



LITERATURA, CRÍTICA, LIBERTAD
Estudios en homenaje a
Juan Bravo Castillo

Coordinadores:
Hans Christian Hagedorn
Silvia Molina Plaza
Margarita Rigal Aragón

SERIE
HOMENAJES

LITERATURA, CRÍTICA, LIBERTAD

Estudios en homenaje a Juan Bravo Castillo

LITERATURA, CRÍTICA, LIBERTAD

**Estudios en homenaje a
Juan Bravo Castillo**

**Hans Christian Hagedorn
Silvia Molina Plaza
Margarita Rigal Aragón**
(coords.)



Ediciones de la Universidad
de Castilla-La Mancha
Cuenca, 2020

LITERATURA, CRÍTICA, LIBERTAD
ESTUDIOS EN HOMENAJE A JUAN BRAVO CASTILLO

Margarita Alfaro Amieiro
Antonio Ballesteros González
Antonio Barnés Vázquez
Jesús María Barraón
Esther Bautista Naranjo
Juan Antonio Belmonte Marín
Claude Benoit Morinière
Lourdes Carriedo López
Asunción Castro Díez
José Manuel Correoso Rodenas
Claude Duée
José María Fernández Cardo
Ángel Galdón Rodríguez
Tagirem Gallego García
Antonio García Martínez
Pedro Jesús Garrido Picazo
Marta Giné Janer
Beatriz González Moreno y Fernando González Moreno
Fátima Gutiérrez
Hans Christian Hagedorn
Juan Herrero Cecilia
Clara Janés
Alejandro Jaquero Esparcia

María Isabel Jiménez González
Isabel López Cirugeda
Celia López González y Silvia Molina Plaza
José Manuel Losada
Juan Agustín Mancebo Roca
Elena E. Marcello
Ricardo Marín Ruiz
Rocío Martínez Prieto
Ángel Mateos-Aparicio Martín-Albo
José Antonio Millán Alba
Montserrat Morales Peco
Jean Muñoz
María Dolores Picazo
María Teresa Pisa Cañete
Francisco Javier del Prado Biezma
Ignacio Ramos Gay
Àngels Santa
Santos Sanz Villanueva
Alfredo Segura Tornero
Lydia Vázquez

**Hans Christian Hagedorn, Silvia Molina Plaza, Margarita Rigal Aragón
(coords.)**



Juan Bravo Castillo

LITERATURA, crítica, libertad. Estudios en homenaje a Juan Bravo Castillo / Margarita Alfaro Ameiro... [et al.] ; coordinadores, Hans Christian Hagedorn, Silvia Molina Plaza, Margarita Rigal Aragón. – Cuenca : Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2020

640 p. ; 24 cm.– (Homenajes ; 12)

ISBN 978-84-9044-403-0

1. Literatura - Historia y crítica I. Alfaro Ameiro, Margarita. II. Hagedorn, Hans Christian, coord. III. Molina Plaza, Silvia, coord. IV. Rigal Aragón, Margarita., coord. V. Universidad de Castilla-La Mancha, ed. VI. Título VII. Serie

89 (09)

DS

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación solo puede ser realizada con la autorización de EDICIONES DE LA UNIVERSIDAD DE CASTILLA-LA MANCHA salvo excepción prevista por la ley.

Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos – www.cedro.org), si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra.

- © de los textos e imágenes: sus autores.
- © de la edición: Universidad de Castilla-La Mancha.

Edita: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.

Colección HOMENAJES n.º 12.

Diseño de la colección:

C.I.D.I. (Universidad de Castilla-La Mancha).



Esta editorial es miembro de la UNE, lo que garantiza la difusión y comercialización de sus publicaciones a nivel nacional e internacional.

I.S.B.N.: 978-84-9044-403-0 (Edición impresa)

I.S.B.N.: 978-84-9044-404-7 (Edición electrónica)

D.O.I.: http://doi.org/10.18239/homenajes_2020.12.00

D.L.: D.L. CU 82-2020

Composición: Compobell

Impresión: Byprint

Hecho en España (U.E.) – *Made in Spain (E.U.)*



Esta obra se encuentra bajo una licencia internacional Creative Commons CC BY 4.0. Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra no incluida en la licencia Creative Commons CC BY 4.0 solo puede ser realizada con la autorización expresa de los titulares, salvo excepción prevista por la ley. Puede Vd. acceder al texto completo de la licencia en este enlace: <https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.es>

ÍNDICE

Palabras para Juan Bravo	15
<i>Clara JANÉS</i>	
Prólogo	17
<i>Hans Christian HAGEDORN, Silvia MOLINA PLAZA y Margarita RIGAL ARAGÓN</i>	
Tabula gratulatoria	35
I. Filología Francesa	39
Fatima Mernissi : l'art de raconter et la conquête du bonheur au féminin	41
<i>Margarita ALFARO AMIEIRO</i>	
Marguerite Yourcenar et l'Argentine. Ponts et passerelles littéraires	53
<i>Claude BENOIT MORINIÈRE</i>	
Alain-Fournier y los restos del naufragio	65
<i>Lourdes CARRIEDO LÓPEZ</i>	
Racine, María Teresa de Austria y <i>La Ninfa del Sena (opera prima)</i>	77
<i>José María FERNÁNDEZ CARDO</i>	
La femme indienne au regard de Pierre Loti : des personnages « décor » à la bayadère Balamoni	89
<i>Tagirem GALLEGO GARCÍA</i>	
Màrius Torres, traducteur de poésie française	99
<i>Marta GINÉ JANER</i>	

