

Albert Vizentini, un directeur éclairé

José Pons

Dimitri a été porté sur les fonts baptismaux par un homme aux multiples talents et totalement dévoué à la musique lyrique, Albert Vizentini (1841-1906). Compositeur, librettiste, violoniste, journaliste musical et en premier lieu chef d'orchestre, plus tard collaborateur artistique direct d'Albert Carré à l'Opéra-Comique (ils mirent en scène ensemble *Pelléas et Mélisande* de Claude Debussy lors de la création de l'ouvrage en 1902), Vizentini avait pu apprécier les créations au sein du défunt Théâtre-Lyrique des précédents ouvrages de Victorin Joncières, *Sardanapale* en 1867 et *Le Dernier Jour de Pompéi* en 1869. En 1875, fort des multiples expériences acquises, l'homme se lançait à son tour dans l'aventure toujours audacieuse, au XIX^e siècle, de créer et diriger son propre théâtre. Il ambitionne de reprendre à terme à sa charge le privilège du Théâtre-Lyrique alors disponible, avec les subventions s'y rattachant. Ami et collaborateur de Jacques Offenbach, il prend à bail, via une société anonyme à son nom et sur ses fonds propres, le Théâtre de la Gaîté que le compositeur de *La Belle Hélène* dirigeait depuis 1873. Cette magnifique salle de deux mille places, ouverte en 1862 et sise au square des Arts et Métiers à Paris, semblait posséder tous les atouts requis pour une pleine réussite tant artistique que financière, malgré quelques déboires intervenus dans le passé. Albert Vizentini, directeur au 15 juillet 1875, frappe fort avec la création fastueuse en octobre du nouvel opéra-bouffe-féerie en quatre actes d'Offenbach, comme convenu avec ce dernier, *Le Voyage dans la lune*, avec en vedette la « Patti de l'opérette », la piquante Zulma Bouffar (jouant le rôle du Prince Caprice), rejointe en février 1876 par la grande Thérèse –

première idole du music-hall, créatrice de *La Femme à barbe* et des inef-
fables *Canards tyroliens* – dans un personnage porteur, celui de La Reine
Popotte, rôle augmenté de quatre nouveaux morceaux par le composi-
teur, à la demande de Vizentini soucieux de relancer les recettes alors en
baisse. C'est le succès assuré ! Mais l'ambition du nouveau directeur se
situe d'ores et déjà à un autre niveau. Fort des promesses de l'État concer-
nant l'attribution d'une importante subvention de fonctionnement, Albert
Vizentini transforme le Théâtre de la Gaîté en scène dédiée au réper-
toire d'opéra et d'opéra-comique, au grand dam d'Offenbach de retour
d'un voyage en Amérique, mis ainsi devant le fait accompli et qui le
menacera d'un procès avant d'y renoncer. Le Théâtre National Lyrique
est né et toute la presse s'en fait l'écho.



Quoi de mieux qu'une création d'importance pour gagner les faveurs du
public, du monde artistique mais aussi politique, et assurer ainsi son aven-
nir ? Victorin Joncières cherchait une scène pour la présentation de son
nouvel opus, *Dimitri*, prêt depuis un bon moment et qui devait être créé
à l'origine au Théâtre-Lyrique, disparu dans les flammes de la Commune
en 1871. Albert Vizentini ne pouvait qu'accepter et il va mettre effective-
ment tout en œuvre pour assurer le plein succès de l'ouvrage. Les chœurs
et l'orchestre sont renforcés. Il rachète à une troupe lyrique russe, venue
se produire en France sans réel succès, ses costumes. Il engage par
ailleurs une valeur sûre, le chef d'orchestre Jules Danbé, qui tiendra la
baguette pour *Dimitri* et dirigera plus tard à l'Opéra-Comique les créa-
tions de *Manon* et d'*Esclarmonde* de Jules Massenet, *Lakmé* de Léo
Delibes et des *Contes d'Hoffmann* d'Offenbach. Et surtout, il se met sans
attendre en quête de réunir une distribution vocale de premier plan.
Compte tenu du peu de temps dont il dispose avant la création (mai 1876),
il se dépense sans ménagement en voyages et auditions, exploitant au
mieux son carnet d'adresses : il parviendra à tenir le pari, mais en par-
tie seulement, comme nous le verrons. De plus, Victorin Joncières a émis

des exigences précises concernant les deux interprètes féminines principales de *Dimitri*. Pour Marpha, il souhaite une mezzo-soprano ou contralto de caractère capable de chanter Fidès du *Prophète* de Meyerbeer ou Léonore de *La Favorite* de Donizetti. Pour Marina, il porte ses vœux vers une chanteuse légère, soprano au chant souple sinon virtuose, pouvant aborder aussi bien Marguerite de *Faust* de Gounod qu'Ophélie d'*Hamlet* d'Ambroise Thomas.

