avec approbation et privilége, m'a fait l'honneur encyclopédique d'assurer à ses abonnés que ma pièce était sans plan, sans unité, sans caractères, vide d'intrigue et dénuée de comique. N'a-t-il pas été jusqu'à dire, le cruel : « Que pour ne pas voir expirer ce *Barbier* sur » le théâtre, il a fallu le mutiler, le changer, » le refondre, l'élaguer, le réduire en quatre » actes, et le purger d'un grand nombre de » pasquinades, de calembours, de jeux de » mots de bas comique? » Un autre, sans approbation, sans privilége et même sans encyclopédie, après un candide exposé de mon drame, ajoute au laurier de sa critique cet éloge flatteur de ma personne : « La réputation » du sieur de Beaumarchais est bien tombée, » et les honnêtes gens sont enfin convaincus » que, lorsqu'on lui aura arraché les plumes » du paon, il ne restera plus qu'un vilain cor» beau noir, avec son effronterie et sa vora» cité... » Le journaliste établi dans Bouillon laisse entendre que j'ai voulu gagner quelques-uns de ces messieurs par des lectures particulières... Mais au moindre échec, ô mes amis! souvenez-vous qu'il n'est plus d'amis; et c'est précisément ce qui nous arriva le lendemain de la triste soirée. Vous eussiez vu les faibles amis du *Barbier* se disperser, se cacher le visage ou s'enfuir; les femmes, toujours si braves quand elles protégent, enfoncées dans les coqueluchons jusqu'aux panaches et baissant des yeux confus; les hommes, courant se visiter, se faire amende honorable du bien qu'ils avaient dit de ma pièce, et rejetant sur ma maudite façon de lire les choses tout le faux plaisir qu'ils y avaient goûté... Les uns lorgnaient à gauche en me sentant passer à droite et ne faisaient plus semblant de me voir : ah! Dieu! d'autres, plus courageux, mais s'assurant bien si personne ne les regardait, m'attiraient dans un coin pour me dire : Eh! comment avez-vous produit en nous cette illusion? car, il faut en convenir, mon ami, votre pièce est la plus grande platitude du monde. — Hélas! messieurs, j'ai lu ma platitude, en vérité, tout platement, comme je l'avais faite; mais, au nom de la bonté que vous avez de me parler encore après ma chute, et pour l'honneur de votre second jugement, ne souffrez pas qu'on redonne la pièce au théâtre : si, par malheur, on venait à la jouer comme je l'ai lue, on vous ferait peut-être une nouvelle tromperie, et vous vous en prendriez à moi de ne plus savoir quel jour vous êtes raison ou tort, ce qu'à Dieu ne plaise! On ne m'en crut point; on laissa rejouer la pièce, et, pour le coup, je fus prophète en mon pays : ce pauvre Figaro, *fessé* par la cabale *en fauxbourdon*, et presque enterré le vendredi, ne fit point comme Candide : il prit courage; et mon héros se releva le dimanche avec une vigueur que l'austérité d'un carême entier et la fatigue de dix-sept séances publiques n'ont pas encore altérée. Mais qui sait combien cela durera? Je ne voudrais pas jurer qu'il en fût seulement question dans cinq ou six siècles, tant notre nation est inconstante et légère. Les ouvrages de théâtre sont comme les enfants des femmes : conçus avec volupté, menés à terme avec fatigue, enfantés avec douleur et vivant rarement assez pour payer les parents de leurs soins, ils coûtent plus de chagrins qu'ils ne donnent de plaisirs. Suivez-les dans leur carrière : à peine ils voient le jour, que, sous prétexte d'enflure, on leur applique les censeurs; plusieurs sont restés en chartre. Au lieu de jouer doucement avec eux, le cruel parterre les rudoie et les fait tomber. Souvent, en les berçant, le comédien les estropie. Les perdez-vous un instant de vue, on les retrouve, hélas! traînant partout, mais dépenaillés, défigurés, rongés d'extraits et couverts de critiques. Echappés à tant de maux, s'ils brillent un moment dans le monde, le plus grand de tous les atteint : le mortel ennui les tue... Un amateur, saisissant l'instant où il y avait beaucoup de monde au foyer, m'a reproché, du ton le plus sérieux, que ma pièce ressemblait à *On ne s'avise jamais de tout*.—Ressembler, monsieur! Je soutiens que ma pièce est : *On ne s'avise jamais de tout* luimême. — Et comment cela? — C'est qu'on ne s'était pas encore avisé de ma pièce. L'amateur resta court, et l'on en rit d'autant plus que celui-là qui me reprochait *on ne s'avise jamais de tout* est un homme qui ne s'est jamais avisé de rien. »

On voit que la préface de Beaumarchais n'était pas moins piquante que la pièce qu'elle avait pour objet de défendre. Le *Barbier de Séville* fut représenté, au mois de septembre 1785, sur le petit théâtre de Trianon : on avait admis Beaumarchais à cette soirée. Marie-Antoinette remplissait le rôle de Rosine, et le comte d'Artois, celui de Figaro. Marie-Antoinette, dévorée d'ennui, cherchait alors fiévreusement des émotions, que l'avenir lui réservait terribles : c'est l'excuse de ses caprices dramatiques, qui n'obtinrent jamais que des succès de complaisance.

