



beatrice cenci

Depuis le début du XVII^e siècle, l'histoire tragique de la jeune romaine Beatrice Cenci n'a cessé de hanter l'imaginaire d'écrivains, peintres et même photographes. Le portrait attribué à Guido Reni des collections du Palazzo Barberini a largement contribué, auprès de Shelley, Stendhal, Melville et Cameron, à l'aura de cette femme poursuivie, martyrisée et violente par un père tout-puissant et qui ne voit d'autre issue que le parricide.

BEATRIX CENCI

ALBERTO GINASTERA

Opéra en deux actes

Livret de William Shand et Alberto Girri d'après les *Chroniques italiennes de Stendhal* et *The Cenci* de Percy Shelley

Créé le 10 septembre 1971, au Washington Opera.

[NOUVELLE PRODUCTION]

Création française

STRASBOURG Opéra

di 17 mars 15 h

ma 19 mars 20 h

je 21 mars 20 h

sa 23 mars 20 h

lu 25 mars 20 h

Direction musicale **Marko Letonja**

Mise en scène **Mariano Pensotti**

Décors et costumes **Mariana Tirantte**

Lumières **Alejandro Le Roux**

MULHOUSE La Filature

ve 5 avril 20 h

di 7 avril 15 h

Beatrix Cenci **Leticia de Altamirano**

Lucrecia Cenci **Ezgi Kutlu**

Bernardo Cenci **Josy Santos**

Comte Francesco Cenci **Gezim Myshketa**

Orsino **Xavier Moreno**

Andrea **Dionysos Idis**

Choeurs de l'Opéra national du Rhin

Orchestre philharmonique de Strasbourg

En langue espagnole

Surtitrages en français et en allemand

Durée approximative : 1h30

Conseillé à partir de 14 ans

Personnages

Beatrice Cenci >> soprano

Comte Francesco Cenci, père de Beatrice >> baryton

Lucrezia, belle-mère de Beatrice >> mezzo-soprano

Orsino, prélat, ancien prétendant de Beatrice >> ténor

Bernardo, frère de Beatrice >> soprano

Giacomo, frère de beatrice >> baryton

Andrea, serviteur du comte >> basse

Olimpio et Marzio, assassins >> rôles parlés

Un garde >> basse

Premier convive >> ténor

Deuxième convive >> ténor

Troisième convive >> basse

Argument

Acte I

Dans le palais Cenci à Rome, à la fin du XVI^e siècle, le comte Cenci, réputé pour sa cruauté, haï de tous, reçoit une lettre de Salamanque qui le rend si heureux qu'il organise un bal masqué où sera invité tout Rome.

La fille du comte, Beatrix, sa belle-mère, Lucrecia et son demi-frère Bernardo rêvent d'une vie meilleure, loin de la violence du comte Cenci et de la servitude dans laquelle il les tient. Beatrix décide de faire parvenir une missive au Pape afin que celui-ci la délivre de la tyrannie de son père. Elle confie cette missive à Orsino, ancien prétendant devenu prêtre. Celui-ci, d'abord réticent, accepte finalement de transmettre la missive au Saint Père. Resté seul, Orsino reconnaît sa lâcheté : il ne veut pas de responsabilités et préfère obéir aux autres, ce pourquoi il se réfugie dans la religion qui est si rassurante pour lui. Il préfère donc ne pas transmettre la lettre de Beatrix et la déchire.

Durant le bal masqué organisé par son père, même parmi les invités et l'ambiance chaleureuse, Beatrix est affligée par un terrible pressentiment. Son intuition s'avère juste car, faisant taire les convives, Cenci annonce amusé que ce bal est donné pour célébrer la mort de ses deux fils à Salamanque. Les invités sont frappés de stupeur. Beatrix en profite pour demander de l'aide pour quitter le palais, mais les hôtes restent indifférents à ses suppliques et s'enfuient au plus vite. Orsino revient auprès de la jeune fille et lui annonce que le Pape n'a même pas ouvert sa lettre. Effrayé par un bruit de pas, il s'enfuit, laissant Beatrix à la merci de son père ivre qui abuse d'elle.

Acte II

Lucrecia apprend ce qui s'est passé ainsi que le frère de Beatrix, Giacomo, qui avait été envoyé hors du palais en exil. Déterminé à arrêter ce monstre qu'est son père, il propose de faire appel à deux assassins pour tuer le Comte Cenci : Olimpio et Marzio.

Profitant d'un moment d'inattention de son mari, Lucrecia verse une potion de sommeil dans sa boisson avant de laisser le champ libre aux deux tueurs auxquels Beatrix avait auparavant remis l'arme du crime et une bourse en guise de paiement. Voyant leur hésitation, la jeune fille s'apprête à elle-même brandir l'arme, mais Olimpio et Marzio se ressaisissent et finissent par assassiner le Comte.

