

Sigurd

Débats autour d'un mythe nordique

◊ Virginie Adam

Lorsque le compositeur marseillais Ernest Reyer (1823-1909) décide d'écrire un opéra autour de Sigurðr et Brynhildr dans les années 1860, sur un livret de Camille du Locle et Alfred Blau, la légende est encore peu connue en France. Une fois l'opéra monté à Bruxelles en 1884, puis à Paris en 1885, l'histoire du héros et de la valkyrie abusés va pour la première fois toucher un public plus large, d'autant plus que les premières vont bénéficier d'une importante couverture médiatique. La réaction des critiques à cet opéra est intéressante à plusieurs égards : leurs différents auteurs s'interrogent sur la pertinence même de produire un discours lyrique sur un mythe nordique, alors que ce mythe avait pourtant déjà inspiré des textes littéraires en France. De plus, les enjeux présentés par cet opéra tels que les critiques les ont décelés sont perçus à travers le filtre des débats qui agitent la bonne société de l'époque et sont fort éloignés des considérations qui ont guidé les librettistes et le compositeur vingt ans plus tôt.

Dès sa création, il est impossible de parler de l'opéra de Reyer sans évoquer *Der Ring des Nibelungen*. Au moment où *Sigurd* est joué, Richard Wagner est mort depuis deux ans. Il a recouru à la même matière et aux mêmes sources que le compositeur français pour écrire sa *Tétralogie*. La question des rapports exacts demeure assez floue. Wagner avait publié le poème des quatre opéras en 1863¹. *Siegfried* et *Götterdämmerung*, les deux

◊ Virginie Adam, doctorante, Sorbonne-Université, <virginieadam@ymail.com>

¹ Dix ans plus tôt, une première version des quatre livrets, à très faible diffusion, avait été publiée. Millington, Barry, « *Der Ring der Nibelungen*: Conception and Interpretation »,

dernières journées, présentent le plus de similitudes avec *Sigurd*; elles furent données pour la première fois à Bayreuth en 1876. Si toute une frange réactionnaire du public parisien est extrêmement hostile à Wagner, le compositeur est cependant régulièrement joué en concerts². Le *Ring* est chanté en allemand à Bruxelles en 1883. Le public français n'a donc que relativement peu d'occasions d'entendre la musique de Wagner, à moins de partir à l'étranger ou de disposer de transcriptions pour piano. Sa personne et sa musique engendrent néanmoins de vives polémiques.

Il s'agira ici de présenter une analyse contextualisée des critiques et comptes rendus publiés suite aux premières de *Sigurd*, à la fois comme réaction à un discours sur un mythe nordique et comme discours sur ce même mythe. Après une rapide présentation de la présence en France du mythe des Nibelungen et de Sigurðr, de la création de l'opéra et de la critique musicale, on s'intéressera tout d'abord aux différentes réactions engendrées par le choix de Reyer de mettre en scène un mythe nordique, puis aux différentes stratégies utilisées par les journalistes pour défendre la pertinence et l'intérêt de ce choix dans un contexte français.

Sigurd, les Nibelungen et la France

Dans les années 1860, de nombreuses traductions de textes norrois circulaient déjà en France. Ce n'est pourtant pas après avoir lu les *Eddas* mais *Les Nibelungen*, une traduction du *Niebelungenlied* par l'économiste belge Emile de Laveleye parue en 1866, que Blau aurait proposé d'en tirer un opéra³. La même année, Laveleye publie aussi *La*

dans Grey, Thomas (ed.), *The Cambridge Companion to Richard Wagner*, New York/Cambridge, Cambridge University Press, 2008, p. 75, 79.

² Les premiers extraits de la *Tétralogie* sont joués dans les années 1880: Les adieux de Wotan sont joués et chantés en allemand en 1881 et 1882 dans les concerts Pasdeloup, puis, en février de cette même année, la Marche funèbre de *Götterdämmerung*. Les concerts Lamoureaux jouent le premier extrait de la *Tétralogie* (la Marche funèbre) en 1884. Simon, Yannick, 2017, «Concerts Pasdeloup (1861-1887)», *Dezède*, <<https://dezede.org/dossiers/id/249/>>, mis en ligne 17/02/2017, consulté le 07/08/2021; «Orchestre des concerts Lamoureaux(1881-1890)», *Dezède*, <<https://dezede.org/ensembles/orchestre-des-concerts-lamoureaux/>>, consulté le 07/08/2021.

³ Reyer, Ernest, *Quarante ans de musique*, ed Henriot, Émile Henriot, Paris, Calmann-Lévy, 1909, p. 24. Cet ouvrage posthume est une collection de critiques parues dans le *Journal des Débats* sélectionnées par Henriot. Steven Huebner raconte cependant une genèse différente et affirme que le scénario provient de Michel Carré. *French Opera at*

Saga des Nibelungen dans les Eddas et dans le Nord scandinave, qui est la quatrième traduction française des *Eddas* à évoquer Sigurðr après celles de Paul-Henri Mallet (1756), d’Edéstand du Méril (1839) et de Rosalie du Puget (1844)⁴. Jean-Jacques Ampère publie en 1832 dans *La Revue des deux mondes* une paraphrase poétique arrangée intitulée «Sigurd: Tradition épique restituée»; Georges Bernard Depping mentionne rapidement le cycle de Sigurðr dans son *Introduction sur la littérature, la mythologie, les mœurs des hommes du Nord* (1835). Xavier Marmier évoque le *Nibelungenlied* et *Les Eddas* dans le volume II de *La Littérature islandaise* (1843). La plupart de ces textes sont des ouvrages scientifiques ou de vulgarisation, écrits par des historiens ou de grands spécialistes des littératures scandinaves.

Des figures de la vie littéraire et culturelle ont aussi investi le récit de Sigurðr et des Nibelungen à des fins littéraires ou poétiques. Les deux réécritures les plus importantes sont *Les Aventures de Lyderic*, d’Alexandre Dumas père (1842) et «La Mort de Sigurd», de Leconte de Lisle (1858)⁵. Le premier texte s’apparente à un conte et relate les aventures du fondateur de la ville de Lille. Pour étoffer son récit, Dumas ajoute à la légende originale des éléments provenant du *Nibelungenlied* et des variantes allemandes de la jeunesse de Siegfried. À Lyderic sont attribués les exploits du héros, Gunther et Chriemhilde règnent en Écosse; hormis ces détails, Dumas suit la trame de la légende assez fidèlement. Leconte de Lisle, quant à lui, présente quatre reines barbares qui comparent leurs malheurs autour du corps sans vie de Sigurd. À la dernière, Brunhild, échoit le sort le plus tragique: responsable de la mort de celui qu’elle aime, le poème se clôt sur son suicide. On remarque chez Dumas une stratégie de dissimulation et d’assimilation, où le lecteur, s’il n’en a pas déjà connaissance, ne peut deviner quels aspects de la légende n’appartiennent pas aux traditions attachées à la

⁴ *the Fin de Siècle: Wagnerism, Nationalism and Style*, Oxford, Oxford University Press, 1999, p. 179-180.

