

Les formes du théâtre populaire du XIX^e siècle: Josep Bernat i Baldoví¹

Gabriel SANSANO
Universitat d'Alacant/IIFV
biel@ua.es

Demandez le programme

Si la production théâtrale catalane au tournant des XVIII^e et XIX^e siècles et, plus encore, pendant la première partie du XIX^e, est mal connue encore et à peine étudiée, c'est peut être un symptôme du manque d'intérêt pour tout ce qui se situe dans les marges de la *Renaixença*. On ne trouve pas, par exemple, des réponses précises à la question de l'identité et des caractéristiques de l'activité théâtrale avant l'apparition de figures comme Frederic Soler, Eduard Escalante, Vidal i Valenciano et Pere d'Alcántara Penya, etc. Si on s'interroge en outre sur les espaces de représentation, les auteurs des pièces qui s'y représentaient, les acteurs qui jouaient dans ces pièces ou même leur public, l'incertitude augmente. Les questions sur ce type de loisir dans la société agitée de 1789 à 1869 –pour donner des dates précises– se multiplient. Il est devenu fréquent de les ignorer.

Il faut reconnaître que les recherches historiques sur la «Guerre du Français», la Révolution libérale, les guerres carlistes, etc. ont bien avancé, tandis que les recherches sur le théâtre ont à peine ébauché un canevas sommaire. Ainsi, pendant des décennies, on s'est contenté peu ou prou des travaux classiques sur l'activité des *sombristes* (AMADES 1933) ou sur certains espaces urbains et privés qui, en marge du *Teatre de la Santa Creu*, présentaient une activité scénique régulière soutenue par des familles nobles ou par des artisans, etc. (CURET 1935). Xavier Fàbregas (1975) a proposé un autre éclairage et de nouvelles lignes de recherche sur l'organisation de la vie théâtrale à Barcelone, des saynètes et des compositeurs de saynètes.

Il faut dire, malgré ce constat, qu'on a un peu approfondi la question ces vingt dernières années. On a surtout pu mieux connaître l'histoire et l'activité de différents théâtres (Reus, Gérone, le *Liceu*, le *Principal* de Valence ou Majorque, etc.) et, plus spécifiquement, on a avancé sur l'étude des spectacles à l'affiche: comme ceux de Barcelone, étudiés par Teresa Suero (1987) ou Josep Maria Sala (1999). Néanmoins, la contribution la plus sérieuse à la connaissance de notre période est à coup sûr l'étude de Sala Vallaura (2000) sur le théâtre à Barcelone des Lumières au Romantisme. Enfin, on ne peut pas non plus passer sous silence les rééditions des pièces de Josep Robrenyo (1998 et 2004), réalisées par Albert Mestres. (Cela dit, quand disposera-t-on des pièces de Francesc Renart?)

Dans l'ensemble, les îles Baléares ont été étudiées plus précisément, des travaux plus génériques de Joan Mas i Vives (1986 273 sq.), d'Antoni Serrà Campins (1983, 1987...), jusqu'aux contributions d'Antoni-Joan Pons (1984) et de Maite Salord (1992 et 1997) sur l'œuvre du minorquin Vicenç Albertí, l'un des premiers dramaturges connus du XIX^e siècle, – dont les traductions et «adaptations» de dramaturges castillans comme Ramón de la Cruz sont remarquables–, sans oublier l'important *Diccionari del Teatre a les Illes Balears*, dirigé par Mas i Vives lui-même (2003-2006), qui fournit beaucoup d'informations sur la période et le sujet qui nous occupent.

Dans le cas précis du Pays Valencien (*Oh, mia patria si bella e perduta!*), il est vrai que les recherches sur l'histoire des espaces officiels de représentation des différentes villes ont avancé aussi. Elles ont mieux fait connaître les spectacles à l'affiche notamment à Valence (IZQUIERDO 1989, 1990, 1993), etc. Néanmoins, nous ne pouvons que constater notre

¹ Ce travail fait partie du projet «La literatura catalana en el ochocientos: liberalismo, renaixença(ces), modernidad» (MCI, FFI2008-01548/FILO).

méconnaissance des origines concrètes du théâtre en langue vernaculaire, réduit, en gros, à la saynète et à leur auteur par excellence, Eduard Escalante. Ses prédécesseurs sont rarement mentionnés: Joaquim Balader, Rafael Maria Liern, Bernat i Baldoví ou Ramon Lladró. Et encore, dans un cadre plus large, avant Soler, on cite Albertí i Robrenyo, Renart, Penya ou Terrades.

Selon moi, la dramaturgie improvisée de ces auteurs mineurs est une excellente illustration du passage d'un théâtre amateur, domestique et plein de bonhomie, à la scène plus officielle du *Teatre de la Santa Creu* ou du *Principal*. Pour illustrer l'avènement du théâtre catalan à la visibilité commerciale, je vais prendre l'exemple de Bernat i Baldoví. Il faut auparavant, cependant, retracer brièvement le contexte théâtral et esthétique où ces dramaturges occasionnels ou semi-professionnels ont trouvé leurs espaces *naturels*.

