

Marie-Pierre Caire
CRESEM – Université de Perpignan – Via Domitia

REVENDEICATION DE L'USAGE DE LA LANGUE CATALANE
ET NATIONALISME CATALAN
DANS LE THÉÂTRE REPRÉSENTÉ À BARCELONE ENTRE
1868 ET 1874

RÉSUMÉ

La vie théâtrale à Barcelone est très intense pendant le « *sexenio* » démocratique. Les pièces peuvent refléter des préoccupations propres au moment comme le contexte révolutionnaire, et les traiter sous un angle spécifique à la Catalogne. Elles peuvent aussi exprimer des revendications propres à la région comme la revendication de l'usage de la langue. Celle-ci devient objet de revendication et outil pour affirmer l'identité catalane.

Mots-clés : *sexenio*, revendication catalan, théâtre, identité catalane.

ABSTRACT

Barcelona's theatrical life was very intense during the Democratic *Sexenio*. Some plays reflected concerns that were particular to the period, such as the revolutionary context, and depicted them from Catalonia's perspective. However, others expressed the region's specific demands such as the use of Catalan language. The language thus became a demand in its own right and a tool for asserting Catalan identity.

Keywords: *sexenio*, Catalan language demand, theatre, Catalan identity.

Les transformations fondamentales que vit l'Espagne au dix-neuvième siècle sont particulièrement importantes en Catalogne. L'implantation du capitalisme et l'industrialisation contribuent à modifier la structure sociale, favorisant un essor de la bourgeoisie catalane et le développement de la classe ouvrière barcelonaise. Sur le plan politique, le libéralisme se nuance en différentes idéologies politiques et le désir croissant de participation des différents secteurs de la société se manifeste par les urnes ou par des soulèvements populaires, nombreux à Barcelone (*bullangas*). Les revendications de changements, les insatisfactions et déceptions débouchent en 1868 sur la « *Gloriosa* », à la fois coup d'état militaire et mouvement révolutionnaire, qui met fin à la monarchie d'Isabel de Bourbon et ouvre une période de six ans, « *sexenio* » démocratique (1868-1874), durant laquelle se succèdent des régimes démocratiques (gouvernement provisoire, monarchie d'Amadeo de Savoie, première république). Le contexte est alors favorable à la libre expression, à la création de nouveaux partis, dont le parti républicain fédéral très présent en Catalogne, et à l'organisation des mouvements ouvriers. Le phénomène de la « *Renaixença* », enclenché dès 1833 à travers la renaissance de la langue catalane dans la culture, qui se prolonge dans la

montée du sentiment d'identité catalane, puis dans le domaine politique, accompagne ces transformations¹.

Cette période de bouleversements et de libertés permet aux dramaturges d'exprimer leurs opinions politiques, leurs revendications, leurs points de vue sur les événements. En Catalogne, comme ailleurs, les sujets d'actualité sont mis en scène et nous pouvons nous demander s'ils sont abordés sous un angle particulier, si des thématiques en lien avec la région sont également traitées dans les œuvres représentées à l'époque. Dans quelle mesure la revendication de l'usage de la langue catalane, l'affirmation de l'identité catalane sont-elles exprimées par les dramaturges ? Le monde ouvrier, qui occupe une place croissante dans la société catalane, est-il évoqué dans les pièces jouées à Barcelone ? Y défend-on le républicanisme fédéral ?

Après avoir évoqué l'intensité de l'activité théâtrale à Barcelone, l'importance que gagne la langue catalane dans les représentations et son rôle dans les œuvres, nous apporterons quelques éléments de réponse à travers des exemples de pièces du moment.

Dans le cadre d'une thèse sur la vie théâtrale à Barcelone pendant le « sexenio » démocratique, j'ai effectué un relevé de la programmation des théâtres de la ville publiée dans le journal *Diario de Barcelona* entre 1868 et 1874², qui, complété par d'autres sources d'informations³, m'a permis d'élaborer une base de données des œuvres représentées, par jour, par théâtre. Ces données apportent des réponses à des questions sur l'activité théâtrale de l'époque (titres des œuvres, auteurs, nombre de représentations, part de chaque langue, genres, spécialisation des théâtres en fonction de la langue, des genres...) et par la suite il est possible de choisir d'analyser certaines pièces en fonction du lien de leur titre avec l'actualité ou des thématiques du moment, de leur succès... Pour cet article, j'ai sélectionné quelques pièces me permettant de me centrer sur l'actualité du point de vue catalan.

1. ESSOR DE LA VIE THÉÂTRALE À BARCELONE

La vie théâtrale connaît un essor considérable au cours de la deuxième moitié du XIXe siècle dans l'ensemble de l'Espagne, mais particulièrement à Barcelone. Alors qu'au début du siècle cette ville ne disposait que d'un théâtre, celui de la Santa Creu, dans la deuxième moitié du siècle, le nombre de théâtres publics a fortement augmenté.

Un article du *Diario de Barcelona* n° 153 du 3 juin 1868 se référant à des statistiques sur les places de théâtre en Espagne fait apparaître Barcelone en tête, en termes de capacité, et la ville présente la particularité unique en Espagne d'offrir davantage de places en salle que dans des arènes : alors que Madrid dispose dans ses 7 théâtres publics de 12.000 places et d'un total de 14.000 places dans deux arènes, les 12 théâtres barcelonais offrent 18.000 places pour 12.000 aux arènes.⁴ Le nombre de

¹ Pere Anguera dans *La politización del catalanismo* (2002) évoque différents points de vue d'intellectuels et hommes politiques catalans exprimés pendant le « sexenio », allant de la demande d'une décentralisation administrative, économique, même politique, jusqu'à la revendication de la république fédérale.

L'association culturelle « La Jove Catalunya » créée en 1870 souhaite faire évoluer le mouvement de la « Renaixença » littéraire vers un catalanisme politique et s'exprime dans ce sens à travers l'hebdomadaire *La Gramall*, remplacé en 1871 par *La Renaixença*.

² Le relevé systématique a été effectué pour les années 1868, 1869, 1873, 1874.

³ Presse locale de l'époque, catalogues de l'*Institut del teatre*, de la *Biblioteca de Catalunya*...

⁴ À titre de comparaison, Cadix a 4 théâtres pour 3.000 spectateurs et une arène de 11.500 places. Valence, dont les 2 théâtres n'offrent pas plus de 2.500 places, possède la place de taureaux la plus importante d'Espagne, d'une capacité de 17.000 spectateurs.

théâtres à Barcelone est donc bien plus important qu'à Madrid mais il ne reflète pas la totalité de l'activité théâtrale, puisqu'il existe en marge de ces théâtres, des locaux moins importants dont la programmation n'est pas annoncée dans la presse, et des lieux pour des représentations restreintes destinées à un public de familles ou d'amis.

