Jean-Pierre Vidit

Les Contes d'Hoffmann
ou Le Reflet retrouvé de Jacques Offenbach

Préface de
Jean-Claude Yon

Cet ouvrage est publié avec le soutien de la Région Auvergne-Rhône-Alpes

2020

SYMÉTRIE ISBN 978-2-36485-099-6

Préface

Parmi les idées reçues qui circulent sur Offenbach – et elles sont nombreuses, hélas ! –, l'une des plus fréquentes concerne son opéra posthume, *Les Contes d'Hoffmann*, volontiers présenté comme le tardif repentir d'un musicien soi-disant « léger » saisi à l'approche de la mort du désir de se faire pardonner ses bouffonneries en écrivant un ouvrage « sérieux ». Comme toute idée reçue, celle-ci contient une petite part de vérité. Offenbach a bel et bien accordé aux *Contes* une très grande importance, sentant que le récit des amours malheureuses du poète Hoffmann lui permettait – alors que, terriblement malade, il luttait contre la mort – de déployer encore plus largement son génie créatif. Atypiques, *Les Contes d'Hoffmann* le sont à bien des égards dans son œuvre, ne serait-ce que par la durée exceptionnellement longue de leur préparation. Annonçant ses projets au moment de prendre la direction du théâtre de la Gaîté, en mai 1873, le musicien cite déjà cet ouvrage, présenté comme « la grande pièce fantastique de Barbier et Carré[1] ». *Les Contes* accompagnent donc Offenbach durant toutes ces années 1870 qui ne sont pas (autre idée reçue) un purgatoire pour celui qui aurait été le « roi du Second Empire », mais seulement une décennie moins brillante que la précédente, durant laquelle alternent succès et revers. Offenbach n'est pas mort à Sedan pour ressusciter à la salle Favart le 10 février 1881, le soir de la création des *Contes d'Hoffmann*.

Si touchante soit-elle, la fable du « musicien-gai-touché-sur-le-tard-par-la-volonté-d'être-pris-au-sérieux » est invalidée par une réalité que tout bon connaisseur d'Offenbach devine presque instinctivement, à savoir que *Les Contes d'Hoffmann* et le reste du répertoire offenbachien sont intimement liés, comme les deux faces d'une même pièce. Opérettes, opéras-bouffes et opéra fantastique ne sont que les modalités différentes d'un même rapport au monde, profondément désabusé et lucide une fois dissipée

1. *M. Offenbach nous écrit. Lettres au Figaro et autres propos*, textes réunis et présentés par Jean-Claude Yon, Arles : Actes Sud – Palazzetto Bru Zane, 2019, p. 196.

Autour des Contes

Prologue

Flash-back

Écrire sur Offenbach de nos jours : est-ce bien raisonnable ? Est-ce bien nécessaire ?

Un nombre respectable d'ouvrages – tous plus documentés les uns que les autres[1] – ont décrit la vie et retracé le parcours artistique d'un compositeur d'autant plus complexe qu'il a lui-même appliqué avant la lettre le principe édicté par Freud : rendre la vie de ses biographes difficile.

Il n'a apparemment pas détruit d'archives, ni caché de documents ou falsifié de preuves compromettantes mais il a, comme on dirait aujourd'hui, « maîtrisé sa communication » en comprenant, de manière intuitive mais géniale, le rôle éminent qu'il pouvait faire jouer à la presse dans la patiente et efficace construction d'une image et d'un personnage publics. L'intime, jeté en pâture sciemment à des journalistes friands de sensationnel, est un intime fabriqué, construit. Il a pour but et produit comme effet secondaire de cacher le vrai. Pour paraphraser le sketch d'un humoriste célèbre[2], il devient « plus vrai que vrai » ! Mais à ce jeu, où démêler le vrai du faux relève au mieux du jeu de piste, au pire du casse-tête chinois, ne perd-on pas à la fin son âme ? Peut-être en trouve-t-on, entre autres, un écho dans l'acte de Venise de son opéra *Les Contes d'Hoffmann*, où le héros doit se séparer, pour survivre et parvenir à ses fins, de son reflet, figure métaphorique de l'âme ou de l'identité.

À la lecture de ces livres, riches en documents et fertiles en témoignages, le compositeur peut apparaître peu à peu comme une énigme insaisissable à l'instar du Janus de la mythologie qui avait, selon la légende,

1. Voir la bibliographie au fil de l'ouvrage.
2. Il s'agit du sketch de Coluche sur les lessives qui lavent plus blanc que blanc.

Le matériau brut du vécu, la brûlure des drames ou l'acide des désillusions se sont transformés en l'or des mots par la magie des vers qu'accompagne une musique inspirée. Cet amalgame réussi permet de regarder, ébahi, ce qui n'était que chaos, larmes et désolation et qui va devenir alors message dont il est possible de comprendre le code et le sens.

Mais avant l'avènement de cette conscience claire, il faut peu à peu enlever, pour les comprendre, les voiles épais qui dissimulent les inévitables blessures de la vie.

