

XYZ. La revue de la nouvelle

En raccourci : la nouvelle hispano-américaine

Claudine Potvin



Numéro 119, automne 2014

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/77796ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Publications Gaëtan Lévesque

ISSN

0828-5608 (imprimé)

1923-0907 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Potvin, C. (2014). En raccourci : la nouvelle hispano-américaine. *XYZ. La revue de la nouvelle*, (119), 75-87.

En raccourci : la nouvelle hispano-américaine¹

Claudine Potvin

POUR DÉSIGNER le genre bref, les écrivains d'Amérique latine utilisent généralement le terme *cuento* (ou « conte ») plutôt que celui de *nouvelle*. Or, le terme *cuento* a souvent été traduit en français par « nouvelle ». De fait, le « conte » hispano-américain correspond globalement à ce que nous nommons ici et ailleurs « nouvelle » ; en effet, on ne peut traduire le terme *nouvelle* en langue espagnole par « *novela* », qui correspond aux genres du roman et de la *novella* d'origine italienne, laquelle désigne plutôt une longue nouvelle ou un court roman.

Jeanne Demers défendait il y a dix ans déjà l'hypothèse que « la nouvelle appartient de *natura* à la littérature, née qu'elle est avec celle-ci », et que le conte, au contraire, « oral par définition et vieux comme le monde, ne passe à l'écrit (au "littéraire") qu'artificiellement et sans vraiment atténuer le rôle traditionnel du conteur² ». Ce flottement générique et terminologique s'est poursuivi dans la littérature québécoise, car les auteurs ont longtemps hésité entre les appellations de conte et de nouvelle. Défini comme un récit généralement bref, fait pour être lu d'un coup, en une seule fois, le « conte » hispano-américain présente des caractéristiques qui

1. J'utilise le terme *hispano-américain* et non *latino-américain* parce que mon article porte essentiellement sur la nouvelle écrite en langue espagnole. Je ne tiens pas compte de la littérature brésilienne quoique mes commentaires s'avèrent jusqu'à un certain point également pertinents pour le Brésil.
2. Jeanne Demers, « Nouvelle et conte : des frontières à établir », dans Agnès Whitfield et Jacques Cotnam (dir.), *La nouvelle : écriture(s) et lecture(s)*, Montréal/Toronto, XYZ/GREF, 1993, p. 65.

correspondent à celles de la nouvelle (et de la *short story* anglo-saxonne) telle que nous la connaissons au Québec. D'autres dénominations s'ajouteront au cours du temps : fictions, récits, minicontes, microrécits, fragments, histoires, etc.

D'entrée de jeu, il est difficile de parler de *la* nouvelle hispano-américaine, car cela supposerait que la littérature latino-américaine se présente comme unitaire et cohérente, uniforme, et, qui plus est, qu'elle témoigne d'une identité perçue comme homogène. Du Mexique à l'Argentine, des Antilles aux régions andines, la nature plurielle, hétérogène et hybride de l'ensemble des discours littéraires latino-américains nie la possibilité de réduire toute considération critique à une seule dimension. La littérature, nous le savons, est un objet socialement et culturellement construit, par conséquent un objet en constante mutation et tributaire de ses différentes Histoires. Néanmoins, ne pouvant tenir compte de l'énorme diversité des manifestations littéraires de l'Amérique du Sud dans ce bref article, je présente un survol historique sommaire de l'évolution du genre qui pourrait servir de piste de lecture.

La tradition

En Amérique latine, l'origine de la nouvelle est liée à une tradition orale (mythe, légende, chronique) qui remonte à l'époque coloniale ou précolombienne et qui sera reprise sous forme folklorique dans les siècles qui suivront la Conquête (récit de faits, réels ou imaginaires, et d'aventures). Toutefois, bien qu'on puisse considérer ces récits de tradition orale et populaire comme étant à l'origine du conte et de la nouvelle modernes, ils s'en différencient grandement. Le récit auquel je me réfère ici, de nature littéraire, renvoie à une série de codes et à une intention artistique, à une logique interne et dynamique du genre. La nouvelle dite littéraire surgit donc véritablement au XIX^e siècle, à l'époque romantique, alors qu'on s'intéresse aux coutumes (*costumbrismo*), au nationalisme, au pittoresque. La nouvelle se détache alors de l'histoire et de l'article de journal et acquiert un caractère fictionnel. Par la suite,