⁵ Hanna Steinun Þorleifsdóttir, 2020, «Éditions anciennes et poésie autre», Littérature islandaise en traduction française, <<https://isl.hypotheses.org/editions-anciennes-et-poiesie-autre>>, dernière mise à jour 06/10/2020, consulté le 01/03/2021. Voir également l’article de Pierre-Brice Stahl dans le présent volume, p. 105-118.

⁵ Dumas, Alexandre, *Aventures de Lydéric, comte de Flandres*, ed. A. K. Cook, Londres, Rivingtons, 1890; Leconte de Lisle, «La Mort de Sigurd», *Poèmes Barbares*, ed. Claudine Gothot-Mersch, Paris, Gallimard, 1985, p. 99-101.

fondation de Lille et où le héros est ici un Français⁶. Le texte de Dumas comme le poème de Leconte de Lisle lient Sigurd/Lyderic aux temps barbares et aux Mérovingiens, qui sont à la mode en France depuis les *Récits des temps mérovingiens* d'Augustin Thierry (1840). Si le conte de Dumas ne semble pas avoir d'autre ambition que de divertir son (jeune) lectorat, le poème regorge de références savantes et littéraires⁷.

L'histoire de Sigurðr est également évoquée dans des textes qui s'intéressent aux légendes et récits rhénans. Si ni Hugo ni Nerval, qui ont lancé l'intérêt pour cet espace en France, n'évoquent les Nibelungen, on retrouve Sigurðr dans le livre d'André Delrieu, *Le Rhin* (1846)⁸ et surtout *La Mythologie du Rhin et les contes de la mère-grand*, de Xavier Boniface Saintine, publié pour la première fois en 1862 et dont une version illustrée par Gustave Doré paraîtra l'année suivante. Delrieu mélange dans son récit des éléments scandinaves (noms des personnages, aventures de jeunesse) et germaniques (importance de Worms, mention du *lindwurm*, orphelin recueilli par une biche, peau cornue). *La Mythologie du Rhin* évoque en passant des épisodes provenant du *Nibelungenlied*. Ce texte se caractérise également par sa tendance à mélanger allègrement des éléments de mythologie nordique aux traditions celtes (on croise ainsi des druides qui honorent Odin et Freyja), le tout présenté comme procédant d'une religion indienne⁹. Les traductions françaises des récits de voyage au fil du Rhin écrites en allemand comportent également des mentions de ces récits.

Les aventures de Sigurðr au XIX^e siècle restent assez confidentielles en France. Lorsqu'un auteur décide de s'y intéresser, le récit est toujours porteur d'un exotisme fort, qu'il soit la marque d'une littérature

⁶ Par ailleurs, Dumas ne mentionne pas les légendes associées à Worms dans son *Excursion sur les bords du Rhin* (1841), qui relate un voyage effectué en 1838. Il passe directement de Mayence à Mannheim. Dumas, Alexandre, *Excursions sur les bords du Rhin: impressions de voyage*, Paris, Dondey-Dupré, 1855, p. 161.

⁷ Novén, Bengt, «Le Nord dans les *Poèmes barbares* de Leconte de Lisle», *Le Nord dans les littératures francophones, Revue nordique des études francophones*, n°3(1), 2020, p. 52-69.

⁸ Delrieu, André, *Le Rhin, son cours, ses bords, légendes, mœurs, traditions, monuments*, Paris, Desseart, 1846.

⁹ Santine reprend à son compte et avec humour les travaux des linguistes et des historiens qui travaillent sur les Indo-Européens. Voir particulièrement le chapitre I et le chapitre VIII. Santine, Xavier-Boniface, *La Mythologie du Rhin et les contes de la mère-grand*, Paris, Hachette et C^{ie}, 1862, p. 7-10, 193-195.

médiévale méconnue, d'une tradition rappelant le voisin germanique ou qu'il rappelle une époque médiévale « barbare » révolue.

Si à l'époque où Reyer reçoit son poème et compose la musique (entre 1864 et 1870¹⁰), l'histoire de Sigurðr reste assez peu connue en France et n'a pas été adaptée à l'opéra, la situation est différente en Allemagne, où l'effervescence autour du *Nibelungenlied* est grande¹¹. Il est possible que Reyer, qui a fréquenté Heinrich Heine lorsqu'il vivait à Paris¹² et qui, amoureux de la musique allemande, a passé plusieurs fois le Rhin avant la guerre contre la Prusse, ait eu une connaissance assez poussée de la légende, même s'il n'était pas chargé de l'écriture du livret. En 1863, il est envoyé en mission par le ministre d'Etat Walewski en Allemagne afin de faire le tour des théâtres¹³, voyage qu'il relatera l'année suivante dans les « Souvenirs d'Allemagne », publiés tout d'abord en 1864-1865 dans le *Moniteur universel*, puis dans *Notes de musique* (1875), un recueil de certaines de ses critiques. Il mentionne avoir assisté à une représentation de l'opéra d'Heinrich Dorn, *Les Niebelungen*; il évoque également les projets alors en cours de Richard Wagner et livre une opinion (plutôt condescendante) sur la *Tétralogie*, qu'il n'affirme connaître que par ouï-dire. Il ne fait aucune comparaison avec sa propre composition en préface ou en notes¹⁴. La position de Reyer vis-à-vis de Wagner évolue au cours des décennies. Si dans les années 1860, il s'est arrêté à *Lohengrin* et méprise l'idée d'un « système » de composition, au moment de la première de *Sigurd*, il est devenu un fervent défenseur du maître de Bayreuth. C'est ainsi qu'il est perçu par ses contemporains, ce qui aura une certaine influence sur les propos des critiques.

¹⁰ Pour la genèse de *Sigurd*, lire Huebner, Steven, *op. cit.*, p. 178-182.

¹¹ Voir par exemple Thorp, Mary, *The Study of the Nibelungenlied: Being the History of the Study of the Epic and Legend from 1755 to 1937*, Oxford, The Clarendon press, 1944, à propos de la recherche scientifique sur le poème. Pour les productions culturelles, voir Grimm, Gunther, Werlein, Uwe, université de Duisburg-Essen, « Die Rezeption des Nibelungenstoffes », *Nibelungenrezeption.de*, <<http://www.nibelungenrezeption.de/>>, dernière mise à jour 15/05/2019, consulté le 01/03/2021.

¹² Lamberton, Elizabeth Jean, *The Critical Writings of Ernest Reyer*, thèse, University of British Columbia, 1988, p. 24, 57.

¹³ Jullien, Adolphe, *Ernest Reyer, une biographie critique*, Les Musiciens célèbres, Paris, Henri Laurens, 1909, p. 27.

¹⁴ Reyer, Ernest, *Notes de musique*, Paris, Charpentier et Cie, 1875, p. 84, 127, 133.

Sigurd à l'Opéra sera ainsi la première diffusion de l'histoire des Nibelungen en France à toucher un large public et connaître un fort retentissement médiatique. L'adaptation au média particulier qu'est l'opéra va donner une dimension nouvelle à cette légende, en conférant à la première le statut d'événement et en l'inscrivant dans le paysage culturel français pour plusieurs décennies.

