

Offenbach et l'opéra-comique

Lionel Pons

avril 2017

Les rapports de Jacques Offenbach (1819-1880) avec le genre opéra-comique relèvent, tout au long de la vie créatrice du compositeur, d'un paradoxe amoureux. La culture lyrique d'Offenbach, son expérience en tant que violoncelliste dans l'orchestre de l'Opéra-Comique, son goût personnel pour ce genre si français, qui ne dissimule pas sa dette envers le dernier tiers du XVIII^e siècle vont nécessairement le pousser à s'intéresser au genre. Le répertoire de François Adrien Boieldieu (1775-1834), de Ferdinand Hérold (1791-1833), de Nicolò Isouard (1773-1818) lui est tout à fait familier, et quoique d'un esprit particulièrement mordant, il en apprécie le caractère sentimental et la délicatesse de touche. Et presque naturellement, il développe pourtant une conscience claire de ce que réclame impérativement la survie du genre.

Offenbach sauveur de l'opéra-comique ?

L'opéra-comique, tel qu'Offenbach le découvre en ce début de XIX^e siècle, est l'héritier direct des ouvrages d'André-Ernest-Modeste Grétry (1741-1813), de Pierre-Alexandre Monsigny (1729-1817) ou de Nicolas Dalayrac (1753-1809). Le genre est le fruit d'une période transitionnelle (il occupe dans le répertoire français la place chronologique du classicisme viennois outre Rhin, entre le crépuscule baroque et l'affirmation du romantisme), et reflète assez logiquement le goût de l'époque pour une forme de sentimentalité, sensible en France dans toutes les disciplines artistiques entre 1760 et 1789. Les gravures de Jean-Baptiste Greuze (1725-1805), l'architecture du Hameau de Marie-Antoinette (1783-1876), due à Richard Mique (1728-1794), l'orientation morale de *L'autre Tartuffe ou la mère coupable* (1792) de Pierre-Augustin Caron de Beaumarchais (1732-1799), *La nouvelle Héloïse* (1761) de Jean-Jacques Rousseau (1712-1778) ou *Paul et Virginie* (1787) d'Henri Bernardin de Saint-Pierre (1737-1814) portent témoignage de cette tendance esthétique. Les mouvements de pensée de l'époque tendent vers une forme de sentimentalité adoucie, teintée de morale, qui annonce de façon claire le pré-romantisme, qui va teinter de tragique le cadre en question. Sur le plan dramatique, l'opéra-comique se maintient dans ce que nous pourrions qualifier d'esthétique du juste milieu, avec une souplesse qui lui permettra, via *Le Pré aux clercs* (1832) de Hérold ou *La Dame blanche* (1825) de Boieldieu, d'intégrer les données esthétiques du romantisme naissant. Il s'ensuit de façon naturelle un recul de la dynamique théâtrale, un relatif appauvrissement du relief dramatique au profit de l'expression séduisante – et parfois complaisante – de cette sentimentalité de bon aloi. Or, Offenbach se signale d'abord par son instinct de la chose théâtrale, sa sensibilité sismographique au moment où une salle peut décrocher, et il sentira très tôt que l'art est arrivé à un tournant qu'il appartient à l'opéra-comique de prendre ou bien de disparaître.

Les années 1830 voient l'éclosion sans équivalent depuis la Renaissance d'une forme de culture de masse, en particulier dans le domaine littéraire, avec l'explosion du roman historique et de cette nouvelle forme de consommation littéraire que devient le roman feuilleton. Honoré de Balzac (1799-1850), George Sand (1804-1876) ou Alexandre Dumas père (1802-1870) illustrent avec virtuosité cet élan qui va créer, susciter de nouvelles couches

de lectorat. Il est évident pour Offenbach que, malgré la suprématie bourgeoise induite par la monarchie de Juillet (1830-1848), le genre lyrique ne peut ni ne doit échapper à ces nécessités nouvelles, et en artiste qui recherche consciemment le succès, il se sent poussé à être l'artisan d'un renouvellement qui, sans renier les racines du genre, pourra le conduire lui aussi à toucher un public plus large. L'opéra-bouffe offenbachien n'apparaît nullement comme la négation, encore moins l'enterrement de l'opéra-comique, qui connaît encore de beaux soirs durant le XIX^e siècle, sous les plumes de Daniel-François-Esprit Auber (1782-1871), François Bazin (1816-1878) ou Ferdinand Poise (1828-1892). La démarche d'Offenbach va connaître deux temps distincts, lesquels sont quelque peu superposés au long de sa carrière :