trois étapes vont marquer l'évolution du genre³. Dans un premier temps, l'ère moderniste (premier mouvement littéraire, dont les principaux représentants seront Manuel Gutiérrez Nájera et Rubén Darío, de 1880 à 1920) donnera des narrations marquées par la primauté de la langue sur le contenu et la technique, l'émergence de la subjectivité dans la narration, l'évasion de la réalité, l'exotisme, le culte de la beauté, l'art pour l'art. Le goût moderniste sera suivi d'une pratique esthétique nommée *criollismo*, qui récupère les concepts du modernisme en y intégrant des formes de réalisme documentaire et une forte préoccupation sociale. Le nouvellier Horacio Quiroga est le principal auteur de cette tendance du tournant du siècle. À la suite de Poe, il compose un manuel du parfait conteur ou nouvellier (*Decálogo del perfecto cuentista*, 1927)⁴ qui fera de lui un précurseur du xx^e siècle et plus particulièrement du récit bref contemporain des années vingt.

Avant-garde et cosmopolitisme

Il va de soi que les mouvements littéraires s'imbriquent les uns dans les autres et ne disparaissent pas de la scène culturelle du jour au lendemain. Ainsi, si le modernisme

-
3. La bibliographie sur l'histoire et la théorie de la nouvelle hispano-américaine est considérable. Pour de plus amples renseignements, on pourra consulter les ouvrages suivants : *América*, n° 18, vol. 1 et 2, « Formes brèves de l'expression culturelle en Amérique latine de 1850 à nos jours », Paris, Centre de recherche interuniversitaire sur les champs culturels en Amérique latine, Université Sorbonne Nouvelle-Paris III, 1997 ; Enrique Pupo-Walker (dir.), *El cuento hispanoamericano*, Madrid, Castalia, 1995 ; Lauro Zavala, *La escritura del cuento*, México, UNAM, 1997.
 4. Il est intéressant de noter les dix préceptes de Quiroga : 1. Considérer le maître (Poe, Maupassant, etc.) comme un dieu. 2. Penser la maîtrise de son art en termes d'inaccessibilité. 3. Résister à la tentation d'imiter. 4. Avoir confiance en son talent. 5. Ne pas commencer un récit si on ne sait pas où on s'en va. 6. Ne pas trop se préoccuper des effets stylistiques. 7. Éviter les adjectifs superflus. 8. Ne pas abuser du lecteur. 9. Ne pas écrire sous le coup de l'émotion. 10. Surtout, ne pas penser à ses amis ni à l'effet que provoquera le récit sur eux. Si certaines de ces règles nous semblent aujourd'hui inutiles ou naïves, d'autres n'en demeurent pas moins encore pertinentes. L'article fut publié à l'origine dans la revue *El Hogar* de Buenos Aires en juillet 1927.

hispano-américain intègre les mouvements littéraires antérieurs (romantisme, réalisme, naturalisme) tout en en rejetant certains aspects, la veine *criollista* (découverte du territoire, conscience nationale, évocation du monde rural, indigénisme), particulièrement exploitée dans le genre bref, perdure jusqu'en 1945. Parallèlement, à partir de 1920, les avant-gardes européennes envahissent la littérature hispano-américaine. On privilégie dorénavant la créativité, l'invention de la matière narrative, plutôt que le réalisme ou la *mimesis* du monde « réel ». On accentue l'artifice, on intensifie l'inattendu, l'inexplicable, sous forme allégorique, métaphorique, humoristique; on cherche à mystifier le lecteur, d'où la popularité du conte fantastique. Le cosmopolitisme domine dorénavant la littérature. Les auteurs s'intéressent plus à l'individu qu'à la communauté; à la vie urbaine, aux cultures internationales, à la psychologie et à la philosophie qu'aux mœurs. La nouvelle hispano-américaine se déplace inévitablement vers une forme de modernité. Jorge Luis Borges et bien d'autres, comme Alejo Carpentier, Juan Rulfo et Julio Cortázar, serviront de modèles.