La vie théâtrale est étroitement liée au contexte culturel du moment et aux pratiques sociales en vigueur à l'époque. La tendance est à l'associationnisme dans tous les domaines, professionnel, culturel, loisir, et même politique à partir de 1868⁵. Des associations ludiques organisent pour leurs membres des conférences, des bals, des soirées théâtrales en louant certains locaux publics et en recrutant une troupe de comédiens. Des associations contribuent à fournir aux théâtres de la ville un public nombreux et régulier, pour lequel assister à une représentation est non seulement une des principales distractions, mais aussi un prétexte pour se retrouver, se montrer et faire admirer ses toilettes, tisser des liens, des alliances familiales et même traiter des affaires. Aller au théâtre est presque une obligation sociale, une façon d'affirmer son appartenance à un groupe social. Ne pas aller au théâtre équivaldrait à se mettre en marge de la société. Ces associations sont même parfois les promoteurs de la construction de théâtres qui deviennent des théâtres publics⁶. La survie économique de nombreux théâtres publics tient en grande partie à ces associations qui leur fournissent un public régulier.

Pour ne pas décevoir ce public assidu, il faut varier continuellement la programmation. La demande en nouveautés est donc forte et la production tente de la satisfaire.

Ce développement intense de la vie sociale et notamment théâtrale coïncide avec la « Renaixença ». Le théâtre est l'un des principaux domaines dans lesquels la langue gagne du terrain et il est aussi un moyen d'exprimer des spécificités culturelles catalanes.

2. LE THÉÂTRE EN CATALAN À BARCELONE

Au début du siècle, les pièces en catalan ou bilingues sont très peu présentes sur la scène publique du théâtre de la Santa Creu et se limitent à des saynètes qui viennent parfois compléter les séances, avant ou après l'œuvre principale en castillan, reflétant la hiérarchie sociolinguistique en vigueur.

El repertori català obeïa a hàbits sainetescos, que reduïen les representacions als teatres particulars o a sessions complementàries o marginals, mentre que s'identificava el teatre "seriós" amb l'escrit en castellà o traduït a aquesta llengua.»

Jorba (1994 : p. 99).

Au cours du siècle – au fur et à mesure que s'affirme le sentiment identitaire –, l'offre de pièces catalanes se diversifie et les théâtres leur font une place grandissante.

L'étude à partir du relevé de la programmation permet d'apprécier la place qu'occupe le théâtre catalan sur les scènes barcelonaises. En moyenne, 660 œuvres font

⁵ Rosana Gutiérrez Lloret, dans *Sociabilidad política, propaganda y cultura tras la revolución de 1868. Los clubes republicanos en el Sexenio Democrático* (2002) traite de cet aspect de l'associationnisme.

⁶ L'association récréative « Liceo filodramático de Montesión », qui devient en 1839 « Liceo filarmónico-dramático de la reina Isabel II », est à l'origine de la construction du « Liceo » entre 1845 et 1847. « El instituto dramático del Olimpo » promeut la construction du théâtre Olimpo en 1851.

l'objet de plus de 2.700 représentations par an dans les principaux théâtres de la ville dont la programmation est publiée dans le journal. Le répertoire castillan est nettement plus riche que le répertoire catalan, mais les œuvres catalanes sont davantage représentées. Les pièces en castillan sont quatre fois plus nombreuses que celles en catalan au début de la période (1868) et trois fois plus en 1874, alors que le nombre de représentations en castillan n'est que deux fois supérieur à celui des représentations en catalan. Le catalan progresse globalement sur les scènes barcelonaises, et il n'est plus limité aux pièces courtes, saynètes ou comédies, mais il s'impose dans le drame, la *zarzuela* et la comédie de magie. Les drames catalans ont du succès et se placent parmi les premiers dans le classement par nombre de représentations. Frederic Soler est incontestablement le dramaturge qui domine la vie théâtrale barcelonaise à cette époque. Sur la période étudiée, c'est lui qui offre le plus vaste répertoire (en moyenne 23 œuvres par an) et qui obtient le plus grand nombre de représentations (en moyenne 225 par an). Selon ce dernier critère, il se place devant tous les autres dramaturges. Un autre auteur catalan, Eduardo Vidal y Valenciano, arrive en deuxième position, tandis que Josep Maria Arnau, deuxième et troisième en 1868 et 1869, est moins représenté en fin de période. D'autres auteurs catalans comme Rafael Maria Liern (Valencien), Jaume Piquet y Piera, Narcís Campmany, Antonio Ferrer y Codina, apportent également une contribution non négligeable à la vie théâtrale de ces années.

3. REVENDICATION DE LA LANGUE CATALANE

Si l'augmentation du répertoire et surtout du nombre de représentations du théâtre catalan est le reflet d'une affirmation de l'identité catalane qui passe par la récupération de la langue dans l'un des domaines culturel et social de l'époque⁷, le contenu de certaines pièces exprime clairement la revendication de la langue, et même parfois une opposition déclarée au castillan, perçu comme l'instrument du pouvoir central, voire même de l'oppression. La situation de diglossie, de supériorité du castillan, dans laquelle les auteurs et le public évoluent, est particulièrement mise en relief, ou dénoncée, dans les pièces bilingues. On aurait tort de croire que l'emploi du castillan dans des pièces catalanes est uniquement dû au décret du 20 janvier 1867 qui interdisait de présenter à la censure des œuvres écrites exclusivement « en cualquiera de los dialectos de las provincias de España »⁸. Ce décret est en effet annulé après la révolution de septembre 1868 ; son application n'aura duré qu'un peu plus d'un an, alors que des pièces bilingues sont écrites pendant tout le siècle.

Simple reflet de situations réelles dans un contexte de langues en contact (bilinguisme passif, changements de code, interférences linguistiques), l'introduction du castillan dans des pièces catalanes peut permettre au dramaturge de créer des situations comiques, ou au contraire de développer des tensions dramatiques entre les personnages, ou de préciser certains traits de leur caractère, ou bien d'enrichir la trame. Le personnage castillanophone qui ne souhaite pas de rapprochement avec son interlocuteur ou qui même veut lui imposer une distance par la langue, est fréquent. Dans ce cas, il ne fait bien sûr aucun effort pour faciliter le dialogue, même si l'interlocuteur catalanophone éprouve des difficultés évidentes à le comprendre. Il

⁷ Des associations musicales comme les chorales de Josep Anselm Clavé (*L'Aurora* en 1845, *La Fraternitat* en 1855, plus tard célèbre sous le nom de *Eutèrpe*) contribuent à diffuser le catalan à travers les chansons. Sur un plan plus général, on peut renvoyer à MARFANY, Joan Lluís, *La cultura del catalanisme*, Barcelona, Empúries, 1995.

