Jacques Offenbach, le compositeur-entrepreneur

par
Frédéric Sautet

Introduction

Jacques Offenbach fut l'un des musiciens les plus créatifs du XIXe siècle. Né en 1819 à Cologne, en Prusse, il mourut à Paris en 1880. Il s'installa à Paris avec son frère et son père en 1833, à l'âge de 13 ans, et était considéré comme un violoncelliste virtuose. Paris était alors l'un des principaux centres de la vie artistique et constituait également une ville relativement tolérante à l'égard des Juifs.

Offenbach était un travailleur acharné : il écrivit plus d'une centaine d'œuvres musicales, allant des courts « duo-bouffes », joués dans les salons au début de sa carrière alors qu'il n'avait pas encore trente ans, à quelques opéras à part entière, dont **Les Contes d'Hoffmann**, qui ne fut représenté pour la première fois qu'après sa mort, en 1881. Il est surtout connu comme le principal promoteur de « l'opérette ». Offenbach n'aimait guère employer ce terme, car il considérait que ses créations n'étaient pas de « petits opéras » mais plutôt des opéras comiques. Il préférait de beaucoup le terme d'« opéra-bouffe », qu'il considérait comme une forme particulière d'opéra, fondée sur l'humour et la comédie. Il écrivit un très grand nombre d'opéras-bouffes. Parmi les plus célèbres figurent **Orphée aux enfers** (1858), **La Belle Hélène** (1864), **La Vie parisienne** (1866), **La Grande-Duchesse de Gérolstein** (1867), **La Périchole** (1868) et **Les Brigands** (1869).

Certains membres de l'*establishment* musical ne considéraient pas la musique d'Offenbach comme suffisamment sérieuse. À leurs yeux, l'opéra-bouffe était vulgaire, philistin, commercial, voire immoral. L'art, et la musique en particulier, était censé « élever l'âme », tandis que la musique d'Offenbach était supposée faire exactement le contraire en tournant en dérision des œuvres ou des sujets sérieux (comme le mythe d'Orphée). Berlioz parlait des « atrocités d'Offenbach », et Georges Bizet se montrait très critique à l'égard de l'opéra-bouffe. Certains percevaient sa

musique comme dictée par le marché, perception qui contribuait à l'accusation de vulgarité dont elle faisait l'objet.

Malgré ces critiques, Offenbach fut non seulement un compositeur exceptionnel, mais également un entrepreneur. En réalité, sa création musicale et son activité entrepreneuriale sont liées : elles se nourrissent l'une l'autre. C'est ce que cet article tentera de montrer en suivant six étapes. La première section rappelle qu'Offenbach bénéficia de l'exceptionnel développement artistique que connaissait alors Paris (1). La deuxième montre comment il investit dans son propre théâtre, le Théâtre des Bouffes-Parisiens (2), avant que la troisième n'examine la manière dont il profita de la libéralisation des arts vivants sous le Second Empire (3). Les deux sections suivantes montrent comment Offenbach fit usage de la publicité pour faire connaître ses œuvres (4) et se montra particulièrement attentif aux goûts de son public (5). La dernière section, enfin, souligne la manière dont il sut tirer parti de la modernisation de Paris entreprise par le baron Haussmann, notamment en matière de transports (6).

1. Paris, la capitale des arts

L'Europe connut, au XIXe siècle, une période d'exceptionnelle créativité artistique, tout particulièrement à Paris. Dans la seconde moitié du siècle, la Ville Lumière était en quelque sorte le Broadway de l'époque : le divertissement y devint à la fois un art et une activité économique. Paris fut donc l'un des berceaux du *show-business* moderne, au développement duquel Jacques Offenbach contribua puissamment.

La révolution industrielle battait son plein en Angleterre, mais également en France, en Allemagne et dans d'autres pays européens. Elle mit au service des arts des technologies moins coûteuses, tout en favorisant la hausse des revenus et l'essor d'une bourgeoisie en quête de divertissements. Offenbach était parfaitement conscient de la prospérité croissante des Parisiens et des Européens et accordait une attention considérable à son public.