Si la capitale du cosmopolitisme hispano-américain est Buenos Aires, Jorge Luis Borges (1899-1986) est sans contredit l'écrivain le plus célèbre de sa génération. Il a révolutionné l'écriture de la nouvelle autant dans la forme que dans la thématique. Ses récits, qui se présentent sous des formes multiples (comptes rendus, gloses, critiques, anecdotes, listes, contes policiers et fantastiques, commentaires philosophiques et métaphysiques, poèmes), auront un impact considérable sur toute la production littéraire latino-américaine du xx^e siècle malgré les controverses politiques et littéraires qui ont entouré ses écrits, considérés comme artificiels, élitistes et ludiques, purs jeux de langage. En raison de son érudition, on l'a accusé de s'enfermer dans une véritable « tour d'ivoire ». Borges représentait la littérature « pure », une littérature moderne, autonome, indépendante, au-delà de toutes les autres sphères du savoir. L'écrivain considérait la philosophie comme une branche de la littérature fantastique.

C'est précisément en raison de ces attributs que son génie fut reconnu internationalement.

À titre d'exemple, on lit dans son recueil *Ficciones* paru en 1951⁵, une nouvelle intitulée «*Pierre Menard, autor del Quijote*» («*Pierre Ménard, auteur du Quichotte*»), dans laquelle Borges décrit brièvement la vie et l'œuvre d'un écrivain français fictif des années 1930, Pierre Ménard. Un peu à la manière d'un article de dictionnaire, le narrateur (un double de l'auteur) présente en premier lieu une liste commentée des écrits «visibles» de Ménard (dix-neuf). Toutefois, il s'intéresse davantage au projet inachevé de Ménard, soit la réécriture du *Don Quichotte* de Cervantes. L'ambition de l'auteur français consistait non pas à copier ou à transcrire mécaniquement le texte espagnol, mais à l'inventer, à le produire, mot par mot, ligne par ligne. La nouvelle de Borges montre que l'exercice permet inévitablement de repenser la langue, le contexte, l'histoire même, et de relire et réécrire le *Quichotte*, ou tout autre texte, à partir de critères sociolinguistiques différents. Le résultat final s'avère d'ailleurs supérieur à l'original, plus subtil surtout. Deux versions d'un même passage montrent à quel point l'écriture de Ménard s'éloigne du roman espagnol. Borges conclut que ce projet invraisemblable et «inutile» de Ménard a enrichi l'art soutenu et rudimentaire de la lecture, la technique de l'anachronisme intentionnel et des attributions erronées, ce qui, en dernière instance, tend à modifier complètement notre perception de la (grande) littérature. Il va de soi que Borges lui-même repense dans sa nouvelle, à travers un certain ton humoristique, le double processus écriture/lecture, réalité/fiction. Il conclut en suggérant qu'une possible attribution de *l'Imitation de Jésus-Christ* à Céline ou à Joyce permettrait d'en renouveler la dimension spirituelle. Cette remarquable nouvelle exemplifie, à plus d'un titre, la modernité et le talent précurseur de Borges.

5. Une traduction française a été publiée sous le titre de *Fictions* en 1974 (Paris, Gallimard, coll. «Folio»). Une traduction des *Ceuvres complètes de Jorge Luis Borges* par Jean-Pierre Bernés est disponible dans la Bibliothèque de la Pléiade (Gallimard, 1999).

Le boom latino-américain

Le romancier mexicain Carlos Fuentes a reconnu le rôle des mouvements avant-gardistes et de Borges dans la naissance de la littérature narrative des décennies 1950 et 1960, signalant que c'est dans le domaine de la nouvelle que s'est d'abord effectué le renouvellement du roman, le dénommé *boom* latino-américain. Selon Fuentes, « Borges confond tous les genres, récupère toutes les traditions, tue toutes les mauvaises habitudes, crée un nouvel ordre, plus exigeant, plus rigoureux, un ordre qui permet l'ironie et l'humour, le jeu certes, mais également une profonde révolution d'où émerge un nouveau langage latino-américain dans lequel la liberté et l'imagination se rejoignent⁶ ».