⁸ *Boletín oficial del 29 de enero de 1867*, núm.244.

emploie le castillan en tant que langue officielle, langue du pouvoir, langue de la culture ou langue des classes sociales supérieures dans la situation de diglossie contextuelle, et il le revendique. Ce type de personnage cherchant à imposer une supériorité dont il se croit pourvu est en général traité de façon négative dans les pièces bilingues. Les militaires, le « *guardia civil* », les fonctionnaires etc., en sont les principaux représentants. Ils ont souvent le mauvais rôle, celui du méchant ou du ridicule. Mais les personnages catalans qui emploient le castillan pour affirmer leur supériorité sociale vis-à-vis d'autres Catalans ou dans le but d'obtenir une promotion sociale sont tout aussi négatifs : ils dérogent à la loyauté linguistique.

Dans sa pièce *La mitja taronja*, représentée pour la première fois le 3 mars 1868, donc à l'époque où le décret était encore en vigueur, Josep Maria Arnau ne se limite pas à inclure un personnage castillan, mais il fait du bilinguisme un élément essentiel de l'œuvre. L'action se déroule dans un village proche de Barcelone où vivent Esteve, menuisier, et sa fille Mercé. Le frère d'Esteve a fait fortune en Amérique et il envoie son fils, Panchito, faire la connaissance de son oncle et de sa cousine. Panchito ne parle que castillan et il va rencontrer chez son oncle des personnages ne parlant que le catalan ou s'exprimant dans les deux langues. La langue ne se contente pas d'être présente dans des dialogues bilingues passifs de façon neutre, mais devient un élément constitutif de la trame. L'emploi d'une langue ou une autre correspond à des choix ou des stratégies mises en œuvre par les personnages. Les personnages catalans qui adoptent le castillan le font par courtoisie vis-à-vis de Panchito mais surtout par intérêt, pour s'attirer ses bonnes grâces. Mme Pona et sa fille Flora, par exemple, veulent être agréables à Panchito qui pourrait être un bon parti pour Flora ; elles s'adressent à lui en castillan, cherchant par là un rapprochement. C'est leur désir d'ascension sociale qui motive le changement de langue. Lluís, jeune voisin, s'adresse aussi en castillan à Panchito ; il cherche à établir avec lui une complicité, une camaraderie de garçons qui aiment s'amuser, fumer, conquérir les filles.

Lluís : Y viene usted á reducirse / á un pueblecillo? [...] ¿Yo he sido muy calavera [...] Le compadezco de veras. / ¿Esto está peor que Argell / Para gozar, Barcelona; ...
 Pancho : Déme usted la mano, amigo.
 Lluís : Somos dos quien para quien.
 Esteve : Endavant, ja son compiches.

Arnau (1868 : Acte I, sc. 13)

Lluís approuve tout ce que dit et fait Pancho, et ne semble guère intéressé par autre chose que le divertissement. Pancho non plus n'attire pas beaucoup la sympathie au fur et à mesure que la pièce avance. Il apparaît comme un garçon superficiel, habitué au luxe et à la vie facile, aux dépenses, aux fêtes :

Si vivo para el placer! / En la Habana cada noche / nos juntamos cuatro ó seis/ y armamos broma y jaleo. / ¡Virgen Santa, qué belen! /Y esto es pan de cada día! Bailes, festines soirees.../ Y siguen las cacerías, / las carreras y el vaiven.../Y así se pasa la vida, / y así se goza do quier.../ Nos gastamos dos mil pesos...

Arnau (1868 : Acte I, sc. 19)

Lluís, bien sûr, lui donne raison : « Y dice bien don Panchito... / el dinero ha de correr /y que lo gaste quien pueda / y el que no pueda... también ».

D'autres personnages restent fidèles au catalan et ne s'adressent à Panchito que dans leur langue, pour différentes raisons.

Esteve, l'oncle de Panchito, se justifie ainsi : « No't parlaré castellano / perque no hi entench borrall » (Arnau, 1868 : Acte I, sc. 7). Il veut en fait dire qu'il ne le parle pas, alors qu'il le comprend bien, à l'exception de quelques mots qu'il interprète mal. Esteve est un homme simple, habitué à sa vie de travailleur. Le bouleversement qu'entraîne l'arrivée de Panchito, la présence de tout ce monde, la sortie à la campagne, le perturbent. Il l'exprime ainsi :

Quin desordre! Quin bullicu! / Quin desgabell! Quin encant! / Per un home de sa casa. /... No, no, no. Crido en Pajito / y li parlo net y clá : / a la Habana, americanos; / Aquí a casa, catalans. // y en fi, viva Catalunya / per tota la eternitat! »

Arnau (1868 : Acte II, sc. 3).

Il se réfère à son neveu avec le nom de Pajito au lieu de Panchito. Pour lui la sonorité castillane des deux mots est similaire. Mercé, modeste, pense qu'elle n'est pas à la hauteur de son cousin, qui a reçu une éducation qu'elle n'a pas eue, qui a voyagé et qui mène un train de vie bien supérieur au sien. Elle reste elle-même tout au long de la pièce, ne cherche pas à adopter une façon de parler artificielle pour séduire Panchito. Le catalan est sa langue et elle y reste fidèle. C'est aussi un moyen de se distinguer de Flora et Mme Pona qu'elle ne peut supporter et dont elle a bien compris les intentions. L'autre personnage qui reste fidèle au catalan est Peret, l'employé d'Esteve, qui est amoureux de Mercé et veut l'épouser. Il voit en Panchito, dès son arrivée, un rival et se montre peu sympathique avec lui. Pour Peret, s'exprimer en catalan est une façon de maintenir une distance vis-à-vis de Panchito et de manifester sa jalousie.

Deux clans se créent : celui des personnages qui adoptent le castillan pour se rapprocher de Panchito, établir une complicité avec lui, donner l'impression d'appartenir à son univers, à son milieu social élevé ou chercher à y accéder. Puis il y a le clan d'Esteve, Mercé et Peret qui conservent le catalan en toutes circonstances ; Esteve, en raison de ses limitations culturelles et aussi parce qu'il a une personnalité d'une pièce, entière et que sa langue le définit ; Mercé, pour rester elle-même, à sa place et pour se distinguer de Pona et de Flora et de leur hypocrisie. Les richesses de Pancho et la possibilité d'entrer dans son monde de luxe par un éventuel mariage ne lui montent pas à la tête. Elle n'est pas disposée à jouer la comédie, à changer de personnalité pour tenter de les conquérir. L'hostilité que ressent Mercé à l'égard de Mme Pona et de Flora et le mépris qu'éprouve Peret vis-à-vis de l'ensemble du groupe formé autour de Panchito s'accroissent. Les personnages du clan castillan deviennent de moins en moins sympathiques. Mme Flora est exaspérante avec sa manie de vouloir imposer sa présence, de se croire indispensable, de vouloir tout organiser et de vanter sans cesse les mérites de sa fille, de la faire passer pour une jeune fille innocente, discrète, alors qu'elle a déjà eu plusieurs fiancés. Peret est excédé par la superficialité de Pancho et par les simagrées de Mme Pona : « (No puc sentir aquesta gent!) » (Arnau, 1868 : Acte I, sc. 19).