Une société et un temps

Je viens de signaler que l'on connaît mieux à l'heure actuelle l'affiche des salles aux XVIII^e et XIX^e siècles. Pendant la période délimitée, on remarque la première de *El café de Barcelona* (1788), de Ramón de la Cruz, *La comedia nueva* (1792) et *El sí de la niñas* (1788) de L.Fernández de Moratín, l'irruption du romantisme théâtral européen avec *Hernani*, de Victor Hugo (1830) et, dans le contexte espagnol, avec *La conjuración de Venecia*, de Martínez de la Rosa (1834), *Macías*, de Mariano José de Larra (1834), *Don Álvaro o la fuerza del sino*, d'Ángel de Saavedra (1835), *El trovador*, d'Antonio García Gutiérrez (1836), *Los amantes de Teruel*, de Juan Eugenio de Hartzenbusch (1837) ou *Don Juan Tenorio*, de José Zorrilla (1844). On trouve à plusieurs reprises, dans les compilations d'affiches de nos théâtres réalisées jusqu'au présent, toutes ces pièces et ces drames, outre beaucoup d'autres issus du baroque tardif ou du goût pour les spectacles de magie. Or la lecture littérale de ces mêmes répertoires de titres fait apparaître que le théâtre catalan est inexistant. On trouve exceptionnellement des titres ou des références indirectes.

Malgré cela, nous avons connaissance de quelques titres imprimés, appelés normalement *intermèdes*. Publiés sur papier bon marché chez divers imprimeurs, certains furent réédités et étudiés naguère par Xavier Fàbregas. Ces quelque vingt exemples font apparaître un autre phénomène: celui des *plecs de comèdies*. Bien que les imprimeurs de Barcelone, Valence, Reus, Madrid, Palma, Séville, etc. aient été très prolifiques en publications de titres pour la scène (voir les études fondamentales de François Lopez), dans notre domaine précis le sujet n'a pas été suffisamment étudié. L'étude des *plecs de comèdies*, si avancée dans le contexte castillan, reste encore quasiment à faire. La lacune s'agrandit à partir du moment où nous disposons de répertoires de *plecs de comèdies* conservés dans différentes bibliothèques des États-Unis, d'Europe et d'Espagne, mais ignorons les collections des bibliothèques de Valence, de l'*Institut del Teatre*, ou même de la *Biblioteca de Catalunya*, pour donner seulement quelques exemples.

Si je souligne cela c'est que l'on voit la nécessité, depuis des années, de confronter l'affiche des spectacles et les collections de *plecs de comèdies* comme, par exemple, celles des Orga, à Valence, l'un des ateliers les plus actifs dans ce domaine, dont Jaime Moll (SANSANO 2005 277-278) a fait le catalogue. On détectera ainsi assez fréquemment les sources de beaucoup d'œuvres qui nous sont parvenues, imprimées et sous forme de manuscrits.

Il semble clair que le théâtre catalan antérieur à Pitarra et Escalante ne tire pas sa source des éloges et intermèdes propres du baroque espagnol, comme on l'a soutenu, mais de la foule de *plecs de comèdies* imprimés pendant la deuxième moitié du XVIII^e siècle et le premier tiers du XIX^e. Sur ce point, je rappelle que le succès des saynètes de Ramón de la Cruz, de Juan Ignacio González del Castillo et d'autres auteurs de diverse fortune qui suivaient une ligne de travail similaire, fut à l'origine du succès que connut cette forme: plus populaire, elle commença à être réclamée et représentée pour elle-même, détachée des drames ou des

comédies qu'elle accompagnait traditionnellement. Les éditions des pièces de ces auteurs et de beaucoup d'autres d'origine française de cette même période faisaient très rarement figurer les noms de leurs auteurs. Il était même habituel de les imprimer anonymement dans des éditions vraiment bon marché, modifiées, rallongées ou raccourcies, mises à la portée d'un public hétérogène. La fidélité de l'impression à l'original était bien souvent hasardeuse.

Dans l'ensemble, les intermèdes, saynètes et toutes les pièces théâtrales catalanes connues de cette période ne sont pas apparues pour imiter le théâtre représenté dans les maisons de comédies. C'est plutôt à partir des titres circulant dans des éditions bon marché qu'il y eut force écrivains –anonymes ou pas– qui s'inspirèrent des *plecs de comèdies* en catalan –langue de la majorité du public de ce théâtre populaire aux prétentions modestes et locales. Les auteurs –parfois, aussi acteurs– qui «adaptaient» des textes connus, «à succès», pour des usages domestiques (textes rarement imprimés, contrairement aux adaptations en langue castillane) ne sont pas très connus. Les cas du minorquin Vicenç Albertí, qui «adapta» tant le madrilène Ramón de la Cruz que Molière ou Goldoni, est à mon avis l'un des exemples les plus clairs.