- d'une part la mise en perspective du modèle via la parodie¹,
- d'autre part l'illustration du genre dans ce qu'il présente de pérenne.

Bien entendu, contexte sociologique oblige, c'est principalement après le conflit de 1870, lorsque la République induit d'une part le retour d'un certain ordre moral, d'autre part la remise au premier plan de la bourgeoisie en phase ascendante, que l'opéra-comique retrouve sous la plume du compositeur une forme de suprématie, mais il aura subi entretemps sinon une cure de rajeunissement, tout au moins un apport théâtral qui en assure désormais la pérennité, via Emmanuel Chabrier (1841-1894), André Messager (1853-1929) jusqu'à Darius Milhaud (1892-1974) ou Francis Poulenc (1899-1963). Mais les différentes tentatives d'opéra-comique antérieures à 1870 sont déjà révélatrices d'une démarche de fond, que le public n'est pas toujours à-même de recevoir.

***Barkouf* ou la tentative anticipée**

Lorsqu'en fin 1859, Alfred Beaumont, directeur de l'Opéra-Comique jusqu'en 1862, s'adresse à Offenbach pour une partition créée sur la scène de son théâtre, le maestro accepte avec enthousiasme, pensant logiquement que le public qui a applaudi à *Orphée aux enfers* et à *Geneviève de Brabant* est mûr pour un nouveau visage du genre. Le choix du livret est, chose rare dans la trajectoire du compositeur, quasiment imposé par le directeur. Beaumont pense réaliser un coup de maître en associant le compositeur, alors en pleine ascension, et un librettiste au talent éprouvé, Eugène Scribe (1791-1861), collaborateur régulier d'Auber, dont le public apprécie les pièces. Il ne s'agit nullement d'un livret original, mais d'une pièce existante :

Pour le livret, on s'adresse à Scribe, pas moins. Celui-ci propose le scénario du *Sultan Barkouf*, opéra-comique conçu l'année précédente pour le Théâtre-Lyrique avec son jeune collègue Henri Boisseaux. L'ouvrage devait être mis en musique par Clapisson² et être chanté par Delphine Ugalde³. Mais cette dernière est rappelée par Beaumont à la salle Favart où elle fait sa rentrée le 7 Juillet 1860. *Le sultan Barkouf*, qui deviendra au fil des semaines *Le roi Barkouf* puis *Barkouf* passe ainsi de Clapisson à Offenbach⁴.

¹ Les grands opéras-bouffes de la période 1858-1870, tels *Orphée aux enfers* (1858), *Geneviève de Brabant* (1859), *La Belle Hélène* (1864), *Barbe-Bleue* (1865), *La Vie parisienne* (1866), *La Grande-Duchesse de Gerolstein* (1867), *La Périchole* (1868) ou *Les Brigands* (1869), au-delà de leur dimension satirique, sont à bien des égards des opéras-comiques dans le miroir, Offenbach parodiant ce qui, de son point de vue, peut paraître plus faible sur le plan dramatique dans le genre. Le public, alors très familier du répertoire parodié, goûte pleinement cette forme de référence culturelle.

² Louis Clapisson (1808-1866), compositeur français.

³ Delphine Ugalde (1829-1910), artiste lyrique et compositrice.

⁴ Jean-Claude Yon, *Jacques Offenbach*, Paris, Gallimard, collection Biographies, 2000, p. 233-234.