Cette pièce est un exemple intéressant de l'utilisation du bilinguisme à des fins dramatiques : création de situations comiques, caractérisation des personnages, évolution des tensions. Elle a connu un immense succès. De toutes les pièces jouées dans les théâtres barcelonais de 1868, *La mitja taronja* a été la plus représentée, et on la jouait encore au début du vingtième siècle.

Si cette pièce est avant tout un divertissement sans prétention politique, elle est aussi une revendication du catalan considéré comme élément fondamental de l'identité catalane. Les personnages les plus entiers, les plus nobles sont ceux qui restent fidèles à leur langue. Ceux qui s'expriment en castillan sont superficiels, hypocrites ou intéressés. Le message est clair et le succès de la pièce montre que les spectateurs, non seulement se divertissent mais adhèrent à ce message.

La langue est le thème principal de *Cosas del día* (Bordas, 1888), représentée pour la première fois le 20 février 1868, donc pendant la période d'application du décret. Il est d'ailleurs fait référence à ce décret à l'intérieur de l'œuvre. Le théâtre est l'autre thème important de la pièce, directement lié à celui de la langue. L'action se déroule dans une famille barcelonaise de la petite bourgeoisie. La femme, doña Concha, bien que catalane, considère que parler castillan est beaucoup plus élégant, alors que son mari, Domingo, et sa fille Isabel préfèrent parler catalan. Le père et la fille lisent en cachette des œuvres en langue catalane que Concha trouve vulgaires et de mauvais goût :

Comedias! ... qué! ... ni comedias; / sainetes de zaguán ¡ / cuatro tipos tabernarios, / cuatro chistes de arrabal /y cuatro inmoralidades / que da nauseas escuchar, /ahí tienes lo que es ensuma / el teatro catalán.

Bordas (1868 : Acte I, sc. 10)

Dans la première scène, Doña Concha lit la programmation du Liceo où elle aimerait emmener sa fille, alors que Domingo s'intéresse à celle du Romea⁹ qui offre des représentations en catalan. Doña Concha, plus loin, dresse un panorama des théâtres en fonction de ses critères :

Mira si á una señorita / cual tú, de alta sociedad, / no le sienta mejor ir /al Liceo o al Principal; / pero al Odeón, ni al Romea.../lástima no frecuentar también Tirso y Jovellanos / y el Olimpo, ¿qué más da? Y el domingo por la tarde á los campos a bailar / con modistillas y criadas : /Tomando un camino vas! ... / Tú, Isabel, tan elegante, / tan fina, tan bella, y tan .../Vamos, procura hija mía, / esa costumbre dejar / de hoy más dejando el defecto /De hablar siempre catalán.

Bordas (1868 : Acte I, sc. 10)

Isabel se plaint de sa mère qui veut lui imposer le castillan : « Cada dia'm renya més / perque parlo català. /[...] /Vól que castellá parli, / que fá noble; fá benéyt! » (Bordas, 1868 : Acte I, sc.6). Le père se moque des modes imposées par l'aristocratie et que les bourgeois veulent suivre, comme parler castillan, aller à la messe pour montrer ses beaux atours, aller au bal, assister à des réunions mondaines où les gens se font des compliments hypocrites pour se critiquer par-derrière :

L'aná a missa cada dia / es per lluhí 'ls vestits, res més: /ara aixís se'ls ha enfiladas / l'aristocracia, Isabel, demá que no siga moda, / ni'ls diumenges hi anireú »

Bordas (1868 : Acte I, sc. 9).

⁹ Le *Liceo* était essentiellement fréquenté par la grande bourgeoisie barcelonaise, alors que le *Romea* avait un public plus populaire (petite bourgeoisie, artisans...) et était devenu depuis 1867 le lieu privilégié des représentations en catalan.

Au cours d'une discussion, Concha, en castillan et Domingo, en catalan, se font des reproches. Domingo rappelle à sa femme que lorsqu'ils étaient fiancés elle parlait catalan et, elle, lui reproche ses origines populaires : « Bien se conoce que de raza menestral descienes » (Bordas, 1868 : Acte I, sc.11). Concha est fille d'un militaire, mais Barcelonaise. Domingo ne renie pas ses origines et évoque sa fortune gagnée honnêtement. Il affirme qu'il peut changer d'habit mais ne veut pas changer de langue. Doña Concha reçoit don Conrado, jeune homme barcelonais, qu'elle a choisi comme prétendant pour sa fille, et qui fréquente les salons de la bonne société et ne s'exprime qu'en castillan. Mais Isabel est amoureuse de Mariano qui vient d'écrire un drame en catalan. Conrado est peu sympathique. Il rappelle à Mariano le décret interdisant les œuvres en catalan :

Usté ignora que el Gobierno de la Reyna / que Dios guarde, ha prohibido / que se escriba en esa gerga / y que el censor de teatros / apruebe tales comedias?

Bordas (1868 : Acte II, sc. 8)

Conformément au contexte diglossique, dans les scènes où ils sont ensemble, Mariano change de langue pour s'adresser à Conrado en castillan, alors que ce dernier ne fait jamais aucun effort pour s'adapter à la langue de ses interlocuteurs catalanophones, même lorsqu'il s'adresse à Domingo, le chef de famille envers qui il pourrait éprouver plus de respect. Don Conrado se montre même humiliant envers le père de Mariano, don Tomás, qui après des efforts pour s'adresser à lui en castillan finit par reconnaître : « M'embarassa l'castellá / y no sé dir lo que penso. » (Bordas, 1868 : Acte III, sc. 2).

Conrado lui répond sèchement : « ¿Decía usted? » alors qu'il est lui-même catalan. Ces deux mots en castillan expriment clairement un désir d'établir une distance vis-à-vis de son interlocuteur, en lui imposant une langue qu'il maîtrise mal, et de le maintenir dans une position d'infériorité.

À la fin, lorsque tout s'arrange et qu'Isabel va pouvoir épouser Mariano, Domingo s'adresse à sa femme en ces termes : « Y tu ... fora castellá; / serem tots una familia / y faria estrany » (Bordas, 1868 : Acte III, sc. 11). D. Tomás s'étonne d'entendre parler Doña Concha en catalan. Domingo lui explique qu'elle est de Barcelone, mais que la mode ... : « Tomás : Senyora! Es posible? Domingo : Res, la moda! » (Bordas, 1868 : Acte III, sc. 11).

Pour conclure, Mariano évoque Cervantes qui a écrit en castillan comme il pensait et parlait lui-même, et il affirme qu'à son image tout le monde doit parler et écrire dans sa langue maternelle. Comme dans la pièce évoquée antérieurement, l'auteur critique l'emploi artificiel du castillan par des Catalans qui renient leurs origines et cherchent ainsi à faire croire qu'ils ont une position sociale élevée.

