ODÉON
THÉÂTRE DE L'EUROPE

direction
Stéphane Braunschweig

Hamlet

d'après **William Shakespeare**
un spectacle de **Christiane Jatahy**
artiste associée
création

5 mars – 14 avril 2024
Odéon 6e

Location
www.theatre-odeon.eu
+33 1 44 85 40 40

Tarifs
de 6€ à 40€

Horaires
du mardi au samedi à 20h, le dimanche à 15h

représentations surtitrées en anglais les 9, 16, 23, 30 mars et 6, 13 avril
représentation surtitrée en français le 22 mars
représentations avec audiodescription les jeudi 21 et dimanche 24 mars

Odéon-Théâtre de l'Europe
Place de l'Odéon
Paris 6e

Service de presse
Lydie Debièvre, Valentine Bacher
+33 1 44 85 40 73
presse@theatre-odeon.fr

Dossiers de presse et photos disponibles
sur www.theatre-odeon.eu
mot de passe : podeon82

MINISTÈRE
DE LA CULTURE
Liberté
Égalité
Fraternité

Hamlet

d'après **William Shakespeare**
un spectacle de **Christiane Jatahy**
artiste associée
création

5 mars – 14 avril 2024
Odéon 6e

durée 2h

avec

Isabel Abreu
Ophélie

Tom Adjibi
Guildenstern

Servane Ducorps
Gertrude

Clotilde Hesme
Hamlet

David Houri
Rosencrantz

Tonan Quito
Polonius

Matthieu Sampeur
Claudius

Film : participation de Loïc Corbery (fantôme/Hamlet-père) et Jérémy Lopez (fossoyeur) de la Comédie-Française, Cédric Eeckhout (fossoyeur), Jorge Lorca (Laërte) et Julie Duclos (présentatrice)

Les voix enregistrées : Zakariya Gouran (Bernardo), Jauris Casanova (Francisco) et David Clavel (Horacio)

mise en scène, adaptation, scénographie
Christiane Jatahy

traduction
Dorothée Zumstein

collaboration artistique, scénographie, lumière
Thomas Walgrave

directeur de la photographie, caméra
Paulo Camacho

costumes
Fauve Ryckebusch

système vidéo
Julio Parente

musique originale
Vitor Araujo

conception son
Pedro Vituri

conseil dramaturgique
Marcia Tiburi, **Christophe Triau**

collaboration et assistanat
Henrique Mariano

créé le 5 mars 2024 à l'Odéon-Théâtre de l'Europe

production Odéon-Théâtre de l'Europe

en participation avec la compagnie Vértice-Axis productions

coproduction Wiener Festwochen, Les Nuits de Fourvière – Festival international de la Métropole de Lyon, Holland Festival, Le Quartz – scène nationale de Brest, La Comédie de Clermont-Ferrand – scène nationale, DeSingel – Anvers

avec le soutien du Cercle de l'Odéon

CERCLE DE L'ODÉON

la compagnie Vértice-Axis productions est soutenue par la direction régionale des affaires culturelles d'Île-de-France – ministère de la culture

Tournée 2024

31 mai au 2 juin – Wiener Festwochen (Vienne)
11 au 13 juin – Les Nuits de Fourvière (Lyon)
21 au 23 juin – Holland Festival (Amsterdam)
Juillet – Grec Festival (Barcelone)
Octobre – Le Centquatre-Paris
7 et 8 novembre – Le Quartz, scène nationale (Brest)
21 au 23 novembre – La Comédie de Clermont-Ferrand, scène nationale
6 et 7 décembre – DeSingel (Anvers)

Extrait

Le ciel et la terre contiennent plus de choses
Que n'en rêve ta philosophie…
Quand bien même mon attitude vous semblerait des plus étranges
(Car il se pourrait que je juge bon, dès maintenant,
D'affecter un comportement extravagant)
Le temps est disloqué. Ô malheur,
Que je ne sois né que pour le réparer !

