo Bryce Echenique, *Un mundo para Julius*
- Jorge-Luis Borges, *Historia universal de la infamia*
- Julio Cortázar, *Historias de Cronopios y de Famas*
- Julio Cortázar, *Rayuela*

- Luis Sepúlveda, *Un viejo que leía novelas de amor*
- Carlos Fuentes, *La región más transparente* (1958)
- Rosario Castellanos, *Balún Canán*, (1957), México

I- L'espace du récit : du cadre de l'intrigue à une géographie littéraire

L'espace du récit est-il simplement un cadre ou est-il un construit géographique ? Pourquoi peut-on parler d'imaginaire géographique à propos de la littérature latino-américaine ? Pourquoi y a-t-il espace plutôt que décor ?

- *Décor descriptif, espace construit : l'emprunt aux notions de la géographie*

Le cadre comme décor est essentiellement descriptif : il est comme un tableau dans lequel se déroule l'histoire, dans lequel le récit a lieu. D'une certaine manière, c'est le cas pour Sepúlveda, si on considère la jungle amazonienne comme le décor du roman *Un vieux qui lisait des romans d'amour*, essentiel à l'ambiance, certes, mais pas nécessaire à l'intrigue. C'est le cas aussi chez Vargas Llosa, *Pantaléon et les visiteuses*, où l'Amazonie est le décor, mais qui n'est pas traité pour lui-même. Néanmoins, ces décors ne sont pas strictement immobiles, ils sont dotés d'une épaisseur sémiotique.

Dès lors que l'on peut poser la question « pourquoi ici plutôt qu'ailleurs ? », dès lors que le lieu est chargé de sens et de référents, qu'il fait sens dans l'intrigue, la géographie est présente dans le texte car un questionnement géographique à propos de l'espace du livre devient possible. L'espace géographique appartient alors à l'imaginaire de l'auteur qui en fait un système sémiotique dans le roman. L'espace du récit a en outre une dimension géographique parce que l'espace apparaît en tant qu'il est approprié par les personnages du récit, modifié par eux, tel un écoumène « de papier ».

Chez G. Contreras, dans *La Ville antérieure*, la Panamericana en est un exemple : « *La PANAMÉRICAINNE est trop rectiligne pour s'arrêter dans chaque ville. C'est comme si on l'avait lancée, comme tracée au fil à plomb, à travers la carte. Ce qui est vrai, c'est qu'elle vous laisse toujours au bord du chemin.* »

Rosario Castellanos, dans *Balún Canán (Nueve estrellas)* produit un espace géographique utilisé comme cadre pour le récit. Il est ce qui permet de localiser l'intrigue, de l'inscrire dans une réalité possible. Cela se passe donc là et non ailleurs. Castellanos charge d'ailleurs cet espace de sens en le rendant à son contexte historique. On voit donc l'espace en construction : « *Ceux qui pour la première fois ont donné un nom à cette terre l'ont tenue pour leur entre leurs mains. (...) Ceux qui pour la première fois se sont établis sur cette terre en ont pris soin comme d'un trésor. L'étendue des labours et des autres récoltes. La zone de chasse au cerf. Le croisement où le tigre saute sur sa proie. (...) Ceux qui sont venus ensuite ont baptisé les choses d'une autre manière. Notre Dame du Salut. (...) Les espagnols ont mesuré la terre et*

l'ont clôturée. Et ils ont placé des bornes aussi loin qu'il leur était possible de dire : ceci est à moi. »

Le Mexico de Carlos Fuentes pose d'emblée une référence géographique associée au roman. *La región más transparente* est une radiographie de la ville de Mexico dans les années 1950. Le titre reprend une phrase attribuée à Humboldt, « la région la plus limpide de l'air » qui désigne la vallée de l'Anáhuac. Celle-ci est désormais de plus en plus polluée : le titre de Carlos Fuentes fonctionne donc par antiphrase. Le roman présente une fresque épique de toute une société, à travers les parcours d'un personnage mythique indien, Ixca Cienfuegos.