Quelques mois plus tard, Orsino revient affolé et annonce que le corps de Cenci a été retrouvé. Olimpio a été tué juste après le meurtre tandis que Marzio, s'étant vanté de son crime lorsqu'il était saoul, a été arrêté et a tout avoué sous la torture. Orsino s'enfuit de peur d'être mêlé au meurtre pendant que Beatrix, Lucrecia, Giacomo et Bernardo sont arrêtés. D'abord apeuré et clamant son innocence, le personnage éponyme retrouve son calme en revenant de la torture. Même si elle devait retrouver son père en enfer, sa haine a été assouvie et lui permet de retrouver une certaine sérénité pendant qu'elle se dirige solennellement vers l'échafaud.

À propos de...



ALBERTO GINASTERA [1916-1983]

Compositeur

Le compositeur est né à Buenos Aires d'un père catalan et d'une mère italienne, pas particulièrement musiciens. Parallèlement à la création de son premier ballet *Panamby* en 1937, il s'inscrit au Conservatoire national de musique d'où il sortira avec les honneurs. Il étudie au conservatoire Williams de sa ville natale dont il sort diplômé en 1938, après avoir obtenu une médaille d'or en composition en 1935. Il enseigne ensuite au Liceo Militar General San Martín.

Au début des années 1940, il crée son œuvre la plus fameuse : le ballet *Estancia op.8*. Grâce à une bourse Guggenheim, il effectue un séjour aux États-Unis entre 1945 et 1947, où il étudie auprès d'Aaron Copland à Tanglewood. Puis, fort des compliments de ce dernier qui le voit comme l'un des créateurs argentins les plus prometteurs, il retourne à Buenos Aires pour s'impliquer fortement dans la vie culturelle et musicale de son pays : il co-fonde la Liga de Compositores et le Centre latino-américain des études musicales (où il enseigne jusqu'en 1962) et fonde son propre Conservatoire à La Plata en 1949 puis à Banfield en 1951. Sa notoriété lui rapporte des étudiants comme Astor Piazzolla, Alcides Lanza, Waldo de los Ríos, Jacqueline Nova et Rafael Aponte-Ledée.

En 1965, il est nommé à l'Académie Américaine des Arts et des Sciences.

En lutte avec la censure persistante qui sévit en Argentine après la révolution, Ginastera déménage aux États-Unis en 1968, en Europe en 1970 puis à Genève l'année suivante. Cette ville lui inspire sa *Cantata Milena op. 37* (1971). Il meurt à Genève le 25 juin 1983 où il est enterré au Cimetière des Rois.

Ginastera a composé quatre opéras, deux ballets, trois motets, des lieder, de la musique de scène et de film (par exemple pour *Malambo* d'Alberto de Zavalía, 1942), ainsi qu'une symphonie, une ouverture, trois quatuors à cordes, un concerto pour harpe, un pour violon, deux pour piano, deux pour violoncelle, trois sonates pour piano et d'autres pièces instrumentales.

Dès ses premières partitions, des motifs rythmiques ou mélodiques sont inspirés du folklore argentin. Son style se caractérise principalement par une harmonie polytonale et des rythmes ternaires percussifs (le rythme « trois croches une noire pointée » revient dans ses œuvres comme une marque de fabrique). Ses travaux sont un savant mélange de folklore et de tradition savante, avec une préférence marquée pour le principe du sérialisme proposé par Arnold Schönberg. Malgré son caractère atonal, un certain lyrisme anime son deuxième concerto pour violoncelle (composé en 1980 pour sa deuxième épouse qui était violoncelliste).

Ginastera a classé son œuvre en trois périodes : « nationalisme objectif » (1934-1948), nationalisme subjectif (1948-1958) et néo-expressionnisme (1958-1983). Outre différentes caractéristiques distinctives, ces périodes diffèrent dans leur utilisation d'éléments musicaux argentins traditionnels. Les œuvres de la première période intègrent ainsi des éléments du folklore argentin de manière très directe, alors que les suivantes utilisent ce folklore de manière plus abstraite.

Sa *Cantata para América Mágica* (1960, créée en 1963 par le Los Angeles Percussion Ensemble sous la direction de Henri Temianka et William Kraft) pour soprano et 53 percussions est basée sur de vieilles légendes précolombiennes.

On retrouve une partie de sa première Sonate pour piano dans le film *Le Concours* (1980).

Ses opéras, *Don Rodrigo*, *Bomarzo* et *Beatrix Cenci*, sont essentiels dans sa création musicale ; tous trois, plus *Barrabas* qu'il n'a pas pu terminer, appartiennent à la dernière période de Ginastera, période de maturité où le compositeur arrive à la culmination de son parcours créatif.



WILLIAM SHAND [1902-1997]

Librettiste

Né en 1902, William Shand était un écrivain, poète et dramaturge argentin né en Écosse.