Sigurd à l'Opéra

Anecdote que la presse ne manque pas de rappeler, Reyer a attendu près de vingt ans avant de voir son opéra monté sur une scène de théâtre¹⁵. Ayant essuyé le refus de trois directeurs successifs à l'Opéra, ce sont finalement les directeurs du théâtre de la Monnaie, Oscar Stoumon et Édouard-Fortuné Calabresi, qui acceptent de produire l'œuvre, dont la première a lieu le 7 janvier 1884. En 1870, Émile Perrin, qui avait pourtant commandé l'œuvre, avait refusé de la faire jouer dans le contexte de la guerre franco-prussienne. Hyacinthe Halanzier avait jugé le livret et les noms des personnages trop barbares; quant à Auguste Vaukorbeil, il avait trouvé le spectacle trop compliqué à monter, le livret ridicule. Après le succès de Bruxelles, L'œuvre fut représentée à Lyon puis à Londres avant d'être jouée à l'Opéra, dont la direction venait d'être reprise par Eugène Ritt et Pedro Gailhard. La première eut lieu le 12 juin 1885. *Sigurd* entra par la suite au répertoire et fut joué régulièrement à Paris jusqu'en 1935¹⁶.

On peut considérer la première de *Sigurd* à Paris comme l'un des événements culturels de l'année 1885. Le compositeur était célèbre dans le milieu parisien, étant membre de l'Institut et fort reconnu en tant que critique musical au *Journal des Débats* depuis 1866. Des échos de cet opéra avaient déjà paru dans la presse dès la fin des années 1860 et des extraits, l'ouverture et le réveil de Brunehild, avaient déjà été joués dans des concerts et étaient connus du public parisien. Une

¹⁵ Reyer raconte lui-même toute l'histoire dans sa revue musicale du 26 janvier. Reyer, Ernest, « Revue musicale », *Journal des débats*, 26/01/1884, p. 1. Elle est aussi évoquée par ses biographes, Jullien et de Curzon, ainsi que par Huebner (voir note 3 *supra*) et André Segond. Segond, André, *Ernest Reyer*, Gemenos, Autres temps éditions, 2008, p. 28-48.

¹⁶ Serre, Solveig, IRMPF, « *Sigurd* », *Chronopéra*, <http://chronopera.free.fr/index.php?menu=consultation&contenu=consultation_roeuvre_affiche>, consulté le 26/02/2021.

première représentation à l'Opéra de Paris est également un événement important, car l'institution, extrêmement conservatrice, ne donne que très rarement des nouveautés¹⁷. Pour tout compositeur, être joué sur la scène du palais Garnier constitue un idéal à atteindre auquel très peu accèdent de leur vivant. En 1885, la nouvelle direction de l'Opéra souhaite se démarquer de la politique de ses prédécesseurs et fait jouer deux œuvres inédites (à Paris) : *Sigurd* puis *Le Cid* de Massenet. Ce furent les premiers ajouts au répertoire depuis la Commune et la défaite de 1870¹⁸. *Sigurd* fut l'œuvre la plus jouée cette année-là, avec 32 représentations, alors même que la première n'eut lieu qu'en juin¹⁹.

L'histoire telle que Du Locle et Blau l'ont réécrite se divise en quatre actes. Dans le premier, Hilda (nom qu'Ampère aussi avait utilisé pour Kriemhilde/Guðrún²⁰) a éconduit Attila. Elle est amoureuse du héros Sigurd; sa mère Uta lui annonce qu'elle a attiré ce dernier à Worms par magie et lui prépare un philtre d'amour. Gunther, frère de Hilda, souhaite conquérir Brunehild, la valkyrie punie par Odin, endormie dans un château protégé par les flammes. À l'arrivée de Sigurd, celui-ci, qui souhaitait disputer à Gunther le droit de conquérir la valkyrie, en buvant le philtre, tombe amoureux de Hilda et offre à Gunther de l'aider dans son entreprise. L'acte II s'ouvre sur une cérémonie religieuse païenne dans une forêt islandaise, au bord d'un lac. Sigurd, Gunther et Hagen s'avancent, mais seul le héros qui n'a jamais connu l'amour d'une femme pourra tenter l'aventure. Sigurd reste seul au bord du lac, combat les créatures magiques qui tentent de lui barrer la route (premier ballet). Le lac s'enflamme, Sigurd s'avance vers le château, le visage casqué, et réveille Brunehild. Celle-ci s'offre à lui avant de se rendormir.

Au troisième acte, Gunther se présente à Brunehild et prétend être son libérateur. Celle-ci, malgré ses doutes, le reconnaît comme son époux. Hagen appelle le peuple pour préparer le double mariage (deuxième ballet). Lorsque Sigurd serre la main de Brunehild, les deux sont troublés et Uta pressent que le destin est en marche. Le dernier

¹⁷ Huebner, Steven, *op. cit.*, p. 1-21; Lacombe, Hervé, *The Keys to French Opera in the Nineteenth Century*, London, University of California Press, 2001, p. 209-225.

¹⁸ Avec une version française de *Rigoletto*, Huebner, Steven, *op. cit.*, p. 3.

¹⁹ Stoullig, Edmond, et Édouard Noël, *Annales du théâtre et de la musique*, 1885, p. 55.

²⁰ Ampère, Jean-Jacques, « *Sigurd. Tradition épique restituée* », *Revue des Deux Mondes* (1829-1971), 15/08/1832, 1^{re} série, vol. 7, n. 4, p. 430.

acte s'ouvre sur la douleur de Brunehild, amoureuse d'un homme qui n'est pas son mari. Hilda, poussée par la jalousie, devine les sentiments de sa belle-sœur. Au cours d'une dispute, Hilda révèle toute la vérité et Brunehild comprend alors que Sigurd était l'époux qu'Odin lui destinait. Elle se dirige vers lui et rompt son enchantement au moyen d'un charme. Gunther et Hagen décident ensuite de tuer Sigurd. Hagen porte le coup mortel mais Brunehild, reliée à son amant par la volonté des dieux, succombe aussi. Hilda, horrifiée par l'acte de son frère, fait rappeler Attila. L'opéra s'achève sur le bûcher de Sigurd et Brunehild : alors que Gunther et son peuple ont été détruits par l'armée des Huns, les deux amoureux divins s'élèvent vers le Valhalla d'Odin.

Sigurd est le premier opéra français dont le livret est inspiré de la mythologie scandinave. Suite aux controverses suscitées par la musique et les écrits de Wagner en France²¹, le *Ring* ne fut monté à l'Opéra, et donc accessible au public parisien qui ne voulait pas se déplacer, qu'en 1903. *Sigurd* fut la seule traduction lyrique de la légende des Volsungar aux yeux du public parisien non-spécialiste pendant 18 ans. Il fut perçu comme l'adaptation d'un mythe (ou légende, les deux termes étant synonymes dans les articles de presse) scandinave, alors même que le *Hamlet* d'Ambroise Thomas, régulièrement à l'affiche depuis 1868, dont l'intrigue du livret est davantage associée à Shakespeare qu'à *Saxo Grammaticus*, ne suscita aucun commentaire particulier²².