Dans « *Algunos aspectos del cuento*⁷ » (« Quelques aspects de la nouvelle »), l'écrivain argentin Julio Cortázar (1914-1986), encensé par la critique et ses pairs comme « le maître moderne de la nouvelle », propose à son tour sa théorie du *cuento* ou de la nouvelle littéraire. Il insiste sur le fait que la nouvelle dépasse l'anecdote racontée, aussi simple et minimale soit-elle. Selon Cortázar, tout y est signifiant; aucun thème ou motif n'y est en soi absolument futile ou superflu. Il appelle la participation du lecteur et suggère que l'image domine l'écriture de la nouvelle, qu'il rapproche du processus photographique et filmique⁸.

La nouvelle a toujours été un genre extrêmement populaire en Amérique latine, à la fois chez le lectorat et chez les écrivains. Tous les auteurs du *boom*⁹ (Mario Vargas Llosa,

6. Carlos Fuentes, *La nueva novela hispanoamericana*, México, Joaquín Mortiz, 1969, p. 26. Je traduis.

7. Julio Cortázar, « *Algunos aspectos del cuento* », *Último round*, México, Siglo XXI, 1969, p. 35-45.

8. Rappelons qu'une nouvelle de Cortázar, « *Las babas del diablo* » (« La salive du diable »), composée à partir d'une photographie, a servi d'inspiration et de référence principale au film bien connu d'Antonioni *Blow-Up*.

9. Le *boom* latino-américain qu'on associe à l'explosion de l'activité éditoriale et à la naissance de nouvelles formes romanesques, et qui se situe autour de 1960, correspond à bien des points de vue (conscience politique, travail sur les formes et la langue, intertextualité, ironie/parodie) à la narrativité

Carlos Fuentes, Gabriel García Márquez, José Donoso, entre autres) ont commencé leur carrière en publiant des recueils de nouvelles. Or, la critique a longtemps qualifié les genres brefs de genres mineurs, en raison de leur brièveté sans doute, mais également parce que, dans le cas de ces écrivains, il s'agissait de « premiers » écrits qui ont précédé la publication des grands romans qui ont fait leur gloire. En réalité, les exemples de Borges et de Cortázar montrent que ces allégations ne tiennent pas la route. Ces auteurs (ajoutés à Alejo Carpentier, Juan Carlos Onetti, Juan Rulfo, Felisberto Hernández, Julio Garmendia, Juan José Arreola, Elena Garro, Rosario Castellanos, pour n'en nommer que quelques-uns) ont d'ailleurs publié de nombreux recueils de nouvelles, parfois tout au long de leur carrière, et ont influencé plusieurs générations d'écrivains à travers les Amériques et l'Europe.

En Amérique latine, le genre bref aura comme partout ailleurs ses propres lois : la brièveté, l'intensité ou la condensation, et par conséquent l'absence d'une intrigue principale ; l'originalité ; l'unité du sujet ; finalement, la notion de « chute » finale, qui devrait surprendre le lecteur ou lui permettre de conclure. Il est évident que la modernité et le post-modernisme littéraires ont déconstruit ces concepts absolus. L'écriture de la nouvelle s'est considérablement transformée au cours des dernières décennies du xx^e siècle, tout comme celle du roman. En général, les auteurs latino-américains tendent alors à se préoccuper beaucoup moins de ces règles établies par l'institution littéraire. L'explosion des formes narratives s'inscrit dans le contexte d'une longue « *tradición de la ruptura* » (tradition de la rupture), selon l'expression d'Octavio Paz (renouvellement du langage, transgression des valeurs établies, expérimentation, rejet de la norme, formalisme, fragmentation chronologique et syntaxique, subjectivité, mélange des genres, constructions identitaires plurielles, incorporation du fantastique, etc.).

innovatrice québécoise des années soixante (je songe bien sûr à Hubert Aquin, Jacques Godbout, Réjean Ducharme, Marie-Claire Blais, parmi d'autres).

Microrécit

Cette tradition de la rupture se continuera tout au long du xx^e siècle et au début du suivant, en particulier dans le minirécit. Les critères de longueur ainsi que les notions de personnages, de fiction/réalité, d'unité, de fin surprenante se voient bousculés. La nouvelle refuse de se cantonner dans un schéma fixe et glisse de plus en plus facilement vers des formes qui se rapprochent de l'essai, du théâtre et de la publicité, du dialogue, de l'aphorisme, de la chronique, du journal et de la poésie, du témoignage même.

