

Cornélie Falcon : une interprète d'exception

Vincent GIROUD

Si les mots de dejazet, de dugazon, de laruette et de trial ne disent probablement plus grand-chose à la plupart des amateurs actuels d'art lyrique, il n'en est pas de même de falcon, terme qui demeure associé à un certain type de soprano dramatique¹. La persistance de la métonymie est significative de l'aura légendaire et quasiment mythique qui continue d'entourer le nom et la carrière pourtant si courte de Cornélie Falcon (1814-1897) et qui fait d'elle à jamais l'un des grands noms de l'art lyrique en France.

Cornélie Falcon est née à Paris, dans une rue aujourd'hui disparue du quartier de Saint-Eustache (rue de Béthizy), le 28 janvier 1814². Son père était un tailleur

¹ Rappelons que dejazet désigne les rôles de soubrette ou de pages travestis que chantait Virginie Déjazet (1798-1875) ; que dugazon désigne le type de voix associé aux rôles de jeunes héroïnes incarnés pendant la première partie de sa carrière par Louise-Rosalie Dugazon (1755-1821), créatrice notamment de *Nina, ou la folle par amour* de Dalayrac (1786), et qui plus tard se reconvertit dans les rôles de mère (« mère Dugazon ») ; que laruette désigne, d'après Jean-Louis Laruette (1731-1792), un type de ténor spécialisé dans les rôles de père d'opéra-comique ; et enfin que trial, d'après Antoine Trial (1736-1795), renvoie à un ténor chargé de rôles comiques, tels les quatre serviteurs des *Contes d'Hoffmann* ou Guillot de Morfontaine dans *Manon*. Dans la notice qu'il consacre à Cornélie Falcon dans sa *Biographie universelle des musiciens* (2^e édition, Paris : Firmin-Didot, 1860-1865, vol. III, p. 179), Fétis la caractérise comme « cantatrice dramatique ».

² Fétis, dans sa *Biographie universelle des musiciens*, a donné par erreur la date de 1812. Cette erreur s'est répercutée dans différentes sources, dont le *Grand Dictionnaire Larousse* et le *Grosses Sängerlexikon* de K.J. Kutsch et Leo Riemens. Les deux sources principales concernant Falcon sont Barthélémy BRAUD, « Une reine de chant, Cornélie Falcon », *Bulletin historique, scientifique, littéraire, artistique et agricole illustré publié par la Société scientifique et agricole de la Haute-Loire*, 1913, p. 73-106 ; et Charles BOUVET, *Cornélie Falcon*, Paris : Alcan, 1927, qui s'inspire largement du précédent. L'article de B. Braud – originellement une conférence

originaire du Monastier-sur-Gazeille dans la Haute-Loire ; sa mère, Edme-Cornélie Mérot, était fille de rentier. À la suite de Cornélie leur sont nées deux filles, dont l'une, Jenny, fera une carrière d'actrice avant d'épouser un gentilhomme russe, Dimitri Nariskine. Mise en pension chez les visitandines, la petite Cornélie a manifesté tôt des dons vocaux qui ont poussé le professeur de chant (italien) du couvent à recommander à son père de lui faire poursuivre des études musicales, perspective qu'elle semble avoir accueillie à contrecœur. Admise au Conservatoire de Paris le 6 février 1827, Cornélie suit d'abord la classe de solfège d'Henry. Un premier prix de vocalisation en 1830 est suivi, l'année suivante, d'un premier prix de chant en tant qu'élève de Felice Pellegrini³. La même année, elle remporte, ex aequo avec Dérivis fils (mais première nommée) le prix de déclamation lyrique dans la classe d'Adolphe Nourrit – futur partenaire de ses triomphes sur la scène de l'Opéra. Le rôle auquel elle doit son prix est la Pamyra du troisième acte du *Siège de Corinthe* de Rossini.

M^{lle} Falcon est une belle et jeune personne qui paraît destinée à obtenir des succès au théâtre. Sa prononciation est bonne et son accent dramatique chaleureux. J'ignore si le peu d'habitude d'entendre l'orchestre ne lui a pas permis de bien saisir le ton, mais elle a chanté généralement trop haut. Il faut attendre pour la juger sous le rapport de l'intonation⁴.

Ce témoignage est d'autant plus intéressant qu'il précède la célébrité de la jeune cantatrice. Quelques semaines plus tôt, au moment de l'annonce des prix, une notice anonyme du même périodique, peut-être due au même Fétis, se montrait quelque peu critique : « La voix de M^{lle} Falcon est belle et puissante ; c'est ce qu'on appelait autrefois au Conservatoire une voix de grand opéra. La qualité en est un peu rude et demande du travail. M^{lle} Falcon devrait faire des gammes chaque jour pendant une heure. Les défauts qu'elle doit éviter, c'est de chanter du nez, de crier dans les sons hauts, d'attaquer la note en dessous par une traînée. Les qualités qu'elle s'efforce d'acquérir et qui lui manquent encore, c'est

prononcée au Puy – est particulièrement précieux car il s'appuie partiellement sur des témoignages de personnes ayant connu Falcon, dont son cousin germain Pierre Falcon, cabaretier au Monastier-sur-Gazeille (Haute-Loire).

³ Felice Pellegrini (1774-1832), né à Livourne, avait été engagé au Théâtre-Italien en 1819. Il y avait notamment créé *Il Viaggio a Reims* de Rossini en 1825. Il enseigna au Conservatoire de Paris de 1829 à sa mort. (Voir K. J. KUTSCH et Leo RIEMENS, *Grosses Sängerlexicon*, Munich : Saur, 2003, vol. 5, p. 3590.) Selon certaines sources (par exemple Charles SÉCHAN, *Souvenirs d'un homme de théâtre*, recueillis par Adolphe BADIN, Paris : Calmann Lévy, 1883, p. 311) Falcon aurait également étudié avec le ténor Giulio Marco Bordogni (1789-1856).

⁴ François-Joseph FÉTIS, « Conservatoire de musique. Distribution des prix. – Concours », *La Revue musicale*, 5^e année, 42 (26 novembre 1831), p. 340.

l'égalité des registres, du corps dans les sons graves, de la netteté dans la prononciation, de la suavité dans les trois modifications de la voix⁵. »

Le jury qui avait accordé le prix à Cornélie Falcon comprenait Louis Véron, qui depuis le 28 février dirigeait l'Académie royale de musique ; peut-être encouragé par Nourrit, il engage la jeune cantatrice à partir du 1^{er} juillet 1832. Les débuts de Falcon lors de la reprise de *Robert le diable*, le 20 juillet 1832, sont l'une de ces soirées légendaires de l'histoire de l'Opéra de Paris. Doté d'un sens aigu de la publicité, Véron n'avait pas manqué d'annoncer l'événement dans la presse⁶ et de « sensibiliser » discrètement à l'avance le monde des arts et des lettres afin d'obtenir une salle remplie de célébrités⁷. En tête de la distribution étaient deux des créateurs de l'opéra le 21 novembre précédent : Nourrit lui-même et la basse Nicolas Levasseur, qui chantait Bertram. La créatrice d'Isabelle en revanche, Laure Cinti-Damoreau, apparemment peu enthousiaste à l'idée de paraître aux côtés d'une débutante, avait pris son congé⁸ : elle était remplacée par Julie Dorus-Gras, qui avait jusque là interprété Alice. Un témoignage vivant nous a été laissé de cette soirée par la comtesse Dash dans ses mémoires⁹.

C'était en plein été ; la salle n'avait donc pas sa composition brillante des jours de carnaval. On vit entrer cette jeune fille qui tremblait, et dont le

⁵ « Concours de l'Institut et du Conservatoire de musique », *La Revue musicale*, 5^e année, n° 28 (20 août 1831), p. 228. Le même critique ajoute un peu méchamment : « Il n'est d'aucune utilité de remuer le corps comme M^{lle} Falcon. »

⁶ Ainsi dans *Le Figaro* du 20 juillet, où on lit : « La reprise de l'opéra de *Robert-le-Diable*, si impatientement attendu, aura lieu ce soir vendredi à l'Opéra. Cet ouvrage, dans lequel nous reverrons Nourrit, Levasseur et M^{lle} Dorus, offrira un attrait nouveau, ce sont les débuts de M^{lle} Falcon, jeune élève du Conservatoire, qui est, dit-on, fort jolie, et donne de grandes espérances de talent. »

⁷ Selon BOUVET, *Cornélie Falcon*, p. 27-8, étaient présents les actrices M^{lle} Georges et M^{lle} Mars, les cantatrices Caroline Branchu, Giulia Grisi et Maria Malibran, George Sand, Delphine de Girardin, Clémentine d'Orléans (fille de Louis-Philippe), Théophile Gautier, Jules Sandeau, Jules Janin, Arsène Houssaye, Gérard de Nerval, Alexandre Dumas, Alfred de Musset, Frédéric Soulié, François-Joseph Fétis, Castil-Blaze, Blaze de Bury, Sainte-Beuve, Benjamin Constant, Talleyrand, Armand Bertin, Royer-Collard, Adolphe Thiers, Scribe, Paul de Kock, Eugène Sue, Eugène Isabey, Ary Scheffer, Daumier, Devéria, sans parler d'une pléiade de compositeurs (Adam, Auber, Berlioz, Cherubini, Halévy et Rossini). La présence de Meyerbeer est mentionnée par certaines sources mais pas par d'autres. Devéria, mentionné ci-dessus, a laissé un beau portrait de Falcon (voir la lithographie reproduite par BOUVET face à la p. 32).

⁸ Voir Jacques GHEUSI, Michel PAZDRO et Dominique RAVIER, « *Robert le diable* à l'Opéra de Paris », *L'Avant-scène opéra*, 76, p. 103. L'absence de Damoreau a toutefois pu être liée à l'épidémie de choléra, qui n'était pas encore arrivée à son terme.

⁹ Sous le pseudonyme de comtesse Dash se dissimulait Anne-Gabrielle de Cisternes de Coutiras (1804-1872), vicomtesse de Saint-Mars par son mariage. Elle a laissé principalement romans et souvenirs.

costume de ballerine dissimulait le visage ; on ne l'applaudit pas, on n'en attendait pas grand-chose peut-être. Mais après les premières mesures du récitatif, lorsque cette voix pure et fraîche commença l'air :

Va, dit-elle, mon enfant !

Il y eut d'abord un murmure d'étonnement, puis un grand silence ; et, à la fin, un tonnerre d'applaudissements, un enthousiasme qui alla croissant, à un tel point, qu'au cinquième acte les hommes mettaient leurs mouchoirs au bout de leurs cannes et les agitaient, ne sachant plus quel témoignage d'admiration inventer¹⁰.

La critique rend compte de la soirée dans des termes plus nuancés. Ainsi le critique du *Courrier des théâtres* et celui de *La Revue musicale* (probablement Fétis lui-même) remarquent-ils de concert que la jeune cantatrice a chanté son air d'entrée un peu haut¹¹. Le premier lui reproche de manquer de légèreté (« surtout de celle qu'exige le genre moderne »), le second de sacrifier parfois la musicalité à l'expression. On voit donc dès ce premier soir se dessiner l'opposition traditionnelle entre la cantatrice virtuose et bien chantante, dont Dorus-Gras et Cinti-Damoreau paraissaient les types achevés, et l'actrice chantante, moins soucieuse de perfection vocale que de vérité théâtrale, dont Falcon va devenir l'incarnation presque mythique.

