

Daniel-Henri Pageaux

Sorbonne Nouvelle (Paris III)

L'Espagne poétique de Domingos Monteiro

Domingos Monteiro fait partie d'un *happy few*. Il est un écrivain portugais pour qui l'Espagne existe dans son imaginaire. On peut le placer dans une courte galerie, en compagnie de Miguel Torga, de José Saramago ou de David Mourão-Ferreira. Ce dernier a salué avec enthousiasme ses *Histórias castelhanas* (1955) dans un bel article publié dans le *Diário Popular* (13-X-XI-1956) repris dans *Motim literário*.¹

“Œuvre sans pareille” écrivait-il “dans l’histoire littéraire de leur auteur et aussi dans l’histoire du roman portugais” (*Novelística portuguesa*). David tenait Domingos Monteiro pour “un poète et un sociologue” et soulignait “l’étrange atmosphère de réalité irréelle ou d’irréalité réelle”, une “situation ambiguë” qui le poussait à voir dans cette prose l’influence d’Unamuno que Domingos Monteiro invoque d’ailleurs dès l’ouverture de ses “histoires”. Plus précisément l’art de la nouvelle, selon David, consistait ici à “traiter les détails avec la plus grande vraisemblance réaliste possible, pour se réserver ensuite le droit d’encadrer l’ensemble d’un halo d’irréalité et même parfois d’un halo d’invraisemblance”. Et il citait tout particulièrement *Tentação*. Ce sont là des propositions stimulantes pour reprendre la lecture de ces “histoires castillanes”. Mais David ajoutait une seconde série de jugements, plus discutables, portant sur la matière espagnole, ou mieux “castillane” choisie par Domingos Monteiro et sur le traitement “très portugais” de cette matière. Et revenant une fois de plus sur la nouvelle *Tentação*, il définissait la “philosophie” du “héros” comme plus caractéristique de celle d’un disciple de Teixeira de Pascoas que de celle d’un “homme de la *meseta*”. Et il n’hésitait pas à voir dans *A mais linda mulher de Espanha* un “art d’aimer” très portugais.

On se gardera d’entrer dans le délicat problème de la psychologie des peuples. Ce qui nous paraît malgré tout sujet à discussion, c’est cette “lusitanisation” des images de l’Espagne. En effet, Domingos Monteiro prend soin d’expliquer très longuement comment il est entré en communion, en sympathie avec le pays voisin, et ce dès l’enfance. Il y a, en guise de prologue aux *Histórias castelhanas*, des pages qui relèvent tout à la fois

¹ Cf. David Mourão-Ferreira – *Motim Literário: ensaio, crítica, polémica*, Lisboa, Verbo, 1962.

On se reportera avec profit à un article de Teresa Seruya, “Pronta emoção e rápida catarse. Sobre contos de

de la confession, de l'autobiographie et de la poétique du récit court qui méritent qu'on leur consacre un temps d'analyse et quelques commentaires.

Domingos Monteiro considère l'idée d'écrire ces "histoires" comme "extravagante" mais aussi comme "nécessaire". Il s'agissait de "faire plonger les racines (de cette écriture) dans la brume poétique de mon enfance" (*mergulhar as suas raízes profundas no nevoeiro poético da minha infância*²). Né dans la région du Douro transmontano, il a toujours ressenti un "extraordinaire attrait" pour la "Castille". Une "paysanne analphabète" lui a raconté des histoires d'Espagnols victorieux des Maures, mais pas des Portugais ! Il a très vite surmonté ce qu'il nomme sa "phase anti-castillane" que la lecture des *Lusíades* à l'école a formée et nourrie et il ne peut que redire la force de "l'attrait" et du "mystère" exercée sur lui par la Castille et les Castillans.

Pourtant, il est loin d'être acquis à l'idée d'un caractère unique et singulier des Espagnols. Non seulement il reconnaît qu'il a évolué, mais il affirme que l'on nomme des "espagnolades" (*espanholadas*) ou des "fanfaronnades", ou ce que l'on peut nommer le "picaresque" sont le fait des Espagnols eux-mêmes, dans leurs façons de parler ou dans leur comportement. Dans cette curieuse "préface", il donne un avant-goût de ses "histoires" en citant quelques anecdotes dont il a été le témoin. La dernière est en elle-même une "nouvelle", un "conte" en réduction: l'histoire de cette paysanne d'Estrémadoure qui a chez elle accrochés au mur les portraits (*os meus santos*, dit-elle...) du Caudillo, de Staline et de la Vierge du Pilier, parce qu'elle est pieuse et que ses deux frères morts se sont engagés des deux côtés opposés pendant la Guerre Civile.³