Au XIXe siècle, le spectacle vivant constituait une forme majeure de divertissement culturel jusqu'à l'apparition du cinéma et de l'enregistrement sonore à la fin du siècle. Paris comptait donc un très grand nombre de théâtres destinés à différents types de publics. La capitale française n'était pas unique à cet égard, mais ses théâtres jouèrent un rôle majeur dans le développement de la musique. Le tableau 1 présente les principaux théâtres musicaux parisiens de l'époque d'Offenbach, dont plusieurs furent étroitement associés à sa carrière, en particulier le Théâtre des Bouffes-Parisiens, qu'il fonda en 1855.

Tableau 1 : la chronologie des théâtres parisiens

Institution/théâtre	Dates	Salles / implantations
Théâtre du Palais-Royal	Fondé en 1637	Palais-Royal ; Théâtre (1790)

Institution/théâtre	Dates	Salles / implantations
L'Opéra, Académie Royale de Musique	Fondé en 1669	Salle Le Peletier (1821–1873) ; Palais Garnier (1875–aujourd'hui)
Théâtre de l'Ambigu-Comique	1769–1966	Boulevard du Temple ; boulevard Saint-Martin (1828)
Théâtre de la Porte-Saint-Martin	Fondé en 1781	Boulevard Saint-Martin
L'Opéra-Comique	Fondé en 1714	Salle Favart (1783–1838) ; salle Ventadour (1838–1840) ; salle Favart II (1840–1887)
Théâtre de la Gaîté	Fondé en 1792 ; nouveau théâtre en 1862 (1 800 places)	Boulevard du Temple ; rue Papin (1862)
Théâtre du Vaudeville	Fondé en 1792	Place de la Bourse (1838) ; boulevard des Capucines (1869)
Théâtre-Italien	Fondé en 1801	Salle Louvois (1820–1827) ; salle Ventadour (1829–1878)
Théâtre des Variétés	Fondé en 1807	Boulevard Montmartre
Théâtre du Gymnase (à l'origine Gymnase-Dramatique)	Fondé en 1820	Boulevard Bonne-Nouvelle
Théâtre des Nouveautés	Fondé à plusieurs reprises : 1827, 1866, 1878	Plusieurs salles
Théâtre des Folies-Dramatiques	Fondé en 1832	Boulevard du Temple ; rue de Bondy (1862)
Théâtre de la Renaissance, fondé par V. Hugo et A. Dumas	Fondé en 1838 et fermé en 1841 ; rouvert en 1873	Salle Ventadour (1838–1841) ; boulevard Saint-Martin (1873)
Opéra-National, fondé par A. Dumas et Adolphe Adam ; devient le Théâtre-Lyrique	Fondé en 1847 ; change de nom entre 1852 et 1871	Boulevard du Temple (1847–1862) ; place du Châtelet (1862–1871) ; détruit pendant la Commune
Théâtre des Folies-Nouvelles (devient Théâtre Déjazet en 1870)	Fondé en 1851, puis en 1870	Seul théâtre subsistant du boulevard du Temple
Théâtre des Bouffes-Parisiens, fondé par Jacques Offenbach ; Théâtre de Choiseul	Fondé en 1855	Salle Lacaze (été) ; passage Choiseul (hiver)
Théâtre de Cluny	Fondé en 1864	Place de la Sorbonne

2. La naissance du Théâtre des Bouffes-Parisiens

En 1843, à l'âge de 24 ans, Offenbach organisa des concerts-soirées dans les salons Herz, où il présenta de courtes pièces musicales chantées. Afin de se faire connaître, il composa de nombreux petits « duo-bouffes » pour deux chanteurs. Tous portaient des titres intrigants, tels que **Meunière et Fermière** ou **Citrouillard au désert**. À la fin de l'année 1846, il espérait voir l'un de ses duo-bouffes, intitulé **L'Alcôve**, programmé à l'Opéra-Comique. Mais il comprit peu à peu que cela avait peu de chances d'arriver et que les promesses du directeur de l'Opéra-Comique pourraient rester sans suite.