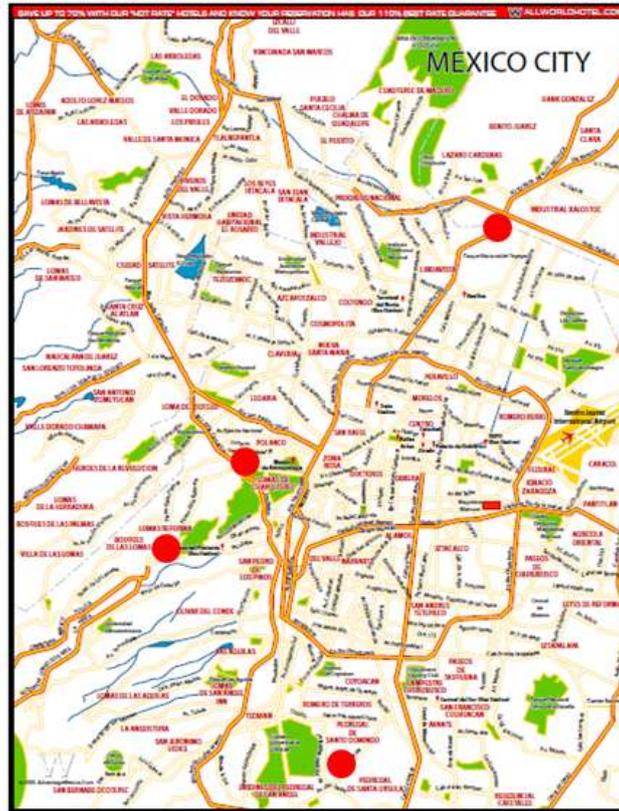
L'œuvre littéraire s'empare de l'espace géographique et le transforme par l'écriture. Il est à la fois espace perçu par le personnage et changement de perception pour le lecteur. Ceci pose la question du point de vue, tant physique que littéraire. La Lima d'Echenique correspond également à cette problématique.

Dans les deux cas, la ville est plus que le décor du roman. Elle est l'objet d'un traitement géographique au sens où on a une prise en compte fine de l'espace dans sa complexité, ainsi que la présence de notions géographiques (fragmentation, morphologie, urbanisme...). La ville vaut en tant qu'espace parcouru, traversé, vécu et surtout perçu par les personnages.

- *Un référentiel spatial précis : cartographier le roman*

Dans les romans qui font le choix d'un ancrage urbain ou rural identifié, on peut localiser de manière précise les scènes de fiction dans un espace réel : faire une cartographie du roman à partir d'un plan de ville, d'une carte, ou de tout instrument de géolocalisation semble alors possible.

Le cas de Mexico chez Carlos Fuentes est caractéristique : « *Federico Robles fixait son regard sur ce pastiche irrésolu de la ville. Des façades vaporeuses et cristallines montraient leur côté efflanqué, de brique peinte et de publicités pour de la bière. (...) Sous le regard de Robles, Mexico s'ouvrait comme les cartes de plusieurs jeux – le roi de Baste à Santo Domingo, le trois rouge à Polanco – depuis le tunnel sombre de Mina, Canal du Nord et Argentine, la bouche ouverte, à la recherche d'air pur et de lumière, avalant des billets de loterie et des flots de gonorrhée, et jusqu'à atteindre à la Reforma la ligne droite directrice. (...) Deux mondes, de nuages et du fumier. Un vase communicant parfait, isolé, individuel, le transportait de sa maison coloniale et enclose, avec son portail de pierre meringué, à sa voiture, de sa voiture à l'ascenseur en nickel et acier, de l'ascenseur à la baie vitrée et aux sièges en cuir ; et rien qu'en pressant un bouton, s'accomplissait la trajectoire inverse. » L'ensemble des lieux évoqués dans le roman correspondent à des lieux réels de la ville, que l'on peut situer sur un plan (voir ci-dessous).*



Ce roman peut être mis en rapport avec *La Zona*, de Rodrigo Plá. Ce film est également très intéressant du point de vue du géographe, puisque il reprend le thème de la fragmentation urbaine, de la ségrégation socio-spatiale. Il ne s'agit pas là d'un ancrage particulier, mais d'une limite significative dont on peut trouver des exemples réels. Le film présente une « zona » générique.