Après ces débuts fulgurants, la carrière de Cornélie Falcon était lancée. Véron, qui l'avait engagée pour une année à 3000 francs, lui fait aussitôt signer un nouveau contrat de deux ans pour 8000 francs dès la première année et 10 000 l'année suivante. Elle devient de ce fait l'une des trois stars féminines de l'Opéra, avec Damoreau (qui peu après quitte la troupe pour celle de l'Opéra-Comique) et Dorus-Gras, et c'est donc à elle, aussi bien qu'à ses deux rivales, que Véron et ses collaborateurs vont faire appel dorénavant pour les reprises ou les créations. Selon Castil-Blaze, dès le 20 juillet elle aurait été pressentie pour être la Donna Anna du *Don Juan* qui sera créé à Paris deux ans plus tard¹². Falcon chante Alice six fois avant de céder la place à Dorus-Gras qui reprend son rôle le 21 septembre. Meyerbeer – qui avait dès l'abord espéré confier Alice à une chanteuse dramatique, Wilhelmine Schroeder-Devrient, au français

¹⁰ *Mémoires des autres* [4^e partie]. *Le règne de Louis-Philippe*, Paris, À la librairie illustrée, n. d., p. 157 et suivantes.

¹¹ *Le Courrier des théâtres*, 21 juillet 1832, cité par BOUVET, *Cornélie Falcon*, p. 33 ; et [François-Joseph FÉTIS ?], « Nouvelles de Paris. Académie royale de musique. Reprise de Robert-le-Diable », *La Revue musicale*, 6^e année, 25 (21 juillet 1832), p. 199.

¹² « Nous avons le projet de mettre en scène le chef-d'œuvre des chefs-d'œuvre, *Don Juan* de Mozart. M^{lle} Falcon avait à peine chanté deux actes de *Robert le Diable*, que j'allai sur le théâtre lui faire mes compliments, et dire à M. le directeur : «voilà notre Donna Anna trouvée, nous sommes en force pour attaquer Don Juan.» », CASTIL-BLAZE, *L'Académie impériale de musique*, Paris : Castil-Blaze ?, vol. 2, p. 237.

malheureusement défectueux – a particulièrement admiré l'incarnation de Falcon, dont on peut supposer, le trac de la débutante ayant disparu, qu'elle s'est encore améliorée au cours de l'été.

À l'automne 1832, ce n'est plus à Dorus-Gras, mais à Cinti-Damoreau qu'est invitée à se mesurer Falcon lorsqu'elle aborde le rôle d'Anaï, créé par celle-ci en 1827, lorsque le *Moïse* de Rossini est repris à l'Académie royale de musique le 12 octobre. Véron et Nourrit ont-ils voulu prouver que leur protégée était capable d'une virtuosité nettement plus grande que n'en requiert Alice ? Fétis, tout en déplorant le peu de soin accordé à cette reprise, consacre en fait l'essentiel de sa recension de la première à cette prise de rôle. Il loue chez la chanteuse « un sentiment vif et profond des situations dramatiques et un accent heureux dans l'exécution » et reconnaît qu'elle s'est honorablement sortie de l'épreuve, même s'il aurait souhaité « plus de fini » dans l'exécution des traits¹³. Le 3 décembre, Falcon succédait une nouvelle fois à Damoreau en interprétant pour la première fois le difficile rôle d'Amazilly dans une reprise sans lendemain du *Fernand Cortez* de Spontini.

Le 27 février 1833, Falcon affrontait le public de la Salle Le Peletier pour la première fois dans un rôle conçu pour elle, l'Amélie de *Gustave III ou Le bal masqué* d'Auber sur un livret de Scribe qui avait été primitivement offert à Rossini. L'œuvre, malgré ses beautés qui en font l'un des grands chefs-d'œuvre de son auteur, est un demi-succès. « M^{lle} Falcon a été dramatique, mais sa voix n'a pas toujours eu la force que la situation exigeait, note *Le Figaro* du 1^{er} mars ; Amélie n'est pas une jeune fille de seize ans, c'est une femme dont les accents doivent avoir plus d'énergie. » Plus sévère, Jules Janin, dans le *Journal des débats*, déclare qu'elle a « succombé entièrement » dans son rôle et poursuit :

Était-ce bien elle qui chantait ainsi, sans voix, sans expression, sans volonté, sans énergie, sans bonheur ? Était-ce bien elle, l'enfant, qui se livrait à des effets de vieille comédienne¹⁴ ?

La ballerine Marie Taglioni, témoignant en tant que spectatrice (car elle n'apparaît pas dans les ballets de *Gustave*), écrit quant à elle dans une correspondance privée :

¹³ François-Joseph FÉTIS, « Nouvelles de Paris. Académie royale de musique. Reprise de Moïse. – Continuation des débuts de M^{lle} Falcon », *Revue musicale*, 6^e année, n^o 37 (13 octobre 1832), p. 292. Dès la deuxième représentation, Fétis reconnaît lui-même que les défauts qu'il avait remarqué à la première se sont atténués et conclut : « Son genre de talent sera fort utile dans l'avenir aux compositeurs qui auront à traiter des sujets dramatiques » (« Nouvelles de Paris. Académie royale de musique. Moïse. – Seconde représentation de la reprise », *Revue musicale*, 6^e année, 39 (27 octobre 1832), p. 307).

¹⁴ Même référence, p. 62-3.

Nourrit, dans le rôle de Gustave, est très bien ; Levasseur, dans celui d'Ankaström, est aussi très bien. Je n'aime pas beaucoup M^{lle} Falcon dans celui de la comtesse. La pauvre personne a un défaut : celui de ne pas chanter juste¹⁵.

Tous les témoignages ne sont cependant pas négatifs, et le compte rendu du Figaro cité plus haut note que Falcon a été chaleureusement applaudie. Grand défenseur de l'œuvre, que Castil-Blaze tient comme l'une des plus belles partitions d'Opéra, Quicherat, dans sa biographie de Nourrit, écrit au sujet du grand duo du troisième acte : « Tendres aveux, lutte de l'amour contre le devoir, tout cela était rendu par Nourrit et M^{lle} Falcon avec un merveilleux ensemble¹⁶. » De fait, *Gustave III* ne fut nullement un four, au contraire, puisqu'il connut 73 représentations complètes, même si à partir de la 41^e on a commencé à en représenter des actes séparés (surtout le cinquième, mais une bonne vingtaine de fois aussi le deuxième, qui se déroule chez la devineresse, M^{me} Arvidson, et qui, comme dans *Un Ballo in maschera* de Verdi, dont le livret suit pas à pas celui de Scribe, contient un beau trio entre cette dernière, Amélie et Gustave)¹⁷.

Le 22 juillet 1833, Falcon, toujours aux côtés de Nourrit, participait à la création d'*Ali-Baba ou Les Quarante Voleurs* de Cherubini où elle chantait le rôle de Morgiane. Cette dernière, esclave de Délie (rôle féminin principal, incarné par Dorus-Gras), n'intervient que dans cinq numéros de l'œuvre, parfois de manière très brève, et n'a pas un seul solo. À part cette participation mineure à un ouvrage qui ne connut à Paris que onze représentations (mais eut un vif succès en Allemagne et ne mérite nullement le mépris qu'on lui accorde la plupart du temps), Falcon continuait de se produire dans *Robert le diable* et faisait quelques apparitions au concert. Le [18 ?] octobre 1833, au concert des lauréats du Prix de Rome, elle interprétait *Le Contrebandier espagnol* d'Alphonse Thys, élève de Berton et premier grand prix cette année-là¹⁸. Toujours au cours de l'automne 1833, elle interprète, au Conservatoire, devant

¹⁵ Marie Taglioni, lettre au marquis de La Maisonfort, 14 mars 1833, citée par Jean-Louis TAMVACO, *Les cancans de l'Opéra : chroniques de l'Académie royale de musique et du théâtre, à Paris sous les deux Restaurations*, Paris : CNRS Éditions, 2000, vol. 2, p. 990. On a invoqué, entre autres raisons du relatif insuccès de la cantatrice, la poudre des perruques qui l'incommodait (BOUVET, *Cornélie Falcon*, p. 60).

¹⁶ Louis-Marie QUICHERAT, *Nourrit*, Paris : Plon, 1867, p. 149.

¹⁷ Voir Théodore DE LAJARTE, *Bibliothèque du théâtre de l'Opéra : catalogue historique, chronologique et anecdotique*, Genève : Slatkine Reprints, vol. II, p. 146.

¹⁸ S'il a laissé peu de traces dans l'histoire de la musique, Alphonse Thys (1807-1879) n'en fut pas moins l'un des membres fondateurs, en 1851, de la Société des auteurs, compositeurs et éditeurs de musique (SACEM), qu'il présida à plusieurs reprises.

une assistante brillante où l'on remarque notamment les stars du Théâtre-Italien (Malibran, Grisi, Rubini, Tamburini et Lablache notamment), la cantate « Ah ! perfido » de Beethoven¹⁹. Berlioz, rendant compte d'une autre exécution de cette même cantate deux ans plus tard, au concert du Conservatoire du 15 avril 1835, louera Falcon d'avoir su rendre l'œuvre « avec toute son âme²⁰ ». Son autre prise de rôle à l'Opéra cette année-là est Mathilde dans *Guillaume Tell*, qu'elle chante le 17 juin lorsque l'œuvre de Rossini, généralement programmée sous la forme du seul deuxième acte, est reprise en entier. Elle répétera le rôle à plusieurs reprises, avec succès, l'année suivante²¹.

Si le *Don Juan* de Mozart, dont l'année 1834 marque la création à l'Opéra de Paris, ne remporta pas auprès du public le succès escompté, Donna Anna n'en constitue pas moins l'un des grands rôles de Falcon. Indisposée le soir de la première, le 16 mars, elle n'allait y donner pleinement sa mesure qu'à partir des représentations suivantes. Ceci explique que Berlioz – pourtant grand admirateur de la chanteuse – l'ait d'abord jugée « trop froide » et, dans sa recension parue dans *Le Rénovateur* daté du même jour, lui ait reproché sa « timidité²² ». Fétis, quant à lui, naguère si critique, reconnaît dès la première les qualités de l'interprétation de Falcon :

M^{lle} Falcon a saisi toutes les nuances de la douleur d'abord exaltée, puis mélancolique d'Anna, avec une grande délicatesse. Sa voix pure et accentuée s'est bien développée dans le cours de cet ouvrage²³.

En novembre de l'année suivante, Berlioz ne tarira pas d'éloges sur son interprétation. Contrastant favorablement l'interprétation de Falcon avec celle, plus extérieure selon lui, donnée concurremment par Giulia Crisi au Théâtre-Italien, il note :

M^{lle} Falcon, au contraire, la [*i.e.* la musique de Mozart] chante avec amour, avec passion ; on s'en aperçoit à l'émotion qui la tourmente, au tremblement de sa voix dans certains passages touchants, à l'énergie avec laquelle elle lance certaines notes, à l'habileté qu'elle met à faire ressortir plusieurs coins du tableau que la plupart de ses rivales laissent dans l'ombre.