Un des éléments qui contribua au succès de *Sigurd* fut la diffusion du discours de la presse via la critique musicale. L'écho très favorable des critiques dès 1884, la distribution de qualité, l'exotisme des décors et des costumes, ainsi que la présence d'effets spéciaux encore jamais vu en France, relayés régulièrement par les journaux dans la

²¹ Les principes théoriques de Wagner ne furent guère diffusés en France avant sa mort (1883) et les débuts de la *Revue wagnérienne* (1885). Le rejet de cette musique par le grand public ne fut pas lié à des considérations musicales. La représentation de *Tannhäuser* à Paris en 1861 fut un échec et Wagner s'attira aussi la haine de beaucoup de Français en rédigeant un texte satirique et insultant suite à la défaite de 1870, *Une Capitulation*, traduit en 1876. Sur la réception de Wagner en France, voir entre autre Mrozowicki, Michał Piotr, *Richard Wagner et sa réception en France : du ressentiment à l'enthousiasme (1883-1893)*, Lyon, Symétrie, 2016.

²² La mention de la Scandinavie fut principalement liée à la question de la « couleur locale », comme on peut le voir entre autres dans l'article que Théophile Gautier écrivit pour *Le Ménestrel* sur les recensions de la presse. Gautier, Théophile, « *Hamlet* devant la critique », *Le Ménestrel*, 22/03/1868, p. 129-133.

semaine précédent la représentation, contribuèrent à créer l'attente et participèrent au succès d'audience.

La critique musicale en France

La critique musicale au XIX^e siècle a fait l'objet de plusieurs études, notamment l'ouvrage de référence d'Emmanuel Reibel, *L'Écriture de la critique musicale au temps de Berlioz* (2005), ainsi que la publication en ligne des actes du colloque *Presse et opéra aux XVIII^e et XIX^e siècles*, dirigée par Marie-Ève Thérenty, Olivier Bara et Christophe Cave (2014)²³. À la fin du siècle, il s'agit d'une activité reconnue et organisée. Tous les grands journaux donnent le programme des théâtres, et l'Opéra est considéré comme l'un des principaux d'entre eux. Lors des premières, de longs articles, parfois à la une, sont consacrés à ces représentations.

Les critiques musicaux ont un profil éclectique, où les distinctions entre théâtre et opéra ne sont pas toujours nettes. Ainsi, certains organes de presse font appel aux services de deux collaborateurs, un spécialisé dans le théâtre et un dans le spectacle lyrique, comme au *Journal des Débats*, tandis que d'autres confient ces deux tâches à la même personne. Les critiques n'exercent pas la seule profession de journaliste : la plupart d'entre eux sont également dramaturges, librettistes, musicographes, voire compositeurs, comme Reyer lui-même. Ainsi, il est jugé par ses confrères, des gens qu'il fréquente et qui font partie de son cercle de connaissances²⁴. Depuis la fin des années 1850, le jugement du critique

²³ La critique musicale constitue également l'un des objets d'étude du laboratoire lyonnais IHRIM (Institut d'Histoire des Représentations et des Idées dans les Modernités). On peut également mentionner le projet international *Francophone Music Criticism 1789-1914*, dirigé depuis 2011 par les chercheurs britanniques Katharine Ellis et Mark Everist ainsi que le site indépendant dédié aux critiques de Reyer publié par Nizam P. Kettaneh. Ellis, Katharine, Everist, Mark, *Francophone Music Criticism 1789-1914*, <<https://music.sas.ac.uk/fmc.html>>, dernière mise à jour 30/01/2019, consulté le 01/03/2021 ; Kettaneh, Nizam, *Ernest Reyer*, <<https://ernestreyer.com/>>, dernière mise à jour 16/09/2018, consulté le 01/03/2021.

²⁴ Sur l'interaction entre critiques, compositeurs et librettistes, mais sur la période précédente, voir Reibel, Emmanuel, « Carrières entre presse et opéra au XIX^e siècle : du mélange des genres au conflit d'intérêt », dans Bara, Olivier, Christophe Cave et Marie-Ève Thérenty, *Presse et opéra aux XVIII^e et XIX^e siècles. Croisements, échanges, représentations*, Média19, 2018, <<http://www.medias19.org/index.php?id=23905>>, consulté le 01/03/2021.

est moins dépendant des positions du rédacteur du journal et il gagne en autonomie, même s'il reste généralement du même bord politique et qu'il peut profiter de cet espace apparemment neutre pour critiquer la société ou le pouvoir²⁵. Ici, les dissensions observées au sein du corpus sont en grande partie liées à ce que chacun attend de la musique et du spectacle lyrique suite aux bouleversements provoqués par Wagner. Dans un contexte où l'anti-wagnérisme peut aussi s'interpréter comme une réaction antigermanique suite à la défaite de 1870, le grand débat musical autour de ses opéras est souvent l'occasion de faire passer des opinions politiques. Les critiques et comptes rendus de premières témoignent que celles-ci ne sont pas perçues comme un événement uniquement artistique et musical, mais aussi mondain. Selon les journaux et les articles, l'on s'intéressera davantage à la musique et l'œuvre ou au déroulé de la soirée.

À de rares exceptions près, les critiques dont les revues ont été étudiées dans le cadre de cet article n'ont pas de relation à la Scandinavie ou d'intérêt particulier pour celle-ci. On peut cependant remarquer qu'Adolphe Jullien, grand wagnérien et futur biographe de Reyer, qui écrit alors pour *Le Français*, a publié un livre sur la musique de Svendson et de Grieg en 1875. Oscar Comettant, compositeur-interprète et critique au *Siècle* aux positions musicales plus réactionnaires, également grand voyageur, a effectué un séjour au Danemark en 1863 et publié l'année suivante un récit de voyage, *Le Danemark tel qu'il est*²⁶. Quelques pages du livre de Comettant sont mêmes dédiées à la religion préchrétienne. Cependant, ces expériences réelles du Nord n'auront aucune influence sur l'avis des critiques à propos de *Sigurd*.

Le corpus

Le corpus utilisé dans le cadre de cette recherche comprend 90 articles, publiés entre le 6 janvier et le 14 février 1884 pour la représentation de Bruxelles (31 articles) et entre le 7 juin et le 11 juillet 1885 pour la représentation de Paris (59 articles). La première à Bruxelles a été moins couverte pour la simple raison que certains journaux ne s'intéressent

²⁵ Reibel, Emmanuel, *L'Écriture de la critique musicale au temps de Berlioz*, Paris, Honoré Champion, 2005, p. 44-47, 50.

²⁶ Comettant, Oscar, *Le Danemark tel qu'il est*, Paris, Achille Fuare, 1865.

pas à l'actualité musicale à l'étranger. Si la première d'un opéra à Paris est digne d'être mentionnée dans la presse parisienne et nationale, ce n'est pas forcément le cas des représentations en Belgique. L'événement fut cependant couvert par les journaux spécialisés et les grands titres, car dans les années 1880, c'est au théâtre de la Monnaie que les Français peuvent entendre de la musique innovante. De plus, le compositeur est une personnalité du monde de la musique et de la presse parisienne.