Chez A. Bryce Echenique, on peut également cartographier les déplacements de Julius. Le héros traverse les différents quartiers de Lima, son personnage est construit par ces expériences successives, mais Lima est également construite par Julius, par son lexique d'enfant, par son expérience sociale : « *Julius (...) se consacrait depuis un bon moment à regarder les changements de Lima lorsqu'on se déplace de San Isidro à la Florida. Dans l'obscurité de la nuit, les contrastes sont comme endormis, mais cela ne l'empêchait pas d'observer toutes les Lima que la Mercedes traversait, la Lima d'aujourd'hui, celle d'hier, celle qui n'est plus, celle qui ne devrait plus être, celle dont il est temps qu'elle ne soit plus, bref Lima. Ce qui est certain, c'est que de jour ou de nuit, les maisons ont cessé d'être des palais ou des châteaux et soudain n'avaient plus d'énormes jardins, comme si tout cela diminuait peu à peu. Il y avait de moins en moins d'arbres et les maisons étaient de plus en plus moches, moins belles en tous cas ; ils venaient de quitter on a les quartiers les plus beaux du monde, demande à n'importe quel étranger venu à Lima, et on commençait à voir ces fameux bâtiments carrés où le problème est toujours la peinture de la façade, ceux-là même qui ont le fameux panneau APPARTEMENTS A VENDRE OU A LOUER ; des*

bâtiments genre on-a-déménagé-de-Chorrillos, de-la-vieille-maison-de-terre-à-Lince ; des bâtiments moins grands avec magasin, bar ou petit restaurant... »



Il en va de même pour les déplacements de Susan et de Juan Lucas.

Cet ancrage dans la ville et ses quartiers est plus qu'un décor. Par son pouvoir de localisation, c'est un élément du récit à part entière. L'espace construit le récit comme système de signes qui fait sens mais qui est aussi construit littérairement. Le roman donne à voir différemment l'espace urbain, qui est ainsi réinterprété.

- *Un espace littéraire qui influe sur la connaissance empirique ou préalable des espaces géographiques*

Le récit de fiction, lorsqu'il est ancré dans des espaces réels, est une source pour le géographe : il permet d'appréhender la perception de l'espace par une société, les valeurs qui lui sont associées... L'on peut donc présenter une géographie culturelle à partir des romans.

De plus, la littérature, parce qu'elle touche un large public, donne à voir des lieux, les charge de sens. La Lima de Vargas Llosa, à travers l'ensemble de ses romans, en est un exemple. La vie de l'auteur est imprimée dans ses romans. *La Ville et les chiens* retrace son expérience militaire. Le quartier de Miraflores est aussi très présent dans son œuvre et le tourisme qui y a lieu en est inspiré.

Vargas Llosa, Echenique ou Ribeyro ont fait de Lima une « ville littéraire » ou se développent désormais des « rutas literarias ». En effet, les sites des agences de voyages ou des offices du tourisme regorgent de citations des ces auteurs et proposent des parcours « sur les pas de... » l'un ou l'autre de ces auteurs, avec une nette prépondérance de Vargas Llosa.

- *L'imaginaire spatial des romans : discours sur les personnages et la fiction ?*

La manière dont l'espace est raconté, la manière dont il est agencé, accompagne le récit, dit quelque chose des personnages et de l'histoire. Chez Vargas Llosa, dans *La ville et les chiens*, l'ambiance de ville, les quartiers traversés, correspondent à un tout, un construit littéraire qui puise dans la géographie de Lima les ressources pour la construction d'un environnement romanesque qui renseigne sur les personnages : « *Certains matins, il sortait faire un tour. (...) Il contemplait les automobiles qui se perdaient au loin, en direction du centre, et il se souvenait de la Plaza Bolognesi, au bout de l'avenue, telle qu'il la voyait quand ses parents l'amenaient s'y promener : bruyante, un bouillonnement de voitures et de trams, la foule sur les trottoirs, les capots des automobiles qui comme des miroirs absorbaient les panneaux lumineux, des traits et des lettres de couleurs très vives et incompréhensibles. Lima lui faisait peur, était trop grande, on pouvait s'y perdre et ne plus jamais retrouver sa maison (...). A Chiclayo il sortait marcher seul ; les passants lui caressaient la tête, l'appelaient par son nom et il leur souriait. »*

Chez Cortázar, dans *Rayuela (Marelle)*, Paris et Buenos Aires sont l'objet de récits croisés avec plusieurs modes de lecture en fonction du plan choisi. Les deux villes qui se répondent comme lieux de l'intrigue, mais aussi comme construits littéraires. Elles apparaissent comme des paradigmes des hauts-lieux de la littérature, comme des *topoi* littéraires.