Il fut notamment traducteur et critique pour le quotidien argentin *La Nación*.

Représentant souvent des sujets comme ceux de la société contemporaine en Argentine, ses thèmes sont souvent considérés comme délicats et controversés.

William Shand meurt en 1997 à Buenos Aires.

William Shand en quelques œuvres

Teatro, 1967

Judith y el gangster, 1967

Selected poems, 1978

Una extraña jornada, 1978

Las andanzas de Rubino, 1983

Autour de l'œuvre

À l'origine : une histoire vraie

Le 11 septembre 1599, Giacomo et Beatrice Cenci, ainsi que leur belle-mère Lucrecia, sont exécutés à Rome suite à des accusations de parricide. Dans ses *Chroniques italiennes* (1855), Stendhal revient sur les événements en détail ; le recueil contient en effet une nouvelle, écrite en 1839, entièrement dédiée à la famille Cenci. Cette version, très romancée, a le mérite d'être précise, certainement par souci de réalisme.

Francesco Cenci y est un « Don Juan romain », souhaitant par tous les moyens provoquer et se montrer. Il se fait arrêter trois fois à cause de ses « amours infâmes ». Le comte portait une haine telle à l'égard de ses enfants qu'il les « maudissait à chaque instant, grands et petits » et qu'il battait ses deux filles, restées au palais avec lui alors que les garçons avaient été envoyés à l'université. La plus âgée des deux réussit à faire parvenir une supplique au pape Clément VIII : celui-ci eut pitié et la maria à Charles Gabrielli, issu d'une noble famille, en obligeant le père à donner une forte dot.

La colère de Cenci n'alla alors qu'en grandissant. Pour qu'elle ne puisse reproduire l'affront de sa sœur, la jeune Beatrice, âgée de quatorze ans, fut séquestrée dans le palais et isolée de tous. Il avait tout pouvoir sur elle, lui apportait lui-même les repas et la rouait de coups lorsque sa colère se manifestait.

« [...] il tenta avec des menaces, et en employant la force, de violer sa propre fille Beatrice, laquelle était déjà grande et belle ; il n'eut pas honte d'aller se placer dans son lit, lui se trouvant dans un état complet de nudité. Il se promenait avec elle dans les salles de son palais, lui étant parfaitement nu ; puis il la conduisit dans le lit de sa femme, afin qu'à la lueur des lampes la pauvre Lucrece pût voir ce qu'il faisait avec Beatrice. »



Guido Reni, *Beatrice Cenci*, 17^e siècle

La vie n'étant plus supportable ni pour Beatrix, ni pour Lucrecia, elles tentèrent à leur tour de faire parvenir un courrier au pape. Francesco Cenci, mis au courant de cette tentative, redoubla de colère. Désespérées, les deux femmes mirent au point un plan pour tuer leur tortionnaire. Elles s'allièrent à monsignor Guerra, qui promit de récompenser les assassins, Olimpio et Marzio, qui se chargeraient de Cenci. Les deux hommes eurent quelque scrupule au moment de commettre leur forfait, mais sous la pression de Beatrix et de Lucrecia, mais aussi avec la promesse de recevoir une forte récompense pécuniaire, ils finirent par céder. Mais bientôt, la justice napolitaine voulut enquêter sur la mort du comte. Le commissaire royal fit arrêter tous les habitants de la forteresse. Monsignor Guerra, désireux de faire disparaître quelque preuve que ce soit, chargea des hommes d'éliminer Olimpio et Marzio. Seul le premier put être exécuté ; l'autre avoua son crime. On ne parvint pas à prouver avec certitude que le meurtre avait été commandité par une personne de la famille du défunt. Par sécurité, les enfants et la seconde épouse furent placés au château Saint-Ange : on ne doutait pas qu'ils en sortiraient bientôt. Malheureusement, l'homme qui avait tué Olimpio fut retrouvé et à son tour confessa son méfait. Les Cenci furent ramenés en prison. Les deux frères furent torturés ; Lucrecia ne put supporter la question. Beatrix, au contraire, fit montre de beaucoup de courage et ne céda pas aux interrogatoires du juge. Celui-ci, ayant des doutes sur la culpabilité de la jeune fille, fit parvenir le dossier au pape Clément VIII. Sa Sainteté craint que Beatrix n'ait tourné la tête de l'homme de loi ; il fit alors nommer un juge plus sévère, qui n'hésita pas à user d'une forme de torture bien cruelle : la jeune fille fut pendue par les cheveux et âprement questionnée. Sa famille parut alors devant elle et l'invita à se confesser. Elle céda et avoua le crime. Tous furent conduits à l'échafaud.