C'est alors qu'eut lieu sa première incursion dans la production musicale

entrepreneuriale. Il découvrit qu'il n'avait pas besoin d'attendre qu'un directeur accepte sa musique : il pouvait la produire lui-même. Il loua une salle, la salle Moreau-Sainti, constitua un orchestre et engagea le personnel chargé de concevoir les costumes et les décors. Il finança le tout sur ses propres économies. La première représentation eut lieu le 24 avril 1847 et le spectacle fut un succès.

Entre-temps, Offenbach devint directeur musical de la Comédie-Française en 1849. Son travail à la Comédie-Française lui procura un revenu stable, qui lui permit de consacrer son temps libre à la composition. Au début des années 1850, il composa de petites pièces en un acte, dont beaucoup rencontrèrent un grand succès auprès du public, mais les portes de l'Opéra-Comique et du Théâtre-Lyrique lui restèrent fermées.

Alors qu'il continuait à produire de courtes œuvres musicales, Offenbach supportait de plus en plus difficilement de ne pas disposer de sa propre salle. Ce fut, pour Offenbach, le **moment de découverte d'une opportunité entrepreneuriale au sens de Kirzner**. Selon ses propres termes :

« Je restai cinq années au Théâtre-Français, de 1850 à 1855. C'est à cette époque que, devant l'impossibilité persistante de me faire jouer, l'idée me vint de fonder moi-même un théâtre de musique. Je me dis que l'Opéra-Comique n'était plus à l'Opéra-Comique, que la musique véritablement bouffe, gaie, spirituelle, la musique qui vit, enfin, s'oubliait peu à peu. Les compositeurs travaillant pour l'Opéra-Comique faisaient de petits grands-opéras. Je vis qu'il y avait quelque chose à faire pour les jeunes musiciens qui, comme moi, se morfondaient à la porte du Théâtre-Lyrique. Une occasion se présentait : on allait louer aux Champs-Élysées le petit théâtre construit pour le physicien Lacaze et depuis longtemps déjà demeuré fermé. L'exposition de 1855 devait amener la foule dans ces parages. » (Martinet, 1887, pp. 16-7).

Offenbach décida ainsi de s'installer à la salle Lacaze, près des Champs-Élysées, où devait se tenir l'Exposition universelle de 1855. Pour ce faire, il avait besoin de l'autorisation du ministère de l'Intérieur, qui réglementait alors les théâtres. Sa demande fut rejetée. Il fit alors jouer ses relations à la Comédie-Française, où il connaissait Rachel, célèbre actrice qui était également la maîtresse du ministre Achille Fould. Sa demande fut finalement acceptée en juin 1855.

Le Théâtre des Bouffes-Parisiens exploita successivement deux salles : la salle Lacaze en été et la salle du passage Choiseul en hiver. Offenbach investit son propre argent dans la rénovation des deux salles, notamment **80 000 francs-or** dans celle du passage Choiseul, qui comptait 650 places. Bien que la plupart des œuvres présentées rencontrassent le succès, les Bouffes-Parisiens furent souvent au bord de la faillite. Cela tenait en grande partie aux sommes considérables qu'Offenbach investissait dans chaque production.

3. La libéralisation du théâtre parisien

Le Théâtre des Bouffes-Parisiens n'était qu'un théâtre de catégorie inférieure, ce qui limitait fortement les spectacles qu'il pouvait présenter. Les productions d'Offenbach étaient soumises aux restrictions suivantes :

de courtes pièces musicales en un acte ;

un nombre limité de chanteurs, généralement entre deux et quatre ;

lorsque plusieurs pièces étaient jouées au cours d'une même soirée, la réglementation imposait à Offenbach de présenter au moins deux pièces dont il n'était pas l'auteur ;

seules les œuvres autorisées appartenant à certains genres pouvaient être jouées, à l'exclusion des opéras, par exemple ;

le nombre de musiciens était également limité.