Le *Barbier de Séville* est resté triomphalement au répertoire de la Comédie-Française; et cela s'explique facilement : il possède les qualités sérieuses qui captivent le public de toutes les époques; il est, en un mot, le reflet de l'éternelle jeunesse de l'esprit français; c'est dire qu'il ne saurait vieillir.

Maintenant, nous allons donner une analyse rapide de la pièce. La scène se passe à Séville. Au lever du rideau, un homme, enveloppé d'un grand manteau, fait le guet sous le balcon de Rosine, la séduisante pupille du docteur Bartholo. Cet inconnu, qui n'est autre que le comte Almaviva, éprouve une vive tendresse pour la jeune fille, à laquelle il n'a jamais adressé la parole. Un importun survient; mais le comte se rassure bien vite en reconnaissant Figaro, son ancien valet, devenu barbier, un drôle de génie qui a usé de tous les moyens honnêtes pour vivre en honnête Espagnol. Le comte révèle ses projets amoureux à Figaro, qui promet de le servir; car il a ses entrées chez Bartholo, son client. Ce Bartholo, en dépit de son âge, s'est mis en tête de se donner Rosine pour femme; il la tient prisonnière et prend toutes les précautions possibles, afin de dérober son trésor à l'œil des galants. Sur ces entrefaites, la fenêtre s'ouvre; Rosine y paraît, suivie de Bartholo, qui lui apprend que leur mariage aura lieu le lendemain. La pupille tient à la main une romance, qu'elle laisse tomber dans la rue *par mégarde;* elle prie le barbon d'aller la ramasser. Pendant que celui-ci descend l'escalier, le comte s'empare du papier, par lequel Rosine engage Almaviva à chanter, sur l'air connu de sa romance, des couplets qui lui apprennent le nom et l'état de celui qui paraît s'attacher si obstinément à elle. Le comte obéit et chante :

Je suis Lindor, ma naissance est commune;
Mes vœux sont ceux d'un simple bachelier;
. . . . . .

Les instants sont précieux; le tuteur peut surprendre le ténor improvisé; Rosine se hâte donc de répondre sur un autre air :

Tout me dit que Lindor est charmant,
Que je dois l'aimer constamment.

Le comte se retire et va, suivant le conseil de Figaro, se déguiser en soldat pour pénétrer chez Bartholo. Au second acte, le prétendu fils de Bellone, muni d'un billet de logement, parvient à glisser une lettre à Rosine, en présence même du vieux jaloux; au troisième acte, il se fait passer pour un maître de chant, chargé de remplacer le jésuite Basile, qu'une indisposition force à garder le lit; et, comme Bartholo se méfie, le comte lui montre la lettre adressée par Rosine à un certain Almaviva, lettre qu'il a eu l'adresse de surprendre. Cette ruse est bien près d'échouer, car Basile arrive. Le comte, se rappelant que Figaro lui a dit que l'or était le nerf de l'intrigue, achète, à beaux deniers comptants, la conscience frelatée de Basile, qui reconnaît alors avoir la fièvre. Au quatrième acte, après une lutte dans laquelle l'habileté suprême de Figaro triomphe des précautions de Barthole, Rosine devient l'heureuse épouse du noble Almaviva.

Barbier de Séville (LE) ballet en trois actes de Blache et L. Duport, représenté pour la première fois à Paris, sur le théâtre de l'Opéra, le 30 mai 1806. — Blache père, élève du fameux danseur Dauberval, avait composé pour le théâtre de Marseille une certaine quantité de ballets fort applaudis, où se faisaient remarquer de gracieux tableaux et d'ingénieux détails. On distinguait principalement, parmi ses ouvrages, le ballet d'*Almaviva*, dans lequel se trouve la leçon de danse répétée par une glace. Cette scène charmante et d'un effet original a été introduite par Duport dans le *Barbier de Séville*.