Il y a donc une différence non négligeable entre le cadre de l'action comme décor et l'appréhension géographique d'un espace comme partie prenante du récit, de la fiction littéraire. Ce n'est pas une simple inscription spatiale, mais une réappropriation des caractéristiques et des outils de la géographie pour le récit et par la littérature. C'est en cela qu'il y a un imaginaire géographique dans la littérature latino-américaine lorsque celle-ci se donne pour cadre des espaces existants.

II- Les espaces imaginaires du récit : construction littéraire, construction géographique

Lorsque le cadre du récit est un pur construit littéraire, un espace imaginaire, comment se construit une géographie dans le récit ? Y a-t-il une géographie imaginaire ou faut-il simplement parler de décor ?

- *Quelques exemples de géographies fictives : des référentiels spatiaux identifiables ?*

L'espace du récit est parfois totalement fictif, parfois partiellement fictif (dans le cas par exemple où il existe des hypothèses de localisation élaborées à partir de divers indices). Le plus souvent, sa construction répond à des normes de réalisme qui le font correspondre à un

référentiel spatial géographique. L'idée est d'en faire un espace identifiable répondant à des caractéristiques reconnaissables (à la différence de la science fiction).

Le réalisme magique est une notion qui décrit bien ces phénomènes. Le réalisme magique est une appellation utilisée par la critique littéraire et la critique d'art depuis 1925 pour rendre compte de productions où des éléments perçus et décrétés comme « magiques », « surnaturels » et « irrationnels » surgissent dans un environnement défini comme « réaliste », à savoir un cadre historique, géographique, culturel et linguistique vraisemblable et ancré dans une réalité reconnaissable. La notion est très appliquée à García Márquez et à Fuentes.

L'amour aux temps du choléra a pour cadre une ville du littoral des Caraïbes, près de l'embouchure du Magdalena. Son nom n'est pas cité, mais on peut penser qu'il s'agit de Barranquilla, ou du moins que García Márquez s'est fortement inspiré de cette ville pour son roman.

Au contraire, l'invention *ex nihilo* d'un espace objet de subversion littéraire par son développement même, par sa propre écriture, est possible.

Dans *Cent ans de solitude*, Macondo apparaît comme une utopie urbaine de José Arcadio Buendía. C'est une recreation du monde, de la société, des objets (qu'il faut nommer), etc. Pour cela, l'auteur mobilise des référentiels géographiques précis, un réalisme géographique « magique ». Mais l'évolution de la ville est aussi un condensé en accéléré de l'évolution urbaine dans le monde, du village à la grande ville à la périurbanisation plus ou moins bien contrôlée : « *Macondo était alors un village de vingt maisons de terre et de canne construites au bord d'une rivière aux eaux diaphanes qui coulaient dans un lit de pierres polies, blanches et aussi énormes que des œufs préhistoriques. Le monde était si récent que de nombreuses choses n'avaient pas reçu de nom, et pour les évoquer il fallait les désigner du doigt.* » (...) « *... il était en effet prévu que la ville des miroirs (ou des mirages) serait rasée par le vent et arrachée à la mémoire des hommes à l'instant même où Aureliano Babilonia finirait de déchiffrer les parchemins, et que tout ce qui y était écrit ne pouvait être répété depuis toujours et pour toujours, parce que les lignées condamnées à cent ans de solitude n'avaient pas de seconde chance sur terre.* »

Les tentatives de cartographie de Macondo restent une question ouverte : est-il possible de cartographier le développement d'une ville caractérisé par une telle profusion ? Peut-on faire une géo du roman de García Márquez ? *A priori* il n'y a pas d'incohérence sur le plan géographique. On peut donc entreprendre une cartographie imprécise à partir des indications données à petite échelle. Mais à grande échelle, la cohérence du récit se heurte aux limites du dessin pour faire un plan de la ville.

Macondo est une ville dont le nom est repris dans quelques productions graphiques. Elle est par exemple utilisée dans une affiche la substituant à la Silicon Valley, couverte de noms d'entreprises...

Chez Contreras, la Panamericana est le fil conducteur du livre, mais elle fait immédiatement l'objet d'une description dont l'efficace est une nouvelle cartographie, un peu enfantine ou

symbolique : « La PANAMÉRICAINNE est trop rectiligne pour s'arrêter dans chaque ville. C'est comme si on l'avait lancée, comme tracée au fil à plomb, à travers la carte. Ce qui est vrai, c'est qu'elle vous laisse toujours au bord du chemin. »

- *Un espace romanesque spécifique ou un détournement de l'espace géographique ?*

Est-il possible de faire de la fiction un espace et on pas d'inscrire une fiction dans un espace, ni de rendre fictionnel un espace géographique ?