Les origines de la réglementation théâtrale remontaient à l'Ancien Régime, sous Louis XIV. L'État français réglementait les théâtres à la fois pour contrôler le contenu des spectacles et pour restreindre l'accès au marché théâtral. Napoléon Ier codifia ce système par les décrets de 1806-1807, établissant une hiérarchie de théâtres privilégiés, chacun bénéficiant d'un monopole sur un répertoire particulier. Au sommet figuraient les grands théâtres privilégiés : le Théâtre-Français et l'Odéon pour le théâtre parlé ; l'Opéra pour le grand opéra et le ballet ; l'Opéra-Comique et le Théâtre-Italien pour leurs répertoires musicaux respectifs. En dessous se trouvaient de nombreux théâtres secondaires, chacun cantonné par la loi à un répertoire défini, tel que le vaudeville, le mélodrame ou la féerie, tandis que les établissements les plus modestes étaient soumis à des restrictions encore plus étroites. Les Bouffes-Parisiens appartenaient initialement à cette dernière catégorie et n'étaient autorisés à présenter qu'un répertoire limité. En pratique, les théâtres parisiens fonctionnaient donc sous un régime d'autorisation administrative.

En 1857, Offenbach écrivit un nouvel opéra-bouffe en un acte, **Croquefer ou le Dernier des Paladins**. Lassé d'être limité à quatre chanteurs, il introduisit un personnage muet qui s'exprimait par gestes. Il utilisa également des mannequins pour simuler une foule. Bien que critiquée par l'*establishment*, l'œuvre rencontra le succès auprès du public.

Qui dit réglementation dit aussi lobbying. Les directeurs de théâtre négociaient continuellement avec le ministère afin d'obtenir des dérogations ou un assouplissement des restrictions. Offenbach lui-même sollicita à plusieurs reprises l'administration afin d'élargir les possibilités offertes à son théâtre. En 1858, il obtint une autorisation officieuse lui permettant d'utiliser autant de personnages qu'il le souhaitait, chacun pouvant avoir une partie chantée. C'est peut-être là un indice des bonnes relations qu'entretenait Offenbach avec Achille Fould et d'autres responsables

de l'État, dont Napoléon III lui-même.

Le grand changement intervint avec **Orphée aux enfers**, créé le 21 octobre 1858. Il s'agissait d'un opéra-bouffe en deux actes et quatre tableaux, réunissant quatorze chanteurs, un chœur et vingt-quatre musiciens. **Orphée** finit par devenir un immense succès financier. Mais Offenbach considérait que la réglementation limitait l'attrait de ses œuvres. Il savait qu'il devait produire des spectacles de plus grande ampleur pour attirer un public plus nombreux.

Au début des années 1860, beaucoup considéraient le système des privilèges comme dépassé. Cette évolution reflétait la libéralisation économique intervenue sous Napoléon III, notamment sous l'impulsion d'Achille Fould, qui était un libéral classique, opposé à la réglementation et aux socialistes. Le libre-échange (traité Cobden-Chevalier conclu avec la Grande-Bretagne en 1860), la libéralisation progressive de la presse et l'assouplissement des contrôles politiques faisaient partie du programme économique du Second Empire. C'est donc assez logiquement que le 6 janvier 1864, Napoléon III abolit le système des privilèges théâtraux. Cette réforme transforma l'économie du spectacle et créa un environnement plus concurrentiel. Offenbach sut en tirer parti, et la plupart de ses œuvres majeures furent écrites après cette date, notamment **La Belle Hélène** (1864), **Barbe-Bleue** (1866), **La Vie parisienne** (1866), **La Grande-Duchesse de Gérolstein** (1867) et **Les Brigands** (1869).

En quelques années, Paris vit fleurir de nombreux nouveaux théâtres, une plus grande spécialisation, davantage d'opéras-bouffes et une offre de spectacles plus diversifiée. Les directeurs de théâtre pouvaient désormais choisir leur propre répertoire et mieux répondre à la demande du public. La réforme ne constitua toutefois pas une déréglementation complète, puisque la censure subsista dans une certaine mesure. Mais les monopoles artistiques avaient disparu.

Ironie de cette réforme : elle fit également apparaître de nouveaux concurrents. De nombreux directeurs imitèrent la formule à succès d'Offenbach. L'opéra-bouffe devint ainsi un genre parmi d'autres sur un marché théâtral de plus en plus concurrentiel.