Un théâtre informel

J'ai défini ailleurs cette activité scénique en marge des espaces commerciaux officiels comme *informelle* (SANSANO 2005): elle se déroulait chez des particuliers ou dans des magasins, échappant ainsi au contrôle ou aux règles «formelles» des autorités municipales ou des administrateurs de l'Hôpital –qui avaient le privilège de l'exploitation du théâtre de la *Santa Creu*. Ceux-ci connaissaient l'existence de ces représentations privées et les toléraient. Un théâtre, privé en apparence, fait par des amateurs, totalement inoffensif et marginal, très prisé des couches sociales moyennes et populaires, devait produire des profits économiques, aussi modestes fussent-ils.

À Valence nous ne disposons, néanmoins, d'aucune sorte de documentation sur ces représentations privées ou scènes *off*, ni d'aucune étude comme celle de Francesc Curet sur les théâtres privés, domestiques, à Barcelone au XVIII^e siècle (1935). Selon Curet, une vingtaine de locaux particuliers cohabitaient à Barcelone: ils se distinguaient par «les lieux où ils étaient situés et la position sociale prédominante des acteurs et du public qui y assistait: un théâtre d'aristocrates, de chevaliers et de bourgeois fortunés; un théâtre d'artisans dont les représentations avaient lieu dans des couvents ou des collèges religieux» (1935: 59).

Il faut rappeler toutefois qu'au XVIII^e siècle le Royaume de Valence connut des prélats particulièrement castillanistes et hostiles aux comédies. Par exemple l'archevêque Mayoral, qui finit par faire interdire en 1748 par Ferdinand VI toute représentation de comédie dans tout le royaume. Non content de cela, il fit démolir la *Casa de Comèdies* ou *Teatre de l'Olivera*, un bâtiment construit à la fin du XVI^e siècle. Voilà la raison de la disparition du seul théâtre public dans la ville de Valence et du déplacement des représentations chez les particuliers, où elles étaient jouées par des amateurs.

Quelques années après ces faits, l'évêque d'Oriola Gómez de Teherán et l'archevêque de Valence Mayoral lui-même adressèrent de nouvelles missives à la Chambre du roi pour se plaindre précisément du transfert des représentations de comédies au domaine privé et domestique, sous prétexte que l'interdiction ne touchait que les théâtres publics et les professionnels de la scène. Ils demandaient leur interdiction immédiate. Ces représentations étaient tolérées par les autorités civiles qui ne secondaient pas, globalement, l'acharnement punitif des prélats vis-à-vis des comédiens. En ce qui concerne ces espaces particuliers, j'ai pu constater (SANSANO 2005 271-275) qu'ils avaient à peu de chose près une nature semblable à ceux décrits par Curet, et témoignaient d'une activité régulière.

À Valence, tout au long de la période choisie, on peut glaner quelques témoignages de ces représentations privées et de leur ambiance: de Joan Baptista Escorigüela, Pasqual Martínez,

Bernat i Baldoví ou, plus tardivement, d'Eduard Escalante lui-même avec la pièce *Un trobador en un porxe*. À Barcelone, on ne peut manquer de mentionner *Llibreta de sainets per sombras* (1837), fort connue et compilée par l'amateur Ramon Pasqual: elle contient quelque 25 titres (19 en catalan, deux en catalan et castillan et seulement un en castillan) témoignant de l'activité amateur de cette scène domestique qui égayait l'oisiveté (CASTELLS 1975 33-44).

Précisément, les témoignages sur les amateurs et acteurs improvisés sont encore plus rares. Pendant la deuxième moitié du XVIII^e siècle, la ville de Valence aménagea provisoirement un vieil entrepôt municipal appelé *la Botiga de la Balda*, qui joua la rôle de théâtre de la ville jusqu'en 1832, lors de l'inauguration du *Teatre Principal*, une nouvelle construction existant encore de nos jours. *La Botiga de la Balda* fonctionna d'une manière très irrégulière et perdit son public progressivement.

Cette situation, outre les interdictions déjà mentionnées, a dû multiplier les représentations privées et amener un grand nombre d'amateurs à jouer à l'occasion dans un domicile ou un entrepôt. Ces amateurs n'étaient pas pour autant moins reconnus du public, puisque les compagnies se produisant à la *Botiga de la Balda* avaient l'habitude de faire appel à des acteurs locaux pour compléter leur troupe. Par exemple, dans la dernière décennie du siècle, les pages du *Diario de Valencia* mentionnent l'utilisation d'amateurs locaux comme réclame publicitaire pour les pièces présentées dans cette maison de comédies. Tout cela donne une idée de la qualité des compagnies engagées par le théâtre tout comme de l'importance sociale revêtue par les amateurs, puisque certaines représentations mineures étaient entièrement mises en scène par ces derniers.

Ce contexte invitant à faire de nécessité vertu (dans le cas des compagnies engagées par l'Hôpital, bien entendu) permet de formuler une hypothèse: serait-il possible que les amateurs aient profité de leurs passages sur les planches de la *Botiga de la Balda* pour insérer lors des entractes, à la fin de la représentation ou à toute autre occasion, des pièces brèves et comiques, en langue vernaculaire, qui ne seraient pas recueillies dans les programmes connus aujourd'hui? Quelques témoignages, du moins, vont dans ce sens.