Speranza Engalli, mezzo-soprano d'origine russe née en 1848, est retenue en définitive pour le rôle de Marpha. Cette belle artiste aura une carrière assez courte (début en 1875 dans le rôle de Maddalena de *Rigoletto*), mais brillante. On l'entendra au Théâtre-Italien, à l'Opéra-Comique en *Carmen* et dans *Psyché* d'Ambroise Thomas (1878), puis au Palais Garnier en 1882 en Amneris d'*Aïda*. Elle obtiendra un beau succès, après Marpha, lors de la création le 15 novembre 1876 toujours au Théâtre National Lyrique de *Paul et Virginie*, opéra en trois actes de Victor Massé sur un livret de Michel Carré et Jules Barbier d'après l'œuvre céléberrime de Bernardin de Saint-Pierre. Dans le rôle de l'esclave-mulâtresse Méala, elle excelle. Son nom apparaît parmi les personnalités musicales citées par Marcel Proust dans *À la recherche du temps perdu* (*Sodome et Gomorrhe*), au même titre que Célestine Galli-Marié, la première *Carmen*.

Pour le rôle de Marina, Albert Vizentini fait appel à la soprano colorature Zina Dalti, qui s'est beaucoup produite en Espagne (Madrid, Séville), au Portugal (Lisbonne) et en Italie (Naples) dans ses rôles phares comme Rosina, Lucia ou Amina de *La Sonnambula* de Bellini. Elle avait effectué ses débuts scéniques à l'Opéra-Comique en 1870 avant de s'y faire plus particulièrement remarquer quatre ans plus tard dans *Le Pardon de Ploërmel* de Meyerbeer, puis dans *Roméo et Juliette* de Gounod. Le 26 décembre 1882, elle aura l'insigne honneur d'ouvrir la saison de la Scala de Milan dans le rôle de Catherine de *L'Étoile du Nord* de Giacomo Meyerbeer auprès du grand baryton français Victor Maurel, créateur d'Iago d'*Otello* puis de Falstaff de Giuseppe Verdi.

Pour les premiers rôles masculins, Victorin Joncières n'a pas émis de *desiderata* particuliers. Mais les lignes vocales apparaissent en soi fort exi-

geantes et s'inscrivent dans la grande tradition du noble chant français. Pour le rôle-titre, celui de Dimitri, faute de trouver un ténor de renom, il engage Adolphe Duchesne, né en 1840, qui s'était produit au Théâtre Lyrique en 1868 dans Max du *Freischütz* de Carl-Maria von Weber. On le vit, après la guerre de 1870 où il fut grièvement blessé, à l'Opéra-Comique, ce à partir de 1872 : *Le Pré aux Clercs* d'Hérold et *Roméo et Juliette* auprès de Marie Miolan-Carvalho, puis Vincent de *Mireille* et Richard de *Richard Cœur-de-Lion* de Grétry. Le 22 mai 1872, dans le rôle d'Haroun, il crée l'opéra en un acte du jeune Georges Bizet, *Djamileh*.

La basse Léon Gresse (1845-1900) – rôle de Job – a fait ses débuts à l'Opéra de Paris en 1875, y poursuivant une carrière particulièrement bien remplie durant plus de vingt ans (Bertram de *Robert le Diable*, Brogni de *La Juive*, Sparafucile de *Rigoletto*, Le Roi d'*Hamlet*), y créant *in loco* des rôles importants : Hagen de *Sigurd* d'Ernest Reyer en 1884, Hunding de *La Walkyrie* de Richard Wagner en 1893 ou Pogner des *Maîtres Chanteurs de Nuremberg* en 1897. Au Théâtre de la Monnaie de Bruxelles, il participe à la création mondiale d'*Hérodiade* de Jules Massenet en 1881 (Phanuel). Dans *Dimitri*, Léon Gresse, alors âgé de trente ans, fait donc ses preuves.

