ODÉON
THÉÂTRE DE L'EUROPE

direction
Stéphane Braunschweig

Hamlet

de **William Shakespeare**

un spectacle de **Christiane Jatahy**

Dossier d'accompagnement

Hamlet

de **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

mise en scène, adaptation, scénographie
Christiane Jatahy

traduction
Dorothée Zumstein

collaboration artistique, scénographie, lumière
Thomas Walgrave

direction de la photographie, caméra
Paulo Camacho

costumes
Fauve Ryckebusch

développement du système vidéo
Julio Parente

musique originale et remixes
Vitor Araújo

conception son
Pedro Vituri

collaboration pour le développement technique du décor
Marcelo Lipiani

conseil dramaturgique
Márcia Tiburi
Christophe Triau

directeur de production et diffusion de la compagnie Vértice
Henrique Mariano

assistante à la mise en scène
Laurence Kélépikis

assistante aux costumes
Delphine Capossela

stagiaire à la mise en scène
Maëlle Puéchoultres

stagiaire à la scénographie et à la lumière
Kes Bakker

administratrice de la compagnie Vértice
Claudia Petagna

réalisation du décor
Atelier de construction de l'Odéon-Théâtre de l'Europe et l'équipe technique de l'Odéon-Théâtre de l'Europe

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, De Singel – Anvers
avec le soutien du 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

remerciement
La Ferme du Buisson – scène nationale de Noisiel

Sommaire

Introduction

Un renversement féministe

Entretien avec Christiane Jatahy

L'œil de la dramaturge

Abécédaire

Condition féminine

Deuil

Ophélie

Transformation en femme

Repères biographiques

Introduction

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.

© Simon Gosselin

Un renversement féministe

Entretien avec Christiane Jatahy - Propos recueillis par Raphaëlle Tchamitchian, le 23 novembre 2023

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. Cette première phase a duré une semaine : on a lu mon texte, discuté, improvisé pour comprendre et s'emparer de la proposition tous ensemble.

Puis, j'ai retravaillé le texte en vue de la deuxième phase de répétition, où on a vraiment développé les choses. Même si le spectacle est écrit à l'avance et que mon idée de départ reste la même, je reste perméable aux interactions collectives. Cela permet à la participation des comédiens, comédiennes et de toutes les personnes liées à la création d'être perceptible dans le résultat définitif. L'idée est que les choses partent vraiment de la scène, c'est-à-dire de la réalité des personnes qui sont sur scène. D'où un jeu sur la frontière entre personne et personnage.

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, 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

L’œil de la dramaturge

Hamlet de Christiane Jatahy est une confrontation avec des fantômes. Le premier d'entre eux est Shakespeare lui-même, le père du théâtre moderne, l'obsession de tous les grands metteurs en scène et qui exige beaucoup de ses héritiers. Christiane Jatahy répond à l'appel shakespearien en créant une pièce dans la pièce dans la pièce, une mise en abîme vertigineuse où le mode d'être contemporain se substitue à la modernité. Cela signifie que l'éthique, l'esthétique et la politique entrent en relation avec les ombres de l'époque dont le metteur en scène, et nous tous, sommes contemporains.

Ce que nous voyons sur scène, c'est l'actualisation du pli baroque dans lequel Shakespeare se situe. Ce n'est plus le nu de Duchamp, mais Hamlet qui descend l'escalier et, en même temps, se retrouve reflété dans le miroir que nous regardons, potentialisé par l'enfance de l'angoisse, qui murmure à nos oreilles pour nous avertir qu'il y a quelque chose en dehors de la représentation. Nous ne pouvons pas faire comme s'il n'y avait pas "quelque chose de pourri dans le royaume du Danemark". Il y a une guerre à l'extérieur et une guerre à l'intérieur de nous.

Le deuxième fantôme à affronter est inévitablement le texte. Hamlet est un texte-fantôme qui est partout et, si l'on en croit Freud et Lacan, il est aussi dans notre inconscient, tout comme Œdipe l'était dans l'Antiquité. Le déroulement du texte de Shakespeare se fait de manière chorégraphique. D'autres textes tout aussi obsessionnels et fantasmatiques, tels que ceux de Virginia Woolf et Heiner Müller, court-circuitent la scène. La tragédie a toujours été une théorie du sens dont Nietzsche s'est rendu compte qu'elle avait été occultée par la philosophie dans sa volonté de rationaliser les émotions et de soustraire la vie au domaine du sensible. Jatahy montre que la tragédie peut intégrer la philosophie, que Hamlet continue à mettre en scène le désir, le fait d'être ou de ne pas être.