Cortázar, dans « Fin du monde de la fin », élabore une géographie symbolique par la construction d'un espace singulier, d'un espace de la littérature elle-même comme invasion de l'espace des hommes. La production littéraire atteint un point ultime de la création d'une géographie singulière qui s'autodétruit par sa profusion elle-même. Le titre de du frgment fait référence à Sepúlveda : *Monde de la fin du monde* est l'histoire d'un jeune qui s'embarque sur un bateau (après lecture de Moby Dick) en Terre de feu (monde réel du bout du monde) puis y retourne comme militant de Greenpeace pour combattre la pollution, l'extinction des espèces. On assiste à une subversion de cela par Cortázar. La question du dessin de la cartographie possible d'un monde en mouvement est aussi posée. La littérature dans ce cas ne parvient pas à fixer un état mais met en mouvement l'espace, elle construit et fait évoluer l'espace, l'envahit, en fait non seulement son objet mais sa production.

- *La géographie comme élément de la fiction*

Les références géographiques dans la littérature latino-américaine deviennent souvent un élément à part entière de la fiction.

Chez Contreras, un trafiquant d'armes arrive dans une ville intemporelle, « antérieure » le long de la Panaméricaine. La ville, qui peut avoir plusieurs ancrages dans la réalité géo, prend en fait un rôle de premier plan dans le roman justement par son ambiguïté, voire son ubiquité spatiale et temporelle.

Mexico comme ville contrastée rend possible le récit de Carlos Fuentes.

Le Chiapas comme terre diversement appropriée dans le temps est un élément « vivant » du récit de Rosario Castellanos. Le récit romanesque retrace un élément historique inscrit dans un cadre spatial, mais c'est surtout le style, l'écriture qui donne à voir l'espace, qui lui donne son statut d'épouvante.

Macondo apparaît comme personnage proliférant, comme héros romanesque quasiment au même titre que la famille Buendía. Il existe une forte parenté dans le roman entre le développement incestueux de la famille, l'agrandissement baroque de la maison et l'extension urbaine immaîtrisée de Macondo.

Les imaginaires géographiques au sens d'espaces imaginés peuvent être considérés comme appartenant au champ de la géographie parce qu'ils s'appuient sur un lexique, des méthodes d'analyse et de construction, des références spatiales communes en géographie. Toutefois, ces imaginaires sont aussi ancrés dans des éléments réels de l'espace qui sont réappropriés comme des objets de la fiction.

III- La géographie, objet d'analyse de la littérature

Comment la littérature latino-américaine s'empare-t-elle de la géographie comme thème en soi de l'écriture ? Quel est le statut de la géographie dans la fiction ? Il s'agit de montrer comment la littérature, en s'emparant de la géographie comme objet, en interrogeant les concepts, en la déconstruisant, parvient à s'interroger sur elle-même, à remettre en question ses propres cadres.

- *La géographie comme objet littéraire*

La géographie, en tant que science de l'espace, en tant que récit ou écriture de l'espace (au sens étymologique), est aussi un objet d'étude pour la fiction littéraire. La géographie écrit l'espace terrestre, la littérature écrit la fiction des hommes donc leur appartenance au monde.

Le texte de Cortázar intitulé « Géographies » tourne en dérision la critique littéraire, mais les catégories de pensée de la géographie. En nommant, du point de vue des fourmis, les éléments de l'espace géo, il déconstruit nos catégories d'analyse habituelles et reconstruit un espace multiple, doté de significations potentielles démultipliées. Les fourmis portent une image laborieuse de construction, de mouvement permanent, et elles offrent à l'auteur un point de vue très décentré sur le monde tel que nous le percevons.