William Shakespeare, *Hamlet*, acte I, scène 5
traduction Dorothée Zumstein, adaptation Christiane Jatahy

Christiane Jatahy s'est fait remarquer par ses adaptations radicales de classiques au prisme d'un alliage unique, qui fait sa signature, entre théâtre et cinéma. Cette fois, la metteuse en scène brésilienne entre dans la tête d'Hamlet. Le héros le plus célèbre de Shakespeare traverse quatre siècles pour atterrir aujourd'hui, sans avoir rien perdu de ses élans, de ses doutes ni de sa complexité fascinante. Mais à l'issue d'une si longue histoire, la lutte contre la violence patriarcale du système mis en œuvre par Claudius, Polonius, Rosencrantz et Guildenstern, sera menée par un personnage féminin : Hamlet. Dans le spectacle de Christiane Jatahy, le jeune homme est en effet devenu une femme dans la maturité – tout aussi tourmentée que lui par les fautes du passé, aspirant tout autant changer l'avenir. Parallèlement, Gertrude (sa mère) et Ophélie (sa fiancée), ici fantômes ou projections du désir d'Hamlet, partagent son intimité, la poussent à affronter le passé et à revivre l'histoire – et à changer la leur, en même temps. À travers une mise en abyme vertigineuse où se croisent passé et présent, les trois femmes, porteuses de l'expérience de la tragédie shakespearienne, « chantent, dansent, crient, vivent et débordent cette histoire », pour affirmer la possibilité d'un autre avenir. Comme dans un documentaire, la caméra est à la fois l'outil de la quête de vérité et une arme de défense : à quelles ressources puiser pour passer à l'action et renverser le tyran ? Et la tragédie de Shakespeare de rencontrer la question qui traverse tout le théâtre de Christiane Jatahy : identifier les leviers du changement.

Autour du spectacle

Rencontre avec Christiane Jatahy
et l'équipe artistique du spectacle
dimanche 17 mars à l'issue de la représentation / Odéon 6e

Un renversement féministe
Entretien avec Christiane Jatahy

Votre théâtre revisite les classiques pour penser le contemporain. Vous avez adapté *Les Trois Sœurs*, *Mademoiselle Julie, Macbeth*… Pourquoi s'emparer d'*Hamlet* aujourd'hui ?

J'ai toujours eu envie de monter *Hamlet*, c'est une pièce qui m'accompagne depuis longtemps. Le déclic s'est produit quand j'ai eu l'idée de faire d'Hamlet une femme. Un peu comme dans *Orlando* de Virginia Woolf, à la différence qu'elle serait une femme depuis le début ; ce serait le point de départ. Que se passerait-il si Hamlet, après quatre siècles, devenait une femme ? Qu'est-ce que ça changerait dans ses relations avec sa mère Gertrude, sa fiancée Ophélie, et le système patriarcal ?

Comment avez-vous réécrit la pièce ?

Environ 85% du texte est celui de Shakespeare. Les relations familiales qui font la pièce originale sont bien là, on utilise les dialogues et la structure de Shakespeare, mais pour les repenser. Notre version se passe aujourd'hui, en 2024, et Hamlet est face à son histoire. Son appartement est rempli de fantômes ; ceux de Gertrude et d'Ophélie en particulier se tiennent à côté d'elle. D'une certaine façon, Hamlet sait qu'elle a été complice de tout un système de violence à cause de son désir de vengeance. Elle a conscience de ce qu'elle a fait, et elle ne veut plus être cette personne. Mais la seule histoire disponible, c'est celle qu'elle a vécue, que l'on connaît, qui surgit dans son présent et qu'elle revit comme dans un rêve. Poussée par les fantômes qui sont avec elle, elle se confronte au passé et s'interroge sur la façon de modifier ses choix (le choix de tuer Polonius, de provoquer le suicide d'Ophélie, de tuer Rosencrantz et Guildenstern…). Nous sommes dans la tête d'Hamlet, dans sa conscience et dans son inconscient.

Votre projet est-il de faire un spectacle féministe ?