Le corpus ne comprend pas les annonces et les brèves, les anecdotes concernant les répétitions, les chanteurs, le compositeur ou les directeurs des théâtres, ni les articles qui ne sont que des redites copiées d'un autre journal. Il comporte en revanche les critiques parisiennes qui réutilisent partiellement les textes écrits pour la production de Bruxelles. Tous les articles sélectionnés proviennent de la presse française, la plupart quotidienne, mais se trouvent également quelques articles tirés d'hebdomadaires, de mensuels et de bimensuels. Les deux grandes revues spécialisées de l'époque, *Le Ménestrel* et *L'Art musical*, sont incluses au corpus. La source principale qui a présidé au choix des journaux est la liste des correspondants de presse spécialisés dans la critique musicale publiée à la fin des numéros des *Annales du théâtre et de la musique* de 1884 et 1885. Mis à part les critiques de *L'Art musical* et de *La Nouvelle Revue*, tous les articles sont accessibles sur les bases de données de *Gallica* ou *Retronews*.

La plupart des articles suivent le format stéréotypé adopté pour les premières de l'Opéra de Paris²⁷. Après une ouverture laissée au choix de l'auteur, celui-ci s'attache d'abord à l'« analyse» (ce qui signifie en réalité la paraphrase) du livret avant de commenter la musique puis la prestation des chanteurs. Chacun reste malgré tout assez libre d'ajouter des commentaires plus personnels sur sa conception de la musique, de la manière dont les théâtres sont ou devraient être gérés, pour critiquer ou remercier ses collègues, ou toute autre anecdote qui semble pertinente à son auteur. L'ouverture est souvent la partie la plus parlante: elle laisse transparaître l'originalité (ou le conformisme) du critique; elle est aussi parfois simplement constituées de pirouettes rhétoriques. Il s'agit souvent du moment, avec la description du livret, où le mythe nordique est évoqué ou détaillé.

²⁷ Reibel, Emmanuel, *op. cit.*, p. 59-60.

Les revues de la première de *Sigurd* sont plutôt positives²⁸ et ont tendance à se répéter. Si aucun critique n'a changé d'avis sur l'opéra entre les deux représentations, ceux qui ont couvert la première à Bruxelles reprennent en partie leur texte l'année suivante lorsqu'ils racontent la représentation de Paris, parfois sans le mentionner, parfois en y faisant référence. C'est la raison pour laquelle les articles concernant la représentation de 1884 ont été ajoutés au corpus étudié ici. L'ouverture des articles oscille entre trois amores : la comparaison à Wagner, les vingt ans qui séparent la composition de la première, ainsi que la matière qui a servi à l'écriture du livret. Les critiques sont presque tous unanimes sur la qualité de l'œuvre : l'opéra est considéré comme une contribution importante à l'art musical français. Les vers du livret sont bien tournés ; la musique est jugée moderne, originale et complexe, à tel point que les critiques les plus consciencieux préfèrent assister à plusieurs représentations avant de publier leur recension²⁹. Johannes Weber, collaborateur au *Temps*, choisit de publier sa critique en deux fois pour avoir la place de s'exprimer. Tous s'accordent également pour reconnaître des défauts certains : *Sigurd* est trop long, certains passages mériteraient d'être coupés et l'écriture musicale comporte des lourdeurs. Si tous jugent l'acte I long et peu intéressant, l'acte II et l'acte IV sont presque unanimement admirés de bout en bout. Les avis demeurent plus partagés sur l'acte III.

Ainsi, comme on le voit, ni la forme de la critique ni la qualité de ceux qui les rédigent n'ont vocation à placer la question du mythe nordique au cœur du discours. Celle-ci ne sera abordée que parce qu'elle est amenée par le livret.

Les critiques comme discours

Les articles ne se contentent pas de produire un discours sur une représentation lyrique : ils s'inscrivent au sein d'un réseau qui

²⁸ Il faut tout de même préciser que la position de Reyer rend les critiques frontales délicates, surtout de la part des collègues compositeurs, qui risquent eux-mêmes d'être la cible du chroniqueur des *Débats*, même si celui-ci revendique l'objectivité de son jugement comme marque de fabrique de ses comptes rendus.

²⁹ Reibel considère que ce type de formulation est une « précaution oratoire » assez courante chez les critiques lorsqu'il s'agit de parler de la première d'un grand opéra. Reibel, Emmanuel, *op. cit.*, p. 61.

comprend à la fois les recensions de leurs confrères ainsi que les commentaires et avis de diverses personnalités dispensés au cours de conversations publiques ou privées auquel nous n'avons pas accès. L'écrit du critique engage alors une certaines réflexivité puisqu'il doit se positionner à plusieurs niveaux. Le critique est en concurrence avec ses confrères et il peut importer à certains d'avoir un texte à fournir aux lecteurs le lendemain même de la représentation, afin de proposer une information exclusive. Cette démarche s'oppose à celle du critique qui se présente comme un professionnel compétent et préfère publier son article quelques jours plus tard, pour garantir alors à ses lecteurs un avis éclairé. Ainsi, A. Héler, en ouverture de son article sur la représentation de Paris pour *L'Art musical*, indique qu'il a relu la critique que Pougin avait écrite pour la même revue en 1884 et qu'il a pris soin de comparer ses impressions aux siennes avant d'écrire (*L'Art musical*, 15/06/1885, p. 1).

La revendication de compétence est également une réponse directe aux commentaires du tout-venant qui assiste aux représentations de Bruxelles puis de Paris, sans être forcément musiciens. Le critique qui adopte cette posture prétend apporter un avis éclairé et adopte une approche pédagogique, voire pédante³⁰. Certains éléments reviennent dans les critiques et témoignent en creux des réactions du public, notamment les points communs entre la musique de Reyer et celle de Wagner. Henry Bauer écrit dans *l'Echo de Paris* (14/06/1885, p. 1): «Dans cette belle partition, on sent le culte de Weber et de Gluck, et l'influence de Richard Wagner.» De manière originale, Bauer compare le comportement des deux compositeurs face aux exigences des directeurs de théâtres, plus que leur musique. D'autres critiques insistent sur les points communs, comme Alfred Ernst, qui détaille pour les lecteurs du *Ménestrel* les motifs conducteurs de *Sigurd* (*Le Ménestrel*, 07/06/1885, p. 212). Il ajoute également que la ressemblance concerne les principes plus que la musique elle-même. La grande majorité des critiques qui s'y connaissent modèrent l'influence de Wagner et citent, à l'instar de Bauer, Weber, Gluck, mais aussi Berlioz, trois compositeurs notoirement aimés de Reyer. Chaque critique affirme également une position, pas toujours identique, quant à savoir qui de Wagner ou de Reyer était le premier à investir la matière des Nibelungen. Le retour constant à la comparaison au compositeur allemand, même lorsqu'elle est présentée comme peu

³⁰ Ce qui est parfois moqué par des confrères dans d'autres articles.

pertinente par le critique, témoigne du fait qu'elle était alors dans toutes les têtes. Léon Niel (pseudonyme « Le Maréchal », *Le Soleil*, 11/06/1885, p. 3), plus explicite, résume ainsi le retour de l'opinion publique : « Aussi suis-je obligé de dire que les Wagnériens force-nés lui reprochaient de n'être qu'un imitateur, et les adversaires de la musique prétendue moderne affirmèrent-ils en souriant que M. Reyer n'était qu'un Wagner à la portée des bourgeois. »

À d'autres égards, les critiques se répondent entre eux et certaines assertions sont plus ou moins violemment contestées entre collègues. Certains se désintéressent de leur objet premier pour vanter ou tenter de discréditer les théories de Wagner. On trouve aussi des articles qui se répondent directement et taclent anonymement un confrère du bord adverse. Jules de Brayer, dans le numéro de juillet 1885 de la toute récente *Revue wagnérienne*, dénonce la mauvaise foi des anti-wagnéristes, qui, « lorsqu'ils font des réserves sur *Sigurd*, c'est plus Richard Wagner que M. Reyer qu'elles visent³¹ ». Il ajoute que certains procédés, honnis lorsqu'ils sont utilisés par le premier, sont considérés comme acceptables quand on les retrouve chez le second.