L'automate

J'ai choisi de placer cette partie sous le signe de l'automate, en lien avec le premier acte des *Contes d'Hoffmann* et son personnage emblématique, Olympia.

Le mythe du pantin fabriqué, articulé, à l'attitude stéréotypée et au discours lénifiant (« oui, oui »), s'il naît de l'imagination d'E. T. A. Hoffmann entre en résonance avec les modes de vie du compositeur.

Fermons les yeux…

« Fermons les yeux, ne gênons pas les amoureux… »

Tel est le refrain qu'un maître d'hôtel zélé apprend à ses serveurs lors de l'acte V de *La Vie parisienne*. Il leur donne impérativement l'ordre de « fermer les yeux » pour protéger l'intimité de couples irréguliers venant en goguette dans les cabinets particuliers de ce célèbre restaurant pour roucouler en toute tranquillité à l'abri des regards indiscrets.

L'intime, ici rapporté exclusivement à l'extra-conjugal, doit rester inaccessible, protégé, secret et l'on doit, même les yeux grand ouverts, ne rien voir absolument. Il faut à toute force sauvegarder les apparences, cacher l'intime et faire accroire aux incrédules que la réalité est ce qu'on dit qu'elle est.

C'est paradoxalement dans les dernières années de la vie du compositeur que l'on voit ce procédé atteindre probablement son paroxysme pour transparaître de manière beaucoup plus repérable.

Nous sommes au 8 du boulevard des Capucines dans l'appartement parisien de Jacques Offenbach le mardi 5 octobre 1880.

Ce qui rapproche assez curieusement Freddie Mercury de Jacques Offenbach, outre le côté rock star, c'est la dimension fondamentalement paradoxale des choix artistiques. L'un et l'autre connaissaient, dans leurs domaines respectifs, un franc succès. Les stades de concert comme les salles de spectacles se remplissent sur leur simple nom. Toutefois, une insatisfaction lancinante demeure qui les unit secrètement : tous deux rêvent d'opéra et de la reconnaissance qu'il entraîne.

Comme toute tentation de changement, il suscite l'incertitude, l'indécision et la peur face à l'inconnu qui remet en cause la ligne sécurisante d'un succès à tout coup assuré. L'équation difficile tient à la contradiction entre d'un côté la peur de la stagnation qui duplique sempiternellement les mêmes recettes artistiques et, de l'autre, celle du changement menant vers l'inconnu dont absolument rien ne garantit le succès. L'anxiété qui en résulte est le trait commun des deux pôles du paradoxe.

Il faut abandonner les eaux calmes de la réussite, les avantages de la position dominante pour s'aventurer dans les aléas et l'inconnu d'un nouveau genre, l'opéra, dont rien ne laisse augurer qu'il conduira à retrouver cette hégémonie. C'est un choix difficile, risqué, pour ne pas dire impossible.

Pour parvenir à se positionner, il faut en effet vaincre les résistances internes s'érigeant, malgré le désir du sujet, à l'encontre de la réalisation d'un tel projet.

En ce qui concerne Mercury, il n'était pas assuré du succès de son entreprise et devait de surcroît assumer le rôle ingrat du méchant et de l'être pusillanime dynamitant contre leur gré le palais doré de ses petits camarades. Il obtint un succès d'estime, probablement décevant pour lui, très éloigné des succès planétaires antérieurs. Notons que cette évolution se passe peu avant que le chanteur ne révèle officiellement la maladie qui devait peu après l'emporter. Elle avait déjà invalidé un retour possible sur scène bien avant cette annonce. Le rythme, là aussi, devient très différent au fur et à mesure que la maladie s'empare du chanteur.

De son côté, Offenbach constate passivement la perte sensible de la position dominante qui était la sienne. Il ne décide pas à proprement parler de cette transformation. C'est l'extérieur qui le contraint à la faire. Le contexte politique, l'évolution artistique ambiante conjuguée au déclin progressif mais avéré de la santé du compositeur le conduisent à cette

Prenons quelques exemples avec les personnages du Prologue.

La Muse, au début du Prologue, est un personnage surnaturel qui fréquente le chœur des Esprits dont un membre dénonce que celle-ci s'adonne avec lui à la boisson : ce qui explique qu'elle sorte d'un tonneau et non « d'un puits ».

Précédant l'entrée en scène d'Hoffmann, elle parle, sans la nommer, de Stella, la cantatrice dont le héros a été follement épris. Il néglige son travail, ce qui contrarie La Muse qui souhaite qu'Hoffmann choisisse entre elles. De surnaturel, le personnage redevient platement jaloux et terriblement humain ! La Muse dénonce un peu sentencieusement le conflit qui « embrasa les sens » d'Hoffmann. Il semble le jouet des forces occultes du désir dont le héros ne s'est jamais complètement dégagé et dont La Muse veut « briser les chaînes ».