La subjectivité des femmes est mise au centre, donc bien sûr que c'est une relecture féministe. Il ne s'agit pas de supprimer la place des hommes, mais d'augmenter celle des femmes, de leur donner plus d'espace et de pouvoir. Les personnages masculins restent importants, mais l'histoire se concentre sur trois femmes : Hamlet, Ophélie et Gertrude. Cette dernière n'est plus derrière Claudius, sans qu'on sache vraiment ce qu'elle pense. Elle devient une femme forte, qui peut se défendre. Par ailleurs, Laërte n'existe plus, c'est Ophélie [sa sœur] qui récupère certaines de ses répliques. J'avais déjà fait ça avec *Les Trois Sœurs* dans *What if They Went to Moscow?* La pièce de Tchekhov s'appelle *Les Trois Sœurs*, mais quand on lit le texte original, ce sont les hommes qui ont la parole. Les trois sœurs sont là, mais elles ne disent pas grand-chose. Dans ma version, je leur avais redonné la parole. Tout change quand c'est une femme qui parle, le texte mais aussi le sous-texte.

S'il y a bien un personnage victime du patriarcat dans la pièce de Shakespeare, c'est Ophélie.

Ophélie est d'une certaine façon victime d'un féminicide : elle se suicide, mais elle est poussée à la mort. À travers elle, on parle de la violence faite aux corps des femmes. Dans notre version, elle est plus âgée, elle a 40 ans (la différence d'âge n'a pas vraiment d'importance quand on est un fantôme, c'est pratique !), ce n'est plus la naïve, la fragile Ophélie. Elle n'accepte plus d'être le jouet de la violence patriarcale, d'être un objet. Elle reprend la parole et les rênes de son destin, et affronte Hamlet. Elle ne correspond plus à cette image, que l'on voit partout, d'une femme morte en train d'attendre l'amour, presque montrée comme un objet de désir. C'est fou la quantité d'images qui représentent la mort de cette femme ! L'histoire de l'art en général adore les femmes quand elles sont mortes. Mon Ophélie s'écarte radicalement de ce portrait de la femme muette, morte et objet de désir. Pour moi, c'est un renversement très féministe.

La distribution comprend deux acteurs portugais (Isabel Abreu dans le rôle d'Ophélie, et Tonan Quito en Polonius) et non pas brésiliens, comme c'était le cas jusqu'ici. Pourquoi ce choix ?

Je souhaitais de toute façon conserver la langue portugaise au plateau, mais le fait que ces deux acteurs soient Portugais est lié à une question sociale : Ophélie, son père Polonius et son frère Laërte ne sont pas du pays, même s'ils parlent la langue. Ils ne font pas partie de la société d'Hamlet, ils sont un peu à part. Pour faire écho à cela, le Portugal est à bonne distance de la France, ni trop loin (comme le Brésil), ni trop proche. C'est un pays européen, mais plus pauvre que les grandes puissances, donc dans un autre rapport vis-à-vis du pouvoir.

En quoi consiste votre processus de travail ?

C'est très différent pour chaque spectacle, car tout dépend du matériau de départ et du temps dont nous disposons. Dans le cas d'*Hamlet*, je suis arrivée aux premières

/...

répétitions avec une réécriture du texte de Shakespeare presque complète. La première phase de répétition a duré une semaine : on a lu mon texte, discuté, improvisé pour comprendre et ouvrir la proposition tous ensemble. Puis, je suis rentrée chez moi pour retravailler encore le texte à la lumière de cette première phase de travail collectif, avant de retourner en répétition avec la nouvelle version. C'est à ce moment-là qu'on a vraiment développé les choses. Tout est écrit, prévu d'avance, tout en restant perméable aux interactions collectives. Mon idée de départ reste la même, mais cette perméabilité permet que la participation des personnes liées au spectacle soit sensible dans le résultat définitif. Car si les choses partent vraiment de la scène, alors elles partent de la réalité des personnes qui sont la scène. Quand les acteurs et actrices participent, sortent des choses qui sont liées à eux. C'est comme ça que naît le jeu sur la frontière entre personne et personnage caractéristique de mon théâtre.

Comment avez-vous imaginé la dramaturgie théâtre-cinéma pour ce spectacle ?