Jatahy crée un jeu de scène qui est, dans le paradigme de la contemporanéité, un jeu de langage à la Wittgenstein, dans lequel les ombres traversent la scène dans de multiples dimensions, se comprenant les unes les autres. Les spectateurs peuvent se sentir comme des fantômes, ou comme l'œil pur du monde face à une vérité à laquelle personne ne s'est préparé à l'avance. Dans le théâtre tragique, les fantômes intimes deviennent publics. C'est encore une fois l'anatomie des relations familiales qui nous surprend, nous tirant d'un oubli pré-cathartique. Jatahy ne va pas défier les fantômes, mais les donner à voir et, une fois vus, à penser.

Dans cette anatomie des corps et des ombres, où l'ombre fait partie du corps et le corps fait partie de l'ombre, tout est au-delà de la performance. Qu'il s'agisse du roi usurpant le trône et le lit de la reine, ou de l'Ophélie insurgée, tous seront captés de manière techno-anthropophagique, au goût des peuples anthropophages qui ont inspiré le mouvement post-moderniste brésilien, l'Anthropophagie ultracontemporaine, qui, dans le pli du temps de Shakespeare, continuent d'être les ancêtres de Jatahy.

Marcia Tiburi, philosophe et autrice

Abécédaire

Condition féminine

La sœur de Shakespeare

Laissez-moi imaginer, puisque les faits précis sont si difficiles à établir, ce qui serait arrivé si Shakespeare avait eu une sœur merveilleusement douée, appelée, mettons Judith. Shakespeare lui-même fréquentait vraisemblablement (...) une école où on lui enseignait le latin (...) et les éléments de la grammaire et de la logique. Nous savons tous que c'était un garçon déchaîné qui braconnait les lapins, tirait peut-être sur les cerfs et fut contraint d'épouser, plus tôt qu'il n'aurait fallu, une femme du voisinage qui lui donna un enfant plus vite qu'elle n'aurait dû. Cette aventure le contraignit à tenter sa chance à Londres. Il avait semble-t-il, du goût pour le théâtre ; il commença sa carrière en tenant les chevaux devant l'entrée des artistes. Peu après il trouva du travail au théâtre, devint un acteur en vogue et vécut au centre de l'univers, rencontrant tout le monde, pratiquant son art sur les planches, exerçant son esprit dans les rues et trouvant même accès au palais de la reine.

Pendant ce temps, sa sœur, si merveilleusement douée — nous sommes dans le domaine des suppositions —, restait à la maison. Elle avait, autant que son frère, le goût de l'aventure, était, comme lui, pleine d'imagination et brûlait du désir de voir le monde tel qu'il était. Mais on ne l'envoya pas étudier en classe. Elle n'eut pas l'occasion d'étudier la grammaire et la logique, moins encore celle de lire Horace ou Virgile. De temps à autre elle attrapait un livre, un des livres de son frère, peut-être, lisait quelques pages. Mais arrivaient alors ses parents qui lui disaient de raccommoder les chaussettes ou de surveiller le ragoût et de ne pas perdre son temps avec des livres et des papiers. Sans doute lui parlaient-ils sévèrement, mais avec beaucoup de bonté ; car c'étaient des gens pratiques, connaissant les conditions de vie d'une femme et aimant leur fille — qui était très vraisemblablement la prunelle des yeux de son père. Peut-être griffonnait-elle quelques pages en cachette dans le fruitier, mais elle avait bien soin, alors, de les cacher ou de les mettre au feu.

Mais bientôt, cependant, avant même qu'elle eût atteint sa vingtième année, on la fiança au fils du négociant en laines du voisinage. Elle pleura, criant que le mariage lui faisait horreur, ce pourquoi son père la frappa durement. Puis il cessa de la gronder et la supplia de ne pas lui faire de tort et de ne pas le couvrir de honte dans cette histoire de mariage. Il allait, lui dit-il, lui offrir un collier de perles et un joli jupon : et, disant cela, il avait les larmes aux yeux. Comment pouvait-elle lui désobéir ? Comment pouvait-elle briser le cœur de son père ? Mais la puissance du génie de cette fille la poussait à la révolte. Elle fit un paquet de ce qu'elle possédait, se laissa glisser le long d'une corde, par une nuit d'été, et prit la route de Londres.