4. Offenbach et la publicité

Kirzner (1973) explique que la publicité joue un rôle extrêmement important dans le processus entrepreneurial de marché. Découvrir des possibilités d'échanges mutuellement avantageux est une chose ; faire en sorte que les consommateurs en aient connaissance en est une autre. La publicité est le processus par lequel les entrepreneurs cherchent à présenter aux consommateurs des possibilités d'échanges mutuellement avantageux d'une manière telle qu'ils ne puissent manquer de les remarquer. Elle participe ainsi au processus par lequel les entrepreneurs permettent aux consommateurs de sortir de la situation de pure ignorance (**sheer ignorance**) dans laquelle ils se trouvent.

Offenbach recourut à toutes sortes de moyens pour faire connaître ses œuvres, en particulier lorsqu'il dirigea le Théâtre des Bouffes-Parisiens. Il utilisa la presse pour annoncer ses spectacles et alla même, pour contourner la règlementation, jusqu'à utiliser des noms d'emprunt, notamment ceux d'Alfred Lange et de Placet, pour promouvoir ses œuvres.[1]

Il collabora avec Hippolyte de Villemessant, alors nouveau propriétaire du **Figaro**. Le jeune journal devint un allié des Bouffes-Parisiens. **Le Figaro** était lu par la bourgeoisie, les commerçants et les classes supérieures, précisément le public qu'Offenbach cherchait à atteindre.

Lors de la création d'**Orphée aux enfers** en 1858, Offenbach collabora avec Jules Chéret pour les affiches, et Gustave Doré pour les décors ainsi que la couverture de la partition publiée. Il publia ses partitions musicales dans **Le Ménestrel**, ce qui lui permettait non seulement de percevoir des droits d'auteur, mais aussi de promouvoir davantage ses œuvres.

Jules Chéret conçut les affiches promotionnelles de nombreux opéras d'Offenbach. Elles étaient remarquables et utilisaient pour la première fois la lithographie en couleurs. Offenbach travailla également avec Nadar, le célèbre photographe parisien, pour réaliser des photographies promotionnelles.

5. Offenbach à l'écoute de son public

Offenbach fut critiqué par les milieux musicaux et intellectuels de son temps, notamment par Georges Bizet et Charles Lecocq, parce qu'il produisait une musique populaire auprès d'un large public plutôt que d'un petit cercle d'amateurs éclairés. Les frères Goncourt, par exemple, dirent de l'une de ses œuvres qu'elle était « une chose inconcevable d'insanité ».

Il fut parfois accusé d'indécence. Ironie de l'histoire, lors de sa tournée à New York en 1876, le **New York Times** eut des mots particulièrement sévères à l'égard du compositeur :

« M. Offenbach, le créateur de "l'école charnelle de la musique" […] avait compris depuis longtemps que mettre son don pour la mélodie au service de l'immoralité constituait un chemin assuré vers la fortune. […] [**La Belle Hélène**] n'est rien d'autre que l'instinct sexuel exprimé en musique. […] Lorsque son principal représentant [celui de l'opéra-bouffe] est accueilli avec autant d'honneurs que pourraient l'être Wagner ou Liszt, c'est une insulte […] faite à tout grand artiste digne de ce nom. »

[1] En tant que directeur du Théâtre des Bouffes Parisiens, la réglementation avant 1864 impose à Offenbach d'inclure dans le répertoire de son théâtre des œuvres qui ne sont pas les siennes. C'est ainsi que parfois il propose ses œuvres sous des noms d'emprunt.

(**New York Times**, 8 mai 1876, p. 4, cité dans Santos Redondo, p. 197).

Les critiques lui reprochaient également de réutiliser sa musique dans différentes œuvres et de souvent parodier d'autres compositeurs en faisant contraster sa musique avec la leur. Offenbach était attentif à la demande du public et cherchait constamment à s'adapter à ses attentes.

Bien qu'il se consacrât principalement à l'opéra-bouffe, il écrivit également dans les genres de l'« opéra-fantastique » et de l'« opéra-féerie ». Ainsi, **Les Trois Baisers du diable**, créé en 1857, était un opéra-fantastique en un acte.