Comme le processus de création, la dramaturgie théâtre-cinéma change à chaque spectacle parce qu'elle est intimement liée à l'histoire racontée. Je continue à travailler sur la proportionnalité, avec des gros plans et des effets de gigantisme. La question de l'image est centrale dans *Hamlet*, donc il y a beaucoup d'espaces de projection, de miroirs, de fenêtres, et de choses qui se passent derrière les fenêtres. Surtout, le cinéma devient ici le lieu de l'irrationnel, du rêve, de la fantasmagorie. D'habitude je travaille sur la frontière entre réel et fiction, mais là on est sur un autre territoire. Le cinéma devient le médium qui permet de faire entrer l'irrationnel sur la scène, et de l'accepter, un peu comme chez David Lynch ou chez le cinéaste thaïlandais Apichatpong Weerasethakul. Quand je parle de cinéma, je pense à l'image mais aussi au son. Le son comme manifestation déstabilisante d'un ailleurs, entre réel et irréel, à travers une voix qu'Hamlet entendrait dans sa tête par exemple. Le cinéma devient le lieu des fantômes, de la mémoire, mais aussi de l'inconnu et de l'inattendu, comme dans les rêves et les films à suspense, ou les films d'horreur. Hamlet est une pièce sur la mort et le deuil. Pour Lacan, la tragédie d'Hamlet est liée au fait qu'il n'a pas le temps de faire le deuil ni de son père, ni de Polonius, ni d'Ophélie. Le rituel du passage de la vie à la mort est brisé. Donc il y a tout un travail sur la présence de l'absent, et sur la représentation de l'esprit des personnes au plateau.

Il y a un mot que vous n'avez pas prononcé depuis le début de cette conversation, c'est celui de « folie ». Or, Hamlet est souvent lu par ce prisme…

La folie — qui chez Hamlet est un choix, une stratégie — est toujours là, mais différemment, parce que les personnages ont conscience de ce qui s'est passé. Elle est beaucoup plus liée au jeu : comment on joue le fou. Il y a la folie d'Hamlet, mais il y a aussi celle d'Ophélie, qui est très importante dans la pièce de Shakespeare. Ça, on le modifie complètement. On ne va pas encore représenter une femme hystérique, ça suffit. Notre Ophélie dit des choses qu'on ne comprend pas, mais peut être qu'elle parle une autre langue ? Peut-être est-ce nous qui ne sommes pas capables de la comprendre ? On déplace le focus vers le regard que les autres portent sur elle pour la libérer de cette image de folle, et la libérer de l'idée que cette image serait la seule disponible.

Votre théâtre travaille sur la frontière entre réalité et fiction, ou ici réalité et imaginaire, théâtre et cinéma, personnage et personne, scène et salle… La pièce d'*Hamlet* ne se prêterait-elle pas aussi à un jeu sur la frontière entre le Moi et l'Autre ?

À la fin, tout est sur l'*entre*. Jouer *entre* la scène et la salle, c'est jouer sur le rapport entre moi qui suis sur scène et l'autre qui est en train de me regarder. Le cinéma et le théâtre sont des façons d'ouvrir des espaces, de montrer la même chose selon plusieurs points de vue. Le mien, et celui à côté du mien. En même temps, la question centrale est toujours : comment peut-on changer grâce et face à ce qui arrive ? Comment apprendre avec les événements, ne pas répéter le passé ? La réponse est liée à la prise en compte de la multiplicité des points de vue. C'est pourquoi ce ne sont pas les monologues mais les relations entre les personnages qui sont au centre de ma mise en scène. Beaucoup d'adaptations d'*Hamlet* sont remplies d'une foule immense, comme si on était au milieu du monde. À l'inverse, je place les personnages dans l'espace intime d'un appartement, d'où ils ne peuvent pas s'échapper, et c'est la circulation d'énergie entre eux qui génère le mouvement et les changements de la pièce.

Cette question du changement, comment est-elle impactée par le basculement vers un regard féminin ?