L'histoire de la famille Cenci a été transmise oralement de génération en génération ; de fait, il est difficile de démêler le vrai du faux. Certains détails varient d'un récit à l'autre : pour certains, Lucrecia est la mère de Giacomo, Beatrix et Bernardo, et pour d'autres elle n'est que leur belle-mère ; les uns affirment que Beatrix aurait participé au meurtre, les autres qu'elle n'a fait que mandater les assassins. En ce qui concerne le meurtre, on ne sait si Francesco Cenci a été poignardé, tué à coups de marteau, ou bien, plus cruel, si on lui a enfoncé deux clous dans le cou et dans l'œil, comme Stendhal semble le suggérer. Son corps serait resté dans la chambre (Stendhal) ou bien jeté par-dessus le balcon pour faire croire à un accident. D'aucuns disent que toute la famille a été exécutée, d'autres que le jeune Bernardo a été épargné mais forcé de regarder son frère, sa sœur et sa mère (ou belle-mère) mourir. Enfin, dans le *Béatrice Cenci* de l'auteur américain Frederic Prokosch (1957), Olimpio Calvetti ne serait pas un simple assassin, mais l'intendant du château et l'amant de Beatrix.

L'histoire captivante de la famille Cenci ne manqua pas de passionner et d'inspirer plus d'un artiste comme Percy Bysshe Shelley (*The Cenci*, 1819), Frederic Prokosch (*A Tale for Midnight*, 1955), Stendhal (*Les Cenci*, 1837), Francesco Domenico Guerrazzi (*Beatrice Cenci*, 1954) ou Alexandre Dumas père (*Les Cenci*, 1839). Elle inspira aussi Antonin Artaud et devient la seule pièce représentative de son Théâtre de la Cruauté.



Harriet Goodhue Hosmer, *Beatrice Cenci*, 1889-1893

La pièce de Percy Bysshe Shelley : une source d'inspiration

L'une des influences essentielles d'Alberto Ginastera reste la pièce *The Cenci* de Percy Bysshe Shelley, datant de 1819. Shelley est en effet le premier dramaturge à faire de l'histoire tragique de la famille Cenci une pièce de théâtre.

Dans *The Cenci*, Shelley reprend la même trame que celle des sources historiques pour relater l'histoire de la famille éponyme. Dans cette pièce, les thématiques du Bien et du Mal et de l'humanité face à la tyrannie sont fortement présentes. Elles le seront également dans son drame lyrique *Prometheus Unbound* (*Prométhée délivré*), *The Cenci* servant donc d'une sorte d'introduction à cette œuvre plus opaque entre poème et « spectacle dans un fauteuil ». On s'identifie tout de même plus à Beatrix Cenci qu'à Prométhée car le viol qui n'est que symbolique chez ce personnage mythologique (le bec de l'aigle qui le transperce) a bel et bien lieu dans la première œuvre de Shelley. Néanmoins, il se pose dans le cas de Beatrix la question de la légitimité à commettre un crime pour en punir un autre.

L'élément central de son œuvre est la question de la culpabilité de Beatrix. D'après Shelley, ce n'est pas l'inceste qui fait perdre son innocence à la jeune fille, mais le meurtre du père. Elle devient un personnage tragique justement car elle cède à la violence. Elle aurait pu endurer la méchanceté de son père avec honneur au lieu de quoi elle choisit de reprendre les caractéristiques du tyrannique Cenci et d'utiliser la violence à ses propres fins.

Par le biais de cette pièce, Shelley critique toutes les formes de patriarcat. La religion est incluse dans cette critique. En effet, le catholicisme est dénoncé au travers du personnage couard et malhonnête d'Orsino préférant fuir et mentir que de faire preuve de courage en portant la missive au Pape ou en faisant face aux gardes. Si dans les sources historiques le Comte Cenci est initialement athée, Shelley en fait un patriarche catholique que la religion ne rend visiblement pas meilleur. On apprend par ailleurs au tout début de la pièce que le Pape et le Vatican couvrent les crimes qu'il commet et en tirent même profit. Durant toute la pièce et surtout lors du parricide, les personnages justifient leurs actes de violence en se référant à Dieu.

Cette pièce avait été écrite avec la ferme intention de la mettre en scène. Néanmoins, les sujets tabous de l'inceste et du parricide ne purent passer la censure et la pièce ne fut jouée qu'en privée en 1886 puis interdite au public anglais jusqu'en 1922.