Elle n'avait pas dix-sept ans. (...) Elle avait l'imagination la plus vive, le même don que son frère pour la musique des mots. Comme lui, elle avait du goût pour le théâtre. Elle se tint devant l'entrée des artistes ; elle voulait, disait-elle, jouer. Les hommes se moquaient d'elle. Le directeur — un gros homme aux lèvres pendantes — éclata de rire. Il aboya quelque chose concernant les caniches qui dansent et les femmes qui jouent — aucune femme, lui déclara-t-il, ne saurait être actrice. Il fit allusion à ce que vous devinez. Il était impossible à la jeune fille d'apprendre son art. Pouvait-elle même se mettre en quête d'un dîner dans une taverne ou errer dans les rues à minuit ?

Et pourtant elle était génialement douée pour la fiction et brûlait du désir de se repaître de la vie des hommes et des femmes, d'étudier leurs divers comportements. En fin de compte, car elle était très jeune et son visage ressemblait étrangement à celui de Shakespeare le poète — elle avait les mêmes yeux et les mêmes sourcils arqués —, en fin de compte, Nick Green, l'acteur-directeur, la prit en pitié ; elle se trouva enceinte de ce monsieur et — qui peut évaluer l'ardeur et la violence d'un cœur de poète quand ce cœur habite le corps d'une femme, est intimement lié à lui ? — se tua par une nuit d'hiver et repose à quelque croisement où les omnibus s'arrêtent à présent, devant l'Elephant and Castle.

Je crois que c'est, à peu de choses près, ainsi que l'histoire se serait déroulée si une femme au temps de Shakespeare avait eu le génie de Shakespeare.

Virginia Woolf, *Une chambre à soi*, trad. Clara Malraux, Denoël, 1997 [1929], p. 70-73

Deuil

Un deuil non satisfait

La dimension à proprement parler intolérable qui est offerte à l'expérience humaine, ce n'est pas l'expérience de votre propre mort, que personne n'a, mais celle de la mort d'un autre, quand il est pour vous un être essentiel. Une telle perte constitue […] un trou, mais dans le réel. […] Ce trou se trouve offrir la place où se projette précisément le signifiant manquant.

Il s'agit là du signifiant essentiel à la structure de l'Autre, celui dont l'absence rend l'Autre impuissant à vous donner votre réponse. Ce signifiant, vous ne pouvez le payer que de votre chair et de votre sang. Il est essentiellement le phallus sous le voile.

Ce signifiant trouve ici sa place. Et, en même temps, il ne peut la trouver, parce que ce signifiant ne peut pas s'articuler au niveau de l'Autre. De ce fait, et comme dans la psychose, viennent pulluler à sa place toutes les images qui relèvent des phénomènes du deuil. C'est en quoi le deuil s'apparente à la psychose.

Au nombre de ces phénomènes il convient de compter ceux par quoi se manifeste, non pas telle ou telle folie particulière, mais l'une des folies collectives les plus essentielles de la communauté humaine. Si, du côté du mort, de celui qui vient de disparaître, quelque chose n'a pas été accompli qui s'appelle les rites, alors surgissent des apparitions singulières. C'est ce qui vous explique par exemple l'apparition, au premier plan de la tragédie d'*Hamlet*, de cette image qui peut surprendre l'âme de tous et de chacun, à savoir le ghost, le fantôme.

En fin de compte, à quoi sont destinés les rites funéraires ? À satisfaire à ce qu'on appelle la mémoire du mort. Et qu'est-ce que c'est que ces rites ? — si ce n'est l'intervention totale, massive, de l'enfer jusqu'au ciel, de tout le jeu symbolique. […]

Ces rites funéraires ont un caractère macrocosmique, car il n'est rien qui puisse combler de signifiants le trou dans le réel, si ce n'est la totalité du signifiant. Le travail du deuil s'accomplit au niveau du *logos* — je dis cela pour ne dire au niveau du groupe, ni de la communauté, bien que le groupe et la communauté en tant que culturellement organisés en soient bien entendu les supports. Le travail du deuil se présente d'abord comme une satisfaction donnée à ce qui se produit de désordre en raison de l'insuffisance de tous les éléments signifiants à faire face au trou créé dans l'existence. Il y a mise en jeu totale de tout le système signifiant autour du moindre deuil.

C'est ce qui nous explique que toute la croyance folklorique établisse la relation la plus étroite entre ces deux faits — si quelque chose est manqué, élidé, ou refusé, de la satisfaction due au mort, alors se produisent tous les phénomènes qui découlent de l'entrée en jeu, de la mise en marche de l'emprise, des fantômes et des larves à la place laissée libre par l'absence du rite signifiant.