Mais il avoue aussi avoir voulu percer la "psychologie du Castillan"⁴ et pour cela il a interrogé les écrivains: Unamuno, Valle Inclán et plus tard Antonio Machado. Unamuno et Machado ont capté "l'essence de la Castille" sans être Castillans. Cette remarque admirative peut conduire le lecteur à voir dans la tentative de Domingos Monteiro un désir d'imitation, voire d'émulation. Il trouvera avec la dernière "histoire", *As terras de Alvargonzalez*, ce qui est à mi chemin entre la réécriture et la "recréation" pour reprendre un mot (à nuancer sans doute) de David Mourão-Ferreira. La volonté de comprendre, de pénétrer le caractère castillan trouve, dès la première histoire, à s'exprimer de façon tout à fait explicite. Le prêtre qui raconte le drame dont il a été le témoin fortuit présente son récit comme exemplaire: il s'agit de *revelar a faceta mais característica do povo castelhana*.⁵

Unamuno et Machado ont été pour Domingos Monteiro des médiateurs admirés. C'est Teixeira de Pascoaes qui lui a conseillé de lire Unamuno, vers 1930.⁶ Puis il a rencontré Don Miguel qui a montré combien il connaissait les lettres portugaises du XIX^e siècle. La rencontre cordiale s'est faite sur le dos des Français: ne pas faire comme eux quand on écrit sur l'Espagne... Tel a été le conseil d'Unamuno. Il avait ses raisons, si l'on songe aux nuées exotiques dans lesquelles les écrivains français ont enfermé ce qu'ils appelaient non sans quelque condescendance les *cosas de Espana*, autant dire un monde

² Domingos Monteiro – *Histórias castelhanas*, Lisboa, Sociedade de Expansão Cultural, 1955, p. 16. L'édition de référence est: *Histórias castelhanas*, Lisboa, Sociedade de Expansão Cultural, 1955.

³ *Idem*, pp. 22-25.

⁴ *Idem*, p. 19.

⁵ *Idem*, p. 40.

⁶ *Idem*, p. 27.

à part, hors logique, hors progrès, hors normes (les leurs, bien sûr...).

C'est Unamuno qui oriente Domingos Monteiro vers Machado: deux Espagnols donc, l'un de Bilbao, l'autre Sévillan qui ont su capter l'esprit de la Castille et qui vont servir de guides, de modèles. De fait, chaque histoire (à l'exception de la deuxième) a en épigraphe une citation d'Antonio Machado, de ses *Campos de Castilla*. Et la deuxième "histoire" met en scène un jeune Portugais qui visite Salamanque tout en se récitant *Soria fria*, poème que se remémorait déjà le voyageur de la première histoire, en route vers Salamanque.⁷ Pour deux d'entre elles (la troisième histoire et la quatrième), la citation mise en exergue ne se rapporte pas au paysage, mais elle prélude à l'action, à l'intrigue, de manière allusive, créant un protocole de lecture et une sorte de suspense (allusions à la *monjita* et à la manière de se marier).

Aussi Domingos Monteiro n'hésite pas à conclure qu'il a voulu tenter "une interprétation romancée de la psychologie du peuple castillan et de l'ambiance géo-physique qui l'entoure et qui, d'une certaine manière, le détermine".⁸ Ces mots par lesquels se referme ce qui est présenté comme "une Préface qui est aussi une histoire" engagent fortement la lecture. Ils invitent à une étude de l'homme espagnol, c'est-à-dire des personnages et des rapports explicatifs entre le sol et le psychisme.

Que racontent ces cinq histoires? 1) Un prêtre portugais qui a été aussi contrebandier raconte la scène dont il a été témoin et qui l'a marqué à vie: l'exécution en rase campagne de deux hommes du peuple par des soldats, sans doute leurs voisins de village (*Terra imortal*). 2) Un voyageur portugais à Salamanque tombe sur un original qui lui procure une brève aventure amoureuse et lui fait aussi rencontrer "la plus belle femme d'Espagne" (*A mais linda mulher de Espanha*). 3) Dans un train de nuit un Espagnol raconte comment dans sa jeunesse il a été poussé à séduire une jeune religieuse, dans un train de nuit (*Tentação*). 4) Un hidalgo ruiné finit par épouser sa créancière mettant fin à une haine entre les deux familles (*Uma história a contento de todos*). 5) La dernière histoire reprend le poème de Machado La tierra de Alvargonzalez qui raconte comment deux fils se changent en parricides, par envie du troisième et pour se venger de leur propre père (*As terras de Alvargonzalez*).