Les origines sociales de ces acteurs occasionnels ou semi-professionnels étaient très variées. Traditionnellement beaucoup d'entre eux étaient issus de Corporations, qui de temps en temps organisaient leurs propres représentations. Beaucoup d'autres, en revanche, venaient de milieux très divers, généralement des artisans modestes. Parmi les notices que je suis parvenu à réunir, on trouve veloutiers, fabricants d'espadrilles, pelletiers, bouchers, un architecte et quelques-uns issus de familles bourgeoises. On est d'abord étonné par l'abondance de barbiers et par le fait que beaucoup de ces acteurs improvisés se spécialisent dans des rôles comiques. Il semble évident ensuite que si certains de ces barbiers pouvaient passer de leur boutique aux planches d'un théâtre, c'est sans doute parce qu'ils avaient passé bien des heures sur les scènes privées, chez des particuliers, ou dans la rue, ce qui n'aurait pas été possible sans l'existence préalable d'un théâtre amateur florissant. En définitive ce théâtre n'a dû pas surgir du néant au XIX^e siècle: il avait sa base, solide et diversifiée, dans le siècle antérieur.

Malgré leur absence de formation culturelle ou théâtrale, certains de ces acteurs amateurs valenciens réussirent à se frayer un chemin sur les planches et finirent par avoir une bonne réputation. Esteve del Rio, Pere Mateu Noguera, Jaume Montaña, Joaquim Trullench ou Josep Valero, parmi d'autres, connurent un certain succès sur les scènes espagnoles. Pour achever cette partie de mon exposé, je rappellerai seulement que l'extraction, l'entrée dans le monde du théâtre et l'évolution d'un acteur comique et auteur comme Josep Robrenyo ne sont pas si différentes. Comme nous savons tous, il était artisan.

Un éventail de pièces brèves

Comme on vient de voir, je crois, c'est dans ce théâtre informel que survit la langue vernaculaire. C'est pour ces histrions sans formation et un public faiblement ou nullement formé que d'autres poètes ou écrivains de passage concoctèrent des pièces –presque toujours des pièces brèves en un acte– dont l'unique fonction était de meubler l'oisiveté de leurs voisins et connaissances ou, comme dans le cas de Robrenyo, de servir des idéaux patriotiques.

Les modèles de pièces brèves hérités du siècle antérieur étaient de deux sortes: l'intermède et la saynète. Le premier était tombé en désuétude et on le considérait d'un autre temps, de mauvais goût. La saynète, pourtant peu différente de l'intermède, apparaissait comme quelque chose de nouveau, suite aux remaniements de Ramón de la Cruz et compagnie. Néanmoins, on remarque jusqu'au premier tiers du XIX^e siècle que les mêmes titres étaient tour à tour étiquetés intermèdes ou saynètes: nous en conservons des témoignages manuscrits et imprimés. Le terme de saynète, qui a fini par s'imposer, ne désignait qu'un tableau de mœurs au programme très schématique, cocasse, toujours soumis aux conditions de mise en scène de ce théâtre informel.

Les pièces de cette première génération –passez-moi l'expression–, d'Ignasi Plana, Manuel Andreu, Vicenç Albertí, Andreu Amat, Vicent Brancha, etc. montrent excellemment le passage d'habitudes héritées du baroque à un théâtre de mœurs, hérité lui aussi du XVIII^e, mais déjà en évolution, qui représente en fait une première réactualisation du théâtre vernaculaire. Permettez-moi de dire que tous ont opéré une modeste modernisation de ces schémas théâtraux. Certains signifient en même temps le passage du confinement à une certaine présence publique, ou plus notoire, du moins à travers l'imprimerie. Le reste des textes conservés ne dépassèrent pas l'état de manuscrit.

Peut-être, à mi-chemin des deux auteurs mentionnés plus haut, Albertí et Robrenyo, et d'autres plus jeunes comme Renart i Arús, Bernat i Baldoví ou Penya, ces tableaux dramatiques très élémentaires, schématiques, parfois naïfs tableaux de mœurs, d'autres fois patriotiques et harangueurs, ont-ils rendu possible, en raison de circonstances très diverses et sans le prétendre, le passage de l'espace domestique au théâtre avec un grand T, qu'il s'appelle *Santa Creu* à Barcelone (Robrenyo i Renart) ou *Principal* à Valence (Bernat i Baldoví) et à Palma (Penya).

Parallèlement à ces deux formes et à d'autres formes traditionnelles de nature plus ou moins religieuse représentées à des dates très précises (*Pastorets*, Passions, *Vides de sants*, ou *Miracles de Sant Vicent*), la société du XIX^e siècle avait une faiblesse pour le théâtre musical. Ainsi, si la bourgeoisie se damnait pour Mozart, Rossini, Bellini, Donizetti, Verdi –et *tutti quanti*, antérieurs ou postérieurs–, le bas peuple et les couches moyennes de la société affichaient leur dévotion pour des formes plus proches, comme celles des intermèdes, des danses, des fins de fête ou d'autres pièces brèves où la musique était l'élément principal.