Le décor mythique d'un « vent Paraclet » : de la Prusse-Orientale à l'île du Pacifique dans l'imaginaire tourniérien	113
<i>Fátima GUTIÉRREZ</i>	
Albert Camus, un escritor humanista de proyección universal: su relación con España y con la cultura española	125
<i>Juan HERRERO CECILIA</i>	
Algunas reflexiones sobre el porqué de la originalidad	141
<i>José Antonio MILLÁN ALBA</i>	
Napoleón, leyenda negra y dorada en la literatura francesa del Romanticismo	151
<i>Montserrat MORALES PECO</i>	
Mme de Staël, un primer hito europeísta en la historia moderna del diálogo intercultural	173
<i>María Dolores PICAZO</i>	
Le théâtre de Dulcinée Langfelder : intime, universel et féminin	187
<i>María Teresa PISA CAÑETE</i>	
Vuelta a Tipasa (volver al naturalismo es, siempre, volver al mundo grecolatino)	201
<i>Javier del PRADO BIEZMA</i>	
À la recherche de l'idéal chez George Sand	223
<i>Àngels SANTA</i>	
Maupassant en <i>Une femme coquette</i> como esencia del cine de Godard	231
<i>Alfredo SEGURA TORNERO</i>	
La comédie mélancolique chez Marivaux : <i>La double inconstance, La fausse suivante, La Dispute</i>	239
<i>Lydia VÁZQUEZ</i>	
II. Filología Hispánica	253
La imagen del río y su raíz simbolista. Algunos casos de su empleo en la poesía española desde la generación del 50 hasta los inicios del siglo XXI	255
<i>Jesús María BARRAJÓN</i>	
Viaje con Cervantes (I): la ruta de Don Quijote en el siglo XXI	271
<i>Esther BAUTISTA NARANJO</i>	
Lecturas posmodernas de la materia legendaria y mítica en la narrativa de Luis Mateo Díez y José María Merino	293
<i>Asunción CASTRO DíEZ</i>	
Antonio Muñoz Molina: semblanza de un melómano	309
<i>Antonio GARCÍA MARTÍNEZ</i>	

Traduciendo y adaptando al itálico modo el humorismo español: Carlo Celano frente a Tirso	325
<i>Elena E. MARCELLO</i>	
<i>Stultorum infinitus est numerus</i> : el humanismo filológico en la Edad Moderna española a través de <i>El Quijote</i>	339
<i>Rocío MARTÍNEZ PRIETO</i>	
Manuel Longares: primera impresión	347
<i>Santos SANZ VILLANUEVA</i>	
III. Filología Inglesa	363
La influencia de Edgar Allan Poe en Japón: Edogawa Rampo	365
<i>Antonio BALLESTEROS GONZÁLEZ</i>	
William Gilmore Simms y Flannery O'Connor: rescatando los fantasmas del Sur	375
<i>José Manuel CORREOSO RODENAS</i>	
La construcción de la verdad en <i>Nineteen Eighty-Four</i>	389
<i>Ángel GALDÓN RODRÍGUEZ</i>	
The Use of Space in Edgar Allan Poe's Science Fiction	399
<i>María Isabel JIMÉNEZ GONZÁLEZ</i>	
Análisis formal de los relatos de Dorothy Parker	415
<i>Isabel LÓPEZ CIRUGEDA</i>	
La recepción de <i>Strangers on a Train</i> de Patricia Highsmith en España	429
<i>Celia LÓPEZ GONZÁLEZ</i> y <i>Silvia MOLINA PLAZA</i>	
Ciudad y literatura: Nueva York como paradigma en la literatura norteamericana	453
<i>Ricardo MARÍN RUIZ</i>	
Posthumanidad y ciencia-ficción: El mito de la inmortalidad en la era digital	469
<i>Ángel MATEOS-APARICIO MARTÍN-ALBO</i>	
La marioneta ecuestre en el teatro actual: Autenticidad y etología dramática en <i>War Horse</i> (2007)	479
<i>Ignacio RAMOS GAY</i>	
IV. Otras perspectivas	493
Metáforas contemporáneas de Dios	495
<i>Antonio BARNÉS VÁZQUEZ</i>	
<i>Salambó</i> y los inicios de los Estudios Fenicios y Púnicos	509
<i>Juan Antonio BELMONTE MARÍN</i>	

Un essaim d'abeilles irritées : Une approche psychanalytique de la « Rima LXIII (68) » de Gustavo Adolfo Bécquer et une proposition de traduction française	525
<i>Claude DUÉE</i>	
<i>Barcarola. Revista de creación literaria: 40 años de entrega a la difusión de la cultura</i>	539
<i>Pedro Jesús GARRIDO PICAZO</i>	
El viaje pintoresco: España a través de Charles Davillier y Gustave Doré . . .	553
<i>Beatriz GONZÁLEZ MORENO y Fernando GONZÁLEZ MORENO</i>	
Los molinos de viento del <i>Quijote</i> en el jazz	565
<i>Hans Christian HAGEDORN</i>	
El camino hacia la dignificación de la pintura en el <i>Trecento</i> italiano: de Dante a Cennini	591
<i>Alejandro JAQUERO ESPARCIA</i>	
Révolution de l'image à l'avènement de la Modernité	603
<i>José Manuel LOSADA</i>	
Graham Greene crítico cinematográfico	613
<i>Juan Agustín MANCEBO ROCA</i>	
Le « caciquisme », héritage d'Amérique Latine, comme forme de gouvernance traditionnelle	625
<i>Jean MUÑOZ</i>	

LE THÉÂTRE DE DULCINÉE LANGFELDER : INTIME, UNIVERSEL ET FÉMININ

MARÍA TERESA PISA CAÑETE

Universidad de Castilla La Mancha

http://doi.org/10.18239/homenajes_2020.13.12

1. INTRODUCTION

Dulcinée Langfelder, qui a fondé sa propre compagnie en 1985 à Montréal, est une femme artiste qui a su créer un théâtre qui lui est propre. Langfelder devient elle-même muse de ses créations parce que ses expériences personnelles, de même que la réalité qui l'entoure, agissent de source d'inspiration de ses pièces. En effet, l'expérience vitale de Langfelder et le contexte historique et social contemporain deviennent matière théâtrale, dont elle se sert pour présenter, sur la scène, une réflexion sur des thèmes avec une portée universelle, tels que la guerre, la maladie ou le rôle de la femme dans l'histoire, de sorte que son théâtre peut être qualifié d'humain. De même, en tant que femme, elle a une tendance naturelle à traiter ces thèmes sous un angle féminin.