En effet, l'écriture de la nouvelle participe d'un travail dynamique qui n'a pas cessé d'évoluer tout au long du xx^e siècle et qui témoigne de la transformation de l'ensemble de la littérature hispano-américaine, ce que Julio Ortega réitère en ces termes dans un article sur le nouveau « conte » hispano-américain : « [O]n peut très bien démontrer que le genre bref témoigne du progrès, de la diversité et du changement des formes littéraires hispano-américaines, et qu'il a grandement contribué à leur définition¹⁰. » Le critique soutient qu'aujourd'hui, la prose brève excède les frontières de toute théorie formaliste, du moins en ce qui touche le genre littéraire comme tel. À l'ère du postmodernisme et de l'après-postmodernisme, la poétique de la nouvelle fascine lecteurs et écrivains, précisément parce qu'elle suppose un travail de subversion des codes, des valeurs établies et de la culture officielle.

Ce renversement se confirme de nouveau dans la vague que connaît le minirécit ou miniconte (*short* « *short story* », selon l'appellation anglaise), texte minuscule de nature narrative, dans les diverses littératures contemporaines¹¹. Ce

10. Julio Ortega, « El nuevo cuento hispanoamericano », dans Enrique Pupo-Walker (dir.), *El cuento hispanoamericano*, Madrid, Castalia, 1995, p. 577. Je traduis.

11. Au sujet de la dénomination du genre, Guillermo Siles utilise les termes suivants : *microficción*, *ficción brevísima*, *minicuento*, *microcuento*, *microrelato*, *cuento brevísimo*, *cuentos en miniatura* (microfiction, fiction très brève, miniconte ou mininouvelle, microconte, microrécit, conte très bref, contes miniatures). Ces termes mettent évidemment l'accent sur la brièveté et sur le statut fictif des textes, pensés en dehors de toute structure discursive

type de récit n'est pas entièrement nouveau (il se développe à partir des années cinquante et soixante), mais il connaîtra une popularité de plus en plus grande en Amérique centrale et en Amérique du Sud vers la fin du xx^e siècle et au début du xxi^e. Je me réfère ici à une quatrième phase temporelle, soit de 1990 à aujourd'hui.

Sans ignorer cette forme, la critique a eu tendance à la marginaliser. C'est finalement vers les années quatre-vingt et quatre-vingt-dix qu'on observe en Amérique latine un phénomène de légitimation, voire de canonisation, et un intérêt théorique croissant pour le genre, qu'on tend à voir de plus en plus comme un genre autonome et non pas comme une sous-catégorie ou un produit dérivé de la nouvelle. Selon Guillermo Siles, le microrécit se construit par la contamination et le croisement de genres discursifs (en particulier la poésie et la nouvelle) provenant de périodes et de traditions diverses. Il se distingue par certains choix dans l'écriture (réécriture, allusion, parodie, simulacre, ludisme, intertextualité, humour) et une nette intention de relativiser les conventions littéraires tout en instaurant de nouveaux pactes de lecture basés sur l'expérimentation textuelle.

Lauro Zavala perçoit la minifiction ou le microrécit, sous sa forme traditionnelle ou sous forme d'écriture hypertextuelle ou virtuelle, comme un récit d'une page et va jusqu'à le proclamer le « genre littéraire du prochain millénaire¹² ». Zavala mentionne six problèmes auxquels la minifiction fait face : brièveté (la complexité littéraire ne dépend pas de

déterminée. Guillermo Siles, *El microrrelato hispanoamericano. La formación de un género en el siglo XX*, Buenos Aires, Corregidor, 2007, p. 21.