Reyer, quant à lui, prend la plume le 26 janvier 1884 et le 21 juin 1885, soit quelques semaines après la première vague de critiques³². Il se refuse à commenter son propre opéra et préfère évoquer la genèse difficile et la performance des chanteurs avant de remercier ses confrères pour leurs critiques positives. Il revient aussi dans l'article de 1885 sur les raisons de son refus d'assister aux représentations de Paris.

Comme on le voit ici, la principale ligne de fracture qui va opposer le public et les critiques, mais aussi les critiques entre eux, est la question du rapport à Wagner. Leur maîtrise des théories musicales du compositeur, leur connaissance plus ou moins grande de sa musique et leur admiration ou leur rejet va constituer le prisme principal par lequel ils vont apprécier cet opéra. La posture des critiques, qu'ils essayent d'adopter une position de surplomb, qu'ils prennent part à un débat artistique en cours ou qu'ils alternent entre les deux, va conditionner la manière d'évoquer le mythe nordique, qui, s'il n'est pas le principal

³¹ Brayer, Jules de, « À Propos de *Sigurd* », *La Revue wagnérienne*, tome I, 1885-1886, Genève, Slatkis Reprints, 1993, p. 173.

³² Reyer, Ernest, « Revue musicale », *Journal des débats*, 26/01/1884, p. 1-2, « Revue musicale », *Journal des débats*, 21/06/1885, p. 1-2.

objet de ces textes de presse, va néanmoins provoquer une certaine perplexité.

Un récit qui déroute : l'originalité du Nord

La première marque qui témoigne de l'originalité du sujet et de la difficulté à le maîtriser pour les critiques se constate tout d'abord par les innombrables coquilles présentes dans les articles, qu'elles soient dues aux critiques ou aux imprimeurs, qu'elles soient involontaires ou non³³. Mis à part Sigurd, aucun personnage n'est épargné. Déjà avant de monter l'opéra, Halanzier trouvait ce point difficile et avait demandé au compositeur d'appeler Hilda « *Bilda* », anecdote dont la presse s'est délectée pour la répartie de Reyer, qui avait alors proposé de rebaptiser le directeur « *Balanzier* »³⁴. Les erreurs des articles peuvent être catégorisées : il y a tout d'abord de simples coquilles d'orthographe (« *Slagen* », « *Hayen* » pour « *Hagen* », « *Gonther* », pour « *Gunther* », « *zuncs* » pour « *runes* », etc.) ; « *Folkranger* » au lieu de « *Fólkvangr* » se trouve en revanche déjà dans le livret. D'autres orthographies proviennent directement du contact avec l'œuvre de Wagner (notamment pour les orthographies « *Siegmund* », « *walkyrie* » et « *Brünnhilde* ») ; enfin, on trouve des confusions avec des réalités non scandinaves (« *Sigismond* » pour « *Sigemond* », « *nonnes* » pour « *nornes* », etc.).

Si l'action et les thématiques abordées ont dérouté certains critiques, le discours sur le Nord qui point au travers des critiques demeure très conventionnel. Camille Bellaigue est par exemple l'un de ceux qui prétendent ne pas avoir tout compris au livret (*La Revue des deux mondes*, 01/07/1885, p. 457). L'histoire est qualifiée d'« *obscur* » ou de « *brumeuse* », faisant écho aux stéréotypes qui qualifient les Vikings tels que Régis Boyer les a décrits³⁵. Héler (*L'Art musical*, 15/06/1885, p. 1) déclare : « Mais ces héros du Nord ont plus de colère que de réel

³³ Isabelle Porto San Martin remarque aussi la présence d'un grand nombre de coquilles dans les articles consacrés à des œuvres musicales en lien avec l'Espagne dans les années 1830 et 1840, qu'elle analyse comme faisant partie d'une stratégie visant à évoquer l'étranger « sans souci du réel ». San Martin, Isabelle, « Le Discours sur l'Espagne dans la presse musicale française : le filtre de l'opéra-comique (1833-1843) », dans Bara, Oliver, Christophe Cave, Marie-Ève Thérenty (ed.), *op. cit.*, consulté le 01/03/2021.

³⁴ Segond, André, *op. cit.*, p. 37-38.

³⁵ Boyer, Régis, *Le Mythe viking dans les lettres françaises*, Paris, Éditions du Porte-glaive, 1968.

enthousiasme, ils représentent le matérialisme tempéré seulement par une brutale et grossière superstition. [...] Ce sont des hommes du Nord luttant contre le fatalisme de leur rude mythologie [...].» Il semble bien que ces références à l'imaginaire demeurent assez vagues, et semblent plutôt fonctionner comme des tics de langage déclenchés par l'idée même d'une histoire scandinave.

Cet imaginaire du Nord médiéval est assez différent de celui que nous connaissons aujourd'hui: il mélange plusieurs références que nous n'associons plus aujourd'hui. Ainsi, dans la description des costumes qui, reprise à l'identique, se retrouve dans plusieurs critiques, dont le texte de Julien Sermet (*La Justice*, 10/06/1885, p. 3), on peut lire la mention suivante: « *Lassalle* (Gunther): Le premier costume, de roi german du V^e siècle, est de chaînes et de pierres avec les abeilles mérovingiennes brodées. [...] Le second costume, de noce, est un costume royal mérovingien blanc et roux brodé d'or. / *Sellier* (Sigurd): Porte sur son casque en argent Tafnit, le dragon qu'il a tué; les plaques de sa cuirasse sont argentées et très brillantes; sur son glaive, il y a des inscriptions celtiques en rouge. Ressemble à un demi-dieu, et rappelle un peu le chevalier au Cygne des *Niebelungen*.» Si Boyer notait déjà une certaine assimilation entre les Scandinaves et les Celtes au XIX^e siècle³⁶, la mention des Mérovingiens ajoute une troisième couche qui évoque l'époque des « Invasions Barbares ». Cependant, les critiques qui font à la fois allusion aux Francs et aux Celtes ne semblent pas reprendre les arguments du débat historiographique sur les origines de la Nation française durant la III^e République³⁷ mais se contentent d'un brouillage qui favorise l'évocation poétique d'une époque reculée et barbare. Seul Victor Fournel (*Le Correspondant*, 22/07/1885, p.344) semble considérer que la description de Sigurd en « héros franc » est une tentative des librettistes pour rattacher au sol français une légende trop germanique à son goût.