Cette pièce est une plaidoirie, non seulement en faveur de l'usage de la langue catalane dans la vie sociale, contre la mode ou la pression sociale qui impose aux Catalans l'emploi artificiel du castillan, mais aussi en faveur du théâtre catalan et contre le décret qui interdisait les œuvres écrites entièrement en catalan. De nombreuses références sont faites aux théâtres barcelonais de l'époque, aux œuvres catalanes à succès des années 1860 (des titres de Frederic Soler, Josep Maria Arnau, Eduardo Vidal y Valenciano et de l'auteur lui-même sont cités), et il est certain que les spectateurs de cette œuvre ne restaient pas insensibles à ce débat sur la langue, pour eux tellement d'actualité, et qui les touchait de si près.

L'affirmation de l'identité catalane se trouve dans ces pièces qui revendiquent clairement l'utilisation de leur langue par les Catalans. Les événements historiques de la période du « sexenio » (révolution, révoltes populaires, guerres carlistes, république) permettent également aux auteurs catalans d'exprimer leur ardeur révolutionnaire, commune à celle de nombreux dramaturges du reste du pays, mais tout en lui conférant une spécificité catalane – à savoir, en la présentant sous un angle plus spécifiquement catalan.

4. ÉPISODES HISTORIQUES MIS EN SCÈNE – HÉROS CATALANS

Des titres explicites de pièces écrites en castillan ou en catalan évoquant la « Gloriosa » apparaissent dans la programmation du *Diario de Barcelona. Lo Pronunciament* (Piquet y Piera, 1868), comédie jouée pour la première fois en octobre 1868 et que nous retrouvons tout au long du « sexenio », met en scène des citoyens catalans ordinaires qui ne sont pas des héros mais représentent différentes attitudes face à la révolution : le conservateur bourgeois hostile à tout changement, partisan de l'ordre et de la tradition, le pragmatique qui se préoccupe du cours des bons du trésor et adhère à la révolution pour autant qu'elle ne porte pas atteinte à ses revenus, et les révolutionnaires convaincus. Malgré le ton réaliste de l'ensemble de la comédie, la fin reprend les clichés des pièces allégoriques qui célèbrent la révolution. *Lo 29 de setembre* (Molet, 1871) montre la participation populaire au soulèvement, dans un village de la côte du Maresme, El Masnou, où des pêcheurs s'impliquent dans la conspiration et se préparent, en attendant les consignes de Barcelone, à prendre la mairie et le pouvoir local, au péril de leur vie. Si l'un d'entre eux défend une position révolutionnaire extrémiste et souhaite des mesures radicales, le protagoniste incarne le révolutionnaire responsable sachant modérer les excès et d'éventuels débordements violents. Mais les personnages ne sont pas que des héros ou des ennemis de la révolution ; ils ont une dimension humaine et vivent, parallèlement à leur engagement politique, un drame familial qui enrichit la trame historique – dont le dénouement est connu – d'une intrigue dramatique qui confère à cette pièce catalane un intérêt dont sont dépourvues d'autres productions sur le sujet trop simplistes. *El crit de llibertat, Viva l'poble soberá* sont d'autres exemples de pièces sur la révolution de 1868.

Plusieurs titres évoquent par ailleurs des épisodes des guerres carlistes en Catalogne : *La victoria de Puigcerdà y la derrota den Savalls*¹⁰, *El banquet den Savalls en Ribas, Ripoll y Berga*, *La batalla de Alpens*, *Un somni del absolutisme o La entrada triunfal den Savalls en Barcelona* – pièce qualifiée dans le journal de « pasillo bufo-satírico-burlesco, a propósito »¹¹. Les thèmes politiques pouvaient être traités dans des genres variés comme le drame ou la satire.

Les événements contemporains donnent lieu également à la représentation de drames historiques, anciens ou nouveaux, dont le thème peut avoir un lien avec l'esprit révolutionnaire du moment. Elles mettent en scène des héros ayant défendu la liberté, s'étant rebellés contre l'absolutisme et le centralisme (Guillermo Tell, Juan de Padilla, Juan Bravo, Juan de Lanuza, Rafael de Riego), ou des périodes d'obscurantisme et d'oppression qui appartiennent désormais au passé.

Des titres spécialement centrés sur l'histoire de la Catalogne suggèrent une exaltation du sentiment nationaliste catalan : *Carlos de España o El verdugo de*

¹⁰ Savalls était commandant général de l'armée carliste à Gérone puis capitaine général de l'armée carliste en Catalogne.

¹¹ Nous n'avons pas pu localiser le texte de ces pièces.

Cataluña, d'Eugenio López et Esteban García, et *El padre de los catalanes o El insigne Don Pablo Claris*. Ce drame, écrit après la révolution, est annoncé dans le *Diario de Barcelona* du 20 décembre 1868, à la programmation du Romea :

Primera representación del grandioso drama nuevo histórico de aparato en 7 actos, sacado de uno de los hechos más eminentes que contienen las crónicas catalanas, basado en el principio de la proclamación de la soberanía nacional y destrucción de los tiranos que por tantos años han venido oprimiendo al pueblo español, ahogando con terroríficos actos de destrucción y sangre el grito santo de independencia y libertad; escrito por un autor de esta capital, cuyo título es El padre de los catalanes.

Quelques jours plus tard, c'est à l'Odéon qu'il est joué. Dans la programmation de ce jour, *El padre de los catalanes* est annoncé comme un drame « estrepitosamente aplaudido » lors de sa première représentation, et il est précisé que l'auteur a été rappelé sur scène cinq fois.

Un nouveau drame dans cette thématique patriotique catalaniste est également mis en scène, *El padre Gallifa o El suspiro de la patria o La independencia catalana*, de Joaquín Asensio de Alcántara. Le prêtre catalan, Joan Gallifa, participe, à l'époque de l'occupation napoléonienne, au complot anti-français de l'Ascension des 11 et 12 mai 1809. Les conspirateurs, dont le père Gallifa, furent découverts, emprisonnés et exécutés à la « Ciudadela » de Barcelone.

Nous avons relevé un autre titre catalan, se référant à un épisode de l'histoire de la Catalogne, *El somatén general de Catalunya*, représenté six fois. Nous n'avons pas pu retrouver cette pièce mais le titre suggère, là aussi, un contenu patriotique catalaniste. Rappelons que « Le somatén » était une organisation militaire populaire, constituée de volontaires pour lutter contre l'ennemi envahisseur. Elle joua un rôle important pendant la guerre de Succession, au début du dix-huitième siècle, défendant les intérêts catalans contre les Bourbons. Plus tard, cette armée populaire intervint dans la guerre d'Indépendance, contre les troupes bonapartistes. Nous ne savons pas si l'œuvre se réfère à l'époque de la guerre de Succession ou à celle de l'occupation française. Mais la connotation patriotique et catalaniste des deux périodes pendant lesquels son intervention fut importante, est évidente.