¹⁹ Voir BOUVET, *Cornélie Falcon*, p. 73-74, qui n'a pas su identifier la cantate en question.

²⁰ Hector BERLIOZ, « Cinquième concert du Conservatoire », *Journal des débats*, 12 avril 1835, *Critique musicale*, dirigé par H. Robert COHEN, Yves GÉRARD et al., Paris : Buchet/Chastel, 1996 –, vol. 2, p. 117.

²¹ Voir les commentaires louangeurs de *La Revue de Paris* de juin 1833 cités par BOUVET, *Cornélie Falcon*, p. 83.

²² Hector BERLIOZ, lettre à Humbert Ferrand, 19 mars 1834, dans *Correspondance générale*, dirigée par Pierre CITRON *et al.*, Paris : Flammarion, 1972 –, vol. 2, p. 165 ; et « Revue musicale », *Le Rénovateur*, 16 mars 1834, dans *Critique musicale*, vol. 1, p. 195-196.

²³ François-Joseph FÉTIS, *Revue musicale*, 16 mars 1834.

Je n'ai point entendu M^{lle} Sontag dans donna Anna, mais de toutes les autres cantatrices que j'ai vues s'essayer dans ce rôle difficile, M^{lle} Falcon me paraît incontestablement la meilleure sous tous les rapports²⁴.

Le *Don Juan* de 1834 n'était pas, tant s'en faut, du point de vue qui serait le nôtre aujourd'hui, une version « authentique²⁵ ». Réarrangé en cinq actes, agrémenté d'un ballet tiré d'autres œuvres de Mozart, le rôle-titre étant confié à un ténor (Nourrit), il constituait, en fait, une « relecture » de l'opéra à la lumière de l'interprétation qu'en avait proposée E. T. A. Hoffmann dans sa nouvelle éponyme parue originellement en 1814 dans ses *Fantasiestücke* et immensément populaire alors. Selon cette interprétation, Anna a bel et bien été séduite par Don Juan au moment où commence l'opéra et, tout en proclamant son désir de vengeance, éprouve pour lui une passion qui l'éloigne à jamais de son « médiocre fiancé » Ottavio, « homme froid, efféminé, vulgaire, qu'elle avait cru aimer autrefois²⁶ ». L'adaptation de Castil-Blaze la faisait se suicider à la fin de l'œuvre : la dernière scène, après la mort du héros, et remplaçant celle conçue par Mozart et Da Ponte, représentait son cortège funèbre sous forme d'une pantomime, tandis qu'on entendait le chœur « O voto tremendo » du troisième acte d'*Idoménée* suivi du *Dies irae* du *Requiem*. En fait, ainsi que l'a mis en lumière Katherine Ellis, il semble, à la lecture des comptes rendus de l'époque, que l'aspect hoffmannesque introduit par Castil-Blaze et ses collaborateurs (son fils Henri Blaze de Bury ainsi qu'Émile Deschamps) ait largement échappé aux critiques et aux spectateurs. Pour les rares d'entre eux qui l'ont perçue, tels Berlioz ou encore Fétis, l'Anna de Falcon, qui paraissait s'identifier intimement à cette conception du personnage, représentait une incarnation presque idéale. Le critique de *La Revue de Paris* écrivait presque dix ans plus tard :

On se rappelle encore, le frémissement qui parcourait l'auditoire lorsque cette belle fille, à jamais regrettable, déclamait l'admirable récitatif rempli de sanglots et de cris désespérés qui précède l'air : *Or sai* : la honte, le

²⁴ BERLIOZ, « Du *Don Juan* de Mozart », *Le Journal des débats*, 15 novembre 1835, *Critique musicale*, vol. 2, p. 349.

²⁵ Sur le *Don Juan* de 1834, on consultera notamment Katharine ELLIS, « Rewriting *Don Giovanni* or "The Thieving Magpies" », *Journal of the Royal Musical Association*, vol. 119, n° 2 (1994), p. 212-250, ainsi que Séverine PERCHET-FÉRON, *Don Giovanni de Mozart et Da Ponte à travers les premières adaptations parisiennes (1805-1834)*, thèse de doctorat inédite, Université Paris IV-Sorbonne, 2002. Je suis reconnaissant à Stéphane Lelièvre de m'avoir signalé cette dernière source.

²⁶ E.T.A. Hoffmann, « Don Juan », dans *Contes*, édition intégrale, éd. Albert Béguin. Paris : Les Libraires associés, 1964, p. 52.

désespoir, la vengeance venaient tour à tour prêter un accent à cette voix passionnée, à ce geste hardi²⁷.

Outre *Don Juan*, l'incarnation majeure de l'année 1834 est Julia dans *La Vestale* de Spontini, que Falcon chante à trois reprises, le 3 mai (les deux premiers actes seulement, lors d'une représentation au bénéfice de Nourrit, qui chante Licinius), puis, intégralement, le 13 août, et le 19 septembre (le deuxième acte seulement). Comme souvent, il semble que la première représentation n'ait pas permis à la chanteuse de montrer le meilleur d'elle-même. Une fois de plus, Fétis (s'il est bien l'auteur du compte rendu non signé de sa *Revue musicale*) se montre même assez négatif, estimant le rôle trop lourd pour la voix de la chanteuse :

L'énergie lui manque pour les fortes situations dramatiques et musicales de *La Vestale*, et le modèle lui manquant, elle n'a pas saisi le caractère difficile de son rôle. [...] En somme, M^{lle} Falcon a été très faible de moyens et d'intelligence de la scène dans le rôle de Julia ; elle n'y a point produit d'effet, et les belles situations de *La Vestale* ont été manquées²⁸.

Grand admirateur de l'œuvre, Berlioz lui-même note, en juillet, que Falcon « semble redouter le rôle de Julia », mais c'est pour ajouter aussitôt qu'elle « semble faite pour réaliser complètement l'idéal du personnage si admirablement peint par le compositeur et dont on retrouve en elle tous les traits²⁹. » Après la représentation du 13 août, il note avec satisfaction que le « noble ennui » que l'opéra de Spontini paraissait susciter en mai a fait place à un véritable enthousiasme et que Falcon a été une Julia « ravissante³⁰ ». Quelques mois plus tard il la cite encore en exemple de beauté musicale³¹.

Berlioz n'est pas moins louangeur quand Falcon, le 26 septembre 1834, aborde le rôle de la Comtesse dans le *Comte Ory* de Rossini :

M^{lle} Falcon a pris le rôle de la comtesse dans le *Comte Ory* ; elle l'a chanté d'un bout à l'autre avec une grâce parfaite ; l'aplomb avec lequel elle a abordé et vaincu les difficultés de vocalisation, dont certaines parties de ce

²⁷ *La Revue de Paris*, février 1843, p. 289, cité par QUICHERAT, *Nourrit*, p. 156. Pour quiconque est un tant soit peu familier avec l'original mozartien, chez qui Anna n'a aucune raison d'éprouver de la honte, ce mot ne peut que surprendre : il n'a en fait de sens que dans la réinterprétation hoffmannienne.

²⁸ [FÉTIS], *La Revue musicale*, 11 mai 1834, cité par BOUVET, *Cornélie Falcon*, p. 80.

²⁹ BERLIOZ, « Revue musicale », *Le Rénovateur*, 13 juillet 1834, *Critique musicale*, vol. 1, p. 287.

³⁰ Même référence, 16-17 août 1834, *Critique musicale*, vol. 1, p. 361.

³¹ BERLIOZ, « Troisième concert du Conservatoire », *Journal des débats*, 20 février 1835, *Critique musicale*, vol. 2, p. 67.

rôle sont hérissées, n'a pas permis aux amateurs les plus difficiles de s'apercevoir de l'absence de M^{me} Damoreau³².

Le mois suivant Falcon, qui continue de paraître régulièrement dans *Robert le diable*, chante avec Nourrit la messe de Cherubini exécutée aux Invalides lors des obsèques de Boïeldieu, mort le 8 octobre. Le 23 novembre, elle participe à l'un des concerts Berlioz en chantant *La Captive* et *Le Jeune Pâtre breton* dans la version pour piano et violoncelle. Elle en fera entendre, l'année suivante, les versions orchestrales en première audition³³.

L'année 1835 est dominée par la création de *La Juive*, deuxième des grands rôles (après l'Amélie de *Gustave III*) conçus spécifiquement pour la jeune chanteuse, dont Halévy, en sa qualité de chef de chant à l'Opéra, connaissait d'autant mieux la voix. La première, le 23 février, est un nouveau triomphe pour Falcon : « grande tragédienne », « sublime », les superlatifs abondent dans une presse quasiment unanime³⁴. La distribution réunit les mêmes chanteurs que lors de ses débuts deux ans et demi plus tôt : Nourrit (Éléazar), Dorus-Gras (Eudoxie), Levasseur (Brogni) et Lafont (Léopold). Si Nourrit reçoit de nombreux éloges, la critique salue avant tout la beauté de la cantatrice et la vérité dramatique de son interprétation. Même Berlioz, qui émet des réserves – moins sur l'œuvre que sur le fait que le luxe de la mise en scène tend à faire passer la musique au second plan – relève que « M^{lle} Falcon s'est élevée à une hauteur tragique qui a frappé chacun d'étonnement » et ajoute :

On ne pouvait s'attendre à un progrès aussi énorme et aussi subit dans les facultés de cette jeune personne. Elle a chanté et joué avec la plus entraînante énergie.

Et il conclut son compte rendu sur une prophétie qui, malheureusement, n'était pas destinée à se réaliser :

Le talent de M^{lle} Falcon est devenu d'une haute importance, c'est sur lui que se concentrent les espérances de tous les amis de l'art ; c'est lui qui nous

³² BERLIOZ, « Revue musicale », *Le Rénovateur*, 9 octobre 1834, *Critique musicale*, vol. 1, p. 398.

³³ Voir BERLIOZ, *Correspondance générale*, vol. 2, p. 257 et 258n. Berlioz a écrit au moins une page avec la voix de Falcon en tête ; le 15 avril 1835, il écrit à Humbert Ferrand : « Je viens de refaire ou plutôt de faire la musique de votre scène des Francs-Juges : "Noble amitié..." Je l'ai écrite de manière qu'elle pût être chantée par un ténor ou un soprano, et quoique ce soit un rôle d'homme, j'ai eu en vue Mademoiselle Falcon en l'écrivant ; elle peut y produire beaucoup d'effet ; je lui porterai la partition ces jours-ci » (même référence, p. 229-230).

³⁴ Voir par exemple *L'Entr'acte*, 26 février 1835, et Ed. M. dans *Le Courrier français*, 27 février 1835, cités dans *Fromental Halévy. La Juive. Dossier de presse parisienne (1835)*, dirigé par Karl LEICH-GALLAND, Sarrebruck : Musik-Edition Lucie Galland, 1987, respectivement p. 38 et p. 30.

rendra nos vieilles admirations ; c'est pour ce talent, dont quelques années ne feront qu'augmenter la puissance, que les compositeurs écriront des partitions impossibles aujourd'hui, mais tout à fait de saison quand le règne des chevaux sera passé³⁵.