Offenbach rencontre quelques problèmes avec ce livret imposé, en premier lieu au sujet des rôles féminins. Boisseau trouvant le rôle de Maïma trop lourd pour D. Ugalde, il fait renforcer celui d'un second personnage (Balkis) dévolu à M^{me} Lefebvre. Scribe renâcle d'abord, puis s'oppose à cette réécriture, dont Offenbach ne se fait l'avocat que pour des raisons de distribution, ne pouvant agir directement sur la structure dramatique. D. Ugalde manifeste naturellement son opposition, et malgré la refonte opérée par Scribe (qui réunit en un seul acte les précédents III et IV), l'équilibre théâtral n'est pas idéal selon Offenbach, et les tensions dans la distribution handicaperont fort les répétitions. D. Ugalde fait courir le bruit que la pièce est scandaleuse, qu'elle met à mal la pudeur des artistes. La censure s'en mêle, interdit la pièce, que Boisseau maintient cependant en répétitions, pas moins de trois interprètes vont se succéder pour le rôle initialement pensé pour D. Ugalde. Offenbach se retrouve devant un parfum de scandale dont, contrairement à ce qui s'était passé pour *Orphée*, il n'est pas l'orchestrateur. Au lieu de devenir un argument publicitaire, il handicape l'œuvre et paralyse sa réception.

En effet, le livret de Scribe (alors membre de l'Institut) n'était nullement pensé pour susciter un scandale, qui devra surtout à l'efficacité de la cabale et à une problématique que la critique déplace subtilement : le petit maître des Bouffes-Parisiens est-il digne de figurer sur la scène de la Salle Favart. De toute évidence, la finesse parodique, qui suppose de la part de celui qui la pratique, une connaissance approfondie de l'objet parodié (et même un rapport quasi-amoureux) échappe au monde musical parisien, il est encore trop tôt pour que l'optique d'Offenbach soit acceptée.

***Robinson Crusoé* ou l'île inhabitable**

La composition, en 1867, de *Robinson Crusoé*, opéra-comique en trois actes et cinq tableaux sur un livret d'Hector Crémieux (1828-1892) et Eugène Cormon (1810-1903), est contemporaine du triomphe aux Variétés de *La Grande-Duchesse de Gerolstein*, de l'Exposition Universelle et de l'apogée du Second-Empire. Une nouvelle fois, Offenbach pense que le temps est venu de proposer sur la scène de la Salle Favart une synthèse entre les racines de l'opéra-comique et la bouffonnerie parodique inhérente à l'opéra-bouffe qu'il a perfectionné depuis plus de quinze années. Pour ce faire, le choix s'est porté sur le héros du roman de Daniel Defoe (1660-1731), écartant les risques de cabale et de discussion sur la moralité du livret qui avaient handicapé *Barkouf* sept années plus tôt. Mais très vite, le compositeur prend conscience que la littérarité du sujet pèse lourd dans l'élaboration du livret. Le compositeur n'a pas comme projet de revenir à un cadre intimiste à deux ou trois personnages, et c'est pourtant ce que le roman pourrait appeler, centrant le propos autour de Robinson et de Vendredi. Deuxième obstacle de taille : l'absence théorique de personnage féminin de premier plan. Qu'à cela ne tienne, Vendredi deviendra un personnage travesti. Mais dès lors, que devient la composante sentimentale et amoureuse sans laquelle le genre ne peut exister ?

Il en résulte de nombreux remaniements du livret pendant l'été 1867, dont aucun ne résout définitivement le problème. Le spectacle est long, beaucoup trop (quatre heures lors de la création), l'entracte symphonique entre les actes I et II couvre une ellipse de six années (la traversée, le naufrage, l'adoption de Vendredi) qui n'est purement et simplement pas évoquée. La fiancée de Robinson, Edwige, doit pour des raisons d'équilibre de plateau rester présente, les librettistes imaginent son arrivée dans l'île, sa capture par la tribu des Pieds-Verts (anthropophages). Le dosage de la bouffonnerie est difficile, et l'on sent clairement qu'Offenbach a cherché à la maintenir en lisière, sans pouvoir nier sa nécessité pour inclure les personnages secondaires. Si la partition se révèle d'une haute qualité, faisant montre d'ambitions musicales parfaitement maîtrisées et réalisées, la synthèse entre les deux aspects