On le voit: ces histoires "castillanes" obéissent à un principe simple exploité par une certaine forme de la nouvelle, ou par l'esthétique d'un certain "récit court": raconter l'exceptionnel, privilégier l'originalité (souvent un personnage), la singularité absolue ou l'hyperbolique, le hors du commun. Si l'on essaye de les classer, on découvre deux tonalités bien différentes: les nouvelles 1, 3 et 5 sont des drames en réduction, alors que 2 et 4 sont des comédies. On appréciera soit l'art du suspense entretenu par la confession, soit l'art du dialogue et ses inflexions comiques, la mise en scène (comique ou dramatique) des personnages, à commencer par celui qui raconte l'histoire, son histoire unique.

Si l'on envisage la thématique, au sens large, les trois premières reposent sur le thème du voyage et les nouvelles 1 et 2 sont construites autour d'un personnage guide, "cicerone", mais toutes trois se développent selon le principe de la confession (un procédé qui n'est pas sans rappeler certaines nouvelles, récits, ou romans de Stefan Zweig), alors que 4 et 5 sont des histoires qui ont pour cadre des lieux précis, l'une étant construite

⁷ *Idem*, pp. 35, 71.

selon les principes de la comédie, l'autre, la dernière, de la tragédie, comme l'on sait. Les nouvelles 1 et 3 font se superposer deux voyages: celui qui fait remonter dans le temps et qui fournit l'argument de l'histoire et celui qui est le cadre de l'histoire. On peut aussi noter que la première histoire est celle d'un fratricide d'une tragique singularité (telle que la rapporte un prêtre, le Père Cipriano) alors que la dernière raconte sobrement un parricide monstrueux. Dans les deux cas, il est rappelé, au début, le proverbe portugais: *Deus escreve direito por linhas tortas*.⁹

L'histoire 4 feint de laisser le lecteur libre d'imaginer le développement de l'intrigue, mais le jeu tourne court, ici comme ailleurs. Les histoires de Domingos Monteiro supposent un lecteur attentif, écoutant, comme le narrateur lui-même l'a fait, l'histoire dont il a été l'auditeur ou le témoin. Le témoin a *posteriori* d'un drame ou le témoin amusé d'une histoire. Dans les deux cas, le lecteur participe au déroulement et se trouve comme obligé de porter un jugement sur l'art et la maîtrise du conteur. De ce point de vue, nul doute que la nouvelle centrale (la troisième) introduit le lecteur dans le mystère, le suspense provoqués par la question qu'un voyageur pose à un autre: *O senhor acredita no diabo?*¹⁰ Double du narrateur, le lecteur fait sienne la question qui est adressée à un voyageur mystérieux et loquace: *Mas que fez o senhor afinal?*¹¹

Ceux qui racontent ou se confessent sont des Espagnols. Il ne sera cependant jamais question de saisir l'occasion pour introduire des mots espagnols, des effets de couleurs locale, des interjections, exclamations, voire des jurons, des proverbes: la prose de Domingos Monteiro n'est en rien "hispanisée". A peine compte-t-on une demi-douzaine de mots en italique ou entre guillemets (*pueblo, charla, charros, cante hondo, piropo...*). Le narrateur, toujours portugais, en vient à rappeler qu'il parle mal l'espagnol.¹² Et, de fait, on note des graphies à la portugaise (*as Portas do Sol, Esta Vd nellas, Garcia Llorca, riqueza et non riqueza, Ibanes et non Ibanez, hay que probar-lo*). Il n'en est pas moins vrai que parole et initiative sont laissées à des Espagnols, acteurs et narrateurs de leurs propres histoires.