Barbiere di Siviglia (IL) opéra-bouffe, d'après Beaumarchais, musique de Paisiello, représenté pour la première fois à Saint-Pétersbourg, en 1780, et à Paris, par les Italiens du théâtre de Monsieur, dans la salle des Tuileries, le 12 juillet 1789. — Beaumarchais, qui, dans la préface du *Barbier de Séville*, s'est élevé contre la musique dramatique, ne se doutait pas qu'il changerait bientôt d'avis, après avoir entendu le charmant *Barbiere di Siviglia* de Paisiello, représenté à Paris deux jours avant la prise de la Bastille. Celui de Rossini l'aurait assurément rendu fou. L'opéra de Paisiello, dont le succès fut européen, contient sept morceaux remarquables : la romance d'Almaviva, l'air de la Calomnie, celui de Bartholo, le trio si comique où la Jeunesse éternue, où l'Eveillé bâille en présence du tuteur; le trio charmant de la lettre, le duo d'entrée du faux don Alonzo, et le quintetto de la fièvre, où le trait *Buona sera* figure d'une manière très-spirituelle. Paisiello, on le voit, a su tirer parti, ainsi que le fait justement remarquer Castil-Blaze, des scènes musicales dessinées par Beaumarchais. — Viganoni, Mengozzi, Mandini, Rovedino, Raffanelli, Mmes Morichelli, Baletti, Zerbini, Mandini et leurs dignes auxiliaires, chantant, jouant *il Barbiere di Siviglia*, arrivaient à l'idéal de la perfection; de telle sorte qu'en 1801 et 1806, lorsqu'on voulut reprendre à la scène cet opéra qui, avec la Cosa rara, la Frascatana, la Molinara, partageait la faveur du public, le souvenir d'une exécution aussi merveilleuse l'anéantit. — Ce fut par le *Barbiere di Siviglia* que les Italiens, éloignés des Tuileries par suite des événements du 6 octobre qui ramenèrent la famille royale à Paris, et réfugiés dans une baraque, nommée *Théâtre des Variétés* (la nouvelle salle de Nicolet), sise à la foire Saint-Germain, sur la place où se voit aujourd'hui le marché de ce quartier, près le carrefour de Bucy, ce fut par cet ouvrage, *disons-nous, qu'ils débutèrent le 10 janvier* 1790. — Lors de l'apparition du *Barbiere* de Rossini à Paris, en 1819, on remonta, pour le lui opposer, celui de Paisiello, mais sans succès. Ce fut même, pour nous servir d'une expression qui ne manque pas d'une certaine énergie, un *fiasco orribile*. (V. ci-après le BARBIERE de Rossini, pour plus de détails).

Barbier de Séville (LE). — *Il Barbiere di Siviglia*, opéra-bouffe en deux actes, d'après Beaumarchais, paroles de Sterbini, musique de Rossini, représenté pour la première fois à Rome, au théâtre Argentina, le 26 décembre 1816 (jour où la *stagione* du carnaval commence en Italie), et, à Paris, à la salle Louvois, par la compagnie italienne, le 26 octobre 1819.