La barbarie supposée du Nord médiéval crée des attentes chez certains critiques quant à la musique. De même que pour l'usage

³⁶ Boyer, Régis, *op. cit.*

³⁷ Graceffa, Agnès, *Les Historiens et la question franque. Le peuplement franc et les Mérovingiens dans l'historiographie française et allemande des xix^e et xx^e siècles*, Turnhout, Brepols, 2009; voir également Joye, Sylvie, « Représentations modernes et contemporaines: barbares redécouverts, barbarie réinventée », dans Dumézil, Bruno (éd.), *Les Barbares*, Paris, PUF, [2016] 2020.

presque automatique de certains termes associés au Nord, on peut se demander si, lorsque Victor Wilder (*Le Ménestrel*, 13/01/1884, p. 49-52) évoque «les couplets sauvages d'Uta», «la ballade farouche de Hagen» et «la cour d'un roi barbare où la joie même a les allures d'un délire sauvage», il ne plaque pas des attributs qui proviennent davantage de ses attentes que de la musique. Dans la suite de son article, il reprochera à Rose Bosman, l'interprète de Hilda, d'avoir chanté avec grâce et douceur le rôle «de cette Frédégonde furieuse». De même, l'année suivante, Madeleine Pidoux (pseudonyme «Jacques Hermann», *Le Constitutionnel*, 16/06/1885, p. 3), reprochera à Lassalle de ne pas chanter avec assez de rudesse et de ressembler davantage à un troubadour qu'à un roi barbare. Bellaigue aussi trouve la musique trop douce pour évoquer une époque qu'il juge cruelle. Cependant, le livret «barbare» permet également aux critiques de pardonner aux passages les moins élégants de l'opéra, qu'ils auraient condamnés dans d'autres circonstances.

De plus se remarque une rhétorique de la froideur et de la rigidité qui opère à plusieurs niveaux dans les articles: les personnages sont nobles, purs et froids, et la thématique originale. Ces éléments font écho à la description de la personnalité du compositeur, célèbre pour son intransigeance (il refusa d'assister aux représentations de Paris suite aux coupes indésirables décidées par les directeurs du théâtre) et son indépendance. Il se fait également remarquer par son refus d'adhérer à une quelconque école. Cependant, Reyer n'est jamais comparé directement à ses personnages, sa vie n'est pas non plus comparée à l'action du livret³⁸. Ces qualités, présentées de manière positive pour qualifier l'homme, deviennent gênantes lorsqu'il s'agit de qualifier l'intrigue de l'opéra.

Un mythe nordique pour les Français: l'ombre de Wagner

Le principal constat que font les critiques lorsqu'ils abordent le contenu du livret est le suivant: il s'inspire d'une histoire peu connue

³⁸ À l'exception d'un article d'Auguste Vitu (*Le Figaro*, 13/06/1885, p. 2) où la vie du compositeur, entre France, Alsace, Algérie et Belgique, est présentée comme faisant écho à la légende des Nibelungen, partagée entre Allemagne et Scandinavie; il n'est cependant question ni de la musique, ni du livret.

du public français. Pour Arthur Pougin (*L'Art musical*, janvier 1884, p. 3), il s'agit même du principal défaut de l'œuvre :

Le reproche le plus grave qu'on puisse adresser au compositeur, – et par malheur il est fondamental ! – c'est le choix, à mon sens très fâcheux, du sujet traité par lui.

Ce défaut est double : l'histoire évoquée est celle d'un mythe, et ce mythe est germanique.

La méfiance envers le mythe est tout d'abord liée à la conception du médium : l'opéra est pensé comme le lieu où s'expriment les passions humaines. De plus, *Sigurd* est perçu comme un grand opéra, un genre traditionnellement associé à une intrigue historico-politique. Des personnages quasi-divins comme Sigurd et Brunehild sont jugés durs, froids et peu intéressants. Plusieurs critiques affirment s'être ennuyés et n'avoir aucun intérêt pour le devenir des personnages. Henry Maret (*Le Radical*, 16/06/1885, p. 2) écrit ainsi :

Ces sujets sont de ceux qu'affectionne Wagner [...]. Ils ont un défaut : ils ne peuvent émouvoir ; ils ont une qualité : la grandeur. C'est de la poésie nuageuse [...].

Bellaigue, (*La Revue des deux mondes*, 01/07/1885, p. 456-461), Fabrice Carré (*La Patrie*, 07/01/1884, p. 2), Pierre Véron (*Le Charivari*, 14/06/1885, p. 2) et Ely-Edmond Grimard (*Annales politiques et littéraires*, 03/02/1884, p. 70-71) partagent ce constat d'une histoire qui les a laissés froids. La fantaisie et la présence de magie n'est pas forcément appréciée : Reyer mentionne en ouverture de son article de 1884 qu'il s'agit de l'une des raisons qui a fait refuser son œuvre par Vaucozel (Le *Journal des Débats*, 26/01/1884, p. 1). Léon Kerst, qui écrit pour *Le Petit journal* et *Le Voltaire*, défend dans différents articles que l'élément fantastique est habilement intégré à l'intrigue et pour cette raison, n'est pas gênant (*Le Voltaire*, 11/01/1884, p. 3). Tous les critiques qui présentent cette objection ont un point commun : ils sont conservateurs et s'opposent aux conceptions nouvelles développées par les wagnériens.

Pidoux (pseudonyme « Jacques Hermann », *Le Constitutionnel*, 16/06/1885, p. 2) fait remarquer de manière très pertinente que le mythe ne gêne que parce qu'il est germanique ou nordique :

Si l'œuvre de M. Du Locle, Blau et Reyer, s'appelait Achille, ou plutôt Hercule, s'il s'agissait de mythologie grecque, il y a peut-être longtemps

qu'elle eût été représentée à Paris et, à coup sûr, l'opinion publique ne se fut pas épouvantée d'une manière aussi comique qu'elle l'a fait, au seul nom germanique de Sigurd, et devant l'épopée scandinave qui lui rappelait à la fois le double et terrible souvenir des Niebelungen et de Richard Wagner.

Si Pidoux est la seule critique du corpus à formuler explicitement cette opinion, il est évident que beaucoup la partagent. Seul Weber (*Le Temps*, 14/06/1885, p. 3), défend l'idée contraire :

nous supportons plus aisément les antiques légendes, pourvu toutefois qu'elles n'aient pas trop servi. Le paradis de Mahomet, la mythologie grecque, ne nous séduisent plus. Les traditions scandinaves trouvent encore grâce devant notre curiosité trop blasée.