(comique et sentimental) n'est pas encore idéale, et si le scandale n'est pas au rendez-vous, la critique ne manque pas de relever la trahison de l'ouvrage de Defoe. Sensible à ce problème, la direction de l'Opéra-Comique avait pris les devants en publiant un communiqué dans *L'Entracte*, en insistant sur la nature d'opéra-comique à part entière de l'œuvre⁵. Mais le public et la critique reste peu sensibles à la synthèse opérée pourtant avec goût par le compositeur, et l'on ne manque pas de mettre en lumière l'inadaptation du musicien au genre :

Malheureusement, il fallait entrer dans la place en se contentant de modifier un peu son costume, peut-être trop primitif pour un théâtre où la distinction a toujours remplacé la charge. L'auteur du *Mariage aux lanternes* a voulu prendre la livrée de la maison sans s'apercevoir qu'elle était beaucoup trop large pour lui, Qu'importe que son verre fût petit, il fallait boire dans son verre et non dans celui des autres⁶.

La première de *Robinson Crusoé* est un événement parisien, mais le sujet dessert l'ambition d'Offenbach. En évitant les difficultés que le sujet de *Barkouf* avait entraînées, celui de *Robinson Crusoé* supposait des contraintes qui ne servaient pas tout à fait la vision du compositeur. La finesse, la délicatesse de touche sont largement présents dans *Robinson*, et le musicien s'y montre à son meilleur, mais le côté intimiste du sujet n'étant pas adapté au cadre scénique, c'est son élargissement qui dérouté le public : la présence des Pieds-Verts rappelle trop les excentricités de *Ba-Ta-Clan* (1855) ou d'*Oyayaye ou la reine des îles* (1855). Là où Offenbach tente une synthèse hardie, le public attend encore une séparation des genres à laquelle le compositeur se refuse : réduire l'opéra-comique à ce qu'il était au début du siècle revient à l'appauvrir sur le plan dramatique, alors qu'Offenbach ne cherche qu'à l'enrichir, le fortifier pour le présent et l'avenir.

***Vert-Vert* ou la revitalisation par le théâtre**

C'est sur un livret d'Henri Meilhac (1830-1897) et Charles Nuitter (1828-1899)⁷ que le compositeur entreprend, en 1869, la composition de *Vert-Vert*, opéra-comique en trois actes. Fort de ses deux expériences précédentes, Offenbach choisit de puiser cette fois aux sources du genre, en utilisant un livret déjà éprouvé, dont il espère mettre en lumière les aspects qui touchent à la fois à la tradition de l'opéra-comique et à ce qu'il espère en rénover.

Le sujet, en effet, a déjà été porté à la scène lyrique en 1790 par N. Dalayrac⁸, et est issu d'une pièce de 1754, signée Jean-Baptiste Gresset (1709-1777). Offenbach entend bien se situer dans une filiation qu'il ne s'interdit pas de renouveler. Mais en 1832, la pièce de théâtre originale avait été adaptée par Leuven et Pittaud de Forges pour la célèbre Virginie Déjazet (1798-1875), sous la forme d'une comédie-vaudeville en trois actes donnée au Palais-Royal. Or, le succès de cette adaptation, dont le genre sous-entend qu'elle était mêlée de musique empruntée à des thèmes à succès, avait connu un réel succès, et le compositeur entend donc jouer sur deux tableaux complémentaires, la tradition de l'opéra-comique XVIII^{ème} d'une part, et l'actualité d'un genre appartenant à cette culture de masse dont Offenbach se veut l'un des passeurs. Après la tentative de l'adaptation littéraire de *Robinson Crusoé*, le maestro pense que le recours à une dynamique directement issue du théâtre évitera les déséquilibres de sa

⁵ Jean-Claude Yon, *Jacques Offenbach, op. cit.*, p. 356.

⁶ Jean-Claude Yon, *Jacques Offenbach, op. cit.*, p. 537.