En ce qui concerne la construction des pièces, le texte ou la langue parlée est l'un des éléments constitutifs mais ce n'est pas le prédominant, car cette artiste a recours aux multiples disciplines des arts de la scène qu'elle maîtrise pour construire l'ensemble des pièces. De même, les productions de Dulcinée Langfelder & Cie se caractérisent par l'emploi des nouvelles technologies audiovisuelles pour créer des effets qui ne sont pas de simples éléments du décor, mais qui jouent un rôle tout à fait significatif dans le message de la représentation. En plus, les créations de Langfelder & Cie reflètent parfaitement le bilinguisme caractéristique du Canada, parce que deux versions des pièces sont toujours créées : l'une en

anglais et l'autre en français, afin de leur donner une diffusion plus grande. Et pour certaines pièces il peut avoir une troisième version en espagnol (comme pour *Victoria* ou *La complainte de Dulcinée*) ou des surtitres dans d'autres langues (comme pour *Victoria*, ayant des surtitres, par exemple, en cantonais ou japonais).

Dans cet article nous visons à étudier trois des éléments constitutifs de la dramaturgie de Langfelder dans les trois dernières créations de son compagnie : *Victoria* (1999), *La complainte de Dulcinée* (2008) et *Confidences sur l'oreiller. Un essai sur les rêves* (2014). Ces éléments peuvent être considérés comme essentiels ou propres à son théâtre, parce qu'ils sont fondamentaux dans la construction de l'univers de la fiction de chaque pièce. Ce sont : le quotidien de l'artiste, l'humanisme et le féminisme. L'analyse de la présence de ces éléments dans les pièces permettra d'accéder à la structure profonde des pièces et, alors, à mieux comprendre la portée de leur message. Pour réaliser cette analyse nous avons pu consulter une copie des scénarios des pièces, de même que des enregistrements des représentations, qui ont été fournis par Dulcinée Langfelder.

2. VICTORIA

Victoria a été créée en 1999 et c'est la pièce-phare de Dulcinée Langfelder et sa compagnie. Elle a été traduite en sept langues et elle a reçu plusieurs prix, au Canada et à l'étranger¹. En plus, cette pièce s'est développée et « Le Projet Victoria » a été créé afin d'utiliser la pièce comme un moyen de réflexion, d'apprentissage et d'aide pour les personnes qui sont touchées, d'une manière ou d'une autre, par la maladie d'Alzheimer.

Victoria est une vieille femme qui a la maladie d'Alzheimer et qui se trouve à la fin de sa vie. Elle habite dans une maison de repos et, ne pouvant plus marcher normalement, elle est en chaise roulante. Là-bas, la seule personne avec qui elle est en contact c'est l'infirmier qui s'occupe d'elle. *Victoria* pense que sa chatte est toujours vivante, elle croit que les spectateurs sont des visiteurs dans la maison et elle a oublié ce qui c'est une ombre et, par conséquent, elle pense que sa propre ombre est une autre personne. Malgré les apparences, cette pièce n'est pas un drame. Tous les chroniqueurs qui l'ont commentée sont d'accord sur l'humanité, la tendresse et le respect avec lesquels Langfelder traite le personnage de *Victoria* et présente le sujet de la maladie d'Alzheimer. Par exemple, Mary Brennan, dans un article publié dans *The Herald. Scotland*, affirme : « it flies a hugely flag for life, for dreams and for caring » (Brennan 2007), de même que Solange Lévesque, dans un article dans la revue de théâtre *Jeu* dit à propos de *Victoria* : « Pour le spectateur,

¹ Pour plus de renseignements sur ces sujets-ci, consultez le site électronique de la compagnie : <<http://www.dulci-langfelder.org/fr/>> .

cette vision pourrait être pénible, pitoyable, larmoyante ou désespérante ; elle n'est pas du tout » (Lévesque 1999 : 171-172).

Victoria a perdu beaucoup de choses ou de capacités (la mémoire, la mobilité, sa chatte, etc.), mais elle n'a pas perdu la sympathie ni l'humour ni, avant tout, l'imagination. Victoria vit dans un monde imaginaire où elle se sent tranquille, elle fait sourire ceux qui sont avec elle et elle a envie d'être en vie. En plus, elle est toujours capable de parler et parfois elle le fait d'une façon fluide et même humoristique. Lorsqu'elle parle, s'il y a un vide dans sa mémoire, elle continue à parler et dit des choses qui font référence au moment présent de l'action, comme quand, après un lapsus, elle dit : « The important thing is that we are here now » (Langfelder 1999)², une phrase qui pourrait être considérée comme une sentence. D'ailleurs, parfois elle est capable de créer des jeux de mots ou des doubles sens. Par exemple, quand l'infirmier se fâche avec elle et lui dit qu'il pourrait l'attacher au fauteuil roulant, elle lui répond : « No, no, it's not good to be too attached to things » (*ibidem*) et, quand Victoria parle à un rideau comme si c'était une personne, elle le saisit et lui dit : « You are not pure wool. Well, the important thing is your moral fiber » (*ibidem*). Être capable d'utiliser la langue avec une intention humoristique exige des habilités de communication complexes, ce qui mène à penser que Victoria pourrait avoir « des courts-circuits de mémoire », dont elle s'apercevrait et qu'elle utiliserait de façon consciente pour se donner des instants de liberté (Lévesque 1999 : 172).

La possibilité de jouir d'une certaine liberté ou d'un autre type de liberté avec la maladie d'Alzheimer est représentée dans la pièce, principalement, avec des scènes de danse. Une fois, lors d'une distraction de l'infirmier, elle réussit à mettre les chaussures à lui, avec lesquelles elle danse du claqué. La souplesse et la synchronisation dont Victoria a besoin pour mener à bien la danse font que la vieille dame souriante devienne la danseuse que, peut-être, elle était avant la maladie. Dans ce sens-ci, la scène qui représente le mieux la liberté dont Victoria peut jouir de temps en temps c'est un tango (entre le ballet et l'acrobatie) avec son fauteuil roulant. Ainsi, le fauteuil, auquel elle est parfois attachée, peut être un symbole de la prison de la maladie, mais aussi de soutien (à la manière d'une canne), de même qu'un moyen d'expression et de liberté.