Quant à Fétis, il capitule et son admiration pour Falcon ne connaîtra plus de bornes : « M^{lle} Falcon, déclare-t-il, est une grande artiste dans le rôle de la Juive, et sa voix a des accents par lesquels il n'est pas possible qu'on ne soit pas ému. »

Avec Alice, Rachel devient rapidement l'un des rôles que Falcon aura interprété le plus souvent. Aussi n'effectue-t-elle, en 1835, qu'une seule autre prise de rôle, Pamyra dans *Le Siège de Corinthe* de Rossini, qu'on redonne le 4 décembre. On se souvient que c'est dans une partie du rôle qu'elle s'était produite pour la première fois en public en octobre 1831. *La Revue et Gazette musicale* du 13 décembre, tout en laissant entendre que ce rôle de virtuosité n'est pas de ceux qui conviennent le plus naturellement à ses moyens vocaux, rapporte qu'elle en a « glorieusement triomphé ».

Si 1835 a été pour Falcon l'année de *La Juive*, 1836 est celle des *Huguenots*, qui marquent l'apogée de sa carrière. Dans l'un et l'autre cas, on peut parler d'un rôle écrit « sur mesure » pour la voix et le tempérament scénique de la cantatrice. Meyerbeer avait proclamé publiquement son admiration pour son incarnation d'Alice³⁶, rôle qu'il n'avait pas conçu pour elle, et cette fois lui rendait, en quelque sorte, le compliment avec un rôle qui la mettrait pleinement en valeur. Selon Jules Janin, il lui promettait depuis ses débuts « d'écrire exprès pour elle un rôle à sa taille, à son image, à son génie³⁷ !... » On peut noter en outre que les quatre personnages principaux – cinq des « sept étoiles » de la distribution – étaient les mêmes que dans *La Juive* et dans le *Robert le diable* de juillet 1832 : outre Falcon (Valentine), Dorus-Gras (Marguerite de Valois), Nourrit (Raoul) et Levasseur (Marcel). Berlioz, rendant compte de la première du 29 février 1836, écrit :

Pour Nourrit et M^{lle} Falcon, ils ont été admirables tous les deux ; il faut les voir, il faut les entendre dans le fameux duo du quatrième acte, pour se faire une idée de la perfection avec laquelle cette belle scène est rendue. C'est bien la passion, l'amour, le désespoir, la terreur, l'anxiété qu'ils expriment, mais sans cesser d'être nobles dans leurs attitudes, naturels dans leurs gestes

³⁵ BERLIOZ, « Revue musicale », *Le Rénovateur*, 1^{er} mars 1835, *Critique musicale*, vol. 2, p. 77-78. La formulation laisse penser que Berlioz avait en tête les rôles que lui-même écrirait un jour pour Falcon.

³⁶ Janin rapporte que Meyerbeer « disait maintenant que son œuvre était complète, que le dernier acte de *Robert*, ce qui était vrai, apparaissait dans toute sa lumière » (cité par BOUVET, *Cornélie Falcon*, p. 31).

³⁷ Même référence.

et sans que l'expression la plus véhémement ôte rien à la perfection de leur chant. Tous les deux se sont arrêtés juste au point, au delà duquel il n'y a plus que la caricature de la passion³⁸.

À la première, le succès est tel que les deux chanteurs sont rappelés sur scène après le quatrième acte, phénomène alors inouï³⁹.

Le succès continu de *La Juive*, le triomphe des *Huguenots* (qui ne connaissent pas moins de 42 représentations durant la première année) remplissent l'essentiel du calendrier de Falcon en 1836. Véron ayant quitté la direction de l'Opéra le 31 août 1835, laissant la place à son collaborateur Duponchel, elle signe avec ce dernier un nouveau contrat. Le précédent, pour 1834-1837, lui garantissait 25 000 francs par saison à dater de l'été 1835, somme qui passe à 30 000 francs pour 1837-1840, faisant d'elle la chanteuse la mieux payée de l'Opéra, qui gagne, écrit en termes pittoresques « l'habilleuse » (Gentil), « plus d'argent dans son année qu'un maréchal de France à la tête d'une armée en campagne n'en peut prétendre⁴⁰. » Le contrat lui accorde en outre trois mois de congé, ce qui laisse supposer que Falcon commençait à recevoir des invitations à se produire dans d'autres théâtres, en province ou même à l'étranger : de fait, on l'entend à Bordeaux en juin 1836 et peut-être aussi à Toulouse⁴¹. Le 27 mars, elle chante, au Conservatoire, un air du *Freischütz*, « dit, selon Berlioz, avec beaucoup d'expression⁴² », ainsi que le duo « Esprit de haine et de rage » de l'*Armide* de Gluck, avec Dérivis. Elle n'aborde, à la scène, qu'un seul nouveau rôle, écrit pour elle, le personnage éponyme de l'*Esmeralda* de Louise Bertin, créée le 14 novembre 1836. « Esmeralda ravissante⁴³ », toujours selon Berlioz, qui souligne la difficulté du rôle, Falcon non seulement chante, mais elle y danse

³⁸ BERLIOZ, « *Les Huguenots* », *Revue et Gazette musicale de Paris*, 6 mars 1836, *Critique musicale*, vol. 2, p. 426.

³⁹ Voir BOUVET, *Cornélie Falcon*, p. 102-103.

⁴⁰ TAMVACO, *Les cancans de l'Opéra*, vol. I, p. 345. Précisons néanmoins que Marie Taglioni avait été engagée par Véron avec un contrat de 30 000 francs annuels (même référence, vol. II, p. 1101).

⁴¹ Voir BOUVET, *Cornélie Falcon*, p. 108-109.

⁴² BERLIOZ, « Cinquième concert du Conservatoire », *Revue et Gazette musicale de Paris*, 27 mars 1836, *Critique musicale*, vol. 2, p. 440.

⁴³ BERLIOZ, « Académie royale de musique : *la Esmeralda* », *Revue et Gazette musicale de Paris*, 20 novembre 1836, dans *Critique musicale*, vol. 2, p. 599-600.

– sa première apparition, à l'acte I, est muette⁴⁴. Néanmoins, l'œuvre, victime d'une cabale, est retirée après la cinquième représentation⁴⁵.

L'année 1837 s'annonçait pour Falcon sous les meilleurs auspices. Tout en continuant à se faire entendre en Rachel et en Valentine, elle participe, le 3 mars, toujours aux côtés de Nourrit, à la création du *Stradella* de Louis Niedermeyer. Sans être un triomphe, l'œuvre est bien reçue, et Falcon, en Léonor, est trouvée ce soir-là d'une « aisance admirable⁴⁶ » et « charmante de jeunesse et de fraîcheur⁴⁷ ». Le 6 mars, à la deuxième représentation, après avoir produit « des sons faibles et bien dégénérés de ceux que produit ordinairement sa belle voix⁴⁸ », elle est victime d'un enrrouement lors du duo du deuxième acte, au moment où à la question « Demain nous partirons, voulez-vous ? » elle se révèle incapable de répondre à Nourrit « Je suis prête ». La représentation est interrompue et sa doublure, Maria Nau⁴⁹, la remplace à la 3^e et à la 4^e de *Stradella*. Néanmoins Falcon, rétablie, chante la cinquième, le 17 mars ; le 20, on l'entend dans *Les Huguenots*, le 22 dans *La Juive*, le 26 de nouveau dans *Stradella*. Au bénéfice de Levasseur, le 27, elle chante le cinquième acte de *Robert le diable*, et lors de la soirée d'adieux de Nourrit, le 1^{er} avril, les trois derniers actes des *Huguenots*. Le lendemain, elle interprète au Conservatoire la cantate du Prix de Rome de Ruolz « avec une chaleur et une âme digne de tout éloge ». Après s'être produite dix fois à Rouen en avril⁵⁰, elle fait sa rentrée parisienne en Valentine, le 15 mai, pour les débuts de Duprez.

Jamais sa voix ne fut plus vibrante et plus pure : on dirait seulement que ses cordes graves tendent à se développer ; elles ont beaucoup gagné en volume et en timbre. Par moments, on croyait entendre un véritable contralto. Mais ce n'est pas un malheur ; loin de là, les contralti sont si rares, en France

⁴⁴ Aux dires de Gentil, c'est le compositeur qui aurait exigé d'une Falcon docile mais peu enthousiaste qu'elle apprenne à danser et à jouer du tambour de basque. Voir TAMVACO, *Les cancans de l'Opéra*, vol. I, p. 196.

⁴⁵ L'ouvrage est cependant donné une fois en trois actes et 19 fois en un acte. Voir BRAUD, « Une reine de chant, Cornélie Falcon », p. 94, n. 1.

⁴⁶ *Revue et Gazette musicale de Paris*, 4^e année, 10 (5 mars 1837), p. 80.

⁴⁷ Selon les termes de Gentil, dans TAMVACO, *Les cancans de l'Opéra*, vol. I, p. 346.

⁴⁸ « Nouvelles », *Revue et Gazette musicale de Paris*, 4^e année, n° 11 (12 mars 1837), p. 91.

⁴⁹ Née à New York, de père espagnol, Maria Nau (1818-1891) était une protégée de Falcon, qui, s'il faut en croire Gentil, l'avait arrachée à la « méthode lesbienno-cinthienne » de Laure Damoreau, avec qui elle avait étudié (voir TAMVACO, *Les cancans de l'Opéra*, vol. I, p. 195).

⁵⁰ D'après *Le Ménestrel* du 7 mai 1837, elle y chante *Les Huguenots* à quatre reprises, en incluant la romance du 4^e acte, coupée à l'Opéra dès la création.

surtout, qu'il n'y aurait qu'à s'applaudir d'une telle transformation fût-elle complète⁵¹.

Rendant compte de la même soirée pour la *Revue et Gazette musicale*, il écrit encore que Falcon :

de l'avis général, ne s'était encore jamais montrée avec tant d'avantages. Sa voix a beaucoup gagné en volume, en timbre et en éclat ; les cordes basses sont plus sonores et plus pleines, l'expression des sons élevés est plus saisissante, en un mot, c'est un talent qui progresse évidemment en tout sens⁵².

Après avoir chanté régulièrement à l'Opéra jusqu'au 18 août – notamment dans *Stradella*, où Duprez reprend le rôle-titre, mais aussi dans *Don Juan*, repris le 5 juin –, Falcon chante à Lyon à partir du 23 août, s'y faisant applaudir dans *La Vestale*, *Les Huguenots* et *La Juive*⁵³. Le 28 septembre, elle retrouvait la troupe de l'Opéra à Compiègne, devant le duc d'Orléans, dans les deux premiers actes de *Don Juan* (selon la découpe de la version de Castil-Blaze). Elle reparait à l'Opéra le 6 octobre 1837 dans *Les Huguenots*. « Applaudissements à faire crouler la salle », note Théophile Gautier⁵⁴. Mais le 9, indisposée, elle doit être remplacée. Elle chante encore Valentine le 15. Le 23 octobre on l'entend une dernière fois, intégralement, dans *La Juive*, avec Duprez en Éléazar, après quoi une indisposition vocale chronique la tient éloignée de la scène. Le 15 janvier 1838, elle reparait en Valentine, avec Duprez en Raoul : c'est sa dernière apparition dans un opéra complet⁵⁵.