À travers la présence de Fortinbras, la guerre est aux portes de l'histoire. Cette guerre, qui est partout mais invisible, fait écho à l'époque que nous sommes en train de vivre. À travers elle, il s'agit de repenser notre société patriarcale, où la réponse est toujours la violence et la mort. Comme si la destruction allait changer quoi que ce soit ! En tant que femme, Hamlet refuse d'alimenter les rouages de la machine violente qui a tué son père, refuse de répondre avec les mêmes armes. Comment opérer un véritable changement sans violence ? Finalement, c'est ça la vraie question.

Propos recueillis par Raphaëlle Tchamitchian
le 23 novembre 2023

Le complexe d'Ophélie

Ophélie est une figure hétérodéterminée qui incarne le mythe d'un désir féminin qu'il convient de clarifier. Le complexe d'Ophélie est complémentaire au mythe d'Œdipe, qui est de son côté incarné par son partenaire de tragédie, le prince Hamlet. Si l'on prend Freud et Lacan au sérieux, Hamlet serait une sorte d'adaptation moderne de la vieille antienne œdipienne, à savoir l'un des piliers de la théorie psychanalytique de Freud. Il s'avérerait ici inopportun d'aborder plus en profondeur cette théorie, si ce n'est pour soulever un aspect de l'analyse de Jacques Lacan sur Hamlet et Ophélie à même d'enrichir cet argument d'un Œdipe comme « structure du désir ». La lecture de Lacan place malheureusement Hamlet au centre de la question, comme le fait nécessairement toute lecture menée sous la perspective du patriarcat. Elle ne s'intéresse à Ophélie que pour souligner le caractère secondaire auquel elle est réduite dans l'intrigue shakespearienne. S'il s'agissait là du point de vue idoine – voire du seul possible –, aucun historien ne se serait à ce jour intéressé à quelque chose que l'on pourrait qualifier d'une histoire des femmes, et le débat et les luttes féministes n'auraient pas non plus lieu d'être. Il s'avère néanmoins indéniable qu'Ophélie est pour Hamlet un « être pour l'autre », et non pas un « être pour soi » [selon la formule de Simone de Beauvoir], et c'est précisément cette inversion, celle de penser Ophélie « en soi et pour soi », qui nous permet de penser le récit sous la perspective d'Ophélie.

Ophélie se suicide pour Hamlet, qui n'en est en rien tenu responsable. C'est elle seule qui porte la responsabilité de son suicide, la culpabilité de ce geste n'étant à aucun moment imputée à qui que ce soit d'autre qu'elle-même. La culpabilité apparaît dans le discours des fossoyeurs, qui nourrissent quelques soupçons quant à son suicide, ou est attribuée à la folie elle-même, qui, alliée à la nature et à en croire les mots de la reine Gertrude, produit un accident fatal. Ophélie apparaît en second plan d'Hamlet, mais assume toutefois cette responsabilité, ce qui la rend finalement moins secondaire dans un contexte de « deux poids, deux mesures ». Hamlet vit dans le désir d'une autre femme : sa mère.

Lacan parle de la prison que constitue ce désir pour sa mère qui empêcherait Hamlet d'être heureux, d'aimer Ophélie. Cela permet de décliner la responsabilité qu'il pourrait assumer à l'égard d'Ophélie, également en ce que le cœur de son existence relève de la vengeance planifiée et héroïque de la mort de son père. C'est donc cette réclusion dans le désir d'autrui qui configure selon moi le cœur de ce que nous pourrions appeler, pour reprendre une expression de Bachelard, le « complexe d'Ophélie », et qui, dans la pièce, n'aurait pas lieu d'être si une femme se trouvait en position de protagoniste, le complexe procédant toujours du caractère secondaire de la vie des femmes. Ce qui pourrait n'être que le machisme de Shakespeare brosse en fait le portrait d'une époque, et plus encore de la modernité dans son ensemble. Le théâtre de Shakespeare ne va en rien à l'encontre du désir de toute une culture. Le succès de Shakespeare relève par ailleurs d'un accord scellé avec son public, qui voulait voir la mort d'une femme. Et c'est bien ce que le Barde donne à voir à ses spectateurs.