Pour créer la pièce *Victoria* l'auteure s'est inspirée de sa propre vie, comme elle-même l'a constaté : elle a connu des gens atteints de démence (et elle a visité une dame avec cette maladie régulièrement pendant un an) et son père a eu une

2 L'auteure nous a fait parvenir une copie du scénario inédit des trois pièces analysées dans cet article. Or, puisque pour cette compagnie le texte n'est qu'un des éléments constitutifs de la pièce, celui-ci peut être varié d'une représentation à l'autre.

embolie du cerveau qui a coupé sa capacité de parler³. En plus, dans le processus de création de cette pièce nous croyons que l'expérience personnelle de Langfelder va de pair avec une sensibilité spéciale pour les enjeux de la société de laquelle elle fait partie et qui la pousse à y réagir. Et elle le fait de la façon qu'elle sait faire de mieux : à travers le théâtre.

De même, le vécu de Langfelder, au moment où il se rassemble à l'expérience d'autres personnes qui ont aussi connu les ravages d'une maladie neurodégénérative, comme celle d'Alzheimer, ou qui ont dû faire face à la mort de quelqu'un de très proche, devient un sujet universel parce que tout le monde peut s'identifier avec ces problématiques-ci. Ainsi, la pièce *Victoria* illustre clairement deux des caractéristiques essentielles du théâtre de Dulcinée Langfelder et qui ont été mentionnées ci-dessus : c'est une pièce inspirée du quotidien de l'auteure et c'est une pièce humaine, parce que le personnage de la vieille femme malade est capable de faire que les spectateurs s'identifient avec elle, dans une sorte de union fraternelle.

En ce qui concerne le troisième élément constitutif du théâtre de Langfelder, à savoir le fait d'apporter une vision féminine du thème représenté, dans le cas de *Victoria* il pourrait être considéré que cet élément reste moins révélateur que dans les autres deux pièces analysées dans cette étude. L'auteure et actrice, étant une femme, décide de représenter l'histoire d'une femme, mais la pièce parle d'une problématique sans distinction de sexe, qui touche aussi bien les femmes que les hommes. Ceci dit, un élément susceptible d'une qualité féminine qui est présent dans *Victoria* est la danse. Langfelder, pour qui danser est quelque chose de naturel, introduit toujours cet art dans ses pièces et lui attribue un rôle significatif remarquable. Dans *Victoria* les scènes de danse pourraient faire penser que Langfelder prête cette habilité à son personnage et, en faisant cela, lui accorde un moyen d'accéder à une certaine liberté d'expression et de mouvement.

Depuis la saison 2015-2016, Dulcinée Langfelder & Cie commencent à se servir de cette pièce pour créer un projet de développement communautaire, dont l'objectif principal est créer un espace de débat, de partage et de collaboration parmi les personnes qui sont touchées par la maladie d'Alzheimer. Ainsi, la pièce réussit à dépasser les murs de la scène et devient capable d'avoir des effets réels dans la communauté et les personnes participantes dans les activités du Projet *Victoria* : « Au fil des années de tournée, nous avons constaté que les publics que *Victoria* touchait le plus ne pouvaient pas (toujours) venir la voir au théâtre : les patients, leurs familles et le personnel soignant. D'où notre rêve d'amener *Victoria*

3 Nous entretenons une correspondance électronique avec Dulcinée Langfelder, ce qui nous permet de lui poser des questions sur le processus de création de ses pièces.

directement dans les structures de santé. Pour cela, nous proposons différentes activités autour du spectacle » (Langfelder 2014a : 7)⁴.

Victoria est une pièce qui porte le flambeau de la liberté et de la joie malgré la maladie. Sans cacher les ravages causés, Langfelder réussit à transmettre un message d'humanité, dont la portée a surmonté les limites de la scène et la pièce est devenue un projet reconnu socialement.

3. LA COMPLAINTÉ DE DULCINÉE

La première de la version en anglais de cette pièce, *Dulcinea's Lament*, a eu lieu à Tokyo en septembre 2008, après une représentation avant-première en français à Québec en 2007⁵. Cette pièce est une réécriture du mythe de Dulcinea del Toboso, la femme intensément admirée et faisant l'objet d'une sorte de vénération, ou l'idole, du chevalier Don Quichotte de la Manche, dans le roman homonyme de Miguel de Cervantès.

Langfelder a expliqué dans plusieurs entrevues que la première motivation pour créer cette pièce était tout à fait personnelle à cause de son prénom : elle s'appelle Dulcinée et elle ne connaît pas d'autres femmes ayant ce prénom-ci. En plus, dans le roman de Cervantès le personnage de Dulcinea n'existe pas tel quel, mais seulement dans l'imagination de Don Quichotte, c'est-à-dire, sous la forme d'une image ou d'un symbole.

La obra es porque mi nombre es Dulcinea y no hay otra mujer que yo conozca con ese nombre, pero todo el mundo conoce a la Dulcinea de Don Quijote, y he pasado mucho tiempo de mi vida con la carga de este nombre, así que decidí desde hace tiempo explorar qué significa para mí ser Dulcinea sin serlo, especialmente porque el personaje en realidad nunca existió, así que esta es una idea interesante e intrigante para mí. Se trata de darle una voz, imaginar qué es lo que tiene que decir. Es un gran proyecto que me ha llevado cuatro años (Zúñiga 2008).

Ainsi, dans le projet de création de cette pièce, ce qui a commencé comme un questionnement personnel de la part de l'auteure est devenu une enquête sur le rôle

4 Dans le site électronique de la compagnie un dossier informatif sur chaque pièce (en français et en anglais) peut être consulté. De même, plus de renseignements sur le Projet Victoria sont disponibles en ligne : <<http://www.dulci-langfelder.org/fr/le-projet-victoria/projet-victoria>> .