Il modifia, raccourcit ou développa nombre de ses œuvres musicales en fonction du succès qu'elles rencontraient. Offenbach ajouta ainsi un troisième acte à **La Périchole**. L'exemple le plus célèbre est celui d'**Orphée aux enfers**, qu'il remania et développa en 1874 pour en faire un « opéra-féerie» en quatre actes — au lieu de deux — et douze tableaux. Cette pratique apparaît étonnamment moderne. En adaptant le format de ses œuvres à l'accueil qu'elles recevaient, Offenbach ne se contentait pas de répondre aux goûts du public : il faisait du succès lui-même une information susceptible d'orienter la création. Cette démarche préfigure certaines pratiques contemporaines des industries culturelles, notamment celles des séries, dont le format et la durée évoluent en fonction de leur réception, ou encore la reprise et l'extension d'œuvres ayant rencontré le succès.

Offenbach avait également le talent de découvrir d'excellents chanteurs appréciés du public. Hortense Schneider devint l'une des divas qui firent sensation dans plusieurs de ses œuvres, notamment **La Belle Hélène** en 1864 et **La Grande-Duchesse de Gérolstein** en 1867. Désiré comptait parmi ses barytons favoris et jouissait d'une grande popularité auprès du public. Offenbach travailla également avec les plus grands librettistes de son temps, en particulier Henri Meilhac et Ludovic Halévy, avec lesquels il produisit tous ses grands succès des années 1860, ainsi qu'avec Hector Crémieux, coauteur d'**Orphée aux enfers**.

Il présenta ses œuvres dans d'autres grandes villes françaises, mais aussi à Londres, Berlin, Vienne et dans de nombreuses autres villes européennes. La déréglementation facilita la programmation de ses œuvres par les théâtres de province et les théâtres étrangers.

6. Offenbach et l'exploitation de la modernisation de Paris

L'un des changements majeurs dont rend compte le tableau 1 est l'impact de la transformation de Paris menée par le baron Haussmann entre 1853 et 1870. Au début du Second Empire, Paris comptait déjà une population importante, mais conservait de nombreux quartiers médiévaux aux rues étroites, difficilement praticables par les

voitures à cheval. La transformation haussmannienne de la ville changea radicalement la situation.

Offenbach comprit rapidement que les transformations haussmanniennes facilitaient les déplacements et favorisaient l'apparition de nouveaux cafés, de grands magasins et d'autres lieux de sociabilité. Les travaux d'Haussmann contribuèrent ainsi à une transformation économique de Paris qui accrut la demande de divertissements.

Avant le début des années 1860, la plupart des théâtres parisiens étaient situés boulevard du Temple — le « boulevard du Crime » —, au Palais-Royal et sur les Grands Boulevards. Le boulevard du Temple fut en grande partie démoli et, vers 1862, les théâtres quittèrent le quartier pour s'installer dans de nouvelles salles modernes (voir tableau 1).

L'essor du chemin de fer transforma également les déplacements. Les gares parisiennes furent toutes construites entre 1837 et 1849. Sous Haussmann, elles furent agrandies et reliées aux nouveaux boulevards. Le chemin de fer amena aussi à Paris des touristes désireux d'assister aux spectacles d'Offenbach.

Le développement du réseau ferroviaire dans les années 1850 et 1860 intensifia également la concurrence entre les villes européennes pour attirer chanteurs et compositeurs. Il contribua parfois à renchérir le recrutement des chanteurs et des musiciens, désormais en mesure de mettre plus facilement en concurrence les offres provenant de différentes villes.

Les compagnies théâtrales bénéficièrent elles aussi de l'expansion du chemin de fer. Se rendre à Lyon, Bordeaux, Marseille ou Bruxelles ne prenait plus que quelques heures, contre plusieurs jours auparavant. En 1847, Hector Berlioz mit ainsi deux semaines pour se rendre à Saint-Pétersbourg, en Russie, en combinant trains et diligences. Il décrivit ce voyage comme une expérience épouvantable. Vingt ans plus tard, en 1867, Berlioz pouvait effectuer l'intégralité du trajet de Paris à Saint-Pétersbourg en train, en quatre jours, dans des voitures chauffées.