⁷ Avec la collaboration anonyme de Ludovic Halévy (1834-1908), Adolphe de Leuven (1800-1884) et Auguste Pittaud de Forges (1803-1881).

⁸ *Vert-Vert*, divertissement en un acte sur un livret de Desfontaines (1733-1825), créé le 11 Octobre 1790 à la Salle Favart, et dont l'ouverture parodiait le thème grégorien *O Filii et Filiae*. Dalayrac n'ayant que peu suivi les répétitions, l'ouvrage était tombé dans l'indifférence.

précédente tentative. Or, si l'ouvrage de Dalayrac ne fait déjà plus partie du répertoire ni de la mémoire du public en 1869, le vaudeville de 1832 est connu, et l'art du sous-entendu un peu leste, dont V. Déjazet s'était fait une spécialité avec beaucoup d'élégance y tenait une place de choix. Une fois de plus, le foisonnement de la partition se heurte à la réception du livret, trop leste pour une partie du public et de la critique, trop édulcoré pour l'autre (le compositeur et les librettistes avaient précisément veillé à minimiser cette composante), et c'est toujours le même argument que les détracteurs de l'ouvrage enfourchent, en reprochant au style d'Offenbach l'incapacité à se hisser au niveau de l'opéra-comique :

Le perroquet n'a pas été plus heureux que le chien à la Salle Favart. *Vert-Vert*, pas plus que *Barkouf*, ne fera de vieux os. L'auteur d'*Orphée*, de *La Belle Hélène* et de *La Vie parisienne* fera bien de renoncer à un théâtre que son genre bouffe ne lui permet pas d'aborder. Il fera bien de ne plus se hasarder sur une scène que de vrais maîtres ont illustrée depuis Grétry jusqu'à Auber ; et de s'en tenir aux trois théâtres sur lesquels les ouvrages que nous venons de citer ont eu le seul succès auquel l'ancien des Bouffes-Parisiens puisse viser⁹.

Il semble que le compositeur, dans sa démarche synthétique, soit décidément en avance de quelques décennies sur la réceptivité du public, et plus encore de la critique. La guerre de 1870 puis les débuts de la Troisième République vont modifier profondément le contexte social et les attentes de ce public. Offenbach sent clairement que l'époque ne va plus permettre avec la même efficacité la dimension parodique, encore moins la satire sociale ou politique. La synthèse souhaitée devra attendre, sauf à substituer à la composante burlesque une dimension douce-amère voire sardonique.

***Fantasio* ou l'idéal de l'opéra-comique offenbachien**

L'année 1873 sera celle de *Fantasio*, opéra-comique en trois actes sur un livret de Paul de Musset (1804-1880), d'après la pièce de son frère Alfred (1810-1857). Les affinités profondes d'Offenbach avec le romantisme de Musset, ces amours adolescentes dont la brûlure peut durer toute une vie, même si leur caractère demeure souvent fugace, en proportion avec la profondeur des sentiments, ne sont plus à démontrer. Sa musique de scène pour *Le Chandelier* lors de son entrée au répertoire de la Comédie-Française, en 1850¹⁰ dénote une forme de tropisme électif, qui porte naturellement Offenbach vers l'univers de Musset, avec ce voisinage frémissant de légèreté et de douleur à fleur de peau. Déjà dans *La Chanson de Fortunio*, opéra-comique en un acte sur un livret d'H. Crémieux et L. Halévy, composé en 1860, il avait ressenti l'envie et le besoin de faire monter sur scène le personnage de Musset vieilli et, en quelque sorte, réincarné en la personne d'un de ses jeunes clercs.

Dans *Fantasio*, la fantaisie n'apparaît que comme un moyen d'éclairer la mélancolie profonde du héros, et Offenbach y ose la sensibilité à visage découvert. Comme l'Octave des *Caprices de Marianne*¹¹, le musicien comme son personnage sont des « danseurs de cordes en brodequins d'argent »¹², oscillant entre les pleurs et un rire cathartique qu'il ne faudrait guère pousser pour qu'il touche au sardonique.