Le déclin vocal précipité de la cantatrice française la plus en vue de son temps n'a pas été sans susciter les commentaires et les interrogations des contemporains. Gautier, confirmant par là l'emprise qu'Hoffmann exerce sur l'imagination des hommes de sa génération, décrit les problèmes vocaux de Falcon comme une sorte d'ensorcellement.

On raconte, de M^{lle} Falcon, des choses aussi fantastiques et aussi singulières que l'histoire de Bettina dans le conte du *Sanctus* d'Hoffmann : M^{lle} Falcon jouit de toute la plénitude de sa voix pendant la journée ; à cinq heures la

⁵¹ BERLIOZ, « Théâtre de l'Opéra : débuts de Duprez dans *Les Huguenots* », *Journal des débats*, 17 mai 1837, *Critique musicale*, vol. 2, p. 135.

⁵² BERLIOZ, *Revue et Gazette musicale de Paris*, 21 mai 1837, dans *Critique musicale*, vol. 2, p. 141.

⁵³ Selon BRAUD, « Une reine de chant, Cornélie Falcon », p. 92, elle gagne à Lyon la somme exorbitante de 1500 francs par soirée.

⁵⁴ Théophile GAUTIER, *La Presse*, 9 octobre 1837, *Critique théâtrale*, t. I, 1835-1838, éd. Patrick BERTHIER et François BRUNET, Paris : Champion, 2007, p. 181.

⁵⁵ Comme le note J.-L. Tamvaco (*Les cancans de l'Opéra*, vol. II, p. 770), on ne dispose malheureusement d'aucun témoignage sur l'état de la voix de Falcon ce soir-là.

voix s'envole ; elle ne peut plus que parler ; la première lueur du jour lui ramène toutes ses notes pures, nettes, vibrantes, admirables, comme à ses plus triomphantes soirées. À quelle maligne influence, à quel mauvais œil, à quel charme cabalistique peut-on attribuer cet enrouement subit qui vient serrer la gorge de la belle chanteuse, à cinq heures précises⁵⁶ ?

Le même auteur évoque des expériences médicales plus romanesques que scientifiques qui auraient été tentées pour restaurer la voix de la cantatrice :

Un docteur au moins aussi fantastique que le docteur Wiesecke, ou le signor Tabraccio, avait trouvé moyen de faire chanter la malade en la mettant sous cloche dans une machine pneumatique, et mille autres inventions hétérodoxes⁵⁷.

D'autres sources, plus éloignées de la littérature, mais proches, en revanche, des coulisses de l'opéra, évoquent les problèmes vocaux de Falcon en des termes différents, mais non moins révélateurs. C'est notamment le cas de « l'habilleuse », alias Louis Gentil, contrôleur du matériel à l'Opéra. Selon le journal de ce dernier, les difficultés de Falcon, dont la vie privée avait été jusque là « irréprochable » du point de vue de la morale conventionnelle, auraient commencé lorsqu'elle a commencé une liaison avec un admirateur, agent de change marié du nom de Louis-François-Marie Malançon, qui, pour citer les termes faussement pudiques de Gentil, avait fait « passer cette charmante femme de la vie platonique à la vie réelle⁵⁸ ». L'« accident » survenu à la deuxième représentation de *Stradella* est attribué, selon certains, à des « contrariétés domestiques » (Gentil parle de grosses dettes encourues par la chanteuse par suite de l'imprudence financière de ses parents, de la vindicte – compréhensible – de la femme de Malançon...), selon d'autres à « des reproches que lui aurait adressés Nourrit en scène, sans égard pour sa position critique en

⁵⁶ GAUTIER, *La Presse*, 1^{er} janvier 1838, *ibid.*, p. 313. Voir également p. [795 ?] « À propos de l'extinction de voix de M^{lle} Falcon, on raconte des choses tout à fait fantastiques et qui fourniraient à Hoffmann, s'il était vivant, un sujet de conte dans le genre de Don Juan, du Sanctus et du Violon de Crémone ; M^{lle} Falcon perd la voix à cinq heures précises du soir ; toute la journée elle jouit de la sonorité complète de son timbre. Chaque note arrive, nette, facile, accentuée, mordante comme le cuivre, argentine comme l'harmonica. » On se souvient que l'héroïne de la nouvelle *Le Sanctus* (publié dans les *Nachtstücke*) est punie par une extinction de voix d'avoir quitté l'église avant la fin de l'office ; elle recouvre sa voix à la fin de la nouvelle. Quant à Antonie du *Violon de Crémone*, conte qui a fourni l'inspiration du troisième acte des *Contes d'Hoffmann* d'Offenbach, elle est l'objet d'une espèce de malédiction qui connaît un terme tragique puisqu'elle meurt d'avoir chanté.

⁵⁷ GAUTIER, même référence, p. 595. Trabaccio est un personnage maléfique, à double identité, de la nouvelle d'Hoffmann *Ignaz Denner*.

⁵⁸ [Louis GENTIL], « Les infortunes de Cornélie Falcon », dans TAMVACO, *Les cancans de l'Opéra*, p. 346.

ce moment de femme et d'actrice⁵⁹ ». Entendons : Falcon était enceinte de Malançon et Nourrit en aurait exprimé son mécontentement. Sans échafauder de vaines interprétations psychologiques sur des rumeurs invérifiables, on peut imaginer sans peine que Nourrit a pu ressentir un certain dépit de voir sa protégée s'émanciper. Jean-Louis Tamvaco, éditeur du journal de l'habilleuse, n'hésite pas à attribuer les problèmes vocaux de Falcon à une interruption de grossesse⁶⁰.

Quels qu'aient été les faits, on retrouve la même interprétation en termes plus ou moins voilés chez plus d'un commentateur de l'époque. Blaze de Bury écrira ainsi :

Et dans les éloges dont on la comblait, dans cet enthousiasme des artistes, du public, quelle réserve délicate ! quelle respectueuse émotion ! comme si on eût craint, par de trop bruyants hommages rendus à la cantatrice, de profaner la pureté de la jeune fille ! Les maîtres eux-mêmes se conformaient à ce sentiment qu'impose l'honnêteté, et Meyerbeer s'efforçait d'atténuer à son intention certains traits trop hardis du caractère de Valentine. On ne sait plus malheureusement assez quels ressorts inouïs la voix emprunte à certaines conditions spéciales, et que les Vestales de l'art y sont les vraies Reines. Là fut le secret de la toute puissance exercées [*sic*] à diverses époques par M^{lle} Falcon et Jenny Lind⁶¹.

Ce texte transparent, et qui en dit long sur une certaine idéologie de la voix féminine à l'époque romantique, se passe presque de commentaire. Il est d'ailleurs remarquable qu'il rejoint l'interprétation que Gautier offre, même s'il ne la prend pas complètement au sérieux, à ses lecteurs – à se demander si Gautier ne fait pas allusion à la même chose que Gentil : comme l'extinction de voix de Bettina dans *Le Sanctus* d'Hoffmann, celle dont est victime Falcon serait la punition d'une transgression, cette punition étant, en somme, un équivalent esthétique de celle infligée à la vestale qui a trahi ses vœux ; ou de la mort subite de l'interprète de Donna Anna dans le *Don Juan* du même Hoffmann, pour s'être trop identifiée à l'héroïne qu'elle incarnait sur scène. La santé vocale de Falcon aurait été subordonnée à une exigence de chasteté absolue...

En fait, la chronologie et les témoignages cités plus haut – notamment celui de Berlioz – semblent indiquer que Falcon, après l'accident du 6 mars, avait retrouvé une grande partie sinon la totalité de ses moyens vocaux. Gentil lui-même indique une autre piste qui permettrait de situer à l'automne le véritable accident qui aurait précipité son déclin. Durant le congé de Falcon à l'été 1837,

⁵⁹ Même référence.

⁶⁰ Même référence, p. 348.

⁶¹ Henri BLAZE DE BURY, *Meyerbeer et son temps*, p. 99.

Rosine Stolz, qui faisait ses débuts en Rachel le 25 août 1837, allait également lui succéder en Valentine à partir du 6 septembre, et Falcon aurait pris ombrage, aux dires de l'habilleuse, des articles favorables consacrés à sa rivale⁶².

Elle revint à Paris, la rage au cœur, et dans l'intention de frapper un grand coup à sa rentrée. Elle le fit dans *Les Huguenots*, où elle retrouva toutes les belles qualités de sa voix pure, énergique, passionnée, et son geste toujours noble, naturel, heureux. Mais la cantatrice s'était forcée, et à dater de ce jour elle se trouva fréquemment indisposée⁶³.

En l'absence de documents, on ne peut que formuler une hypothèse prudente, mais celle d'un banal nodule n'est pas à exclure.

Le retrait de Falcon n'est pas sans conséquences sur la politique artistique de l'Opéra. C'est Dorus-Gras qui créera le 5 mars 1838 le *Guido et Ginevra ou La peste de Florence* d'Halévy, écrit pour Falcon – initialement sous le titre de *Cosme de Médicis* –, et que cette dernière avait commencé à étudier. C'est également Dorus-Gras qui créera, le 10 avril 1840, *Les Martyrs* de Donizetti, où le rôle de Pauline était également destiné à Falcon. Nul compositeur, sauf peut-être Berlioz, n'a probablement plus souffert de la disparition de Falcon que Meyerbeer, qui, le 2 août 1838, fait reporter *L'Africaine* qu'il a commencé à écrire, en faisant spécifier dans le préambule de son nouveau contrat que « la maladie prolongée de M^{lle} Falcon, qui devait jouer le rôle principal dans *L'Africaine*, et l'absence de toute autre cantatrice capable d'exécuter ce rôle, ont forcé M. Meyerbeer à un nouveau traité⁶⁴... »

La carrière de Falcon allait connaître un épilogue de deux ans. Le 13 février 1838, accompagnée de sa mère, elle partait pour l'Italie pour un séjour prolongé, principalement à Naples. Pendant son absence, les rumeurs continuaient de circuler à Paris. Le 1er octobre 1838, Gautier annonce ainsi dans *La Presse* que Falcon fera sa rentrée le mois suivant pour les débuts de Mario dans *Robert le diable*. Falcon « a enfin retrouvé son écrin de perles sonores sans qu'il en

⁶² Sur Rosine Stolz [ou Stoltz] (1815-1903), on consultera notamment Mary Ann SMART, « The lost voice of Rosine Stolz », *Cambridge Opera Journal*, Vol. VI, n° 1 (mars 1994), p. 31-50 ; voir aussi la notice biographique détaillée dans Tamvaco, *op. cit.*, vol. II, p. 1074-1081.

⁶³ TAMVACO, *Les cancans de l'Opéra*, vol. I, p. 346.

⁶⁴ Cité dans *The Diaries of Giacomo Meyerbeer*, vol. I, 1791-1839, translated, edited and annotated by Robert Ignatius Letellier, Madison et Teaneck : Fairleigh Dickinson University Press ; Londres : Associated University Presses, 1999, p. 537, n. 24. Il s'agit naturellement de la toute première version de l'œuvre, dont le héros n'est pas Vasco de Gama mais un certain Fernand. Voir John H. ROBERTS, *The Genesis of Meyerbeer's L'Africaine*, thèse de doctorat inédite, Université de Californie, Berkeley, 1977. La particelle de cette première version, datée de 1843, est conservée à la Bibliothèque Beinecke de l'Université Yale.

manque une seule. Le charme est rompu et Bettina pourra chanter le *sanctus*⁶⁵. »
Le 22 octobre, même son de cloche :

Candia, le gentilhomme chanteur, débutera vers la fin du mois. M^{lle} Falcon a promis d'avoir retrouvé sa voix dans quinze jours au plus tard⁶⁶.