La première de ces formes fut peut-être la *tonadilla* scénique, sorte d'intermède de caractère cocasse, chantée à une ou à plusieurs voix, très populaire pendant le dernier tiers du XVIII^e siècle et une grande partie de la première moitié du XIX^e. Cette forme comique et musicale, qui eut tant de succès sous la plume de musiciens comme Luis Misón, Blas Laserna ou Jacinto Valledor, passa très vite dans la rue. On dispose de plus d'une vingtaine d'exemples, manuscrits ou sortis des différents ateliers typographiques, la plupart dans les deux langues, comme *El seductor chasquado* (du XVIII^e siècle), et au siècle suivant, *An Geroni i lo magich improvisat*, *El trapero catalán*, *La currita i l'hola-vos*, *Lo espardeñé*, *Lo tosut escarmentat*, *Lo sabaté y la Carmeta*, *El soldado y la criada*, et l'une des plus populaires, *El ensayo del trípili en Gracia*, etc.

C'étaient des pièces semblables aux intermèdes mentionnés ci-dessus, très schématiques, accompagnées d'une musique élémentaire permettant de chanter un texte bref à deux ou trois

voix, et aux acteurs amateurs de briller. Le fait que ces petites œuvres, qui poétiquement parlant ne volaient pas plus haut qu'un gallinacé, et au jeu scénique très rudimentaire, aient été imprimées, à l'ombre des succès du théâtre commercial, nous donne déjà une idée de leur popularité et des espoirs de profit économique des imprimeurs et des acteurs/musiciens qui s'y consacraient. Certaines pièces mentionnées parvinrent encore jusqu'à la deuxième moitié du siècle, sur scène ou chez les imprimeurs, alors que ce genre appartenait déjà au passé.

L'autre forme dramatique et musicale par excellence fut la *zarzuela*, très populaire au XIX^e siècle. C'est un genre assurément plus connu que celui de la *tonadilla*, et c'est pourquoi je ne m'étendrai pas sur la question. Néanmoins je rappellerai que nombre des compositeurs de saynètes du moment tentèrent leur chance, avec la collaboration de tel ou tel musicien, afin de profiter de la demande existante. Il s'agissait moins d'écrire une *zarzuela ad hoc*, que d'utiliser leur propre métier en rajoutant certains éléments propres à la *zarzuela*. Le résultat – une saynète – était mis en scène ou imprimé avec l'étiquette de *zarzuela* grâce à ses numéros plus ou moins musicaux. Eduard Escalante – si sensible aux questions pécuniaires – procéda ainsi lors de la première de la pièce en deux actes *¡Als lladres!* en 1874.

Les exemples que l'on peut fournir sont nombreux car le goût pour ce théâtre n'avait pas de frein. Inspiré là d'une danse de mode, singeant là n'importe quelle autre mode musicale, les pièces se succédaient afin de satisfaire la demande. La *zarzuela*, concrètement, connut pendant la deuxième partie du siècle un véritable renouveau et enfiêvra les théâtres populaires, dans le dénommé *género chico*. Certains d'entre vous se souviennent peut-être de l'article de Joan Maragall «La independència de Catalunya», où se déchaîne ce prosateur d'ordinaire mesuré, en proie à l'urticaire que provoque chez lui cette excroissance de *madrilenisme* pur jus.

Malgré le nombre important de pièces subordonnées au théâtre musical, les seules données connues ont été glanées dans les histoires de la musique ou du théâtre musical élaborées – hélas! – dans une optique castillane. C'est un aspect qui, au-delà des préjugés hérités de l'étude du théâtre comme littérature dramatique, doit être étudié et évalué afin de mieux connaître les goûts scéniques de cette société. En outre, connaissant mieux ce théâtre, on pourra mieux comprendre bien d'autres œuvres contemporaines qui, sans justification apparente, comportent des vers chantés à une ou à deux voix, des danses, etc.

Josep Bernat i Baldoví, dramaturge de son temps

Tout au long des pages précédentes, j'ai fait allusion plusieurs fois à Albertí ou Robrenyo comme exemples de la «naissance» du théâtre catalan au XIX^e siècle. Comme je l'ai remarqué, ils n'étaient pas les seuls protagonistes de cette évolution scénique. Je souhaite m'occuper à présent du valencien Josep Bernat i Baldoví, poète devenu dramaturge, comme beaucoup d'autres, par pur hasard. L'auteur lui-même fut le premier à en être surpris.

Rappelons que Bernat i Baldoví naquit à Sueca en 1809. Il obtint la licence et le doctorat de droit à l'Université de Valence, où il commença à enseigner à 22 ans. En février 1835 il fut élu maire de Catarroja (l'Horta), charge qu'il assura pendant cinq ans. En 1844 il fut nommé député du Parlement, puis maire et juge de Sueca (la Ribera). Comme on voit ce fut une trajectoire brillante en pleine jeunesse. Elle fut bouleversée par sa surdité, maladie qui commença à le toucher à l'âge de vingt-cinq ans et qui peu à peu freina puis ruina les carrières, politique et littéraire, qu'il avait commencées. Lui-même s'en moquait en signant certaines des ses œuvres «Lo Sort».