Le Théâtre de la cruauté d'Antonin Artaud

Si Artaud se base pour sa pièce *Les Cenci* sur la nouvelle de Stendhal et sur la pièce de Shelley, comme il le souligne notamment dans sa préface, on peut remarquer certaines différences entre cette pièce et sa première version britannique. Contrairement à Shelley chez qui la versification est très importante pour conférer à son œuvre sa dimension poétique, la tragédie d'Artaud est écrite en prose et revêt presque une forme de conversation entre les personnages ce qui vise à lui donner un caractère plus réaliste. En retirant certains tableaux ou en en ajoutant d'autres, Artaud déplace également la thématique de l'œuvre. Là où Shelley met l'accent sur l'intériorité des personnages (par exemple grâce à la versification), sur leurs sentiments, le procès ou encore sur l'injustice omniprésente, Artaud ajoute « à vue » la scène de la torture de Beatrix et rend notamment anonymes ses deux frères décédés, insistant ainsi sur la cruauté et le malheur. Les adieux déchirants entre les personnages destinés à mourir à la fin de la tragédie de Shelley sont également supprimés chez Artaud laissant place à une extériorisation des sentiments de Lucrecia et Beatrix sur la vie et la mort imminente, Beatrix ne pouvant trouver de repos, rongée par la peur de retrouver son père dans la mort et de se découvrir plus semblable à lui qu'elle ne le souhaitait.

La mort de Cenci dans la pièce d'Artaud est elle aussi bien plus cruelle que chez Shelley. Dans la version de ce dernier, le tyrannique comte se fait étrangler par les assassins et jeter par la fenêtre pour faire croire à un accident. Chez Artaud, l'accent est à nouveau mis sur la cruauté et l'aspect terrifiant des événements. Ici, les meurtriers enfoncent un clou dans l'œil de Cenci qui entre sur scène couvert de sang en se tenant l'œil. La description du meurtre est plus présente dans le texte que la discussion entre les assassins et les deux femmes.

Dans cette pièce, unique exemple du « théâtre de la cruauté » thématique par Antonin Artaud, le rapport entre personnage et culpabilité est déplacé. La question ne se pose plus de savoir qui entre Cenci et Beatrix est coupable ou innocent.

La production



MARKO LETONJA
Direction musicale

Marko Letonja dirige l'OPS pour la première fois en 2006 dans une série de concerts autour de Moussorgski et Chostakovitch. Il le retrouve aussi régulièrement dans la fosse de l'OnR notamment en 2011 pour *Götterdämmerung* de Wagner récompensé par le prix de la critique. Il devient Directeur musical et artistique de l'Orchestre philharmonique de Strasbourg en 2012. Sa forte implication auprès de l'OPS ne l'empêche pas de mener une intense carrière de chef invité, dans le domaine lyrique et symphonique tout en poursuivant des collaborations privilégiées avec des orchestres australiens, particulièrement le Tasmanian Symphony. Avec l'OPS, il mène un travail exigeant pour entretenir la renommée de l'ensemble et développer encore son identité sonore si particulière, où se mêlent traditions française et germanique. Parmi ses prestations récentes et à venir, *Le nozze di Figaro* au Grand Théâtre de Genève, *L'Affaire Makropoulos* au Deutsche Oper Berlin, *Eugène Onéguine* en juin 2018 à l'OnR et de nombreux concerts avec l'Orchestre philharmonique de Strasbourg, le Tasmanian Symphony Orchestra et l'Orchestre philharmonique de Brême dont il devient directeur musical en 2018-19.

© Crédit photo : SEAN FENNESSY



MARIANO PENSOTTI
Mise en scène

Né à Buenos Aires en 1973, cet auteur et metteur en scène a d'abord étudié le cinéma, les arts visuels et le théâtre en Argentine, Espagne et Italie. Il a écrit et mis en scène une quinzaine de pièces ces dix dernières années, parmi lesquelles *Arde brillante en los bosques de la noche* (2017) créé au HAU Theater de Berlin, *Cuando vuelva a casa voy a ser otro* (2015) et *Cineastas* (2013) créés au Festival des Arts de Bruxelles, *El Pasado es un animal grotesco* (2010) créé au Complejo Teatral de Buenos Aires, *Sometimes I think I can see you* (2010-2014) créé au Hau Theater, *Encyclopaedia of unlived lives* (2010) créé au Schauspielhaus Graz et *La Marea* (2005-2013) créé au festival international de Buenos Aires. Ses œuvres ont été présentées dans les principaux festivals internationaux : Kunstenfestivaldesarts à Bruxelles, Festival d'Avignon, Under the Radar à New York, Festival d'Automne à Paris, Zürcher Theater Spektakle, PuSh Festival Vancouver, Santiago a Mil, Temporada Alta Girona, Kampnagel Hamburg, Yokohama Festival et Wiener Festwochen et ont été traduites dans plus de vingt langues. Il fait ses débuts à l'OnR.

Beatrix Cenci est vraiment une œuvre unique, pas seulement dans le contexte de l'Argentine ou de l'Amérique latine mais également dans le monde entier. Je suis convaincu que la présenter à l'Opéra national du Rhin apportera un nouvel éclairage à ce chef d'œuvre d'Alberto Ginastera, peut-être l'un des moins connus du XX^e siècle et pourtant l'un des plus pertinents dans le monde actuel. *Beatrix Cenci* traite de sujets qui ne pourraient pas être plus contemporains : l'abus de pouvoir, le corps des femmes comme champ de bataille, un système judiciaire injuste et surtout la relation complexe entre réalité et fiction.