Le fameux texte de Borges sur l'utopie cartographique se présente comme un texte d'un auteur ancien :

« De la rigueur de la science »

« En cet empire, l'Art de la Cartographie fut poussé à une telle Perfection que la Carte d'une seule Province occupait toute une Ville et la Carte de l'Empire toute une Province. Avec le temps, ces Cartes Démesurées cessèrent de donner satisfaction et les Collèges de Cartographes levèrent une Carte de l'Empire, qui avait le Format de l'Empire et qui coïncidait avec lui, point par point. Moins passionnées pour l'Étude de la Cartographie, les Générations Suivantes réfléchirent que cette Carte Dilatée était inutile et, non sans impiété, elles l'abandonnèrent à l'Inclémence du Soleil et des Hivers. Dans les Déserts de l'Ouest, subsistent des Ruines très abîmées de la Carte. Des Animaux et des Mendiants les habitent. Dans tout le Pays, il n'y a plus d'autre trace des Disciplines Géographiques. »

Suarez Miranda, *Viajes de Varones Prudentes*,

Lib. IV, Cap. XIV, Lérida, 1658

Dans un article intitulé « De l'iconolâtrie à l'iconoclasme », (*Mappemonde* n°52 (1998)), Laurent Grison écrit : « *Ce texte de Borges, qui ressemble fort à un conte voltairien, est imprégné de philosophie, notamment aristotélicienne. Il illustre une réflexion très ancienne sur la mimésis, l'imitation de la nature. L'auteur montre, dans un style métaphorique qu'il affectionne, que la prétention d'imiter la nature à l'identique est vaine. En filigrane, apparaît un thème essentiel qui croise la littérature, l'art et... la géographie: écrire le monde, le peindre, le cartographier, en donner une image n'est pas seulement le reproduire mais l'interpréter. La fin de la "Carte de l'Empire" coïncide avec la mort des "Disciplines Géographiques". L'espace réel se suffit à lui-même, il se présente sans être représenté. Disparaissent icônes et cartes, comme toute science de la représentation. Ainsi, l'Empire passe d'un excès à l'autre, de la production iconolâtre de "Cartes Démesurées" à la négation de l'idée même de cartographier, voire à l'iconoclasme. »*

Il montre que la démarche de Borges trouve son prolongement chez Umberto Eco : « *Umberto Eco, prenant le texte de Borges au pied de la lettre ou plutôt au pied de la carte, a écrit dans les années 1960 un pastiche délicieux dans lequel il énumère avec une feinte science qui tourne à l'absurde les difficultés de réalisation de la Carte de l'Empire. Il est intéressant de constater que, dans une mise en abîme subtile, Eco écrit un faux (son propre texte) sur une carte en trompe-l'œil (la Carte de l'Empire) décrite dans un autre faux (le texte de Borges) qui cite un faux (le texte de Suarez Miranda) ! »* (Eco U., 1988, *Pastiches et postiches*).

- ***La géographie comme source pour le récit***

Certaines réalités géographiques sont au fondement de certains récits de fiction qui partent de la réalité pour produire un monde mythique, renouvelé.

L'Ile de Pâques est utilisée par Cortázar qui cherche à en explorer le mystère, à s'appuyer sur l'inconnue d'une civilisation, d'un bout de terre au milieu du Pacifique, pour lui donner un sens particulier. Ce sens passe par des miroirs qui, placés d'un côté ou de l'autre de l'île, reflètent des temps anciens ou futurs, rendant possible théoriquement de connaître le mystère de l'île.

Dans « Géographies », l'idée est que toute description de la terre peut devenir le cadre d'un récit, que tout est question de référentiel : il n'y a pas que les vastes agencements spatiaux qui peuvent être décrits, mais aussi les moindres accidents du terrain.

- ***La littérature et ses codes au prisme de l'espace géographique***

La littérature comme création, comme écriture du monde, est elle-même interrogée par l'utilisation de la géographie comme cadre de la fiction.

Mexico ou Lima : dans les textes que nous avons cités, le récit utilise le cadre comme ressort, mais il est aussi dépendant de cet espace, de cet environnement. Julius est en prise avec la

ville, se construit en fonction d'elle. Mexico est une source d'inspiration pour Fuentes, mais c'est aussi une contrainte, une limite au récit. C'est cette limite imposée par le respect du réel qui est transcendée par l'imagination de l'auteur.

Il en va de même de Macondo comme cadre évolutif qui porte les évolutions du récit, qui est même l'impulsion de ce mouvement.

On peut parler d'imaginaires géographiques comme cadres construits par la littérature, mais reposant sur les notions géographiques, mais aussi d'imaginaires géographiques comme cadres géographiques appliqués à la fiction et modifiés par la fiction.

Dans les différents cas étudiés, on a une imbrication entre la géographie et la littérature latino-américaine. C'est lié à une double spécificité de cette littérature : elle est souvent inscrite dans un théâtre réel, mais elle est aussi empreinte d'imaginaire.