Poète et publiciste, Bernat i Baldoví collabora à *El Mole* (première époque, Valence, 1837, le premier quotidien en catalan), *La Risa* (Madrid, 1843), *La Donsayna* (Madrid, 1844), *El Tabalet* (Valence, 1847), *El Sueco* (Valence, 1847, 1854) ou *La Linterna Mágica* (Madrid, 1849), parmi beaucoup d'autres publications de son temps de périodicité variable. Il ne faut pas oublier le rapport fructueux qu'il eut avec Josep Maria Bonilla et Pasqual Pérez

Rodriguez, ses *compagnons de route* dans ce domaine. On dit que parmi d'autres écrivains des cercles littéraires de Madrid il connut les personnalités les plus éminentes de la littérature romantique comme W. Ayguals de Izco, Ribot i Fontseré ou José Zorrilla.

En outre, il écrivit quatorze pièces de théâtre en tout, dont douze en valencien: *Un ensayo fet en regla* (1845), *El Virgo de Vicenteta* (1845), *Pasqualo i Vicenteta* (1846), *La tertúlia de Colau* (1850), *Qui tinga cucs que pele fulla* (1855), *Un fandanguet en Paiporta* (1857), *L'agüelo Pollastre* (1859), *Jeroni i Bartoleta* (1860), *Batiste Moscatell* (1862), outre trois *miracles de sant Vicent*, *El Mocador* et *La fealdat y la hermosura* (1859), et *El Rey moro de Granada* (1860), écrite en collaboration avec F. Palanca i Roca; deux autres en castillan, *El Gafaiüt o El pretendiente labriego* (1846) et *Los pastores de Belén o El nacimiento del Niño Jesús* (1856).

Une lecture tant soit peu attentive de toutes ces œuvres met en évidence que Bernat i Baldoví était un produit de son temps: un écrivain doué d'une certaine habileté pour la rime. Il écrit ses vers avec ses amis farceurs, les amateurs locaux de Sueca qui avaient aménagé un espace municipal comme espace théâtral, pour les fêtes patronales du mois de septembre. *Un ensayo fet en regla* recrée le monde des amateurs de comédies à partir d'une autre pièce de Ramón de la Cruz (SANSANO 2002). En remerciement il leur écrivit *El Virgo de Vicenteta* qui ne fut sûrement jamais représentée, mais qui fut beaucoup lue. La première ne fut éditée qu'en 1909, mais la deuxième, anonyme, courut par monts et par vaux.

À la même époque, l'acteur Joaquim García Parrenyo se produisait au *Principal* de Valence. Il avait connaissance de la renaissance barcelonaise du théâtre en langue vernaculaire. Pour une représentation de charité il commanda à Bernat i Baldoví une version «allégée» d'*El Virgo* dont la première eut lieu au *Principal* en janvier 1846. Quelques semaines plus tard il lui commanda une deuxième pièce en castillan, *El Gafaut*. Cela prouve que Bernat i Baldoví entra dans le monde du théâtre par accident, avec une facétie écrite pour ses amis, et se produisit grâce à l'acteur au premier théâtre de la capitale. Il s'aperçut alors de deux choses: d'abord, ces jeux scéniques lui apportaient les éloges du public, la popularité; ensuite, ils généraient des revenus, surtout grâce à l'édition des pièces, en particulier pendant les années 1850.

En ce qui concerne le reste de son œuvre dramatique, je dirai très brièvement que *La tertúlia de Colau* ainsi que *Batiste Moscatell* sont des tableaux de mœurs; *Qui tinga cucs que pele fulla* renvoie aux magouilles électorales des notables de l'époque; *Un fandanguet en Paiporta* doit être rattaché au goût pour les pièces musicales brèves et pour les danses. L'exemple le plus évident est *Jeroni i Bartoleta*, qui fut sous-titrée *tonadilla popular* par l'auteur lui-même. Quant à *L'agüelo Pollastre*, il faut rappeler que c'est la première parodie en catalan de *Don Juan Tenorio* (SERRANO 1996). Dans l'ensemble, toutes les pièces se caractérisent par leur schématisation dramatique et leur genre, le tableau de mœurs: même celles qui se placent parmi les genres les plus populaires comme les *pastorets* ou les miracles.