5 Il existe une troisième version de cette pièce en espagnol, *El lamento de Dulcinea*, qui a été jouée au Mexique en 2008 et aussi en Espagne en 2012 (dans le Festival International de Théâtre Classique d'Almagro). Pour plus de renseignements sur cette pièce, consultez l'étude « *La complainte de Dulcinée: una nueva Dulcinea en escena* » (Pisa Cañete 2016 : 293-320).

de la femme dans l'histoire des civilisations, et *La complainte de Dulcinée* est le résultat auquel ont abouti ces enquêtes existentielles. D'ailleurs, Langfelder a aussi dit qu'elle pense que « Cervantes imagined Dulcinea to represent the feminine side of human spirituality » (Buchan 2010).

Dulcinée Langfelder va se demander qui est vraiment Dulcinea del Toboso, mais l'auteure donne la parole au personnage et c'est Dulcinea qui cherchera sa propre identité. Cependant, cela n'a pas lieu dans le roman de Cervantès, dans lequel Dulcinea n'existe que dans la pensée de Don Quichotte. Ce fait a obligé aux dramaturges qui ont décidé de faire de Dulcinea un personnage de chair et d'os de lui attribuer une nature physique inexistante dans le texte du XVII^e siècle. Pour faire cela ils ont pris des traits d'autres personnages féminins, notamment Aldonza Lorenzo ou Maritornes, appartenant à un groupe social plus bas que celui de Dulcinea⁶. Or, Langfelder s'écarte de cette tendance en créant une nouvelle Dulcinea. Et elle fait cela sans se dissocier totalement du roman de Cervantès, puisque *La complainte de Dulcinée* présente, d'un côté, le parcours personnel de la protagoniste à la recherche d'elle-même et, d'un autre côté, une quête de la liberté et de la tolérance, comme faisait Don Quichotte lui-même.

Langfelder décide d'introduire le personnage du chevalier, représenté par une marionnette de taille et apparence humaines et qui s'appelle Kijote⁷. D'ailleurs, la pièce commence avec la mort de Don Quichotte et son cortège funèbre. Quand le rideau se lève la marionnette Kijote git sur la scène et, ensuite, elle est portée sur les épaules par quatre personnages masculins. Ils sont accompagnés par une femme en deuil, coiffée d'un peigne haut et d'une mantille noire, selon la coutume espagnole d'autrefois. La femme endeuillée (mais dont le visage est éclairé par un sourire et de grands yeux) prend la parole et Dulcinea se transforme en deux. En effet, l'actrice (Langfelder), à travers une sorte de dédoublement, représente deux personnages : Dulcinea del Toboso (désormais appelée Du) et elle-même (c'est-à-dire, l'auteure de la pièce, qui s'appellera Dulcy). Les spectateurs pourront les différencier nettement parce que Du et Dulcy, lorsqu'elles parlent, adoptent des accents différents. En plus, leur mission dans la pièce est différente. Au début de la représentation Du annonce qu'elle aimerait réciter une prière pour rendre hommage

6 Dans le xx^e siècle c'est le musical *Man of La Mancha* de Dale Wasserman (dont la première a eu lieu à Broadway en 1968), dans lequel Dulcinea est représentée comme une prostituée, qui a contribué le plus à répandre cette image de Dulcinea. Pourtant, Wasserman n'a pas été le premier. En 1939 le français Gaston Baty avait écrit une pièce de théâtre sur Dulcinée étant une femme aux mœurs indignes, mais cette identification avait commencé déjà au xvii^e siècle (Mancing 2007 : 229).

7 Le fait de présenter le personnage de Don Quichotte comme une marionnette implique un renversement des rôles. Dans cette pièce de théâtre c'est la marionnette Kijote qui n'a pas de voix ni d'autonomie, et il doit être manipulé par deux marionnettistes.

à Don Quichotte, tandis que Dulcy dit qu'elle vise à chercher la symbolique de Dulcinea del Toboso.

Du, afin de déclamer l'élégie, a besoin de se documenter sur l'amour courtois, Don Quichotte et ses sentiments d'admiration pour Dulcinea. Mais, au même temps qu'elle connaît Don Quichotte, elle se rend compte de son ignorance sur le personnage de Dulcinea, c'est-à-dire, elle-même, et c'est pour cette raison qu'elle décide de chercher sa propre identité. Cela conduira le personnage de Du à se demander sur les origines de la création et, plus tard, à découvrir une série de déesses et d'idoles en relation avec l'origine de la vie dans plusieurs civilisations et religions. De cette façon-ci les objectifs de Du et de Dulcy dans la pièce vont se joindre : connaître Dulcinea del Toboso.

L'originalité de *La complainte de Dulcinée* repose sur le fait que pour la première fois Dulcinea del Toboso est représentée comme la déesse de l'origine de la vie ou la Déesse Mère. Cette identification est matérialisée ou est rendue visible, tangible et, alors, effective sur la scène à travers plusieurs scènes, dans lesquelles une nouvelle Dulcinea est née. Inéluctablement, ces scènes-ci sont des scènes d'une naissance et il y en a trois. Tout d'abord, une vidéo est projetée dans laquelle des figures d'argile se transforment⁸ : le sexe d'une femme se convertit en sexe d'un homme et cette figure se convertit en femme, qui donne naissance à un petit enfant. Dans la scène suivante, le personnage de Dulcinea fait une danse à l'aide d'un grand tissu blanc de soie avec lequel elle se couvre. À travers la musique et le mouvement du tissu le personnage reçoit le souffle de vie du moment représenté : une naissance. À la fin de la danse (d'une grande expressivité et beauté) Du s'allonge sur le sol en adoptant la position fœtale et elle est enveloppée avec le tissu blanc (par les quatre collaborateurs) comme si elle était une chrysalide, prête à accéder à une nouvelle vie. Tout de suite, les collaborateurs mettent Du debout et réajustent le tissu d'une telle manière qu'en le remplissant avec des ballons elle est transformée en Vénus paléolithique. Ces statuette féminines sont associées à un éventuel culte de la fécondité ou de la Déesse-Mère ou interprétées comme des symboles de fertilité et d'abondance. Cette identification, tout à fait nouvelle, de Dulcinea avec des déesses et des symboles sacrés de l'origine de la vie culmine avec la scène suivante, qui consiste à une projection d'images⁹. Il s'agit d'une succession d'images (des photos de sculptures féminins et de portraits de personnages féminins) et sur le visage de chaque image une vidéo du visage de l'actrice (jouant le rôle de Du) est superposée, de sorte qu'il se produit une symbiose entre la déesse ou le symbole et Dulcinea del Toboso. Les images projetées, auxquelles Du va prêter ses yeux, sa