En fait, la rentrée de Falcon n'aura lieu que le 18 mars 1840, lors d'une représentation à son bénéfice, à l'Opéra, qui affiche pour l'occasion le deuxième acte de *La Juive* et le quatrième des *Huguenots*, Duprez lui donnant la réplique dans les deux cas⁶⁷. De cette soirée désastreuse, il existe plusieurs récits. On citera d'abord celui de Charles de Boigne :

Enfin *Rachel* parut. La salle, transportée, n'avait ni assez de mains ni assez de bravos pour la saluer, l'acclamer, la glorifier. L'illusion ne fut pas de longue durée : *Rachel* avait à peine ouvert la bouche, que l'on avait reconnu que le temps des prodiges était passé. Quelques notes, par hasard, sortaient encore pures, éclatantes de ce gosier déshérité ; mais les autres ! les autres ! elles s'échappaient voilées, étouffées, éraillées. Cette représentation, qui devait être une fête de famille destinée à célébrer le retour de la voix prodigue, se changea en une soirée de deuil où deux mille spectateurs constatèrent avec douleur la perte irréparable que l'art avait faite.

D'abord ferme et calme, mademoiselle Falcon avait assisté sans faiblir au spectacle de sa propre agonie ; mais bientôt l'émotion générale la gagna, ses larmes se firent jour, et son désespoir éclata en sanglots convulsifs, que redoublèrent encore les applaudissements, dernier hommage à un beau talent qui n'était plus. Penchée sur l'épaule de Duprez, elle resta quelques instants abîmée dans sa douleur ; puis le courage reprit le dessus, et elle voulut continuer son rôle ; elle le continua. *Rachel* accomplit sa pénible tâche, mais *Valentine* avait encore à boire le calice jusqu'à la lie⁶⁸.

Le témoignage de Berlioz, s'il respire la sympathie que le compositeur ressentait pour la chanteuse, est plus cruel encore dans sa précision.

Le morceau [il s'agit de la romance de Rachel, "Il va venir"] arrive... Horreur ! plus rien ! plus rien que trois notes de contralto dans le bas, quelques sons faibles et incertains dans le haut, et dans le médium, dans toute l'étendue de la gamme de fa à fa, des sons rauques comme ceux d'un enfant qui a le croup, des notes gutturales, sifflantes, qui tantôt parlent et

⁶⁵ GAUTIER, *Critique dramatique*, I, p. 649.

⁶⁶ Même référence, p. 674.

⁶⁷ Non seulement Duprez se garde bien d'évoquer cette soirée dans ses mémoires, mais, curieusement, il n'y fait aucune mention de Falcon.

⁶⁸ Charles DE BOIGNE, *Petits Mémoires de l'Opéra*, Paris : Librairie nouvelle, 1857, p. 201.

tantôt se taisent brusquement, comme ceux d'une flûte où l'on a laissé de l'eau⁶⁹. [...]

Le duo des Huguenots, grâce à la prédominance du rôle de Raoul et au diapason élevé des mélodies principales, présentait moins de danger. M^{lle} Falcon l'a supérieurement joué d'un bout à l'autre. La phrase du rôle de Valentine : "Nuit fatale, nuit d'alarmes, je n'ai plus d'avenir", a été pour la cantatrice le sujet d'une allusion poignante qui a failli lui faire perdre de nouveau ce qui lui restait de forces. Mais le duo achevé, la salle entière remuée jusqu'aux entrailles d'un sentiment auquel je ne trouve pas de nom, a rappelé M^{lle} Falcon pour l'applaudir encore et la couvrir de fleurs, témoignages bien faibles de l'intérêt qu'elle inspire⁷⁰.

Comme l'a suggéré Thérèse Marix-Spire, cet épisode – ou le précédent du 6 mars 1837 – est la source probable de l'« accident » qui survient à Consuelo lorsque cette dernière, au cours de l'épilogue de *La Comtesse de Rudolstadt*, se produit à l'Opéra de Vienne et se retrouve aphone sur scène : « Elle se posa, et ses lèvres articulèrent un mot... mais pas un son ne sortit de sa poitrine, elle avait perdu la voix⁷¹ ». Si Consuelo est, en effet, pour l'essentiel, Pauline Viardot, on peut penser que le personnage doit aussi quelque chose à Falcon, dont la voix et la personnalité dramatique avaient exercé sur Sand la même fascination que sur Berlioz et Gautier.

Seule Pauline Viardot put la lui faire oublier. Toutes deux avaient ce style sobre et large qui lui rendait les chants de son enfance, toutes deux incarnaient l'idéal de l'artiste, chaste, noble et passionnée, qui allait lui servir de modèle pour son plus beau type d'artiste : Consuelo⁷².

Commence alors pour Falcon (qui, rappelons-le, vient de fêter ses vingt-six ans) une retraite de près de 57 ans jusqu'à sa mort, à Paris, le 25 février 1897. Après avoir épousé Malançon, elle s'occupera de l'éducation du fils de ce dernier. Devenue veuve en 1879, elle continuera de partager son existence entre sa résidence parisienne, au 38 de la rue de la Chaussée d'Antin, et ses résidences d'été à Essonnes ou au Vésinet. Cette retraite, où la religion et les bonnes

⁶⁹ BERLIOZ « Représentation au bénéfice de M^{lle} Falcon », *Journal des débats*, 17 mars 1840, *Critique musicale*, vol. III, p. 283.

⁷⁰ Même référence, p. 284. Le compte rendu de Gautier, en revanche, insiste sur les qualités d'actrice de Falcon et n'évoque qu'au détour d'une phrase ses problèmes vocaux : « sa beauté est sauvée, qu'importe sa voix ? » (*Critique dramatique*, I, p. 595).

⁷¹ George SAND, *Consuelo ; La Comtesse de Rudolstadt*, éd. Léon Cellier et Léon Guichard, Paris : Garnier, 1959, vol. III, p. 524 ; et voir Thérèse MARIX-SPIRE, *George Sand et la musique*, Paris, Nouvelles Éditions latines, 1955, p. 407-408. Que Sand se soit plutôt inspirée du *Sanctus* de Hoffmann, comme le proposent les éditeurs du roman, n'est nullement incompatible, comme on l'a vu plus haut, avec la suggestion de Marix-Spire.

⁷² MARIX-SPIRE, *George Sand et la musique*, p. 408.

œuvres semblent avoir occupé une place importante, n'a toutefois pas été totale. Selon Barthélémy Baud, qui s'appuie sur des témoignages familiaux :

vers 1842, sa voix lui était complètement revenue, mais pas une minute elle ne songea à rentrer à l'Opéra. De temps en temps, elle chantait à la cour de Louis-Philippe et chez le duc de Nemours, mais après la Révolution de 1848, jamais elle ne parut plus en public. « Que de délicieuses soirées elle nous faisait passer à mon père et à moi, m'écrivait le 30 décembre 1912 son petit-fils, M. Malançon, en nous chantant tout un rôle des *Huguenots*, de *la Juive*, de *Don Juan*, de *Guillaume Tell*, et quelques morceaux de musique moderne⁷³. »

Que Falcon ait continué à se produire dans des salons est attesté par d'autres sources : Th. Marix-Spire cite le témoignage de M^{me} Berton, qui l'entendit vers 1849-1851 chez M^{me} Allan-Despréaux et en fut éblouie⁷⁴. Elle continuait de s'intéresser, de loin en loin, au chant et aux chanteurs puisqu'en 1870, François Delsarte lui faisait entendre son élève Marie Roze⁷⁵. Un autre témoignage est celui de Camille Bellaigue, qui lui rendit visite dans les dernières années de sa vie et lui fit découvrir *Carmen*, qui l'aurait éblouie⁷⁶. « Un jour que je descendais avec Massenet la rue du Général-Foy, se remémorait Reynaldo Hahn en 1936, il traversa soudain pour aller saluer avec un grand respect, sur l'autre trottoir, une très vieille petite dame en capote à brides et mantelet noir, qui allait monter dans un coupé. En revenant, il me dit : "C'est M^{lle} Falcon⁷⁷." »

Il est clair d'après les contemporains que le physique et les qualités d'actrice de Falcon n'étaient pas étrangers à son succès⁷⁸. Gautier nous a laissé probablement la description la plus évocatrice de son « beau masque » :

La coupe en est éminemment tragique et merveilleusement disposée pour rendre les grands mouvements de passion. Les yeux surtout sont parfaitement beaux. Des sourcils d'un noir velouté, d'une courbure orientale, se joignent presque à la racine d'un nez mince et un peu trop aquilin peut-être, ces sourcils dessinés fermement contribuent beaucoup par leur contractilité à donner à la face une expression de passion jalouse et d'emportement tragique, très bien approprié aux rôles que joue habituellement M^{lle} Falcon ; le front est noble, intelligent, lustré par des frissons de lumières sur les portions saillantes, et baigné de tons fauves aux

⁷³ BRAUD, « Une reine de chant, Cornélie Falcon », p. 103.

⁷⁴ MARIX-SPIRE, *George Sand et la musique*, p. 408.

⁷⁵ BOUVET, *Cornélie Falcon*, p. 143.

⁷⁶ Même référence, p. 140-142.

⁷⁷ Reynaldo HAHN, « Chronique musicale : Fantaisie sur "Les Huguenots" », *Le Figaro*, 25 mars 1936.

⁷⁸ Berlioz va jusqu'à terminer son compte rendu du concert de mars 1840 en encourageant Falcon à envisager désormais une carrière purement scénique.

endroits ombrés par les cheveux ; le défaut de cette figure si noble et si régulière consiste dans le peu de développement du menton ; la distance, à partir du nez jusqu'à l'extrême bord de l'ovale, nous paraît légèrement courte ; plus d'ampleur dans ce contour achèverait mieux la figure et lui donnerait plus d'harmonie⁷⁹.

Le rôle où la beauté de M^{lle} Falcon ressort le plus avantageusement et semble pour ainsi dire dans son milieu naturel, c'est le rôle de *La Juive*. Le turban hébraïque avec la blanche bandelette qui fait mentonnière et encadre austèrement l'ovale de la tête lui sied admirablement, nulle coiffure ne va mieux à sa physionomie : ni le diadème d'or, ni les fleurs épanouies, ni les perles laiteuses au blond reflet, ne s'accommodent aussi bien à sa physionomie ; – elle ressemble tout à fait à une des compagnes de la fille de Jephthé, si ce n'est à la fille de Jephthé elle-même⁸⁰...

En fait, si Gautier parle, ailleurs, de la « chaude pâleur juive » de la physionomie de Falcon⁸¹, nous savons par la comtesse Dash que de nombreux contemporains (dont George Sand) prêtaient de même à Falcon – à tort – une ascendance juive, tant ils l'identifiaient avec le personnage de Rachel⁸². On peut supposer que la belle lithographie de Grévedon qui la représente dans ce rôle donne une idée fiable de sa présence scénique.