12. Voir Lauro Zavala, « *Seis problemas para la minificción, un género del tercer milenio: Brevedad, Diversidad, Complicidad, Fractalidad, Fugacidad, Virtualidad* », publié sous le titre « *Seis propuestas para la minificción* », *El Cuento en Red. Estudios sobre la ficción breve*, n° 1 (2000), p. 50-60. Zavala a abondamment publié sur le sujet et a fondé une revue électronique de théorie des textes brefs (*El Cuento en Red*) en l'an 2000. Publiée par l'Universidad Autónoma Metropolitana (Xochimilco, México), la revue semestrielle offre des analyses critiques et des bibliographies sur le genre, s'intéressant autant aux parutions hispano-américaines qu'aux titres étrangers (<http://cuentoenred.xoc.uam.mx>).

l'ampleur du projet narratif), diversité (nature hybride), complexité (fractionnements/éparpillements/digressions; le fragment et le détail pensés en termes de totalité), fugacité et, en dernier lieu, virtualité (cybertextes/interaction). Il existe un corpus hétérogène du genre qui compte un grand nombre d'adeptes (auteurs et lecteurs) partout en Amérique latine. Marco Denevi, Alba Omil, Augusto Monterroso¹³, Guillermo Samperio, Luisa Valenzuela, Julio Ramón Ribeyro, Ana María Shua, entre autres, s'adonnent au microrécit avec bonheur et beaucoup de succès.

L'écrivaine argentine Ana María Shua (1951-) excelle dans l'art du microrécit. Son recueil *Botánica del caos* regroupe près de 200 nouvelles de moins d'une page (très souvent contenues dans un seul paragraphe ou quelques lignes). La collection témoigne d'un art du « faire bref » peu commun et particulièrement original. Tenant de l'apologue, de la fable, de la nouvelle journalistique, ou d'une simple réflexion sur un ton on ne peut plus familier, le texte de Shua se construit essentiellement sur le mode elliptique et ironique, évacuant tout développement des personnages, de l'intrigue et de la structure narrative. Néanmoins, il raconte quelque chose et tient le lecteur en haleine.

Du côté du féminin

En dernier lieu, il faut dire un mot de la nouvelle au féminin, qui a largement contribué au succès du genre en Amérique latine, et ce, bien avant l'émergence du mouvement féministe dans les années soixante-dix. De Juana Manuela Gorriti (1819-1892), Rosario Castellanos (1925-1974) à Ana

13. Monterroso est célèbre pour avoir composé ce qu'on croit être le récit le plus court de la planète. Il s'agit de « *El dinosaurio* » (« Le dinosaure »), qui contient une seule phrase : « *Cuando despertó, el dinosaurio todavía estaba allí.* » (« Au réveil, le dinosaure était encore là. ») Ce texte a fait l'objet de nombre d'articles critiques, ainsi que de chapitres de livres et de thèses, un exemple de la relation paradoxale entre l'extension d'un microrécit et sa réception (voir Juan Villoro, « *Monterroso, libretista de ópera* », *Los once de la tribu. Crónicas de rock, fútbol, arte y más*, México, Aguilar, coll. « Nuevo Siglo », 1995, p. 101-109).

Lydia Vega (1947-) et Ana María Shua (1951-), les écrivaines élaborent des récits qui repensent la place de la femme dans les sociétés latines et proposent une thématique totalement différente, centrée sur l'existence des femmes. Outre ces auteures, signalons Armonía Somers, Elena Garro, Luisa Valenzuela, Rosario Ferré, Lydia Cabrera, Elvira Orphée, Liliana Heer, Angélica Gorodischer, Fanny Buitrago, Noemí Ulla, Elena Poniatowska, Cristina Peri Rossi, plusieurs d'entre elles romancières, mais « conteuses » ou nouvellières avant tout, et la liste est loin d'être exhaustive.

Ces écrivaines ont beaucoup privilégié les genres brefs par choix littéraire, mais également pour des raisons d'économie de temps. Souvent, en raison de leur rôle prioritaire d'épouses et de mères, l'espace et le temps dont elles disposaient (disposent) se prêtaient (prêtent) mieux à la rédaction d'un texte court. Dans leurs écrits, le dualisme régional/universel fait place au paradigme privé/politique. À l'ensemble ou au tout, on oppose la marge et le détail ; à l'essentiel et à l'extraordinaire, le soi-disant banal et l'accessoire. Leur travail s'inscrit dans le cadre d'une remise en question systématique des paramètres littéraires traditionnels qui tendaient à les exclure : transgression de la grammaire et de la syntaxe, métissage des formes et des genres, rupture radicale avec la logique de représentation, subversion des mythologies féminines.