Le complexe d'Ophélie constituerait donc cet emprisonnement dans le désir d'un homme ou, plus encore, l'enfermement de tous dans le désir patriarcal. Mais qu'est-ce que le désir, si ce n'est ce qui fait vivre, et qui, une fois assouvi, mène à la mort ? Le complexe d'Ophélie symbolise un accord dans le champ du désir au sein duquel les femmes sont reniées ou subordonnées, tandis que les hommes s'imposent en leur qualité de protagonistes. Lacan a traité d'Ophélie comme du phallus, à savoir ce dont doit disposer Hamlet pour échapper au cercle mortifère du désir pour sa mère dans lequel il était enfermé. Hamlet aurait dû faire le choix d'Ophélie avant son suicide, ce qui aurait pour lui représenté la vie, le sexe, la joie, en un mot, la clé pour échapper au désir de la mère. L'on pourrait tout aussi bien dire que pour une femme, se libérer consisterait à échapper au désir de l'homme.

Márcia Tiburi, « Ofélia morta — do discurso à imagem » [Ophélie morte — du discours à l'image], *Estudos Feministas*, Florianópolis, 18 (2), mai-août 2010

Le reste est silence

« Être ou ne pas être ». Et : agir ou ne pas agir. Voilà plus de quatre siècles que Hamlet se tient sur cette frontière. La frontière, c'est justement l'espace que ne cesse de travailler, dans toutes ses créations, Christiane Jatahy, l'espace même que, pour elle, peut activer le théâtre : frontière entre la scène et la salle, entre le théâtre et le cinéma, le réel et la fiction ; mais aussi le conscient et l'inconscient, la mémoire et le silence (« le reste est silence »), la solitude et le commun… ; et la frontière temporelle qu'est le présent lui-même, cette ligne ténue entre le passé et l'avenir. La frontière non pas en tant que délimitation établie et close, mais au contraire comme porosité, lieu mouvant d'échange et de passage, lieu possible de la relation ; comme l'espace où quelque chose pourrait changer.

Plus de quatre siècles que Hamlet est comme suspendu et tiraillé sur cette frontière, donc : pris entre le cycle de la vengeance et de la tragédie, l'injonction de devoir « être cruel pour être juste », et l'aspiration à changer pour pouvoir briser cet éternel retour de la violence, et échapper à ce passé qui ne veut pas passer et ne cesse de la hanter, en boucle dans sa mémoire (« rêver peut-être », mais… « quels rêves vont bien pouvoir surgir ? »). De « la » hanter, oui : car Hamlet est ici devenue une jeune femme. Aussi simplement et sans plus de justification que, dans le roman éponyme de Virginia Woolf, Orlando se réveille un jour femme. Mais cela change assurément tout dans le regard alors porté sur cette violence patriarcale et sacrificielle, et la lutte pour s'en extirper.

Et comme Orlando, Hamlet a traversé les siècles, jusqu'à aujourd'hui et cet appartement contemporain où, dans la mise en scène de Jatahy, elle et les autres protagonistes (les autres morts) de la tragédie sont enfermés : espace intime qui fonctionne comme une constellation familiale, et un lieu de condensation comme peut l'être l'espace de la psyché, du rêve ou du cauchemar (espace concret et espace mental, peu importe quels sont l'avers et le revers de cette frontière, ils sont indissociables). *(Re-)enter the ghosts* : y reconvoquant les fantômes de son histoire, ou fantôme parmi les fantômes de celle-ci, Hamlet revit, rejoue, reconfigure la mémoire de sa tragédie. Sans fin ? Comment en sortir ? Comment franchir la frontière, s'échapper, se défaire des assignations – ou au moins regarder vraiment la mort en face ?

Christophe Triau, dramaturge

Repères biographiques

Christiane Jatahy

Née à Rio de Janeiro, Christiane Jatahy est artiste associée à l'Odéon-Théâtre de l'Europe depuis 2016. Auteure, metteure en scène et réalisatrice, elle développe depuis 2003 un travail autour des frontières : frontières entre les disciplines artistiques, entre la réalité et la fiction, l'acteur et le personnage, le théâtre et le cinéma.