8 Selon une technique similaire à l'animation de pâte à modeler.

9 D'après les montages d'images des Monty Python, dans lesquels des visages des personnages historiques ont été insérés dans des dessins animés.

bouche et sa voix, sont, par exemple : Shekinah, Ishtar, Eve, Demeter, Gaia, Marie, Brigitte, Miriam, etc. (Langfelder 2008a : 6-7).

La pièce ne se termine pas ici, parce que la nouvelle Dulcinea, incarnation d'une déesse de l'origine de la vie ou manifestation de l'archétype de la Déesse-Mère, a besoin de rencontrer Don Quichotte pour lui demander pourquoi il l'a toujours traitée comme une idole, un objet impassible ou une idée, totalement dépourvue de vie. Pendant leur rencontre la nouvelle Dulcinea reproche à Don Quichotte que ce traitement donné aux femmes est l'une des principales causes des malheurs du monde, notamment les guerres, et cela constitue l'objet de sa plainte. Malgré sa tristesse et sa déception, Dulcinea pardonne Don Quichotte et les deux sortent ensemble de la scène, étant portés par les collaborateurs, ce qui fait envisager un nouvel avenir meilleur pour les hommes et les femmes ou pour l'humanité entière.

Dans le processus de création de *La plainte de Dulcinée*, comme il a été dit avant, l'inspiration a été suscitée, dans un premier moment, par le vécu personnel de l'auteure. En plus, l'artiste explique que la quête de soi-même de Dulcinea del Toboso est aussi celle de sa propre identité et, par ailleurs, de l'identité de chaque personne : « The only thing that I can add to the classic, Don Quixote, is my own struggle — which is a personal one [...]. I pointed my finger at religion, but I had to turn it inward, realizing that I, too, am seeking to re-link with something lost — as, I think, most of us are » (Langfelder 2008b : 10). De cette manière Langfelder, comme elle l'a fait dans *Victoria*, réussit, en partant d'une expérience personnelle, à donner une portée universelle ou humaine à la problématique traitée. *La plainte de Dulcinée* peut être considérée comme le résultat d'une recherche sur le mystère de la création et de l'existence humaine, à travers l'histoire, la philosophie et, principalement, le féminisme (Donnelly 2008). En plus, Langfelder incite les spectateurs à douter sur l'image de la femme comme un objet d'admiration, impassible, et à s'interroger sur le vrai rôle fondateur de la femme, actif et constructeur. La vision féminine de la problématique présentée dans cette pièce ne pourrait être plus évidente.

4. CONFIDENCES SUR L'OREILLER

Pillow Talk, an essay on dreams / Confidences sur l'oreiller, un essai sur les rêves est la dernière création de la compagnie de théâtre de Dulcinée Langfelder. La version en anglais¹⁰ a été présentée pour la première fois au public en novembre 2014 à Montréal, quand la pièce se trouvait toujours en processus de création, tandis que la première de la pièce en français a eu lieu en janvier 2018, aussi à

¹⁰ La première version de *Pillow Talk* a été en anglais, parce que Langfelder est newyorkaise d'origine et elle rêve en anglais.

Montréal. À l'occasion des 30 ans de la compagnie (fondée en 1985) cette artiste revient avec une œuvre bâtie sur une collection de ses propres rêves, dans laquelle des éléments scéniques de même que des éléments thématiques qu'elle a développés tout au long de sa carrière prennent place. *Pillow Talk* met en avant le thème de l'intimité : l'intimité de la créatrice cherche à connecter avec l'intimité des spectateurs en s'approchant de l'universel. Dulcinée Langfelder a expliqué lors de plusieurs entrevues les raisons pour lesquelles elle a utilisé ses propres rêves comme source d'inspiration pour sa dernière création :

Je cherchais un propos pour une nouvelle création et je me suis mise à écouter mon petit dictaphone que je garde en dessous de mon oreiller, parce que j'ai toujours aimé enregistrer mes rêves, faire attention à mes rêves, me rappeler de mes rêves. J'adore mes rêves ! C'est pas facile de s'en rappeler mais, quand je peux, je les enregistre dans un dictaphone. À un moment donné je me suis mise à écouter des rêves que j'avais complètement oubliés et là j'entendais des choses ! J'étais tellement étonnée de la beauté de certains de ces rêves, l'humour, le contenu était intéressant. Après, je me suis dit « j'ai du matériel pour une pièce dans ces rêves-là et c'est moi l'auteure et j'ai écrit tout ça en dormant » (TVCOGECO 2016).

D'ailleurs, les rêves correspondent avec la conception de Langfelder sur le théâtre, parce que les rêves sont multidisciplinaires : « C'est sûr que les rêves permettent une démarche multidisciplinaire. Ça prête à mélanger le visuel, évidemment, le mouvement, l'humour, le drame, la chanson, tout ce que j'adore faire avec le prétexte de rêves. On peut tout faire » (*ibidem*).