Il est important de remarquer que c'est avant tout un conflit de pouvoir entre les deux femmes, dotées chacune, si l'on suit la piste de l'écrivain, de dons occultes : pour La Muse, ils sont surnaturels ; pour Stella, ils ressortissent de la force de la séduction qui asservit les hommes.

Ce conflit de pouvoir peut paraître banal : jalousies, rivalités féminines… Tant s'en faut, car il s'apparente de manière beaucoup plus sournoise à ce que j'ai esquissé précédemment autour du terme de « meurtre d'âme ». Le but est d'obtenir par tous les moyens – ici la voix – la force, le pouvoir sur l'autre afin de le contraindre à suivre le désir et les volontés de celui qui les détient. Stella, cantatrice silencieuse, n'a elle-même plus besoin de sa voix pour séduire Hoffmann ou s'est-elle réduite au silence de son propre chef ? À moins que, si l'on en croit le billet que le Conseiller Lindorf subtilise, elle ait quelque chose à se faire pardonner par Hoffmann ?

Pour arriver à ses fins, sur le modèle de Fantasio, La Muse, être surnaturel et femme, se transforme en Nicklausse, écolier et garçon, pensant, comme le héros de Musset, que le seul travestissement suffira pour aboutir à ses fins par la ruse et non par le pouvoir affirmé cette fois-ci.

Cette double valence s'applique également au chœur des Esprits de la scène première. La Muse est prise de boisson, et le chant choral, « Nous chassons d'ici/Langueur et souci ! », dissipe son malaise. Du coup, magiquement, l'ensemble devient à la scène quatrième le joyeux chœur des Étudiants créant un vif contraste avec l'humeur sombre d'Hoffmann qui

Wolfgang est un enfant prodige. Dès 6 ans, il parcourt en diligence les routes qui relient les différentes cours d'Europe. Il s'y exhibe avec son père qui l'accompagne au violon. Il est habillé en petit marquis poudré et joue devant les têtes couronnées et la fine fleur de l'aristocratie en ménageant des morceaux de virtuosité ou de bravoure, avec les yeux bandés, ce qui frise l'exhibition de foire. C'est l'image calamiteuse et pathétique du petit singe savant dont on admire plus la vélocité que le réel talent et qui attend, sous l'œil de son père, la tabatière en or qui viendra récompenser sa prestation. Son père devient du même coup son compagnon de voyage, sa nounou, son répétiteur mais surtout l'imprésario qui prévoit méthodiquement et sans relâche ces harassantes tournées.

De son côté, Jacques Offenbach apprend très tôt et presque seul le violoncelle. Il y montre des dispositions musicales indéniables que le père remarque tout de suite. Il apprend au contact de ce dernier tout le répertoire de la musique traditionnelle juive festive et religieuse que son père exécutait au violon dans les synagogues ou les fêtes familiales. Il reçoit toutefois des leçons d'instrument chez M. Alexander, « l'artiste » que l'on paie en rognant sur le train de vie du ménage, donc à coup de privations au bénéfice de l'un et au détriment des autres.

Le compositeur n'est pas, à proprement parler, un enfant prodige. Il sera d'ailleurs un violoncelliste acceptable, mais pas un virtuose. Cependant, très tôt, aidé de ses frères et à l'instigation du père, il se produit en formation dans les tavernes, les bals, les banquets. Il fait l'expérience de ses premiers contacts avec un public pas forcément très attentif mais, à la différence de l'aristocratie plus compassée, très réactif et participatif. Il retrouve là le public de culture germanique qui se pressait également chez Schikaneder[21], dans les faubourgs de Vienne, pour entendre *La Flûte enchantée* de Mozart. L'auditoire participe au spectacle, tape des mains, siffle et conspue les méchants pour reprendre à l'unisson l'air de Papageno, le chœur des Prêtres ou fait bisser les vocalises spectaculaires de la Reine de la nuit.

On comprend, au détour de ce bref parallèle, l'affection que Jacques Offenbach portait à « ce pauvre Mozart ». Au-delà de la compassion

21. Schikaneder fut l'instigateur de *La Flûte enchantée* dont il a proposé l'histoire puis écrit le livret pour que Mozart le mette en musique. La première eut lieu le 30 septembre 1791 au Theater auf der Wieden.

Table des matières

Remerciements 1

Préface 3

Autour des Contes 7

Prologue 7

Flash-back 7

La rencontre 17

L'automate 25

Fermons les yeux... 25

Off'n Bach 36

Off and Back 43

Antonia 53

Offenbach et la mythologie 53

Offenbach et Ulysse 62

Offenbach, Ulysse et les prétendants 70

Giulietta 80

Stupeur et tremblements 81

Double ou parenté fantastique ? 89

Retour vers soi 101

Épilogue 114

Les Contes d'Hoffmann 119

Prologue 119

Premier acte : Olympia 132

Deuxième acte : Antonia 151

Troisième acte : Giulietta 166

Épilogue 181

Pour conclure... 191

Index des œuvres 199

Index des personnes 203