5. FORCE DU PEUPLE CATALAN

L'obscurantisme des temps de l'Inquisition et la décadence de la monarchie sont évoqués dans des œuvres comme *La inquisición por dentro o Carlos II el hechizado*, drame d'Antonio Gil de Zárate de 1837, qui avait été interdit pendant plusieurs années et qui est repris après la révolution. Ce thème est aussi abordé par le dramaturge catalan J. Piquet y Piera dans son drame *La inquisición de Barcelona*. (Cet auteur de plusieurs comédies en catalan a ici recours au castillan, langue qui était encore associée au drame et au thème historique même si le catalan gagnait du terrain dans tous les genres). Cette pièce, tout comme le drame de Gil y Zárate, dénonce le pouvoir de l'Inquisition, supérieur à celui du souverain. Mais elle se situe d'un point de vue catalan et met en relief l'esprit d'un peuple fort et combatif, qui sait défendre ses intérêts, et ne se plie pas aux tyrans qui veulent l'opprimer. L'action se déroule au dix-septième siècle. L'un des personnages, Lorenzo, jeune homme dont la famille a été exécutée par l'Inquisition, raconte une vision du futur qui lui est apparue dans un cauchemar prémonitoire : le quartier de la « Ribera » était démoli, et à sa place surgissait une forteresse colossale

portant le message « Ciudadela : nueva inquisición para los catalanes ». Le docteur Grau qui l'écoute, prédit que le peuple catalan n'acceptera jamais le joug d'un despote, et que s'il a été soumis par un tyran au dix-huitième siècle, il saura s'en libérer au siècle suivant. Les propos du docteur sont rapportés par un espion à l'Inquisition qui le fait arrêter, malgré sa charge de conseiller au sein du pouvoir local. L'Inquisiteur général défie ce pouvoir, tout comme celui du roi :

« Inquisidor : ¿Y qué es para mí el poder de los concellers; (sic) ni del pueblo, ni aun del mismo rey? »

Piquet y Piera (1869 : Acte II, sc.1)

Le docteur Grau ne se soumet pas à l'Inquisiteur. Il exprime son opinion très dure envers une Institution criminelle et illégitime, que les Catalans ne sauraient tolérer :

Dr. Grau : (...) Los hijos de Barcelona que han sabido hacer respetar sus fueros por sus monarcas, no vacilan ante este ominoso tribunal de la Inquisición [...] un tribunal cuya existencia grandes lumbreras de la Iglesia han demostrado que es incompatible con el cristianismo, contra este tribunal maldito de Dios que participa a la vez de los caracteres de juez, fiscal, acusador, delator, esbirro y verdugo, y al cual la congregación de Roma tiene la audacia de llamarle del Santo Oficio; este tribunal que es el terror de los pueblos, la pesadilla de los reyes, y a la vez el oprobio y el azote de la nación española. [...] el padre delata al hijo, el hijo al padre, el marido a la esposa [...] los catalanes no saben temblar ante las amenazas de nosotros, falsos ministros de un Dios que perdonó a los que le crucificaron.

Piquet y Piera (1869 : Acte II, sc. 4)

Ce réquisitoire très explicite contre l'Inquisition et contre la hiérarchie ecclésiastique, qui la reconnaît, n'aurait pu être prononcé par l'un des personnages de *Carlos II el hechizado*, drame écrit trente-deux ans plus tôt. Le contexte révolutionnaire et l'absence de censure en 1869, permet à Piquet y Piera d'aller beaucoup plus loin que Gil y Zárate dans la critique de cette institution. Il formule clairement dans un discours ce que Gil y Zárate ne faisait que suggérer par le déroulement de l'action et les caractéristiques des personnages. La différence essentielle entre les deux drames est le dénouement. Le drame de Piquet y Piera s'achève par la libération de Grau, grâce à l'intervention du peuple catalan qui trouve l'appui de l'autorité suprême locale, le vice-roi de Catalogne. Ce représentant du pouvoir royal, contrairement au roi Carlos II dans le drame de Gil y Zárate, protège son peuple, défie l'Inquisition et la soumet à son autorité. C'est la victoire du pouvoir royal, mais surtout du pouvoir local et des Catalans. L'esprit révolutionnaire et catalaniste caractérise donc ce drame historique sur l'Inquisition, écrit pendant le « sexenio ».

Un sujet qui préoccupe vivement la population tout au long du siècle, particulièrement en cette période démocratique, est le système de recrutement par tirage au sort des soldats, les « quintas ». Cette pratique, imposée par les Bourbons au dix-huitième siècle, avait toujours suscité de vives réactions d'opposition dans toute l'Espagne, mais particulièrement en Catalogne. Dans les villages, les cloches de l'église prévenaient la population de l'arrivée des responsables du tirage et la résistance s'organisait. Dans les villes, des émeutes se produisaient à chaque recrutement. Seuls les riches en mesure de payer des remplaçants pouvaient y échapper. Ce système, perçu comme une injustice, privait les familles modestes de leurs jeunes hommes, et leur causait de graves préjudices économiques. La suppression des « quintas » est une

revendication constante de toutes les agitations qui marquent le dix-neuvième siècle, et notamment de la révolution de 1868.

Ce thème des « quintas » est d'ailleurs très présent dans le théâtre de l'époque, qu'il soit simplement évoqué dans des comédies ou des pièces politiques, ou qu'il soit pris comme sujet central. Les auteurs dénoncent, tout comme la population, l'injustice de ces tirages au sort, leurs conséquences dramatiques pour les familles, et revendiquent leur suppression. Après la révolution, ils accusent les politiciens de les avoir rétablies malgré leurs promesses. Si les pièces centrées sur le sujet ont en commun le contexte rural dans lequel l'action se déroule, et le jugement négatif porté sur ce système, le dénouement n'est pas toujours le même. Acceptation du système et recherche d'une solution personnelle, intervention de la chance, résignation, ou refus collectif du système, constituent les différentes réactions face à ce problème, que nous trouvons selon les œuvres.

La pièce catalane *Catalans! Fora las quintas* aborde ce sujet, mais cette fois-ci sur un ton beaucoup plus polémique, subversif et révolutionnaire.

Si la révolte est vaguement évoquée ou prédite, comme expression du désespoir, dans certaines des pièces sur le sujet, elle est la solution proposée dans cette œuvre qualifiée par son auteur de « episodi de actualitat », et écrite « en mol (*sic*) pocas horas » en 1870, au moment où l'annonce d'une nouvelle levée de 40.000 soldats provoque à Barcelone des manifestations violentes.