Reste la question irrésistible, mais à laquelle on ne peut répondre que par des conjectures, celle de la voix même de Falcon. Pour cela, nous avons deux types de sources, les témoignages contemporains et les rôles écrits pour elle.

Les commentaires des contemporains – mais décrire une voix est une tâche impossible en soi – ne sont pas toujours suffisamment précis, se cantonnant dans une sorte d'impressionnisme admiratif. L'une des descriptions les plus détaillées nous a été laissée par Castil-Blaze :

Sa voix est très étendue (deux octaves, de si à ré), c'est un dessus bien caractérisé, voix blanche et d'un beau métal, comme disent les Italiens ; attaquant la note avec audace et justesse, la faisant vibrer avec éclat, lui donnant tour à tour un accent flatteur, pénétrant ou plein de charme et de tendresse. [...] Je n'ai pu juger encore du degré de sa force sous le rapport de l'agilité ; mais n'eût-elle pas une vocalisation digne de rivaliser avec les virtuoses à la mode, on pourrait aisément le lui pardonner⁸³.

⁷⁹ GAUTIER, *Critique dramatique*, I, p. 795.

⁸⁰ Même référence.

⁸¹ Même référence, p. 595.

⁸² DASH, *Mémoires des autres*, p. 157. Et voir la lettre de Sand à Ed. Rodrigues du 20 février 1863 citée par MARIX-SPIRE, *George Sand et la musique*, p. 407.

⁸³ CASTIL-BLAZE, *Revue de Paris*, vol. 41, p. 53, cité par BOUVET, *Cornélie Falcon*, p. 38. Ou encore, du même Castil-Blaze, cité p. 39 : « Sa voix est un soprano bien caractérisé, portant plus de deux octaves de si au ré, sonnante sur tous les points avec une égale vigueur. Voix

De fait, on a vu que c'est sur le plan de la légèreté et de la virtuosité que Falcon a été parfois critiquée, même si elle a su s'imposer dans des rôles comme Anaï, Pamyra et la Comtesse du Comte Ory, qui n'en sont pas dénués. Pour Berlioz, cette limitation serait même plutôt à mettre au crédit de Falcon :

Certes, il y a mille fois plus de mérite à exécuter Éléonore dans *Fidelio*, comme le faisait M^{me} Schröder, ou *Alceste*, comme l'a montré jadis M^{me} Branchu, ou la *Vestale* comme M^{lle} Falcon, qu'à gazouiller toutes vos variations de Rode avec des arpèges de deux octaves d'étendue et un arsenal complet de gammes chromatiques staccato, de fusées volantes, de cadences et de *gruppetti*⁸⁴.

La comparaison avec Schröder-Devrient, cantatrice admirée par Wagner et dont on mentionné plus haut que Meyerbeer avait espéré lui confier le rôle d'Alice, et celle avec Caroline Branchu (1780-1850), créatrice de *La Vestale* en 1807, sont révélatrices. Les autres comparaisons qu'on retrouve sous la plume des contemporains sont avec Julie-Angélique Scio (1768-1807), première Médée dans l'opéra de Cherubini en 1791, ou avec Antoinette-Cécile Saint-Huberty (1756-1812), créatrice de la *Didon* de Piccinni : il s'agit dans tous les cas de chanteuses capables d'« énergie », terme qui revient constamment sous la plume de Berlioz pour caractériser Falcon. Il n'est pas surprenant de lire sous sa plume qu'elle serait l'interprète idéale des grands rôles de Gluck :

Si elle étudie sérieusement les rôles d'Iphigénie en Aulide et en Tauride, dans six mois M^{lle} Falcon peut les aborder avec beaucoup de chances de succès. Elle sera probablement bien étonnée que je l'ajourne à si long terme ; mais M^{lle} Falcon n'aura pas de peine à comprendre que Gluck est un génie à part, dont les productions ne ressemblent en rien à ce qu'on représente à l'Opéra depuis plus de dix ans, et dont les chants si simples sont cependant plus difficiles à rendre avec l'expression qu'ils exigent impérieusement, que tous les rôles brillantés de traits, d'arpèges et de points d'orgue qu'on écrit[s] aujourd'hui. Il lui faudra donc beaucoup de temps pour apprendre ce style et s'en rendre complètement maîtresse⁸⁵.

argentine, d'un timbre éclatant, incisif, que la masse des chœurs ne saurait dominer, et pourtant le son émis avec tant de puissance ne perd rien de son charme et de sa pureté. M^{lle} Falcon attaque la note hardiment, la tient, la serre, la maîtrise sans effort, et lui donne l'accent le plus convenable au sentiment qu'elle veut exprimer. Beaucoup d'âme, une rare intelligence musicale, l'accent parfait de sa pantomime avec la mélodie qu'elle exécute, sont encore des qualités précieuses que l'on a remarquées dans ce jeune talent... »

⁸⁴ BERLIOZ, *Le Rénovateur*, 14 décembre 1934, *Critique musicale*, vol. I, p. 474.

⁸⁵ BERLIOZ, « Du répertoire de Gluck à l'Académie royale de musique », *Le Monde dramatique*, [8 ?] août 1835, *Critique musicale*, vol. II, p. 237-238.

Dans le même article, Berlioz déplore que l'Opéra ne remonte pas *Orphée* dans la version parisienne pour ténor – celle-là même qu'il adaptera plus tard pour Pauline Viardot – avec Falcon et Nourrit.

M^{lle} Falcon serait une Alceste excellente, elle trouverait là une belle occasion de faire briller les cordes élevées de sa voix et de se montrer tragédienne⁸⁶.

Est-ce aller trop loin que se demander si, en écrivant les rôles de Cassandre et de Didon, Berlioz ne gardait pas en tête le souvenir de la voix et de la présence scénique de la jeune cantatrice qui l'avait tant impressionné ?

Berlioz n'en formule pas moins certaines réserves qui sont intéressantes si l'on tente de caractériser l'art de notre cantatrice. Ces réserves rejoignent en partie certaines de celles formulées par Fétis : il arrive à Falcon de sacrifier, selon eux, la musique à l'expression dramatique.

Dans la chaleur du débit musical, quand les paroles offrent une expression d'une grande force, pour l'augmenter encore la cantatrice s'oublie quelquefois et descend jusqu'au canto parlato ; cette licence qu'on tolère dans des bouffonneries italiennes comme la *Prova*, ne saurait être d'un heureux effet dans la musique sévère. Au reste, cette critique est peut-être hors de propos, car à la seconde représentation M^{lle} Falcon avait déjà supprimé d'elle-même ces passages forcés ; elle est restée dans le chant, dans la musique pure et l'impression qu'elle a produite n'en a été que plus vive⁸⁷.

Déjà l'année précédente, dans *La Vestale*, il notait que Falcon :

s'est laissée maîtriser par le pathétique des situations et par la sublimité des accents que lui a prêtés le compositeur. Sans doute, quand l'émotion de l'exécutant gagne le public, l'effet devient immense, mais il ne faut pas que cette émotion devienne telle que l'actrice ne puisse plus parler ni chanter. Je conçois parfaitement les larmes de M^{lle} Falcon, moi qui ne puis jamais me chanter *la Vestale* sans en ressentir, pendant plusieurs heures, un tremblement nerveux. J'engage cependant la cantatrice à résister de toutes ses forces à l'effet musical, quitte à donner un libre cours à ses impressions en rentrant dans la coulisse⁸⁸...

Une autre critique, beaucoup plus précise, concerne sa vocalisation d'un passage précis de *Don Juan* :

⁸⁶ Même référence, p. 239.

⁸⁷ BERLIOZ, « Revue musicale », *Le Rénovateur*, 1^{er} mars 1835, *Critique musicale*, vol. II, p. 77-78. *La Prova d'un opera seria* de Francesco Gnecco venait d'être repris au Théâtre-Italien en février 1835.

⁸⁸ BERLIOZ, *Le Rénovateur*, 16-17 août 1834, *Critique musicale*, vol. I, p. 382.

les phrases formées de gruppetti diatoniques où les notes se lient de deux en deux, comme celle qui se trouve dans son duo avec Ottavio au premier acte⁸⁹. En pareil cas, M^{lle} Falcon accentue tellement fort la première note de chaque gruppetto, que la seconde en est presque effacée, et qu'à un certain éloignement il résulte de cette inégalité un effet tout autre que celui qu'en attend probablement la cantatrice, et assez analogue à la phraséologie des cors, lorsqu'ils emploient alternativement un son ouvert et un son bouché. Ainsi rendu, le trait que je viens de signaler dans le duo de *Don Juan*, perd beaucoup de sa force au lieu d'en acquérir⁹⁰.

Ce détail confirmerait l'impression d'une certaine lourdeur qui aurait pu affecter la vocalisation de Falcon dans les passages de virtuosité⁹¹; cette impression de lourdeur, on la rencontre fréquemment aujourd'hui quand un soprano dramatique ou un *lirico spinto* verdien s'attaque au rôle de Donna Anna⁹².

Et pourtant, à considérer les rôles écrits spécifiquement pour Falcon, on est frappé par un mélange de virtuosité et de puissance qui les rendent redoutables pour la plupart des interprètes actuels. Laissons de côté le rôle de Morgiane dans *Ali-Baba*, où Falcon avait si peu à chanter. Quant à celui de la comtesse Anckarström dans *Gustave III*, quelles qu'en soient ses beautés, il n'est pas non plus le plus caractérisé vocalement, quoiqu'il demande un beau contre-*ut* et la capacité de vocaliser jusqu'au contre-*ré*⁹³. Rachel, dans *La Juive*, est, en revanche, l'un des deux rôles écrits sur mesure pour la chanteuse, dont il reflète

⁸⁹ *Don Giovanni*, Acte I, n° 2, aux mots « vammì ondeggiando », mais il est possible que le même défaut ait affecté, par exemple, la vocalise sur le mot « pieta » dans la coda du n° 10 au deuxième acte (quatrième acte, n° 23 dans la version Castil-Blaze). Séverine Perchet-Féron a retrouvé à la Bibliothèque-Musée de l'Opéra une version de cet air transposée de *mi* bémol à *do* dièse majeur, mais, comme elle le souligne elle-même, il n'y a aucune assurance que la transposition ait été faite pour Falcon (et en fait tout ce qu'on sait d'elle inviterait à le mettre fortement en doute). Voir PERCHET-FÉRON, *Don Giovanni de Mozart et Da Ponte*, p. 293.

⁹⁰ BERLIOZ, « Du *Don Juan* de Mozart », *Journal des débats*, 15 novembre 1835, *Critique musicale*, vol. II, p. 349.

⁹¹ L'une des rares critiques négatives que Falcon a reçues après la première de *La Juive* lui reproche ainsi de manquer de « flexibilité » ; cf. *Le Corsaire*, 14 mars 1835, dans Karl LEICHTGALLAND, éd., *Fromental Halévy. La Juive. Dossier de presse parisienne (1835)*, Sarrebruck : Musik-Edition Lucie Galland, 1987, p. 23.

⁹² Pour prendre deux exemples qui ne doivent pas être interprétés comme un manque d'admiration pour les deux cantatrices en question, Birgit Nilsson dans l'enregistrement intégral dirigé par Karl Böhm ou Martina Arroyo dans celui dirigé par Colin Davis.