Ici nous apparaît une nouvelle dimension de la tragédie d'*Hamlet*.

Je vous l'ai dit au départ, *Hamlet* est une tragédie du monde souterrain. Le ghost surgit d'une inexpiable offense. Dans cette perspective, Ophélie apparaît comme neutre, comme rien d'autre qu'une victime offerte à l'offense primordiale. Le meurtre de Polonius, cette extraordinaire scène du cadavre ridiculement traîné par le pied et caché au défi de la sensibilité et de l'inquiétude de tout l'entourage, Hamlet soudain déchaîné, littéralement, qui nargue tous ceux qui lui demandent où est le cadavre, et qui s'amuse à proposer toute une série d'énigmes de fort mauvais goût dont le sommet culmine dans la formule *Hide fox, and all after*, soit *Le renard est caché, courons après*, qui fait référence à une espèce de jeu de cache-tampon — tout cela n'est encore qu'une dérision de ce dont il s'agit, à savoir, un deuil non satisfait.

Jacques Lacan, *Le désir et son interprétation*, Paris, Seuil, 1959, p. 491-493

Ophélie

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 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.

Marcia Tiburi, « Ofélia morta — do discurso à imagem » [Ophélie morte — du discours à l'image], *Estudos Feministas*, Florianópolis, 18 (2), mai-août 2010, p. 309-311

Ophélie se révolte
Je suis Ophélie. Que la rivière n'a pas gardée. La femme à la corde La femme aux veines ouvertes La femme à l'overdose SUR LES LÈVRES DE LA NEIGE La femme à la tête dans la cuisinière à gaz. Hier j'ai cessé de me tuer. Je suis seule avec mes seins mes cuisses mon ventre. Je démolis les instruments de ma captivité la chaise la table le lit. Je ravage le champ de bataille qui fut mon foyer. J'ouvre grand les portes, que le vent puisse pénétrer et le cri du monde. Je casse la fenêtre. De mes mains sanglantes je déchire les photographies des hommes que j'ai aimés et qui ont usé de moi sur le lit sur la table sur la chaise sur le sol. Je mets le feu à ma prison. je jette mes vêtements au feu. Je déterre de ma poitrine l'horloge qui fut mon cœur. Je vais dans la rue, vêtue de mon sang.

Heiner Müller, *Hamlet-machine*, trad. Jean Jourdheuil et Heinz Schwarzinger, éditions de Minuit, 1979, p. 72-73

Transformation en femme

C'était une femme
Orlando était devenu une femme — la chose est incontestable. Mais à tout autre égard, Orlando restait exactement tel qu'il avait été. Le changement de sexe, bien qu'il altérât leur avenir, n'altéra aucunement leur identité. Leurs visages demeurèrent, leurs portraits le prouvent, pratiquement les mêmes. Sa mémoire à lui — mais à l'avenir nous devons, pour respecter la convention, dire « à elle » au lieu de « à lui », et « elle » au lieu de « il » —, sa mémoire à elle, donc, passait en revue tous les événements de sa vie de jadis sans rencontrer le moindre obstacle. Un certain flou pouvait être sensible, comme si quelques gouttes d'obscurité étaient tombées dans le bassin transparent de la mémoire ; certaines choses étaient devenues un peu indistinctes ; mais c'était tout. Le changement semblait s'être réalisé sans peine et jusqu'à son terme et d'une manière telle qu'Orlando elle-même n'en laissait paraître aucune surprise.

Virginia Woolf, *Orlando*, trad. Jacques Aubert, Paris, Gallimard, 2018 [1928], p. 150

© Simon Gosselin

Repères biographiques

Christiane Jatahy

Née à Rio de Janeiro, Christiane Jatahy est auteure, metteure en scène et réalisatrice. Elle diplômée d'études théâtrales et de journalisme et titulaire d'un Master en art et philosophie.

Depuis 2003, elle développe un travail autour des zones de frontières : frontières entre les disciplines artistiques, entre la réalité et la fiction, l'acteur et le personnage, le théâtre et le cinéma. Parmi ses premières performances figurent *Conjugado*, *A falta que nos move* et *Corte Seco*.

En 2010, elle lance son premier long métrage, *A falta que nos move* (en français, *Le manque qui nous meut*) à partir de la pièce de théâtre du même nom. Malgré sa configuration radicalement expérimentale – le film a été tourné en un plan séquence de 13h, la veille de Noël, en un seul lieu – il a été largement plébiscité, restant à l'affiche des salles de cinémas au Brésil pendant plus de 12 semaines et étant invité dans plusieurs festivals internationaux.