Cette pièce se compose de rêves réels de l'auteure et Langfelder, en tant qu'actrice, joue le rôle d'elle-même. Alors, il s'agit d'un récit autobiographique et le personnage raconte ses propres rêves à la première personne. Mais, les spectateurs assistent à une reduplication du récit de rêve¹¹ : la narration du récit et une recréation du vécu onirique, et dans cette étude nous parlerons de la narratrice Dulcy et de la protagoniste Dulcy¹². En plus, il faut ajouter que dans ce jeu de miroirs dont se compose *Pillow Talk* les mots de la narratrice et les actions de la protagoniste ne sont pas toujours des reflets exacts. Dans certains cas l'action est la représentation

11 Cette pièce de théâtre peut être considérée comme un récit de rêve, parce que l'on y trouve les éléments discursifs propres à ce type de récit selon la méthodologie proposée par Jean-Daniel Gollut (Gollut 1993).

12 Dulcinée Langfelder est appelée Dulcy par sa famille et ses amis. Comme *La plainte de Dulcinée* et *Confidences sur l'oreiller* sont des pièces avec des éléments autobiographiques, l'auteure appelle les deux protagonistes Dulcy.

même du récit, de sorte que les spectateurs assistent à une reconstruction des images oniriques vues par Dulcy, mais, dans la plupart des cas, la voix et l'action ne se dupliquent pas ; elles se complètent. Ces actions-ci, bien qu'elles soient en rapport avec le récit de la narratrice, ne sont pas la mise en action de ses mots, mais ce sont des mouvements, des gestes ou des danses qui transmettent un sens propre.

De même, aux mots et aux actions il faut ajouter, dans la construction de la pièce, un autre élément significatif : les images projetées sur l'écran qui occupe le fond de la scène et sur des tissus. Ces images-ci, de la même façon, sont plus ou moins analogues aux mots et aux actions. En conséquent, la pièce est le résultat de la combinaison de plusieurs sources d'information : le récit de la narratrice, les actions de la protagoniste, les images ou les vidéos projetées, de même que la musique enregistrée (qui accompagne la plupart des scènes). Par conséquent, dans la construction de cette pièce Langfelder a eu recours aux plusieurs codes significatifs qu'elle maîtrise : la langue parlée (l'anglais ou le français), les gestes, la danse, la musique et l'image, et cet ensemble doit être pris en compte pour bien apprécier la pièce.

Cette pièce se présente comme une succession de rêves. Elle se compose de plusieurs scènes et dans chaque scène un rêve est représenté. Le défi de l'auteure a été d'utiliser certains éléments le long de la pièce afin d'offrir une cohérence ou du moins une certaine unité, même si elle dit privilégier la liberté d'association qui caractérise le rêve, l'inconscient et l'imagination humaine. Ces éléments sont variés. Tout d'abord, Langfelder utilise des éléments qui révèlent la situation représentée (par exemple, pendant toute la représentation l'actrice porte une chemise de nuit et une robe de chambre longues et dans quelques scènes elle utilise aussi un oreiller). De même, dans le discours de la narratrice des mots appartenant au champ lexical du « rêve » sont utilisés, comme : sommeil, cauchemar, songe, vision, réveil, éveillé, la nuit, se coucher, etc. : « Ah, another one of those nightmares. [...] Oh God I hate it when I dream this » (I) ; « It's a running dream. [...] In the dream, it's something I dream » (II) ; « What a dream I had, [...] And when I woke up » (IX) ; « That's when I woke up » (XI) (Langfelder 2014b)¹³. En plus, comme il s'agit d'un récit autobiographique de la part de l'auteure, dans quelques scènes sa famille est présente et le rêve reconstruit leur passé. Ainsi, Dulcy devient une petite fille à nouveau ou son père est toujours vivant. Aussi, certains personnages réapparaissent dans ses rêves ; c'est le cas du père de Dulcinée et de Barack Obama. Et, certainement le « je » de la narratrice-protagoniste est présent dans toutes les scènes. Également, il y a quelques objets dont l'actrice se sert à plusieurs reprises dans la pièce ; ce sont l'oreiller et, surtout, un appareil Rolleiflex qui appartenait à son père.

13 Les chiffres romains entre parenthèses indiquent les scènes.

En plus de ces éléments-ci, nous considérons que la musique, la danse et les images (projetées sur l'écran ou les vêtements de Dulcy, de même que sur la housse d'oreiller) sont fondamentales pour la construction du sens complet de chaque scène et de l'ensemble de la pièce. Ils ne sont pas de simples éléments décoratifs ; au contraire, la musique, la danse et, notamment, les images, apportent de la signification et servent à compléter le message de la narratrice. *Pillow Talk* est une pièce représentée en solo, avec une seule actrice, mais cela ne veut pas dire qu'elle est seule sur la scène. Il y a d'autres personnages-images qui représentent des êtres humains (la famille de Langfelder, son père, Barack Obama, d'autres leaders politiques), une chatte et des éléments de la nature (un village, des champs en fleur, des vagues, des falaises), avec qui la protagoniste interagit. Par exemple, dans la dixième scène la narratrice raconte que Dulcy est avec son père, qui est petit, vieux et impuissant, et elle essaye de l'aider pour qu'il fasse certains mouvements ; ils sont près d'une flaque d'eau et son père se mouille, ce qui inquiète Dulcy parce qu'il pourrait attraper une pneumonie. En même temps, la protagoniste Dulcy prend l'oreiller et fait des mouvements lents avec cet objet et des photos de son père (à des âges différents) se projettent sur l'oreiller. Sur l'écran une vidéo de la mer est projetée tandis que Dulcy continue à bercer l'oreiller.

Dans d'autres scènes Dulcy semble entrer dans les paysages projetés. Dans la sixième scène des champs en fleur sont projetés sur l'écran ainsi que sur le corps de l'actrice et en même temps son ombre est projetée sur l'écran, de sorte que nous pouvons voir deux fois son corps : son vrai corps coloré et son ombre sur l'écran. Dans cette scène la narratrice ne raconte pas une histoire mais ses mots transmettent un commentaire sur la vie : « Huge, huge, vast, fury, the skin. Life is a vast fury field. We can pull it out at the end of days. At the end of days. We have nothing to lose. We can pull it out and look at the vast number of possibilities, so many possibilities » (*ibidem*). Tandis que la narratrice prononce ces mots, une vidéo (composée d'images représentant des tableaux ou des dessins de champs en fleur très colorés) et une chanson instrumentale sont jouées et la protagoniste Dulcy commence à danser. Quand la narratrice termine son récit, la protagoniste continue à danser devant l'écran avec une musique de fond.