En 2011, elle crée *Julia*, une libre adaptation de *Mademoiselle Julie* de Strindberg dans laquelle elle approfondit sa recherche sur les espaces de tension entre le théâtre et le cinéma. En 2014, elle présente pour la première fois *What if They Went to Moscow*?, spectacle librement inspiré des *Trois Sœurs* d'Anton Tchekhov. Partageant le public entre un cinéma et un théâtre (et les faisant s'inverser à l'entracte), *What if…* rencontre un grand succès public et critique. En 2015, Christiane Jatahy conclut sa Trilogie de la mémoire (comprenant *Julia* et *What if They Went to Moscow*?) avec la création d'*A Floresta que anda* (*La Forêt qui marche*) inspiré de *Macbeth* de Shakespeare. Ce spectacle combine une performance *live*, une installation vidéo et du cinéma en direct.

En 2017, à l'invitation de la Comédie-Française, elle crée *La Règle du jeu* d'après le chef-d'œuvre de Jean Renoir.

En 2018, la ville de Lisbonne la nomme « Artista na Cidade » (artiste de la ville), et elle y présente son œuvre tout au long de l'année dans les principaux théâtres, cinémas, festivals, espaces culturels de la capitale portugaise.

La même année, allant plus loin dans sa recherche sur la problématique des réfugiés, elle entame le travail autour du diptyque *Notre Odyssée*, inspiré de l'*Odyssée* d'Homère. La première partie, *Ithaque*, est créée à l'Odéon-Théâtre de l'Europe, confrontant l'épopée d'Homère et la réalité de ceux qui aujourd'hui traversent la méditerranée.

La deuxième partie, *O agora que demora* (*Le présent qui déborde*), croise l'*Odyssée* avec du matériel documentaire tourné en Palestine, au Liban, en Afrique du Sud, en Grèce et en Amazonie. C'est un dialogue entre théâtre et cinéma, mêlant la fiction grecque classique à des histoires vraies d'artistes réfugiés. *Le présent qui déborde* a été présenté en avant-première au SESC Saõ Paulo puis au Festival d'Avignon.

En 2021, elle dévoile *Entre chien et loup*, une production de la Comédie de Genève, créée au Festival d'Avignon, une étude sur les mécanismes du fascisme dans une communauté, d'après le film *Dogville* de Lars von Trier. C'est le premier volet d'une Trilogie de l'horreur qui dissèque les horreurs que le Brésil vient de vivre sous le régime d'extrême droite.

La deuxième partie, *Before the Sky Falls* (créée à la Schauspielhaus de Zürich en octobre 2021), tisse un lien entre *Macbeth* de Shakespeare et *The Falling Sky* de Davi Kopenawa et Bruce Albert pour aborder la violence de la masculinité toxique, le pouvoir politique du patriarcat et son agression inhérente contre le féminin dans toutes ses émanations – les femmes, les enfants et finalement la nature et la terre elle-même.

Le troisième et dernier volet *Depois do silêncio* (*Après le silence*), d'après le roman *Torto Arado* d'Itamar Vieira Junior, aborde plus particulièrement la question du racisme structurel, de la terre et du territoire. Le spectacle est créé au Wiener Festwochen en juin 2022.

Durant la saison 2021-22, Christiane Jatahy est artiste invitée du MUCEM à Marseille. Elle y présente plusieurs de ses créations et quelques propositions et interventions pensées in situ.

Aujourd'hui, en plus de l'Odéon-Théâtre de l'Europe, Christiane Jatahy est artiste associée au Centquatre-Paris, à la Schauspielhaus (Zürich), au ArtsEmerson (Boston) et au Piccolo Teatro (Milan).

Christiane Jatahy a reçu en janvier 2022 le Lion d'Or de la Biennale de Venise pour l'ensemble de son œuvre théâtrale.

À l'Odéon, elle a présenté *A Floresta que anda* (2016), *Ithaque (Notre Odyssée 1)* (2018), *Le présent qui déborde* (2019), *Entre chien et loup* (2021) et *Depois do silêncio* (2022, hors les murs au Centquatre-Paris).