En 2011, elle créé *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. La pièce est récompensée par le Shell Award 2012 de la meilleure mise en scène au Brésil et joue plus de 300 fois dans des théâtres et des festivals majeurs en Europe et aux États-Unis. Aujourd'hui, le spectacle poursuit sa tournée et a été présenté dans différents théâtres européens en 2021 et 2022.

En 2012, dans le cadre du programme culturel des Jeux Olympiques de la même année, elle créé, dirige et coordonne *In the comfort of your home*, une série d'interventions, de travaux documentaires, de performances et d'installations vidéo réalisés par 30 artistes brésiliens dans l'intimité de foyers à Londres.

En 2013, elle développe le projet d'installation audiovisuelle et documentaire *Utopia.doc*, sa première recherche sur les questions de foyer, de l'exil et des réfugiés. Ce projet a été présenté à Paris, Francfort et Sao Paulo. En 2014, elle présente pour la première fois *What if they went to Moscow* ?, spectacle librement inspiré des *Trois sœurs* d'Anton Tchekov. Partageant le public entre un cinéma et un théâtre (et les faisant s'inverser à l'entracte) *What if…* rencontre un grand succès du public et de la critique, il remporte le Prix Shell de la meilleure mise en scène, le prix Questao de Critica et le prix APTR au Brésil et est largement salué par la presse de nombreux pays.

En 2015, Christiane Jatahy conclue la *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 du *Macbeth* de Shakespeare, cette création combine une performance live, une installation vidéo et du cinéma en direct.

En 2016, Christiane Jatahy dirige son premier opéra en mettant en scène *Fidelio* de Beethoven au Teatro Municipal de Rio de Janeiro en alliant spectacle vivant, éléments cinématographiques et chœur lyrique.

En 2017, à l'invitation de la Comédie Française, elle crée *La Règle du Jeu* d'après le chef-d'œuvre de Jean Renoir. La même année, le Festival Theater der Welt et le Thalia Theatre de Hambourg lui donnent carte blanche et elle imagine et met en œuvre l'installation/performance *Moving people* de nouveau autour de la question des réfugiés ainsi qu'une adaptation de *Dans la solitude des champs* de coton de Bernard-Marie Koltès.

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 entamme le travail autour d'un dytique *Notre Odyssée*, inspiré de l'*Odyssée* d'Homère. La première partie, *Ithaque* est créé à l'Odéon-Théâtre de l'Europe à Paris, confrontant l'épopée d'Homère et la réalité de ceux qui aujourd'hui traversent la méditerranée.

La deuxième partie, *O agora que demora* (en français *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 Sao Paulo puis créé au Festival d'Avignon. Il poursuit actuellement sa tournée en Europe, en Asie et aux États-Unis.

En 2021, elle dévoile *Entre Chien et Loup*, une production de la Comédie de Genève, créée au Festival d'Avignon, étude sur les mécanismes du fascisme dans une communauté en prenant comme point de départ le film *Dogville* de Lars Von Trier. C'est le premier volet d'une Trilogie de l'horreur qui dissèque les horreurs que vit le Brésil sous son régime d'alors. La deuxième partie *Before the Sky Falls* (créée à la Schauspielhaus de Zurich en octobre 2021) tisse un lien entre le *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*) basé sur le roman *Torto Arado* d'Itamar Veira Junior aborde plus particulièrement la question du racisme structurel, de la terre et du territoire et créée au Wiener Festwochen en juin 2022.

Durant la saison 2021-2022, Christiane Jatahy est artiste invitée du MUCEM à Marseille, y présentant plusieurs de ces créations et quelques propositions et interventions pensées in situ.

Aujourd'hui, Christiane Jatahy est artiste associée à l'Odéon-Théâtre de l'Europe, au CENTQUATRE-Paris, à la Schauspielhaus de Zürich, Arts Emerson Boston et au Piccolo Teatro de Milan Teatro d'Europa. Sa compagnie, la Compagnie Vertice est conventionnée par la Direction Régionale des affaires culturelles d'île-de-France, Ministère de la Culture France.

Christiane Jatahy a reçu en janvier 2022 le Lion d'Or de la Biennale de Venise pour l'ensemble de son œuvre théâtrale et également reçu par le Ministère de la Culture France la décoration de chevalière de l'ordre des Arts et des Lettres.