L'œuvre de Cristina Peri Rossi (1941-), figure dominante de sa génération, condense tous ces éléments. L'écrivaine uruguayenne a publié près d'une vingtaine de recueils de nouvelles imprégnés d'une vision féministe et politiquement subversive du monde. Un de ses récits, « *El museo de los esfuerzos inútiles* » (« Le musée des actes inutiles », Barcelone, Seix Barral, 1981), qui donne son titre au recueil, met en scène un musée où on répertorie et archive toutes les actions inutiles effectuées dans l'histoire de l'humanité. Le musée, construit en périphérie de la zone urbaine, dans un champ perdu, plein de détritiques et de chats galeux, s'élève sur les ruines d'une ancienne fortification militaire, évocatrice

d'une dictature passée. La conservatrice du musée reflète en partie l'état délabré, sombre et poussiéreux des lieux. Atteinte de strabisme, ce qui lui confère un aspect comique, perdue dans un dédale de renseignements inutiles, plus grotesques et insolites les uns que les autres, elle est elle-même aussi marginalisée dans sa fonction que le musée, si peu fréquenté, dans sa mission de sauvegarder ce qui pourrait tout autant être oublié, et qui est paradoxalement considéré comme fondamental par le narrateur.

Au départ, le musée classique renvoie traditionnellement à la sélection, à la collection d'objets uniques, rares ou précieux (ici, ironiquement à la collection de faits anodins) qui recréent ou cherchent à créer l'illusion de la cohérence. Le « musée des actes inutiles » de Peri Rossi, au contraire, semble plutôt prolonger une confusion permanente chez l'employée qui n'en finit plus de classer les documents par ordre alphabétique et chronologique (à peine vient-on d'aborder la lettre C pour les événements de 1975). Le labeur de l'employée n'est pas sans rappeler l'abondance et la redondance des tâches domestiques des maîtresses de maison. Parallèlement, tous ces gestes effectués pour rien, en ce qu'ils exigent une constante répétition, et ignorés par l'histoire officielle, placent l'existence de la gardienne du musée, de la femme, dans le registre du détail et de l'insignifiance.

Si nos écrivaines, ces « *célebres desconocidas* » (« célèbres inconnues »), ainsi nommées par la romancière et poète Albalucía Ángel, furent méconnues, c'est que l'histoire littéraire les a longtemps ignorées et marginalisées. De plus, comme la théorie féministe l'a montré, les critères esthétiques utilisés pour juger ces auteures (modes de production et de réception, par exemple) ont souvent orienté négativement l'opinion de la critique littéraire. L'écriture des femmes a ouvert une brèche importante dans la narrativité latino-américaine en raison de la problématique féministe que leurs textes soulèvent : prise de parole, questionnement de la représentation des identités sexuelles liée à la généricité et à la culture des femmes et non seulement au géopolitique,

valorisation de la littérature personnelle et intimiste — journaux, mémoires, correspondances, autobiographies —, effacement des barrières entre la réalité et la fiction, le quotidien et le grandiose. De plus, elle propose une nouvelle esthétique, une textualité d'avant-garde et de fin de siècle. Les femmes ont certes donné au genre de la nouvelle ses lettres de noblesse.

En conclusion, ces brèves considérations montrent bien que la littérature hispano-américaine ne peut se penser en dehors de la nouvelle. L'écriture de la nouvelle a fait l'objet d'une pratique constante par une grande majorité d'écrivains et d'écrivaines d'Amérique latine. Elle y occupe une place prépondérante et témoigne de la réflexion de l'écrivain sur son art, sa littérature et sa société. De plus, l'enthousiasme des lecteurs et lectrices pour la nouvelle ne s'est jamais démenti au fil du temps. Du « conte » moderniste au minirécit actuel, les auteurs hispano-américains n'ont cessé d'interroger la façon de raconter qui serait « meilleure » ou la « plus captivante », et ce, en peu de mots. La nouvelle a évolué, bien sûr, mais elle demeure présente sous des formes fort diverses. Enfin, la critique et la théorie littéraires continuent de s'y intéresser, ce dont l'histoire littéraire témoigne et qui confirme la vigueur du genre bref hispano-américain.