« Quand un peuple est spirituel et mécontent, tout devient allusion » a dit Stendhal. La guerre du gendarme contre la pensée présente partout des circonstances burlesques, et faire l'histoire de la censure serait une chose fort réjouissante, si l'on pouvait une bonne fois surmonter la tristesse qui s'empare de l'esprit en voyant la liberté d'écrire traitée comme le sont les chats par les censeurs du Pont-Neuf. L'impressario du théâtre Argentina, à Rome, se voyait refuser par la police tous les *libretti* sous prétexte d'allusions. Dans un moment d'humeur, il proposa au gouverneur de Rome le *Barbier de Séville*, délicieux libretto, mis jadis en musique par Paisiello. Le gouverneur, ennuyé lui-même de ses refus continuels, accepta, et c'est ainsi que, par hasard, Rossini fut appelé à faire un chef-d'œuvre. Rossini, disons-le à sa louange, se trouva dans un grand embarras en apprenant que, moyennant quatre cents écus romains, rémunération stipulée d'avance pour chaque ouvrage qu'il plaisait à l'impressario de lui demander, il devait mettre une partition nouvelle à la place de la partition, tant applaudie autrefois, de Paisiello. Le jeune compositeur avait trop d'esprit pour n'être pas modeste envers le vrai mérite. Il se hâta d'écrire à Paisiello. Le vieux maestro, quoiqu'il se mourût de jalousie depuis le succès prodigieux d'*Elisabetta* (Naples, 1815), lui répondit qu'il applaudissait au choix fait par la police papale. Il comptait, au fond, sur une chute éclatante. Un libretto écrit par Ferretti n'ayant pas été du goût de Rossini, et Ferretti n'ayant su rien trouver de meilleur, on recourut à Sterbini, qui voulait traiter le *Barbier de Séville* d'une manière toute nouvelle, pour le placement et la coupe des morceaux de musique. Rossini mit une préface très-modeste au libretto, montra la lettre de Paisiello à tous les dilettanti de Rome, et entreprit son travail. En treize jours, la musique du *Barbier* fut terminée. » Rossini, croyant travailler pour les Romains, dit Stendhal, venait de créer le chef-d'œuvre de la musique française, si l'on doit entendre par ce mot la musique qui, modelée sur le caractère des Français d'aujourd'hui, est faite pour plaire le plus profondément possible à ce peuple, tant que la guerre civile n'aura pas changé son caractère. » Cependant, dès que le bruit se répandit que Rossini refaisait l'ouvrage de Paisiello, ses ennemis se hâtèrent d'exploiter dans les cafés ce qu'ils appelaient une *mauvaise action*. « Cela n'avait pas le moindre sens, écrit à ce propos Castil-Blaze; car il n'est aucun drame lyrique de Metastasio qui n'ait été musiqué par une centaine de compositeurs différents; mais les envieux et les ennemis des hommes supérieurs n'y regardent pas de si près. Paisiello lui-même n'était point étranger à ces intrigues; une lettre de sa main fut montrée à Rossini. Paisiello écrivait de Naples à l'un de ses amis de Rome, et lui recommandait expressément de ne rien négliger pour que la chute fût éclatante. » Le jour de la première représentation arriva, et c'est ici surtout qu'à travers tant de versions répandues sur le sort de cet admirable ouvrage, à son origine, il est utile de demander la vérité à une bouche contemporaine. Mme Giorgi-Righetti, actrice chargée de créer le rôle de Rosina, va nous servir de cicerone. Cette cantatrice nous apprend que d'ardents ennemis se trouvaient, dès l'ouverture du théâtre, à leur poste, tandis que les amis, intimidés par la mésaventure récente de *Torvaldo e Dorliska* (Rome, 1816), montraient peu de résolution pour soutenir l'œuvre nouvelle. Rossini, selon Mme Giorgi-Righetti, avait eu la faiblesse de consentir à ce que Garcia, dont il aimait beaucoup le talent, remplaçât l'air qui se chante sous le balcon de Rosina par une mélodie espagnole de sa façon, pensant que, la scène étant en Espagne, cela pourrait contribuer à donner de la couleur locale à l'ouvrage; mais les dispositions du public rendirent cet essai déplorable. Par une circonstance malheureuse, on avait oublié d'accorder la guitare avec laquelle Almaviva s'accompagne; Garcia dut l'accorder séance tenante. Une corde cassa; le chanteur fut obligé de la remettre, et, pendant ce temps, les rires et les sifflets s'en donnaient, comme on le pense bien, sans le moindre égard pour le jeune maître de vingt-cinq ans, pour le pauvre Rossini, qui, selon l'usage, accompagnait au piano. Etrangère aux habitudes et au goût des Italiens, la mélodie fut mal reçue, et le parterre se mit à fredonner les fioritures espagnoles. Après l'introduction, vient la cavatine de Figaro. Le prélude put se faire entendre; mais lorsqu'on vit entrer en scène l'acteur Zamboni sur ce prélude, portant une autre *guitare, un fou rire s'empara des spectateurs*, et la cabale fit si bien, par son vacarme, que pas une note de ce morceau ravissant ne put être écoutée. Rosina se montra sur le balcon, et le public, qui chérissait la cantatrice, se disposait à l'applaudir; malheureusement elle avait à dire ces paroles :