L'œuvre est librement tirée d'un fait réel qui a eu lieu à Rome pendant la Renaissance mais l'un des éléments clés selon moi est que ce qui déclenche tout au sujet de *Beatrix Cenci* n'est pas tant un « fait historique » mais une œuvre d'art. La peinture mythique de Guido Reni, un petit portrait d'elle attendant sa mort, est ce qui a, à travers le temps, fasciné et inspiré Shelley, Stendhal, Artaud et beaucoup d'autres artistes pour créer des œuvres autour de cette histoire. C'est une œuvre d'art qui a permis la naissance d'autres œuvres, une fiction qui a engendré d'autres fictions. L'idée de l'art et non pas la réalité comme déclencheur de fictions, et par extension comment notre perception de la réalité est structurée par des formes d'art, est, je crois, extrêmement attirante et pertinente. Ce n'est pas tant l'histoire mais la façon dont l'art la romance qui compte, et d'une façon plus large, on peut débattre sur le fait que c'est pour cela que l'art, la représentation d'un lieu et du temps, est important pour le puissant.

Dans la mise en scène de *Beatrix Cenci* à l'Opéra national du Rhin, l'art lui-même occupera une place centrale. Dans notre version, le comte Cenci, le riche père de *Beatrix* qui abuse d'elle, est un collectionneur d'art qui collectionne des œuvres de formats très variés qui sont toutes des représentations de sa fille. C'est son obsession, il commande sans arrêt des œuvres sur sa fille à différents artistes. Ils vivent dans une demeure dans laquelle dans chaque pièce est exposée l'une de ces œuvres. Il est important de préciser qu'aucune de ces œuvres ne se réfère à une œuvre existante, ce ne sont pas des « citations » d'artistes connus ou contemporains ou des références au monde de l'art existant, au contraire elles sont spécifiques du monde fictionnel de cette pièce. L'action va prendre place dans une sorte de réalité rêvée, l'une des particularités du livret et de la musique de Ginastera, avec des références esthétiques à l'Amérique latine de 1970, époque à laquelle l'œuvre a été créée, mais sans la placer explicitement à cette époque.

La demeure de Cenci, qui ressemble à un mélange d'une riche maison et d'un étrange musée d'art, est un lieu avec une infinité de pièces, avec des esthétiques hyperréalistes et cinématographiques, et également un certain style latinoaméricain des années 1970.

Outre les œuvres d'art représentant *Beatrix*, dont certaines sont des sculptures, d'autres des peintures, d'autres encore des installations, il y a également une esthétique générale qui rappelle Oswaldo Guayasamin, l'un des artistes latinoaméricains majeurs des années 70 et un peu oublié comme Ginastera.

Parallèlement à cette collection obsessionnelle d'œuvres d'art sur sa fille, la folie du Comte est également représentée par la présence de chiens morts empaillés et animés par un système mécanique qui est actif dans toute la maison.

L'idée d'une « nature profanée » et la beauté de l'horrible est quelque chose qui apparaîtra également de différentes façons tout au long de l'œuvre.

Dans notre version, *Beatrix* est une personne handicapée physiquement. Elle doit utiliser un déambulateur car l'une de ses jambes ne fonctionne pas et ni un de ses bras, elle souffre de nombreux problèmes dans son corps frêle, ce qui la rend très vulnérable aux abus de son père. Son apparence rappelle vaguement celle de Frida Kahlo et son corps blessé et cassé. Le Comte utilise cela pour la garder enfermée dans la demeure et lui fait porter des vêtements très étranges et inconfortables qui l'emprisonnent.

Beatrix essaye secrètement de fabriquer des prothèses pour son corps. Comme les chiens mécaniques qui occupent le palais, elle essaye, parfois avec l'aide de sa belle-mère et de ses frères, des pièces qui lui permettent de contrôler son corps. À ces fins, elle s'attache à voler des fragments des œuvres d'art que son père commande sur elle, puis à les adapter afin de fabriquer ces étranges prothèses.

Tout au long de l'œuvre, son corps est violemment transformé et nous verrons comment elle passe d'un être fragile et sans défense à un mélange étrange et puissant d'une personne et d'une œuvre d'art vivante.

Il y a une phrase très intéressante du théoricien féministe transgenre Paul B. Preciado à laquelle nous pouvons faire référence : « Le combat contre ce système implique que nous transformions nos corps, qui restent le champ de bataille, en quelque chose de différent, quelque chose d'impossible à cataloguer. Et pour cela, nous devons nous approprier les déblais que la société laisse à sa périphérie. »

Dans l'Acte II, tout change radicalement. La demeure et la tournette disparaissent. Le comte enferme Beatrix et sa famille dans le « dépôt de Petrella » qui est le lieu où il transporte toutes ses œuvres d'art cassées et abandonnées.