L'histoire 1 offre cependant une exception à la règle qui mérite d'être soulignée. C'est un prêtre portugais que le narrateur fait monter dans sa voiture, à la frontière, et qui dit: *Gosto muito de Espanha — disse ele — principalmente de Castela; e todas as vezes que posso, venho cá... E conheço-a bem*.¹³ C'est un homme du peuple qui aime les corridas et organise dans sa paroisse une équipe de football.¹⁴ L'exécution dont il est témoin l'a profondément marqué: elle se déroule simplement *como quem combina um pic-nic ou uma partida de caça*.¹⁵ S'il force son beau-frère à revenir sur les lieux du drame, c'est pour honorer chrétiennement ceux qui ont été fusillés, sans doute pour avoir été des anarchistes, mais sans aucune conviction doctrinaire, ni résolution bien arrêtée. La petite croix qu'il confectionne (*a cruz de azinheira*¹⁶) traduit la volonté de rendre hommage à tout homme,

⁹ *Idem*, pp. 37, 175.

¹⁰ *Idem*, p. 88.

¹¹ *Idem*, p. 104.

¹² Cf. *Idem*, p. 91.

¹³ *Idem*, p. 37.

¹⁴ Cf. *Idem*, p. 42.

¹⁵ *Idem*, p. 57.

¹⁶ *Idem*, p. 62.

au delà des frontières et des croyances. Face à cette attitude, il y a eu, au début, celle du narrateur qui est prêt à refuser la compagnie du prêtre, préférant la solitude ou penser à sa Consuelo (prénom à charge symbolique) et à la possibilité de *vencer aquela católica e obstinada resistência*.¹⁷ Deux niveaux, deux tonalités sont ainsi installés. Mais on n'oubliera pas qu'une partie de l'intrigue tient au fait que le prêtre est aussi contrebandier: l'oxymore crée l'intérêt et engage l'action.

En totale opposition au personnage du prêtre, Don Ramiro Soares (*sic*) est un sympathique alcoolique qui prend en charge un jeune Portugais de passage à Salamanque. Il va lui faire connaître une Espagnole d'âge mûr, mais aux charmes apparemment réels et efficaces, après la tournée des bars arrosées d'anis, sa boisson favorite. L'homme a *qual-quer coisa de toureiro e de Don Quixote*;¹⁸ *il est castelhana e cavalheiro*.¹⁹ Il s'enivre aussi bien avec l'anis qu'avec ses propres paroles: *Falava pelo gosto de falar*. Et il surprend son compagnon portugais par son *vozear declamatorio*.²⁰ Celle qui méritera le titre de *mais linda mulher de Espanha*, c'est la fille de ce Don Ramiro, entrevue au petit matin, tandis que l'épouse se répand en récriminations (*um torrente de injúrias em espanhol, con-jugal e rancoroso*).²¹ L'originalité réussie de cette histoire tient à la mise en parallèle de deux aventures: l'une, longuement racontée est celle que connaît le Portugais avec une *Dona Pepa* auprès de laquelle il est introduit pour visiter sa prétendue galerie de peintures, alors que la visite (par une ellipse narrative) se solde par une liaison des plus rapides, mais en apparence réussies; l'autre, rapide et conclusive, est la découverte de la fille de Don Ramiro et l'éblouissement fugitif du Portugais. Cette rencontre permet au narrateur d'affirmer que l'affabulateur qu'est Don Ramiro (il se présente ainsi dans un grand couplet auto-accusateur) n'a pas menti.

Domingos Monteiro joue sur les effets de contraste avec la tonalité sombre de la nouvelle 3. Le professeur voyageur qui met un temps infini à confesser *um satânico acto* est à coup sûr éloquent. Il est surtout quelque peu monomaniacque ou obsédé par une seule question: l'existence du diable. Raconter l'amorce d'un viol original sur la personne d'une bonne sœur revient en fait à démontrer l'existence du diable, théorie qui à elle seule mérite une longue dissertation en chemin de fer, et de nuit. D'un côté la religieuse qui se rend à Pau est un modèle de pureté (*a imagem da pureza absoluta*)²²; de l'autre un homme qui finit très vite par ressembler, sans jeu de mots, à un pauvre diable, à la limite de l'aliénation et qui passe son temps à baiser un crucifix. A la fin, le narrateur seul se retrouve seul, dans son compartiment, avec le crucifix entre les mains. L'objet familier, mais qui avait introduit un climat insolite sert de chute à l'histoire.

Nouvelle incursion dans une tonalité enjouée: la réussite d'un hidalgo (un physique typé: *alto e magro*,²³ sauf la couleur de cheveux et les yeux clairs), désargenté (il joue trop au poker) qui porte un nom qui à lui seul est une illustration de la grandiloquence ou de la folie des grandeurs propres à l'Espagnol: Don Ramon de Torrelavega y Iglesias del

¹⁷ *Idem*, p. 36.

¹⁸ *Idem* p. 69.