Segui, o caro, de' segui cosi,

(*Continue, mon cher, va toujours ainsi*). A peine les eut-elle prononcées que l'hilarité redoubla dans la salle. Les sifflets et les huées ne cessèrent pas une minute, pendant tout le duo d'Almaviva et de Figaro; l'ouvrage dès lors sembla perdu. Enfin, Rosina entra en scène et chanta la cavatine attendue avec impatience. La jeunesse de Mme Giorgi-Righetti, la beauté de sa voix, la faveur dont elle jouissait auprès du public, lui procurèrent une sorte d'ovation dans cette cavatine. Trois salves d'applaudissements prolongés firent espérer un retour de fortune pour l'ouvrage. Rossini, assis au piano, se leva, salua, puis, se tournant vers la cantatrice, il lui dit à demi-voix : « *Oh! natura!* — Rendez-lui grâce, répondit Mme Giorgi; sans elle, vous ne vous seriez pas levé de votre chaise. » — Cette éclaircie de soleil au milieu de la tempête tomba presque aussitôt; les *sifflets recommencèrent de plus belle au duo* que Figaro chante avec Rosina. Le tapage redoublant, il fut impossible d'entendre une phrase du finale. Tous les siffleurs de l'Italie, dit Castil-Blaze, semblaient s'être donné rendez-vous dans cette salle. Au moment du bel unisson qui commence la strette, une voix de stentor cria : « Voici les funérailles de don Pollione, » paroles qui avaient sans doute beaucoup de sel pour des oreilles romaines, car les cris, les huées, les trépignements couvrirent aussitôt la voix des chanteurs et l'orchestre. Lorsque le rideau tomba, Rossini se tourna vers le public, leva légèrement les épaules et battit des mains. Les spectateurs furent, affirme-t-on, vivement blessés de ce mépris de l'opinion; mais pas un signe d'improbation n'y répondit. La vengeance était réservée pour le second acte; elle fut aussi cruelle que possible, car on ne put entendre une seule note. « Jamais, s'écrie avec raison un auteur, jamais pareil débordement d'outrages n'avait déshonoré la représentation d'une œuvre dramatique. » Rossini cependant, qui, ainsi qu'on en peut juger, n'était pas plus heureux à sa première soirée que ne l'avait été Beaumarchais lui-même, ne cessa point d'être calme, et sortit du théâtre avec la même tranquillité que s'il s'était agi de l'opéra d'un de ses confrères. Après s'être déshabillés, les chanteurs : Mme Giorgi, Rosina; Garcia, Almaviva; Zamboni, Figaro, et Boticelli, Bartholo, accoururent à son logis pour le consoler de sa triste aventure. Ils le trouvèrent endormi profondément.

Stendhal, qui a écrit une *Vie de Rossini*, prétend que les Romains trouvèrent le commencement du *Barbier* ennuyeux et bien inférieur à celui de Paisiello. « Ils cherchaient en vain cette grâce naïve, inimitable, et ce style, le miracle de la simplicité. L'air de Rosine,

Sono docile,

parut hors de caractère; on dit que le jeune maestro avait fait une virago d'une ingénue. « La pièce, poursuit Stendhal, se releva au duetto entre Rosine et Figaro, qui est d'une légèreté admirable et le triomphe du style de Rossini. L'air de la *Calumnia* fut jugé magnifique et original. Néanmoins, après le grand air de Basile, on regretta davantage encore la grâce naïve et quelquefois expressive de Paisiello. Enfin, ennuyés des choses communes qui commencent le second acte, choqués du manque total d'expression, les spectateurs firent baisser la toile. En cela, le public de Rome, si fier de ses connaissances musicales, fit un acte de hauteur qui se trouva aussi, comme il arrive souvent, un acte de sottise. » Le lendemain, cependant, la pièce alla aux nues; on voulut bien s'apercevoir que, si Rossini n'avait pas les mérites de Paisiello, il n'avait pas non plus la langueur de son style, défaut énorme qui gâte souvent les ouvrages, si semblables d'ailleurs, de Paisiello et du Guide. Pour cette deuxième représentation, Rossini remplaça l'air malencontreux de Garcia par la délicieuse cavatine

Ecco ridente il cielo,

dont il emprunta le début à l'introduction de son *Aureliano in Palmira*. Cette introduction d'*Aureliano in Palmira* (Milan, 1814) est un des meilleurs morceaux de l'auteur; comme l'ouvrage n'avait pas eu de succès, Rossini en avait fait, l'année suivante, l'ouverture d'*Elisabetta, regina d'Inghilterra;* or, elle avait déjà figuré dans sa partition de *Ciro in Babilonia*, en 1812. Cette symphonie peu tragique, bien qu'elle eût précédé des opéras sérieux, annonça les joyeusetés du *factotum della città*, devint l'ouverture de *il Barbiere di Siviglia*, et n'en fut pas moins applaudie. Elle se trouve ainsi avoir à exprimer, dans *Elisabetta*, les combats de l'amour et de l'orgueil chez une des âmes les plus hautaines dont l'histoire ait gardé la mémoire, et, dans *il Barbiere*, les folies de Figaro. Mais ne sait-on pas que le moindre changement de temps suffit souvent pour donner l'accent de la plus profonde mélancolie à l'air le plus gai? Rossini put donc se servir, avec un grand bonheur, du motif du premier chœur :

Sposa del grande Osiride

de son *Aureliano*, pour en composer

Ecco ridente il cielo,

début de la cavatine d'Almaviva. Ce délicieux andante nous offre, ainsi que le fait remarquer Castil-Blaze, le premier exemple de la modu-