C'est un espace très différent, en ruines, entouré de machines qui empêchent de sortir. Cela ressemble à un musée abandonné, un peu comme certaines des installations de l'artiste argentin Adrian Villar Rojas. Des fragments d'œuvres d'art mécanisées et cassées, presque toutes des représentations du corps de Beatrix, bougent avec frénésie autour de la pièce. De nombreuses œuvres d'art cassées pendent au plafond, bougeant de haut en bas et parfois descendant de façon angoissante au-dessus des têtes de Beatrix et de ses proches. À d'autres moments elles bougent dans différentes directions, tel un ballet d'objets cassés.

Le Comte commence à halluciner et certaines de ses hallucinations sont des reproductions en plastique ou en sable des scènes que nous avons vues au 1^{er} Acte, qui disparaissent quand le Comte essaye de les toucher.

Paradoxalement et grâce aux fragments d'œuvres d'art cassées qui se trouvent dans le « dépôt de Petrella », Beatrix arrive à achever d'armer son corps, à se transformer en quelque chose de différent avec les fragments des pièces qui la représentent, et de cette manière elle trouve également le courage d'affronter finalement son père.

Malgré le fait qu'elle atteint une apparente libération, Beatrix finira condamnée et transformée en une forme d'art qu'elle ne s'attendait pas à être. Une utopie ratée, une vie irrémédiablement destinée à créer des fictions. Son corps restant un perpétuel champ de bataille et une sorte de matière première.

Dans un monde où chacun fait de lui-même un parc de loisirs, y a-t-il encore de la place pour la rébellion contre l'injustice ?

Comme Michel Foucault l'écrivit : « Mon corps, c'est le lieu sans recours auquel je suis condamné (...) Mais le corps humain est l'acteur principal de toutes les utopies ».

Éléments d'analyse

Beatrix Cenci sur le plan musical

La partition s'appuie davantage sur un travail très fouillé des climats que sur un développement linéaire de la texture orchestrale appréhendée comme une véritable entité harmonique et polyphonique. Et l'approche musicale de Ginastera s'avère plus cinématographique que théâtrale, même si le livret concocté par William Shand et Alberto Girri ouvre sur des réflexions philosophiques que leur texte exalté porte bien à la scène.

Le compositeur double l'action sans la susciter, ce qui donne l'impression d'avoir affaire à une histoire soulignée par la musique plutôt qu'à une œuvre lyrique conçue dans son entier. Mais l'expressionnisme qui baigne l'ensemble rend tangible l'oppression de la pièce. En faisant appel à un bruitisme particulièrement suggestif, Ginastera utilise des références à la Renaissance, au Grégorien ou à la tradition lyrique italienne en les désagrégeant peu à peu. Sous l'apparence, la pourriture : grincements, cris de chiens, chuintements, sifflements et montées progressives de la masse sonore jusqu'à des climats insupportables : les personnages errent dans la plus inhumaine des tragédies, entamée sur un souffle du chœur qui s'achève en hurlements.

Si un fait divers véridique du XVI^e siècle est à l'origine du sujet, c'est en tragédie grecque que Ginastera le traite. Chœur à l'antique et orientation sur un destin politisé rendent le fatum plus pesant.

Le contexte politique de l'œuvre : la violence des Cenci comme métaphore de la violence dictatoriale argentine

L'année de création de l'opéra *Beatrix Cenci* en 1971 s'inscrit au cours de la « Révolution argentine » datant de 1966 à 1973 et qui est le nom officiel de la dictature militaire instaurée par le coup d'État du 28 juin 1966 qui renverse le président Arturo Illia (UCRI), élu en 1963.

Le putsch a été mené par le général Juan Carlos Onganía, qui dirige la junte jusqu'en juin 1970, avant d'être lui-même poussé vers la sortie par l'armée et remplacé par le général Roberto Levingston, qui décide d'approfondir la « Révolution argentine ». Il est à son tour destitué moins d'un an plus tard et remplacé par le général Alejandro Lanusse, qui tentera de sauver le régime par une timide ouverture politique, dite du « Grand accord national », qui débouche in fine sur la convocation des élections de mars 1973, premières élections véritablement démocratiques depuis celles de 1946.



Le Cordobazo de 1969 en Argentine. Insurrection populaire

Dès son arrivée au pouvoir, le général Onganía met au pas les mœurs de la population, à l'heure où la libération sexuelle bouleverse la société, que le rock argentin émerge timidement et que le nouveau cinéma fait son apparition. Onganía renforce l'ordre moral, interdisant les mini-jupes, les cheveux longs et tout mouvement d'avant-garde culturelle, fermant les cafés-concerts accusés d'être des repaires de « subversifs » etc., ce qui provoquera en retour la radicalisation des classes moyennes. Des campagnes de moralisation de la société sont lancées, menées par les chefs de la police, le colonel Enrique Green et Luis Margaride (futur chef de la police provinciale de Buenos Aires en 1974). Un éditorial de *La Nación* explique ainsi que « l'immoralité est l'un des visages montré par le communisme, en particulier auprès des jeunes ». Le colonel Green déclare que « les magazines pornographiques (...) sont la base de la pénétration communiste auprès de la jeunesse », et saisit ainsi les exemplaires de *Playboy*.