Il est évident que l'écrivain de Sueca ignorait les rudiments internes les plus élémentaires du théâtre, qu'il écrivait pour les espaces privés et les acteurs improvisés qu'il connaissait, et ne donnait guère d'importance à tout ce qui dépassait le jeu scénique le plus élémentaire. Conscient de cela, il n'utilisa jamais le terme *saynète* pour désigner ses pièces –il pencha plutôt pour celui de *tableau de mœurs*, de *comédie* ou celui plus abstrait de *pièce*. Néanmoins, volontairement ou pas, il se situe aux portes de la saynète, soit par volonté d'imiter les différents modèles dramatiques hérités, soit à cause de la durée des pièces, toujours limitée à un acte de plus de sept cents vers, soit par le traitement réaliste du sujet, par les personnages qu'il y fait défiler, par l'ambiance de tableau de mœurs et, surtout, par son aptitude à saisir le langage vivant des couches sociales qu'il y dépeignait. Pourquoi Bernat n'y consacrait-il pas plus d'efforts, pourquoi le public et les acteurs pour lesquels il écrivait n'exigeaient-ils pas de lui plus d'ambition, c'est une autre question. Je suis sûr qu'il n'était pas conscient non plus

que ses pièces en catalan, à l'instar de celles de Robrenyo ou Renart, étaient en train d'affermir une nouvelle voie de la scène valencienne.

C'est de là, et avec les œuvres d'autres dramaturges comme Ramon Lladró, Rafael Maria Liern ou Joaquim Balader (sans oublier le rôle principal de l'acteur Garcia-Parrenyo pendant la deuxième moitié des années 1850), que viendra Eduard Escalante –tout autant *malgré lui*– qui, comme le remarque Josep Lluís Sirera (1987 140-141) «ne commença rien: il se borna à couronner un processus (l'élaboration de la saynète du XIX^e siècle) antérieur». Avec lui, à partir des années 1860, commence un autre chapitre du théâtre catalan qui trouve les portes des théâtres grandes ouvertes, en bonne part grâce aux dramaturges précédents.

Rideau

J'ai tenté de présenter, grâce à cette synthèse schématique, l'évolution du théâtre populaire catalan de la fin du XVIII^e siècle au milieu du XIX^e. Le chemin va de la place aux domiciles, de la scène improvisée à quelque intermède et représentation de troisième ordre, de l'auberge au magasin où nombre d'amateurs retrouvaient leurs parents, voisins et amis. C'était une forme de théâtre qui ne demandait rien de plus, qui n'avait besoin de rien d'autre que de textes tirés de pièces antérieures connues, d'acteurs dénués de métier mais comiques, à la langue bien pendue, et d'un public bonhomme, souhaitant rire et passer le temps.

Ce sont des poètes improvisés comme Andreu, Plana, Branchat, Albertí, Robrenyo, Renart, et beaucoup d'autres oubliés qui faisaient vivre ce théâtre informel en fournissant des textes en catalan commandés par une société qui ne se reconnaissait pas dans les programmes des théâtres officiels. Une société où les lieux de représentation étaient improvisés, tout comme la troupe d'acteurs et le public. Un public peu exigeant avec les amis, les voisins et la famille qui organisaient la fête et le tapage, la représentation et la danse. Les uns et les autres, pièce par pièce, retrouvèrent la dignité du théâtre vernaculaire qui put accéder aux scènes formelles et officielles.

En ce qui concerne Bernat i Baldoví, l'auteur le plus intéressant du théâtre catalan des années 1850 et du début des années 1860, avec Robrenyo et Soler selon Joan Mas i Vives (1997 101), je crois avoir signalé quelques éléments essentiels nous aidant à comprendre jusqu'à quel point il fut représentatif de son temps et de l'évolution de notre théâtre pendant la première moitié du XIX^e siècle, étant donné qu'il pratiqua tous les genres.

Je finis sur une dernière réflexion: si lorsqu'on étudie ce théâtre on ne laisse pas de côté les lunettes que la tradition académique et esthétique nous ont imposées en établissant l'équivalence théâtre = littérature dramatique = œuvre de création esthétique, on ne sera pas en mesure de comprendre ni même d'évaluer une part importante de notre tradition dramaturgique comme, par exemple, celle de la première moitié du XIX^e siècle. On continuera à ne pas connaître vraiment les poètes et les œuvres dont j'ai parlé et, ce qui est pire, on ne comprendra pas les goûts et la pensée de la société qui les consommait.

VI. Bibliographie

Générale

AMADES, J. *Titelles i ombres xineses*. Barcelona: La Neotípia, 1933

CASTELL I ALTIRRIBA, J. «Materials relatius al teatre català dels segles XVIII i XIX». *Estudios Escénicos*, 19 (Abril 1975), p. 13-46.

CURET, F. *Teatres particulars a Barcelona en el segle XVIII^e*. Barcelona: Institució del Teatre, 1935.

FÀBREGAS, X. *Les formes de diversió en la societat catalana romàntica*. Barcelona: Curial, 1975.

MAS I VIVES, J. *El teatre a Mallorca a l'època romàntica*. Barcelona: Curial/PAM, 1986.

MAS I VIVES, J. «Sobre el teatre català del segle XIX», in B. Sansano (ed.). *Actes del I*

Seminari d'història de l'espectacle teatral. Alacant: Universitat d'Alacant, 1997, p. 93-108.