¹⁹ *Idem*, p. 76.

²⁰ *Idem*, p. 71.

²¹ *Idem*, pp. 82-83.

²² *Idem*, p. 108.

²³ *Idem*, p. 127.

Madrigal de las Torres Altas. A nom interminable, bourse plate... C'est tout autant le dégoût du travail que le sens de l'honneur qui régissent sa conduite. Il se résout à aller demander la main de l'ennemie de la famille, Soledad Ibanes. Mais celle-ci, non moins fière, va mettre son honneur à l'épreuve: elle accepte le mariage pour légitimer l'enfant qu'elle attend. Précision: il s'agit d'un mensonge ou d'un stratagème. Le refus de Don Ramon (même prénom que dans l'histoire 2) fait grandir celui-ci dans l'estime de la dame qui finit par accepter le mariage. En venant elle-même dans la maison de Don Ramon, elle reste fidèle à la promesse faite à son père: *Não são os Torrelavegas que saiem, são os Ibanes que entram*.²⁴ *É que não fico só com as terras de D. Ramon. Fico, também, com o próprio D. Ramon*.²⁵ Ainsi le dénouement de cette histoire 4 est de même nature que celui de l'histoire 2: il s'agit de rester fidèle à la parole donnée, quelles que soient sa nature ou sa portée.

L'histoire 5 replonge le lecteur dans un contexte paysan, rural. On sait que la nouvelle démarque un poème célèbre de Machado. Il s'agit de montrer la tranquille cruauté de deux paysans qui tuent leur père pendant sa sieste dans un contexte qui rappelle ce que les Espagnols nomment *las tierras de Cain*. L'histoire va essentiellement développer les conséquences de cet acte jusqu'au suicide final des deux frères.

On retrouvera sans peine quelques traits qui définissent le psychisme espagnol, aussi bien comme auto-image que comme stéréotype: l'honneur, un certain orgueil, aussi bien chez les hommes que chez les femmes; un goût pour la déclamation ou pour la formule lapidaire, une rhétorique plus qu'un langage; une compétition amoureuse entre homme et femme; une religiosité diffuse qui est le plus souvent un sujet traité avec quelque distance ironique. A noter toutefois que Domingos Monteiro est l'auteur de deux beaux sonnets sur Sainte Thérèse.²⁶ Et l'on pensera, sur ce point, au cas parallèle de Miguel Torga. La troisième histoire n'hésite pas à aborder la question de l'auto-représentation, en particulier l'orgueil et l'amour des *corridos/touradas*.²⁷ Mais tout est dit dès la première histoire lorsque le père Cipriano note: *Só um castelhano é capaz de matar e morrer em este orgulhoso desdém e esta terrível indiferença*.²⁸ Castille: terre dramatique, l'image, venue de la fin du XIX^e siècle, réactivée dans le malheur et le chagrin, demeure une image essentielle et permet l'écriture de deux remarquables histoires, la première et la dernière.

A l'instar des écrivains espagnols de la "Génération de 98" (Unamuno, Azorin...), Domingos Monteiro entend mettre en rapport le psychisme espagnol et la terre sur laquelle vit l'homme espagnol. C'est le prêtre de la première histoire qui introduit, une fois pour toutes ce principe: *O que há de extraordinário neste país é que tudo quanto aqui se passa, por extravagante que pareça, está sempre, de acordo com a paisagem*.²⁹ Aussi devient-il, de l'aveu du narrateur, *um cicerone invisível, uma espécie de Anjo da guarda para uso privado*.³⁰ Rappelons que la rencontre avec ce personnage s'est faite à la frontière: *guarda...* ou *Guarda*? Ce prêtre ne fait qu'annoncer une disposition d'esprit qui

²⁴ *Idem*, p. 163.

²⁵ *Idem*, p. 164.

²⁶ Cf. Domingos Monteiro – *Poesias*, Lisboa, Imprensa Nacional, 2000, pp. 85, 166.

²⁷ *Histórias Castelhanas*, *op. cit.*, pp. 104, 117.

²⁸ *Idem*, p. 60.

²⁹ *Idem*, p. 46.

³⁰ *Idem*, p. 63.

concerne les autres personnages portugais: la sympathie qu'ils ressentent et expriment pour la terre castillane. Ils sont à même de comprendre et d'apprécier la grandeur tragique et la poésie d'une nuit, par exemple à Salamanque.