⁹³ Voir notamment le n° 10 (Acte III, air), où Amélie a une vocalise ascendante du *la* bémol médium au contre-*ré* avant de redescendre au *la* bémol, et la fin de l'air, où la voix s'élève au contre-*ut* à trois reprises en quelques mesures.

sans doute l'ambitus vocal – du *la* bémol grave au contre-*ré*⁹⁴. La poétique romance « Il va venir » (Acte II, n° 10) est remarquable par ses larges phrases descendantes, et sa coda où la voix monte au *do* bémol avant de redescendre sur près de deux octaves. Le duo qui suit (« Lorsqu'à toi je me suis donnée », n° 11) est plus remarquable encore d'un point de vue vocal, avec ses sauts répétés d'octave, de neuvième et de onzième. Les facilités qu'on y trouve pour reposer la voix (sur les mots « c'est la bonté céleste ») sont un indice supplémentaire de difficulté – rien n'indiquant d'ailleurs que Falcon les ait suivies en 1835. La strette du trio (n° 12) au cours duquel Élézar confronte les deux amants, l'acte III, puis l'acte IV mettent longuement en présence, dans trois numéros distincts, les voix contrastées d'Eudoxie, soprano lyrique de virtuosité, et de Rachel, voix plus dramatique. Dans leur premier duo (n° 14), Rachel chante le plus souvent à la tierce inférieure et laisse Eudoxie briller dans l'aigu – ce traitement vocal correspond d'ailleurs bien à la situation dramatique des deux femmes – Eudoxie dominant sa rivale, pour ainsi dire socialement et vocalement. Parfois elles chantent à l'unisson, à moins que ce soit Rachel, ici vocalement subalterne, qui reprenne la ligne mélodique donnée par Eudoxie. On retrouve ce partage, qui ferait presque de Rachel, dans toute la seconde partie de son rôle, un mezzo-soprano, dans le grand finale de l'acte (n° 18) et dans le second duo entre les deux femmes, qui ouvre le quatrième acte (n° 19) ; et pourtant, dans la strette du n° 18 (18D), les deux voix montent conjointement au contre-*ut* (sur le mot « malheureux ») puis au contre-*ré* (aux mots « ses jours »), et dans le n° 19, on notera la belle phrase qui fait monter à deux reprises la voix au *si* bémol aux mots « que je l'aime ». C'est dans le duettino avec Brogni (n° 20) que Rachel atteint sa note la plus grave (*la* bémol, tonalité du morceau) aux mots « Le sauver et mourir ! » Rachel est donc un rôle dont on peut presque dire qu'il fait appel à deux tessitures différentes – on pense à Eboli dans *Don Carlos*, rôle toutefois plus court. Comme l'a justement noté une des interprètes récentes de Rachel au disque,

Cornélie Falcon devait avoir beaucoup de couleurs dans la voix ; le personnage tout entier de Rachel, avec ses doutes, ses incertitudes, est écrit pour un crépuscule de couleurs, et comme entre deux tessitures, quoique Falcon, avec son aigu facile, ait sûrement été un soprano caractérisé⁹⁵...

Quelles que soient les difficultés du rôle de Rachel, la Valentine des *Huguenots* les dépasse, comme si Meyerbeer avait souhaité donner à la chanteuse, qui

⁹⁴ Nous renvoyons notamment à Karl LEICH-GALLAND, « Commentaire musical et littéraire », *L'Avant-scène opéra*, 100 (Halévy, *La Juive*).

⁹⁵ Julia VARADY, « Rachel, un personnage vrai », même référence, p. 107.

s'était révélée dans l'Alice de *Robert le diable*, l'occasion de montrer le maximum de ses capacités. De *Robert le diable*, Meyerbeer a conservé l'opposition entre soprano à roulades (Marguerite) et grand soprano lyrique (Valentine), et comme dans *Robert le diable* (et contrairement à Halévy dans *La Juive*) leur donne peu d'occasions de chanter ensemble, et jamais en duo⁹⁶. Comme *Robert*, en outre, le dernier grand morceau de l'opéra est un trio (réunissant les mêmes interprètes que le 20 juillet 1832 : Falcon, Nourrit et Levasseur). Mais les deux grands moments du rôle de Valentine sont incontestablement les deux duos, celui avec Marcel au troisième acte (n° 18, Scène et duo) et celui avec Raoul au quatrième (n° 24, Grand duo). Le n° 18 fait appel à la fois à l'ample phrasé qu'on attend d'un soprano dramatique et à une agilité que peu de chanteuses de ce type peuvent maîtriser : long contre-*ut* tenu lors de la reprise de la strette, cinq mesures de sextolets descendants, après quoi la voix remonte au contre-*ut*, qu'elle atteint une troisième fois tout dans les dernières mesures. Le n° 24 comporte une vocalise chromatique descendante de trois mesures et fait monter la voix deux fois au contre-*ut* et deux fois au *ré* bémol. Dans le grand trio du cinquième acte (n° 27), on notera le sol dièse *pp* auquel la voix monte sur les mots « et dans l'éternité » et, à la reprise de ces mêmes mots, le contre-*ut* suivi d'une descente chromatique qui fait descendre la voix sur deux octaves à l'*ut* grave. Plus loin, Valentine a un long *si* bémol tenu sur les mots « Je ne crains rien » et fait entendre des *si* naturels répétés sur « frappez, non, terre adieu ! » Si l'on en croit les témoignages enregistrés, peu d'interprètes modernes se sont révélées capables de restituer à la scène le rôle tel qu'il est écrit⁹⁷.

Moins virtuose, moins exigeant techniquement, l'Esmeralda de Louise Bertin n'en est pas moins un rôle fort difficile, faisant appel à une palette expressive qui rappelle par instant Rachel (Esmeralda n'est-elle pas la première héroïne bohémienne d'un opéra ?). Les spectateurs de 1836 que la cabale n'avait pas rendus sourds n'ont pu manquer l'apprécier la belle ligne vocale de la romance de la prison (n° 11), véritable équivalent féminin de l'air de Florestan au second acte de *Fidelio*, précédée d'un récitatif dramatique qui fait monter la voix jusqu'à un large contre-*ut*⁹⁸. Quant à *Stradella*, dernier en date des ouvrages

⁹⁶ Il est à noter qu'au finale du deuxième acte (n° 12) les deux voix chantent à l'unisson, mais qu'une option grave est offerte à l'interprète de Valentine.

⁹⁷ En studio, il est vrai, l'interprétation la plus convaincante est celle de Martina Arroyo dans l'enregistrement intégral dirigé par Richard Bonyngé (Decca 4305492).

⁹⁸ On signalera que l'œuvre, exhumée par bonheur en 2008 au festival de Montpellier, a fait l'objet d'un enregistrement discographique, dirigé par Lawrence Foster (Accord 480-2341). Il révèle une œuvre forte, émouvante, dépourvue de toute banalité, et qui mériterait amplement une place au répertoire.

écrits pour Falcon et créés par elle, les contemporains ont déploré que Niedermeyer et ses librettistes, Émile Deschamps et Émilien Pacini, un rôle si peu en rapport avec le tempérament dramatique de l'interprète – et, à la lecture de la partition publiée, peu distinctif vocalement⁹⁹.

Les rôles écrits à l'origine pour Falcon, mais non créés par elle sont sans doute moins révélateurs, vu les modifications que la défection de la chanteuse n'a pas manqué d'entraîner. Ils méritent néanmoins d'être examinés brièvement. Dans *Guido et Ginevra*, Halévy avait prévu d'opposer une nouvelle fois Falcon et Dorus-Gras en donnant à cette dernière le rôle plus virtuose de la chanteuse Ricciarda, rivale de l'héroïne ; l'opposition a été en quelque sorte renversée puisque c'est Dorus-Gras qui chantera en définitive Ginevra à la création, Ricciarda étant incarnée par Stolz, qui a succédé à Falcon dans plusieurs de ses grands rôles. On retrouve néanmoins dans le rôle de Ginevra certains traits passionnés et dramatiques que Falcon a pu inspirer : notamment la scène et l'air du Caveau au troisième acte (n° 17, Récitatif et air), au cours duquel, aux mots « Dieu reprend sa victime », la voix s'élève du *mi* bémol au contre-*ut*, tenu pendant quatre mesures. Plus de deux ans s'étant écoulés entre l'arrivée de Donizetti à Paris en janvier 1838 et la création des *Martyrs* – avec Dorus-Gras en Pauline – il est plus difficile encore de déceler ce que le rôle peut refléter de la voix de Falcon, d'autant plus que certains passages du rôle (comme la cavatine du deuxième acte, « Sévère existe », n° 6), sont adaptés directement de *Poliuto*. Parmi les passages conçus spécifiquement pour Paris, la phrase tendue du finale du premier acte (n° 4) sur les mots « Anathème sur toi qui renie son culte et ses dieux » rapprocherait davantage le rôle de l'héroïne de *La Juive*. Tout aussi hypothétique est la dette que le rôle-titre de *L'Africaine* peut avoir envers la voix de Falcon, même si nous savons que Meyerbeer l'avait en tête lorsqu'il a mis l'œuvre en chantier. Il est clair que le retard subi par l'œuvre, et les transformations qu'elle a subies, sont liés en partie au retrait de la cantatrice¹⁰⁰.

Que reste-t-il aujourd'hui du souvenir de Falcon ? Un type vocal qui, même si aucun des grands rôles de la chanteuse ne sont plus au centre du répertoire, permet de voir en elle une interprète « moderne », plus soucieuse de vérité et de force dramatique que de virtuosité recherchée pour elle-même. Par le biais des

⁹⁹ « Le personnage de M^{lle} Falcon, note le critique anonyme de la *Revue et Gazette musicale*, ne favorise guère non plus l'usage des belles facultés dont elle est douée ; c'est un rôle caractérisé qu'il lui faudrait, un rôle agissant, fortement conçu, franc et original ; donnez-lui à rendre des passions réelles et bien dessinées, comme celles de *la Vestale*, de Valentine dans *les Huguenots*, de *la Juive*, et elle en tirera un bien autre parti que l'amour obscur de cette Vénitienne qui ne sait que se faire enlever par son amant, et se lamenter quand on le lui enlève » (*Revue et Gazette musicale de Paris*, 4^e année, 27 (2 juillet 1837), p. 228).

¹⁰⁰ Voir John H. ROBERTS, *The Genesis of Meyerbeer's L'Africaine*.

rôles écrits pour elle par Halévy et Meyerbeer, Falcon a ainsi indirectement inspiré Verdi, dont les grands rôles dramatiques – de la Leonora du *Trouvère* à l'Amelia du *Bal masqué*, rôle calqué sur le livret de Scribe pour Auber, et à l'Élisabeth de *Don Carlos* et à Aida – peuvent être vus comme un point d'aboutissement de la trajectoire si tragiquement interrompue de la jeune cantatrice parisienne qui fascina Berlioz et Gautier. Évoquant sa brève carrière dans sa *Biographie universelle des musiciens*, Fétis lui-même, malgré la sévérité dont il avait fait preuve envers elle à des débuts, ne termine-t-il pas la notice qu'il lui consacre par les mots : « Aucun autre talent de sa portée ne lui a succédé depuis lors à l'Opéra de Paris » ?

© Vincent GIROUD