L'action de la pièce se déroule dans un village des environs de Barcelone. Le maire, Pau Gañota, demande à son secrétaire, Felis Maria Trons, de préparer la table et tout ce qui est nécessaire pour le tirage au sort des soldats. C'est le gouvernement qui l'a ordonné. Felis fait traîner les préparatifs et commence à discuter avec le maire au sujet de ces « quintas » que le peuple refuse. Pour lui, le gouvernement doit servir le peuple et non lui imposer ce qu'il ne veut pas. De plus, ceux qui gouvernent aujourd'hui sont les mêmes qui avaient promis hier de supprimer les « quintas » et les « consumos »¹². Une fois au pouvoir, ils oublient leurs promesses et trahissent le peuple qui a participé à la révolution et leur a permis d'être là où ils sont aujourd'hui :

Lo poble, que's un bon jan / que calla, paga y sufreix, /va fe'l gran cop de setembre
/ pensanse de bona fé /que no'l enganyaban, y ara / se trova que ab tant progrés /té
las quintas com avans; / de gastos ni ha molts mes; /los consums ne son iguals / ó
encara pitxórs

Piquet y Piera (1870 : sc. 1 p. 4)

Le peuple est dans son droit de protester contre les « quintas » : « No van dir que fora quintas? / Donchs 'poble está en son dret /no volentlas, y si's fan / protesto, es dir protestem » (Piquet y Piera, 1870 : sc. 1 p. 5). Différents personnages s'affrontent ; des rivalités personnelles et amoureuses s'ajoutent aux conflits d'opinions politiques. Des critiques virulentes contre les hommes politiques sont prononcées. Le maire, accusé de politicien opportuniste, de « capgirat », voit son autorité mise en cause. Son secrétaire et les policiers municipaux refusent d'informer Barcelone de l'opposition des villageois au tirage au sort. Malgré toutes les menaces qu'il profère, le maire ne parvient pas à maîtriser la rébellion. Le peuple décide de le destituer. Le maire s'apprête à se rendre à Madrid pour dénoncer les villageois au gouvernement central. Peret, le fils du secrétaire, lui donne le message qu'il devrait en fait porter à Madrid : lorsqu'un peuple s'unit, les gouvernants ne peuvent rien contre lui. Et les Catalans veulent être libres ; ils

¹² Taxe sur certains produits de consommation comme la viande, l'huile, le vin..., mise en vigueur en 1845, très impopulaire.

ne sont pas nés pour être soldats mais pour gagner leur vie en travaillant honnêtement. Pau doit être le porte-parole du peuple et demander au gouvernement de tenir sa parole.

La pièce prend fin avec la victoire du peuple et l'espoir que l'action de ce jour sera un exemple pour toute l'Espagne. Le refus des « quintas » et la revendication de la liberté sont les dernières paroles prononcées.

Cette pièce encense la désobéissance à l'autorité, si celle-ci va à l'encontre de la volonté populaire et surtout si elle trahit ses promesses. Elle semble plus révolutionnaire que les autres œuvres écrites sur le sujet. Ces villageois catalans, grâce à leur détermination commune, leur courage, font face au représentant local et au pouvoir de Madrid lui-même, dont la légitimité est remise en cause. À travers ces personnages simples et concrets, en qui ils reconnaissent des proches ou se retrouvent eux-mêmes, les spectateurs perçoivent ce défi à l'autorité comme un acte possible.

Ces productions historiques de l'époque ou sur des sujets d'actualité, qui se situent du point de vue de la Catalogne, contribuent sans doute à renforcer un sentiment catalaniste qui commençait à sortir du cadre culturel et linguistique pour s'exprimer politiquement avec la naissance du républicanisme fédéral. Gregorio de la Fuente Monge voit dans les œuvres traitant de la révolte des « comuneros » une forme de revendication de ce modèle politique :

los republicanos [...] utilizaron el tema de los comuneros para acentuar aún más el protagonismo del pueblo en la historia y, muy especialmente, para legitimar su proyecto de una república democrática y federal del pueblo y para el pueblo. [...] y presentaron la rebeldía de los comuneros y agermanados del siglo XVI o de los fueristas catalanes del XVIII como un rechazo de la forma monárquica y una defensa de las libertades de las dos comunidades naturales e históricas, municipios y provincias (regiones), que debían recuperar su autonomía en el seno de la Federación española ».

de la Fuente Monge (2008)

Dans les œuvres que nous avons consultées, nous n'avons pas remarqué de références précises aux mouvements politiques propres à la Catalogne ou agitations qui marquent la période républicaine. Nous n'avons pas repéré non plus d'œuvre au titre explicite représentant la proclamation de la République fédérale. Gregorio de la Fuente Monge partage cette impression et écrit :

La desaparición de la Monarquía liberal y la división de los republicanos hizo que éstos abandonasen el teatro político antes de las elecciones de mayo de 1873, por lo que no hay obra conocida que conmemore en la escena la proclamación de la República Federal hecha por las Cortes en junio de ese año.

de la Fuente Monge (2001)

De même, les ouvriers ne semblent pas être très présents dans les pièces jouées dans les théâtres principaux de la ville pendant le « sexenio », alors que les bourgeois, « menestres », commerçants et paysans y abondent. Nous avons trouvé des personnages du monde ouvrier dans une pièce d'Eduardo Vidal y Valenciano, *La virtud i la conciencia*, qui met en scène des travailleurs des usines de filature et de tissage dont l'un d'entre eux, Eusebi, envisage de devenir membre de l'Ateneo de la classe ouvrière pour assister à des cours de dessin et obtenir par la suite un emploi mieux rémunéré. Mais les revendications du monde ouvrier, les syndicats qui s'organisent à Barcelone, les manifestations, ne sont guère évoqués par les dramaturges qui n'ont peut-être pas encore intégré dans leurs productions cet aspect caractéristique des transformations

sociales et économiques du siècle. Ou ils préfèrent mettre en scène des personnages dans lesquels leur public majoritaire peut se reconnaître. Le monde ouvrier sera davantage présent dans pièces de la fin du siècle.

6. CONCLUSION

À partir des années 1860, le catalan est de plus en plus présent dans des domaines divers de la vie sociale et culturelle barcelonaise et particulièrement dans le théâtre. Si le répertoire des œuvres en catalan (ou bilingues) reste encore bien inférieur à celui des pièces en castillan, le nombre de leurs représentations augmente et les auteurs offrent des comédies, des drames et des zarzuelas en catalan à un public varié de plus en plus attiré par cette activité culturelle et sociale. Certains théâtres, comme l'Odeón, le Romea sont ceux qui privilégient la représentation des pièces en catalan, alors que le Principal et le Liceo ne leur accordent que très peu de place. Le contenu des œuvres reflète l'évolution sociale et politique, les problématiques spécifiques du moment et du lieu. Si des thématiques telles que les mouvements ouvriers, le républicanisme fédéral propres à la période et concernant particulièrement la Catalogne ne semblent pas être traitées sur les scènes barcelonaises (si ce n'est par des thèmes historiques pouvant être interprétés comme l'expression de revendications de décentralisation ou fédéralisme), la revendication de la langue est, elle, très présente. Les auteurs catalans dénoncent dans leurs pièces la situation de diglossie et l'usage encore très en vigueur du castillan associé à l'ambition sociale. La situation politique du moment donne lieu à des œuvres qui exaltent l'esprit révolutionnaire et certaines d'entre elles se situent d'un point de vue catalan, soit en abordant des thèmes d'actualité ou historiques spécifiques à la Catalogne, soit en traitant un sujet concernant l'ensemble de l'Espagne mais en lui donnant une interprétation différente. Cet esprit révolutionnaire peut même parfois aller jusqu'au défi de l'autorité et du pouvoir central. Le théâtre devient ainsi l'une des voies par lesquelles l'identité catalane tente de s'affirmer.