La répression s'aggrave avec la loi d'août 1967, « Communisme: règles de la répression », préparée par le Conseil de sécurité nationale. Celle-ci permet l'emprisonnement (1 à 8 ans) de toute personne jugée coupable de propagande communiste et d'interdire à tout « communiste » l'exercice de quelque responsabilité que ce soit. D'autres lois spécifiques permettant la censure sont promulguées (mai et décembre 1968), puis Onganía institue en février 1970 le Conseil national de la radio et de la télévision (CONART) chargé de contrôler les médias (ancêtre du Comité Federal de Radiodifusión (es) créé en 1980 et abrogé par la loi de 2009).

Toute représentation qui affecte, aux yeux de l'armée, la moralité, le mariage etc., en justifiant l'adultère, l'avortement, la prostitution, le crime, la perversion est prohibée : cinq minutes de *Blow-Up* d'Antonioni, coupables d'érotisme, sont ainsi coupées ; l'opéra *Bomarzo* d'Alberto Ginastera, « obsédé par le sexe, la violence et l'hallucination », est interdit. La fréquentation moyenne des cinémas passe de sept films par personne et par an en 1960 à deux films en 1970.

Ginastera, en lutte avec la censure persistante qui sévit en Argentine à cette époque, est notamment connu pour ses prises de position contre le pouvoir argentin en place. Il élargit le thème sur l'abus sexuel dans *Béatrix Cenci* comme illustration de la perversion du pouvoir en place, comme la violence symbolique de la dictature.



A La Perla, une génération défiait la dictature argentine à coups d'hymnes rock

Prolongements

Arts du langage

- Chroniques de l'histoire de Beatrix traduites, réécrites, adaptées par les écrivains et poètes de différentes époques
- Stendhal et le réalisme romantique
- Les scènes de bal dans la littérature ; imaginer une histoire dont un bal en serait le centre ou le point de départ
- Discussion, débats : la violence faite aux femmes, le parricide, femmes violentées qui se font justice elles-mêmes
- Thèmes de l'œuvre : l'inceste, la révolte, le déchaînement des pulsions, l'abjection des puissants, l'abus sexuel liée à la perversion du pouvoir

Histoire

- Du côté des historiens : les Cenci, le procès de Beatrix
- Violence, corruption des hommes de pouvoir : vision de la société italienne dans la nouvelle *Les Cenci* de Stendhal ; Beatrix, symbole de la résistance contre la puissance de l'aristocratie pour le peuple de Rome
- Quelles lois existe-il pour lutter contre les abus sexuels et la violence ?

Arts du spectacle vivant

- Le parti-pris de la mise en scène
- *Les Cenci* d'Antonin Artaud, le Théâtre de la cruauté
- À propos de la mise en scène : lecture d'images, réactions des élèves à partir d'extraits de l'œuvre (*Beatrice Cenci - opera by Ginastera - choreography by Ana Yepes*)

Arts de l'espace

- Le Palais Cenci à Rome ; le palais Barberini (où est exposé le portrait de Beatrix)

Arts du visuel

- Beaux-arts : les représentations de Beatrix
- Atelier : représenter Beatrix à partir de la description écrite par Stendhal

Arts du son

- Langages musicaux, techniques d'écriture de la musique contemporaine
- Évolution de l'opéra au XX^e et XXI^e siècle
- L'opéra *Beatrix Cenci* et l'évocation de la musique de la Renaissance, du chant grégorien, du style lyrique italien, des chœurs à l'antique
- Comment exprimer l'affreux, la cruauté en créant des atmosphères musicales évocatrices (musiques de film, œuvres musicales contemporaines) ?
- La fonction des scènes de bal dans les opéras (*Un ballo in maschera* et *La Traviata* de Verdi, *Don Giovanni* de Mozart, *Cenerentola* de Rossini, etc.)
- Écoutes complémentaires : œuvres de Ginastera influencées par la culture du tango ; la musique en Argentine

Histoire des arts, approche interdisciplinaire, EPI

- Sur les traces de Beatrix Cenci (arts et histoire)
- La Renaissance italienne (sciences, arts, langues, histoire et géographie)
- Le bal à travers les siècles (toutes disciplines dont les mathématiques /géométrie); organiser un grand bal dans l'établissement avec l'aide d'intervenants/ danseurs pour en définir les codes (l'OnR peut proposer des noms d'intervenants)