Le baryton Jean Lassalle – le Comte de Lusace – est pour sa part déjà fort célèbre et constitue sans nul doute le maillon fort de la distribution. Après des débuts en 1868 à l'Opéra de Liège, Jean Lassalle (né à Lyon, 1847 ; mort à Paris, 1909) construit savamment son futur répertoire en Belgique et sur les scènes lyriques des provinces françaises. Engagé à l'Opéra de Paris en 1872, il aborde Nelusko de *L'Africaine*, ainsi que Nevers des *Huguenots*, deux ouvrages de Meyerbeer, auprès de la Valentine d'Adelina Patti. Mais Jean-Baptiste Faure occupe encore à l'Opéra la place de premier baryton. Jean Lassalle, dans l'attente de son retrait (qui interviendra d'ailleurs peu après), se produit notamment sur d'autres scènes parisiennes, dont le Théâtre National Lyrique à l'invitation d'Albert Vizentini. La création de *Dimitri* le mettra effectivement au cœur de l'actualité et marquera indéniablement sa carrière. Devenu le baryton principal du Palais Garnier, Jean Lassalle va dès lors participer à de multiples créations parisiennes et mondiales : *Le Roi de Lahore* de Jules

Massenet (1877, *Scindia*), *Polyeucte* et *Le Tribut de Zamora* de Charles Gounod, *Henry VIII* de Camille Saint-Saëns (1883, rôle-titre), *Sigurd* d'Ernest Reyer, *Françoise de Rimini* d'Ambroise Thomas, *Samson et Dalila* (Le Grand Prêtre de Dagon) de Saint-Saëns en 1892. Jean Lassalle fera une carrière internationale accomplie, notamment à Londres et New-York, formant avec ses amis, les légendaires Jean et Édouard de Reszké, « The French Trio ». En 1890, salle Favart, il paraît en Escamillo de *Carmen* lors du fameux gala marquant les adieux à la scène de la créatrice de *Carmen*, Célestine Galli-Marié. À leurs côtés, Jean de Reszké (Don José) et Nellie Melba (Micaela).



Albert Vizentini va poursuivre avec force et ténacité le projet artistique ambitieux qu'il s'est lui-même imposé, portant pour la première fois à la scène le ravissant *Timbre d'argent* de Camille Saint-Saëns le 23 février 1877, reprenant *Martha* de Flotow, *Sigurd* de Reyer, *Si j'étais Roi* d'Adolphe Adam, et créant deux opéras de compositeurs alors en vogue, mais totalement oubliés aujourd'hui : *Le Bravo* de Gaston Salvayre (avril 1877) et *La Clé d'or* d'Eugène Gautier (septembre 1877). Mais, très rapidement, les dettes s'accroissent – les subventions promises tardent – et, en janvier 1878, il doit remettre sa démission au ministre de l'Instruction Publique et des Beaux-Arts. Le mois suivant, il dépose le bilan avec un passif de 900 000 francs.

Dans l'intervalle, il s'était réconcilié avec Offenbach lors d'une visite dans la maison d'été du compositeur à Étretat. Offenbach vieillissant ne parvient pas à faire programmer la création des *Contes d'Hoffmann* sur une scène parisienne. Vizentini inscrit donc l'ouvrage parmi les huit qu'il souhaite présenter au cours de la saison 1877/1878 du Théâtre National Lyrique. De fait, il n'en sera malheureusement rien. Vizentini aura seulement la consolation de diriger les chœurs lors de la fameuse première audition des *Contes d'Hoffmann* au domicile parisien du compositeur, boulevard des Capucines, le 18 mai 1879.

Vizentini parviendra à rebondir, reprenant ses activités de chef d'orchestre à Paris et à Saint-Petersbourg (Théâtre-Italien). Il dirigera le Grand Théâtre de Lyon au milieu des années 1890, y donnant la création française des *Maîtres Chanteurs de Nuremberg* de Wagner en 1896. Dans une lettre du 9 juin 1881 à un ami, il analyse les causes de son échec à la tête du Théâtre National Lyrique évoquant des charges trop lourdes, les frais énormes occasionnés par les ouvrages présentés, les cachets excessifs demandés par certains chanteurs : « Jamais, je ne puis le dire, un théâtre ne fut l'objet de tant de travail, n'offrit la réunion de tant de dévouements [...], nous avons dépassé l'ordinaire pour sauver le bâtiment et empêcher le naufrage. » La belle aventure artistique d'Albert Vizentini aura duré moins de deux ans, avec la création de *Dimitri* comme point d'orgue.



Le décor de l'acte V de *Dimitri*.
Collection particulière.

The set for Act V of *Dimitri*.
Private collection.



Intérieur de la Cathédrale de l'Assomption au Kremlin par De Beaumont.
Collection Palazzetto Bru Zane.

Kremlin, interior of the Cathedral of the Assumption (De Beaumont).
Palazzetto Bru Zane Collection.