En général dans la pièce l'association étroite et harmonieuse entre les plusieurs codes d'expression (langue, musique, danse, image) utilisés par Dulcinée Langfelder mène à intensifier le message et à augmenter l'esthétique, l'émotion et la sensibilité du récit de rêve scénique.

La pièce *Confidences sur l'oreiller. Un essai sur les rêves* se construit avec des rêves de l'auteure avec lesquels le spectateur peut aussi s'identifier, parce que dans les rêves nous tous trouvons nos proches, des souvenirs du passé, nos peurs, nos soucis, nos fantaisies, nos désirs, etc. Dulcinée croit sincèrement à créer une

solidarité dans la salle pour que les spectateurs aient moins peur de confronter certains problèmes. Fait-elle du théâtre engagé, intime, réaliste, humain, social, esthétique ? En effet, celui-ci est le théâtre de Dulcinée Langfelder & Cie.

5. CONCLUSION

Le théâtre, en tant que genre littéraire et manifestation artistique, peut agir comme un moyen d'expression d'une langue et d'une société. Celui-ci est le cas du théâtre fait par la compagnie de Dulcinée Langfelder, comme l'analyse de *Victoria*, *La complainte de Dulcinée* et *Confidences sur l'oreiller* vient de montrer. Selon Rosa de Diego le théâtre et la société dans laquelle une pièce a été créée ont un double rapport : premièrement, le théâtre peut être un miroir du contexte social du dramaturge et, en plus, le théâtre peut participer au développement de cette société. Pour que cela puisse avoir lieu il est essentiel que la pièce soit bien accueillie par le public. Dans une telle conjoncture le théâtre et son évolution se présentent comme un reflet de l'évolution de la société elle-même et des individus qui la composent, en ce qui concerne leurs idées politiques, sociales et morales (de Diego 2002 : 52-53).

Enfin, en ce qui concerne les scènes de danse, dans les trois pièces analysées dans cette étude, il est possible d'identifier un trait de féminité qui est toujours présent et auquel l'auteure-artiste-danseuse ne renonce pas : l'érotisme du corps de la femme. Le corps de la femme est montré comme source de beauté, sublimité, noblesse, dignité, fierté, émotion, gentillesse... Les danses, qui sont plus fréquentes dans *La complainte de Dulcinée* et *Confidences sur l'oreiller*, n'ont pas seulement une valeur esthétique dans l'histoire, mais surtout elles visent à montrer l'éminence des femmes dans la société de laquelle s'inspire l'histoire représentée sur la scène.

BIBLIOGRAPHIE

- BRENNAN, Mary (2007) : « Victoria », *The Herald. Scotland*, 07/08/2007, <http://www.heraldscotland.com/author/profile/73322.Mary_Brennan/> [consulté : 16/04/2018].
- BUCHAN, Noah (2010) : « A female side to Cervantes? », *Taipei Times. Theater*, 28/05/2010, <<http://www.taipeitimes.com/News/feat/archives/2010/05/28/2003474056>> [consulté : 16/04/2018].
- DIEGO, Rosa de (2002) : *Teatro de Quebec*, Servicio Editorial de la Universidad del País Vasco, Bilbao, p. 52-53.
- DONNELLY, Pat (2008) : « Quip-laden *Dulcinea's Lament* is a surrealist fantasy ride », *The Gazette of Montreal*, 19/11/2008, <<http://www.johnlambert.ca/docs/DLGazette.pdf>> [consulté : 16/04/2018].

- GOLLUT, Jean-Daniel (1993) : *Conter les rêves. La narration de l'expérience onirique dans les œuvres de la modernité*, Éditions José Corti, Paris.
- LANGFELDER, Dulcinée (1999) : *Victoria*, texte inédit en anglais.
- LANGFELDER, Dulcinée (2008a) : *La complainte de Dulcinée*, texte inédit en français.
- LANGFELDER, Dulcinée (2008b) : « Picking up pieces from the cutting room floor: a lecture on the making of *Dulcinea's Lament* », texte inédit en anglais.
- LANGFELDER, Dulcinée (2014a) : *Victoria. Dossier sur la création et la mise en scène de la pièce*, <http://www.dulci-langfelder.org/images/Victoria/Outils_promo/DossierVictoriaEN.pdf> [consulté : 16/04/2018].
- LANGFELDER, Dulcinée (2014b) : *Pillow Talk, an essay on dreams*, texte inédit en anglais.
- LÉVESQUE, Solange (1999) : « Dulcinée Langfelder, orpailleuse », *Jeu : revue de théâtre*, n° 91, p. 171-172, <<http://id.erudit.org/iderudit/25765ac>> [consulté : 16/04/2018].
- MANCING, Howard (2007) : « 400 años de Dulcinea del Toboso », in Fanny Rubio (éd.), *Actas del I Congreso Internacional: El Quijote en Clave de Mujer/es*, Junta de Comunidades de Castilla La Mancha, Toledo, p. 229-241.
- PISA CAÑETE, María Teresa (2016) : « *La complainte de Dulcinée*: una nueva Dulcinea en escena », in Hans Christian Hagedorn (coord.), *Don Quijote en los cinco continentes. Acerca de la recepción internacional de la novela cervantina*, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, Cuenca, p. 293-320.
- TVCOGECO (2016) : « Entrevue à Dulcinée Langfelder pour l'émission Courant d'art », 02/02/2016, <<https://vimeo.com/153965406>> [consulté : 19/08/2017].
- ZÚÑIGA, Dalia (2008) : « El actor es un artista completo. Entrevista: Dulcinea Langfelder, actriz », *Publico-Milenio*, 26/04/2008, <<http://www.milenio.com/cultura>> [consulté : 19/08/2017].