BIBLIOGRAPHIE

- Amade, Jean (1924). *Origines et premières manifestations de la Renaissance littéraire en Catalogne au XIXème siècle*. Toulouse : Édouard Privat.
- Anguera, Pere (1997). *El català al segle XIX. De llengua del poble a llengua nacional*. Barcelona : Ed. Empúries.
- Anguera, Pere (2002). « La politización del catalanismo ». Dans Rafael Serrano (éd.), *El sexenio democrático, Ayer*, 44. Madrid : Asociación de Historia contemporánea, Marcial Pons, Ed. De Historia.
- Arnau, Josep Maria (1892). *La mitja taronja, Comedia bilingüe en 3 actos*. Barcelona : Llibreria de Eduardo Puig.
- Blas Arroyo, José Luis (1999). *Lenguas en contacto. Consecuencias lingüísticas del bilingüismo social en las comunidades de habla del este peninsular*. Madrid / Frankfurt am Main : Iberoamericana / Vervuert.
- Bordas, Ramón (1888). « Cosas del día, Comedia bilingüe en 3 actos ». Dans *Teatro català – Obras dramáticas de D. Ramón Bordas y Estragués*. Girona : Establiment tipogràfic de Darià Torres.
- Caire-Mérida, Marie-Pierre (2003). « Le bilinguisme dans le théâtre catalan au XIXème siècle : un procédé dramatique ». Dans Christian Lagarde (éd.), *Ecrire en situation bilingue. Actes*

- du colloque des 20, 21, 22 mars 2003. Université de Perpignan. Perpignan : CRILAUP – Presses Universitaires de Perpignan.
- Caire-Mérida, Marie-Pierre (2004). *La vie théâtrale à Barcelone pendant le « sexenio » démocratique (1868-1874)*. Thèse soutenue à l'Université de Perpignan sous la direction de François Suréda.
- Caire-Mérida, Marie-Pierre (2011). « Quintas et guerre carliste mises en scène dans le théâtre du sexenio democrático à Barcelone ». Dans Florence Belmonte, Karim Benmiloud et Sylvie Imparato-Prieur (éds.), *Guerres dans le monde ibérique et ibéro-américain. Actes du XXXVème Congrès de la S.H.F.* Berne : Peter Lang.
- Carmona, Angel (1967). *Dues Catalunyes : jocsfloralescos i xarons*. Barcelona : Ed. Ariel.
- Casassas i Ymbert, Jordi (coord.) (1999). *Els intellectuals i el poder a Catalunya. 1808-1975*. Barcelona : Ed. Pòrtic.
- de la Fuente Monge, Gregorio (2008). « El teatro republicano de la Gloriosa ». Dans *Espectáculo y sociedad en la España contemporánea. Ayer*, 72/2008 (4). Madrid: Asociación de Historia contemporánea, Marcial Pons, Ed. de historia.
- Fàbregas, Xavier (1978). *Història del teatre català*. Barcelona : Ed. Millà.
- Fontana, Josep (1994). « L'altra renaixença: 1860 i la represa d'una cultura nacional catalana ». Dans Pere Gabriel (dir.), *Història de la cultura catalana*, vol. 5. Barcelona : Edicions 62.
- Fradera, Josep Maria (1986). « La selecció de materials culturals en la formació de la consciència de classe de la burgesia catalana a mitjan segle XIX ». Dans *Orígens del món català contemporani*. Barcelona: Fundació Caixa de pensions.
- Gil de Zárate, Antonio (1872). *Carlos II el hechizado, Drama en 5 actos*. Madrid: Imprenta Policarpo López.
- Gutiérrez Lloret, Rosana (2002). « Sociabilidad política, propaganda y cultura tras la revolución de 1868. Los clubes republicanos en el Sexenio Democrático ». Dans Rafael Serrano (éd.), *El sexenio democrático, Ayer*, 44. Madrid : Asociación de Historia contemporánea, Marcial Pons, Ed. de Historia.
- Jorba, Manuel (1994). « Literatura, llengua i Renaixença. Models literaris i influències culturals ». Dans Pere Gabriel (dir.), *Història de la cultura catalana*, vol. 5. *Naturalisme, positivisme i catalanisme*. Barcelona: Edicions 62.
- López, Eugenio M. et García, Esteban (1869). *Carlos de España o El verdugo de Cataluña, Drama histórico contemporáneo en 4 actos y 1 epílogo*. Barcelona : Imprenta de Narciso Ramírez.
- Marfany, Joan Lluís (1995). *La cultura del catalanisme*. Barcelona : Ed. Empúries.
- Molet, Silvestre (1871). *Lo 29 de setembre, Drama en 3 actes*. Barcelona : Estampa de Salvador Manero.
- Piquet y Piera, Jaume (1868). *Lo pronunciamient. Apropósito en 1 acto*. Barcelona : Imprenta de la V.E. H. De Gaspar.
- Piquet y Piera, Jaume (1871). *La Inquisición en Barcelona, drama de grande aparato en 6 actos, estrenado con gran éxito en el Teatro del Odeón en 1869*. Barcelona: Establecimiento tipográfico de Luis Tasso.
- Piquet y Piera, Jaume (1870). *¡Catalans! ¡Fora las quintas!, Episodi de actualitat en un acte y en vers*. Barcelona: Impresora de Lluís Tasso.
- Salgues, Marie (2010). « Las quintas y el teatro : una farsa macabra ». Dans *Mélanges de la Casa Velázquez*. <<http://mcv.revues.org/3408?lang=fr>> [Consulté le 22/05/2015].
- Termes, Josep (1985). « Els ateneus populars en la societat catalana 1859-1939 ». Dans *Memòria del tercer Congrés d'Ateneus de Catalunya*. Barcelona : Generalitat de Catalunya, Departament de cultura.
- Vidal y Valenciano, Eduardo (1867). *La virtud y la conciencia. Drama en 4 actos de costums catalanas*. Barcelona : Establiment tipogràfic de Jaume Jepús.