L'œuvre mérite bien plus que le statut de « laboratoire des *Contes d'Hoffmann* » auquel elle est trop souvent réduite. La composante bouffe y atteint une subtilité, une forme de transparence, de bulle qui pourrait à tout moment éclater pour ne laisser affleurer alors que les larmes qu'elle cache. D'extraversion, elle devient voile de pudeur, et le compositeur réalise

⁹ Ralph, *Critique de Vert-Vert*, Paris, *L'Art musical*, n°16, 18 Mars 1869.

¹⁰ Le créateur du rôle, Delaunay (1826-1903), n'avait pas pu chanter, faute de capacités vocales suffisantes, la romance composée.

¹¹ Pièce d'A. de Musset publiée en 1833 et créée scéniquement en 1851.

¹² Alfred de Musset, *Théâtre complet, Les Caprices de Marianne*, Paris, Gallimard, La Pléiade, 1990, p. 538.

magistralement la synthèse à laquelle il travaille depuis 1860, sans doute parce que le sujet s'y prête idéalement, et qu'aucun travail de ré-équilibre du livret n'était à pratiquer. La vision de Musset dans le domaine de la tragi-comédie et celle d'Offenbach dans celui de l'opéra-comique se superposent totalement, et l'on se plait même à rêver de ce qu'aurait pu donner un livret de Musset conçu spécialement pour le compositeur, si la vie l'avait permis.

On sait que *Fantasio* ne tiendra pas longtemps l'affiche de l'Opéra-Comique (du 18 Janvier 1873 au 9 Février seulement). La critique est plutôt terne et indifférente, le milieu parisien carrément hostile, d'Émile Zola (1840-1902) à Gustave Flaubert (1821-1880). Mais à parcourir cette presse, le sentiment dominant est réellement dû à un ressentiment accumulé contre un succès persistant¹³, dans un contexte anti-prussien dont le compositeur fait manifestement les frais. En effet, *Fantasio* réalise de façon magistrale et définitive l'idéal de genre vers lequel le compositeur tendait. Le recul du goût satirique chez le public le sert au lieu de constituer un handicap, il peut désormais parler à visage découvert, écartant par instant totalement le masque du bouffon¹⁴.

Le genre opéra-comique dans le corpus offenbachien

Notons que l'appellation opéra-comique est fréquente sous la plume du maître dès la fin des années 1850, et qu'elle intervient chaque fois que l'œuvre se déploie dans un contexte de délicatesse dont la satire est absente :

- La Chanson de Fortunio*, déjà signalée,
- Bavard et Bavarde* (1862), opéra-comique en deux actes sur un livret de C. Nutter¹⁵ d'après Cervantès,
- Monsieur et Madame Denis*, opéra-comique en trois actes sur un livret de Laurencin (1806-1890) et Delaporte (1806-1872),
- Il Signor Fagotto* (1863), opéra-comique en un acte sur un livret de C. Nutter et Etienne Tréfeu (1821-1903),
- Le Soldat magicien* (1864), opéra-comique en un acte sur un livret de C. Nutter et E. Tréfeu,
- Coscoletto ou le lazzarone* (1865), opéra-comique en deux actes sur un livret de C. Nutter et E. Tréfeu,
- Les Bergers* (1865), opéra-comique en trois actes sur un livret de Philippe Gille (1831-1901) et H. Crémieux,
- La Permission de dix heures* (1867), opéra-comique en un acte sur un livret de P. Carmouche (1797-1868) et Mélesville (1788-1865).