Ainsi, la baisse des coûts de transport eut un double effet sur l'économie du spectacle : elle élargit le marché potentiel des œuvres en facilitant la venue des spectateurs et la circulation des productions, mais intensifia dans le même temps la concurrence entre les théâtres pour attirer les artistes.

Conclusion : Offenbach, un génie artistique indissociable du génie entrepreneurial

L'œuvre d'Offenbach ne se réduisait pas à sa musique. Elle constituait une véritable entreprise culturelle intégrée. Certains penseurs marxistes, comme Walter Benjamin, ont souligné que le développement industriel de la musique légère — dont Offenbach

fut l'un des principaux acteurs — avait transformé la musique en « marchandise »[2]. Offenbach fut assurément un acteur majeur de l'industrialisation de l'art. Ses spectacles touchèrent un vaste public à Paris et dans toute l'Europe. Il fut ainsi, sans le savoir, un cauchemar pour les marxistes et les autres défenseurs d'une conception implicitement ou explicitement élitiste de la musique.

Offenbach sut tirer parti de l'accroissement de la liberté économique sous le Second Empire et proposer au plus grand nombre des spectacles vivants qui étaient auparavant réservés à quelques-uns. Il créa un genre musical qui devint, pendant plus de deux décennies, l'une des formes de divertissement les plus populaires en Europe.

Le génie artistique et le génie entrepreneurial d'Offenbach sont les deux faces d'une même médaille. Il ne fut pas d'abord compositeur, puis homme d'affaires ; pas davantage homme d'affaires, puis compositeur. Chez lui, l'entrepreneuriat rendait l'art possible, tandis que l'art créait des opportunités entrepreneuriales qui se manifestaient également dans sa capacité à tirer parti des informations que lui fournissait le marché : l'accueil du public pouvait le conduire à remanier et à développer ses œuvres, tandis que les transformations économiques et urbaines de Paris, notamment l'essor du chemin de fer, lui ouvraient de nouvelles possibilités de diffusion tout en intensifiant la concurrence entre les théâtres pour attirer les artistes.

Offenbach était un créateur — comme compositeur et directeur artistique de ses œuvres —, un producteur — il avançait souvent les moyens nécessaires à la production de ses spectacles —, un manager — il recrutait chanteurs, musiciens et personnel, mais maîtrisait mal ses dépenses — et, par-dessus tout, un entrepreneur : il découvrait ce que souhaitait le public et s'efforçait d'y répondre efficacement.

Bibliographie

Benjamin, Walter (2000) [1935]. "L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique, dernière version 1939", *Œuvres III*, Paris, Gallimard.

Biojout, Jean-Philippe (2019). *Jacques Offenbach*, Paris: Bleu Nuit Editeur.

Faris, Alexander (1980). *Jacques Offenbach*, Londres : Faber and Faber.

Kirzner, Israel M. (2013) [1973]. **Competition and Entrepreneurship**, The Collected Works of Israel M. Kirzner, Peter Boettke and Frederic Sautet, eds. Indianapolis: Liberty Fund.

[2] Dans son article devenu depuis célèbre et publié en 1935, "L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique", Walter Benjamin critique le totalitarisme nazi, sa vision esthétique de l'art, et sa culture de masse qu'il retrouve aussi dans la production artistique du système capitaliste.

Martinet, André (1887). *Offenbach, sa vie et son œuvre*, Paris: Dentu et Cie.

Santos Redondo, Manuel (2023). "Jacques Offenbach and Johann Strauss II: Operettas, Waltzes, and the Value of Brands," in Thomas Baumert and Francisco Cabrillo (eds.), **On Music, Money and Markets: Comparing the Finances of Great Composers**, Cham: Springer, p. 185-207.

Williams, Roger L. (1957). "Jacques Offenbach and Parisian Gaiety," *The Antioch Review*, 17(1), p. 117-29.