Domingos Monteiro se montre sensible à la beauté austère de la *meseta*, ou plutôt du *planalto*³¹ (*a terra parda e rude de Castela*). Ces hautes plaines sont le milieu de prédilection de ses nouvelles. Une absence remarquable: l'Andalousie. Aucun exotisme connu, convenu, facile. C'est un paysage sévère qui est moins décrit, dépeint que suggéré, par quelques touches rapides: les couchers de soleil qui ont *qualquer coisa de dramático e de trágico*.³² Ailleurs c'est une couleur (ocre, couleur pain brûlé), les taches vertes ou blondes des champs de blés, ce sont des arbres (*choupos*).

Remarquons toutefois que si le paysage est un principe explicatif, il n'est un principe actif que pour les histoires 1, 3 et 5. La symbiose entre paysage et psychisme, entre extérieur et intérieur, ne peut rendre compte de l'aspect comique ou festif. Il y a donc un choix opéré par Domingos Monteiro et ce choix semble assez proche d'une vision proprement espagnole, hispanique, mais définie et datée. Posons donc qu'il existe sinon deux Espagne chez Domingos Monteiro, du moins un contraste entre une Espagne tragique, austère et une Espagne festive ou aimable.

L'importance qu'il faut accorder à la terre nous ramène, en conclusion, à cet autre amoureux de l'Espagne qu'a été, à sa manière David Mourão-Ferreira. Qu'il soit permis de reprendre la conclusion de "Caleidoscópico espanhol", texte repris dans *Os Ócios do ofício*³³ qui s'ouvrait sur l'impossibilité de compter les incursions, les "raids" et aussi "les dialogues plus longs avec la terre espagnole":

Sob inúmeros aspectos não há literatura, como a espanhola, tão agarrada ao húmus que a produziu. Por isso mesmo não há país, como a Espanha, que tanto ganhe em ser visto pelos olhos dos seus autores. E são eles que têm, por outro lado, o dom inestimável de fixar, para "nosotros" algumas imagens do permanente caleidoscópico de uma natureza entre todas versátil, de uma alma colectiva entre todas marcada pelo selo do autêntico e a lei dos contrastes.

Pour juste qu'elle soit, cette belle analyse suffirait à montrer que si Domingos Monteiro n'avait fait que reprendre ou illustrer cette opinion, cette "lecture" de l'Espagne, ses "histoires" n'auraient, somme toute, qu'une originalité des plus réduites. Il y a mieux à dire, semble-t-il.

En premier lieu, le voyage qui sert de fil conducteur à trois histoires dessine un trait fort de l'écriture et de la sensibilité de Domingos Monteiro: l'ouverture à l'autre, le voyage tout autant intérieur qu'extérieur, mais surtout pas en "touriste", comme le fait justement remarquer le prêtre de la première histoire. Cette ouverture à l'autre s'exprime aussi, dans la "carrière" de Domingos Monteiro, par de nombreuses traductions (Poe, Jack London, Stevenson, Mark Twain, Th. Mann, Valle Inclán, Balzac, Maupassant, Kessel...).

Peut-être cette activité de traducteur éclaire-t-elle la surprenante décision de "se réapproprier" *La tierra de Alvargonzalez* de Machado. De fait, cette réécriture n'est pas éloignée d'une conception de la traduction pratiquée au Portugal et appelée *nacionaliza* -

³¹ *Idem*, pp. 45, 68, 87, 88, 117, 167.

³² *Idem*, p. 45.

³³ Cf. David Mourão-Ferreira – *Os Ócios do Ofício*, Lisboa, Guimaraes Editores, 1989, p. 44.

ção et qu'António Ferreira de Brito a fort justement rappelé dans une contribution à l'étude des traductions.³⁴

Enfin, si l'on peut parler à bon droit d'art de la nouvelle chez Domingos Monteiro, celui-ci se traduit par le traitement particulier appliqué à la matière espagnole. L'Espagne est moins, à proprement parler, un thème, un ensemble thématique qu'un modèle de composition, de construction pour un recueil d'histoires, si l'on prend en compte le rôle proprement structurant joué par la loi des "contrastes" et par la dualité entre tragique et festif qui traversent et ordonnent *Histórias castelhanas*. Plus encore que des "images", l'Espagne fournit à l'inspiration et à l'imaginaire de Domingos Monteiro un principe poétique.

³⁴ Cf. António Ferreira de Brito – "Do Tartuffe de Molière ao Tartufo de Manuel de Sousa e ao de Castilho",