Mais l'appellation va se généraliser après 1870, au fur et à mesure qu'Offenbach rend plus évident le lien entre lui et l'opéra-comique du XVIII^e. Qu'il s'agisse de *La Jolie Parfumeuse* [1873, trois actes, livret d'Ernest Blum (1836-1907) et H. Crémieux], *La Créole* [1875, trois actes, livret d'Albert Milhaud (1844-1892)], *Madame Favart* (1878, trois actes, livret de Henri Chivot (1830-1897) et Alfred Duru (1829-1889)], *La Fille du Tambour-Major* (1879, trois actes, livret de Chivot et Duru) ou *Belle-Lurette* [1880, trois actes, livret de E. Blum,

¹³ Contrairement à l'idée véhiculée par le discutable *Offenbach, roi du Second-Empire* (Paris, Perrin, 1970) d'Alain Decaux (1925-2016), le succès d'Offenbach entre 1870 et 1880 est réel et ne se dément pas, ce sont les reprises d'ouvrages anciens qui tiennent moins longtemps l'affiche, du fait que le compositeur n'est plus le seul à illustrer son propre genre, et que la concurrence devient sévère.

¹⁴ Cette thématique du travestissement est d'ailleurs au centre de l'intrigue de *Fantasio*.

¹⁵ Remanié ensuite pour devenir *Les Bavards* en 1863.

Édouard Blau (1836-1906) et Raoul Toché (1850-1895)], le genre devient quasiment dominant dans l'inspiration du musicien (bien des opéras-bouffes de la période

s'y apparentent également), en partie en raison des goûts du public, en partie également parce que l'équilibre atteint dans *Fantasio* est désormais la marque du style offenbachien. Il est, à cet égard, regrettable que les œuvres de la décennie 1870-1880 ne bénéficient pas de la même popularité que leur homologues d'avant 1870, car Offenbach ne cesse d'évoluer, et atteint dans sa dernière décennie une maturité créatrice qui va de pair avec l'accomplissement de sa vision du genre opéra-comique.

Les Contes d'Hoffmann, ou l'opéra-comique de l'avenir

Les biographes d'Offenbach, de Siegfried Kracauer (1899-1966) à A. Decaux, ont souvent fait des *Contes d'Hoffmann* une exception dans l'univers d'Offenbach, d'autant plus géniale qu'elle se doublerait d'un pari contre la mort en marche. Pour séduisante qu'il soit, ce point de vue ne doit pas tout à la réalité. Dès 1875, Georges Bizet (1838-1875) avait, dans sa *Carmen*, élargi considérablement le champ de l'opéra-comique, qui va devenir par opposition avec l'opéra historique à la française, le genre de la liberté, de la *Manon* (1883) de Jules Massenet (1842-1912) à *Pelléas et Mélisande* (1902) de Claude Debussy (1862-1918) qui, sans tenir du genre, a été créé sur la scène de l'Opéra-Comique, alors qu'il eût été inenvisageable de faire la même chose à l'Opéra.

Les Contes d'Hoffmann reprennent le contexte de *Fantasio*, avec cette dynamique des masques successifs (Lindorf, Coppélius, Dapertutto, le Docteur Miracle comme autant d'incarnation du mal destructeur, Stella, Olympia, Giulietta, Antonia comme les visages de la Femme), en l'élargissant vers cette dimension sardonique que nous évoquions par anticipation. C'est l'attrait d'Offenbach pour le romantisme weberien qui se trouve conjugué à la plasticité de l'opéra-comique tel qu'il le conçoit, et qui dote le genre d'un futur d'une singulière richesse. Le compositeur se montre capable de dépasser son attachement au modèle du XVIII^e siècle pour ouvrir consciemment sur le XX^{ème} à venir. De ce point de vue, *Les Contes*, dont *Fantasio* n'est en rien le laboratoire musical, Offenbach composant souvent « vierge » et ne se citant que rarement, ne sont ni une exception en forme de légende, ni une *tabula rasa* : l'œuvre est une ouverture nouvelle de la synthèse dont *Fantasio* avait signé la perfection, elle aurait certainement annoncé une nouvelle manière du maître. Aucune rupture dans le cheminement d'Offenbach, mais une capacité surprenante à renouveler son point de vue lorsqu'il pense avoir atteint la maturité dans la phase précédente.

L'opéra-comique n'aura cessé de demeurer un champ de réflexion ouvert pour le compositeur, il aura fait d'un genre très lié à une époque un espace de liberté, lui apportant la plasticité en lui conservant sa part de délicatesse et en diversifiant l'apport du bouffe dans la dramaturgie.