PESSARRODONA, A. «Aportaciones al estudio del uso del catalán en el teatro barcelonés del siglo XVIII a partir de la tonadilla escénica», in J. Álvarez Barrientos & Begoña Lolo (ed.). *Teatro y Música en España: los géneros breves en la segunda mitad del siglo XVIII*. Madrid: CSIC-UAM, 2008, p. 117-131.

SALA VALLDAURA, J.-M^a. *El teatro en Barcelona, entre la Ilustración y el Romanticismo*. Lleida: Milenio, 2000.

SALA VALLDAURA, J.-M^a. *Teatre burlesc català del segle XVIII*. Barcelona: Barcino, 2007.

SALORD RIPOLL, M. «Els entremesos traduïts per Vicenç Albertí: recreació literària i incorporació de la realitat menorquina». *Estudis de Llengua i Literatura Catalanes/XXIV. Miscel·lània Jordi Carbonell*, 3, Montserrat: AILLC, 1992, p. 201-214.

SALORD RIPOLL, M. «Vicenç Albertí i Vidal: la traducció com a exercici de (re)creació literària». Introduction à V. Albertí i Vidal, *Entremesos* (I). Maó: IME, 1997, p. 7-31.

SERRÀ CAMPINS, A. «Notes sobre la tradició oral i l'antic teatre popular» *Randa*, 14 (1983), p. 47-69.

SERRÀ CAMPINS, A. *El teatre burlesc mallorquí, 1701-1850*. Barcelona: Curial/PAM, 1987.

SERRANO, C. «Introducción», *Carnaval en noviembre. Parodias Teatrales Españolas de Don Juan Tenorio*. Alacant: ICJGA, 1996, p. 11-70.

SUBIRÀ, J. *La tonadilla escénica, sus obras y sus autores*. Barcelona: Labor, 1933.

VILA, P. *et alii. Teatre català del Rosselló. Segles XVII-XIX*, 2 vols. Barcelona: Curial, 1989-1992.

Spécifique

BERNAT I BALDOVÍ, J. *Teatre I (Obra completa, 1 [Edició facsímil])*. Sueca/Catarroja: Imp. Palacios/ Editorial Afers, 1997.

BERNAT I BALDOVÍ, J. *Teatre I (Obra completa, 2 [Edició facsímil])* – «Introducció i notes preliminars», d'A. Guarinos. Sueca/Catarroja: Imp. Palacios/Editorial Afers, 1997.

BLASCO, R. «Els orígens del teatre valencià modern», in *El teatre al País Valencià durant la guerra Civil (1936-1939)*, vol. I. Barcelona: Curial, 1986, p. 13-53.

GARCIA FRASQUET, G. *El teatre al País Valencià: el cas de la Safor (1800-1936)*. Simat de la Vallidigna: La Xarra, 1997.

IZQUIERDO IZQUIERDO, L. «El teatro en Valencia 1800-1832». *Boletín de la Real Academia Española*, t. LXIX, Quadern CCXLVII (maig-agost 1989), p. 257-305.

IZQUIERDO IZQUIERDO, L. «El teatro menor en Valencia (1800-1850)». *Revista de Literatura*, t. LII, núm. 103 (gener-juny 1990), p. 101-127.

IZQUIERDO IZQUIERDO, L. «Cartelera Teatral Valenciana (1832-1850)». *Anales de la Real Academia de Cultura Valenciana*, any LIII (gener-desembre 1992), núm 70 [València 1993], p. 139-196.

SANSANO, G. «Per una revisió del sàinet valencià del segle XIX: Josep Bernat i Baldoví, un exemple», introduction a J. Bernat i Baldoví, *Teatre en valencià I (Obra Completa, t. I)*. Sueca/ Catarroja: Imp. Palacios/Editorial Afers, 1997, p. 13-22.

SANSANO, G. «Sobre els antecedents dramàtics de Josep Bernat i Baldoví», en M. NICOLÁS (ed.). *Bernat i Baldoví i el seu temps*. València: PUV 2002, p. 429-448.

SANSANO, G. «Tres notes sobre l'actor Joaquim Garcia-Parrenyo i la seua obra *Vicenteta la de Patraix* (1845)». In *Professor Joaquim Molas. Memòria, escriptura, Història*, vol. II. Barcelona: Publicacions de la Universitat de Barcelona, 2003, p. 969-983.

SANSANO, G. «Some Types of Short Theatre in Eighteenth-Century Valencia». *Catalan Review*, vol. XIX, nº 1-2 (2005), p. 265-284.

SIMBOR ROIG, V. *Els orígens de la Renaixença Valenciana*. València: IFV, 1980.

SIRERA, J.-L. «El Principal de València i les representacions teatrals en valencià durant el

segle XIX». *Estudis escènics*, 24 (març 1984), p. 77-92.

SIRERA, J.-L. «El sainet valencià: unes arrels a flor de terra». In *Les arrels del teatre valencià actual. Jornades de debat Festival de Teatre de Carrer. Vila-real, 14-16 de maig 1992*. A cura de J.-L. Sirera i Manuel V. Vilanova, Vila-real: 1993, p. 47-66.