La possibilité même d'intéresser les Français à cette histoire est mise en cause. Sermet (*La Justice*, 13/06/1885, p. 2) évoque un « caractère tudesque » qui ne convient pas aux Français; Louise-Antoinette de Molène (pseudonyme « Rigoletto », *La Liberté*, 14/06/1885, p. 1) oppose « le cerveau positif et quelque peu géométrique des Français » au « cerveau rêveur et philosophique des Allemands », qui rendrait les premiers inaptes à apprécier un tel récit, tandis qu'il conviendrait aux seconds, faisant peut-être aussi par là allusion aux longs monologues philosophiques des personnages wagnériens, jugés assez ennuyants par les critiques français. Fouquier, Bellaigue, Grimard et Pougin critiquent également le caractère spécifiquement germanique, associé selon les articles à l'idée de « lourdeur » ou de « barbarie ». Pour Fouquier (*Le xix^e Siècle*, 15/06/1885, p. 1), les légendes médiévales allemandes ne sont tolérables que si elles ont des sources qu'il considère françaises, comme les légendes autour du cycle du Graal ou de Charlemagne. Ce discours reprend des stéréotypes classiques et est tenu par certaines personnalités pour lesquelles la critique du mythe germanique semble en réalité davantage viser les innovations musicales wagnériennes. Comettant (*Le Siècle*, 15/06/1885, p. 1-2) consacre ainsi un tiers de son article sur *Sigurd*, qui s'étale sur douze colonnes, à critiquer les théories de Wagner, alors même qu'il se félicite que Reyer ne lui ait que très peu emprunté. En revanche, Fournel (*Le Correspondant*, 22/07/1885, p. 344), qui n'est pas engagé dans ce débat de musiciens, porte quant à lui une critique patriotique et développe longuement sur le choix de

Reyer d'avoir « [passé] le Rhin pour aller y chercher un thème d'opéra, [...] dans un pays qui tient à ne rien devoir à l'Allemagne. »

Recourir à un mythe nordique pour fournir un livret surprend les critiques et déclenche un discours sur la possibilité et l'intérêt de sa présence à l'opéra. Plusieurs facteurs ont été mis en avant: la nature même du médium qui ne s'y prêterait pas pour certains, l'absence de connaissance préexistante sur le sujet par le public (lié au point précédent, la plupart des opéras étant des adaptations de romans ou pièces à succès), la confrontation à un « esprit français », qui ne serait pas à même de s'intéresser à ce type de récit.

Cependant, les critiques qui ont affirmé ne pas s'intéresser au mythe pour son aspect impersonnel ont pourtant apprécié le dernier acte, centré sur un double triangle amoureux, où s'expriment des passions typiquement humaines. En plus d'y trouver les meilleures pages musicales, ils voient dans ce dernier acte une situation dramatique apte à fournir de la matière à un opéra. Comme l'explique Mark de Thémines (*La Patrie*, 16/06/1885, p. 3):

Ici, le fantastique cesse, le drame qu'il [Reyer] n'a fait que nouer, se corse et se développe dans toute sa réalité; de surnaturel, il devient humain, et c'est ce qui ajoute de l'intérêt à l'action.

Le consensus sur ce point est assez flagrant chez les critiques réfractaires mentionnés précédemment.

Les wagnériens ont quant à eux un tout autre avis sur le recours au mythe à l'opéra, même s'ils ne glosent pas spécialement son origine scandinave. Wilder (*Le Ménestrel*, 13/01/1884, p. 1-2) et Bauer (*Le Réveil*, 11/01/1884, p. 1) vantent l'aspect universel du mythe qui s'incarne ici sous une forme nouvelle. Ce dernier écrit qu'« [...] il n'appartient pas en propre à la mythologie germanique, [...] on suit cette légende de l'incarnation du dieu Hindou, de la Passion du Christ jusqu'au conte de la Belle au Bois Dormant. » Wilder évoque également ce point et compare le combat de Sigurd contre le dragon à celui d'Apollon contre Python, mais ajoute une nuance: « [...] en fait de mythe, la substance n'est rien et la forme est tout ». Le caractère du mythe et sa poésie dépendent de traits culturels spécifiques qui lui confèrent force et personnalité. Wilder ne tranche pas dans cet article sur la conduite que Reyer aurait dû adopter.

Cette approche du mythe peut se comprendre de deux manières. Tout d'abord, les critiques suivent l'actualité des recherches érudites sur les Indo-Européens et la littérature médiévale allemande, recherches intéressées par les origines des mythes germaniques, qui seront également évoquées par Louis Gallet (*La Nouvelle revue*, 15/01/1884³⁹). Cependant, lorsqu'il s'agit de musique, cette vision du mythe se rattache surtout aux conceptions que Wagner développe dans le deuxième tome d'*Oper und Drama* (paru en 1851, alors non traduit en français), conceptions que Wilder présente d'ailleurs en ouverture de son article du *Ménestrel* et qui seront détaillées dans divers articles de *la Revue wagnérienne*. En effet, Wagner défend l'idée que le Mythe est plus à même d'être sujet d'un drame car il délivre une vérité éternelle sur l'Homme, vérité à même de se traduire musicalement⁴⁰.

La réticence de Wilder face à l'aspect germanique et nordique du mythe peut aussi se comprendre en référence aux écrits de Wagner. Si dans *Opéra et Drame*, qui reste le texte principal dans lequel il développe ses principes esthétiques, Wagner se réfère avant tout aux mythes grecs et les présente comme des modèles, il considère par ailleurs le mythe comme une manifestation archaïque de l'esprit d'un peuple⁴¹, d'où il découle que chaque compositeur doit puiser dans les mythes propres à son peuple pour y trouver sa matière. Qu'un Français compose un opéra d'après d'un mythe étranger n'est donc pas une démarche qui va de soi pour un pur wagnérien, même si Wilder, lorsqu'il formule cette réticence, la présente comme la sienne propre et ne fait pas référence à Wagner.

Comme on le voit, la même qualité, l'« humanité » du drame, est obtenue selon les uns par le recours au mythe, par l'aspect historique et la présence d'un double triangle amoureux pour les autres. Si la description des qualités musicales de l'opéra n'est pas l'objet de cet article, on peut cependant noter que les premiers critiques se félicitent de l'usage de leitmotifs, de l'adéquation entre l'action du livret et la partition ainsi que de la disparition des airs, principes défendus par les

³⁹ Association l'Art lyrique français, *l'Art lyrique*, <https://www.artlyriquefr.fr/dicos/Nouvelle%20Revue%20Gallet.html#15_janvier_1884>, consulté le 01/03/2021.

⁴⁰ Goldman, Albert et Evert Sprinchorn (ed.), *Wagner on Music and Drama, A Compendium of Richard Wagner's Prose Works*, New York, Da Capo, 1988, p. 90-91.

⁴¹ Spencer, Stewart, « The "Romantic Opera" and the Turn to Myth », dans Grey, Thomas (ed.), *op. cit.*, p. 71.

partisans de la musique moderne, tandis que les seconds approuvent la modération avec laquelle Reyer utilise les leitmotivs et reconnaissent avec plaisir des formes traditionnelles comme des airs et des duos. La question du mythe nordique n'est ainsi qu'un élément de plus dans le débat qui divise la critique française autour de la musique de Wagner.

Intéresser le lecteur et le spectateur français

Malgré la gêne que peut constituer ce sujet lointain, les critiques restent globalement positives et on retrouve la trace de stratégies discursives qui visent à mettre en avant des points d'accroches par lesquels les Français pourraient apprécier *Sigurd*.

La première stratégie est l'utilisation de comparaison et de métaphores à contenu culturel qui rattachent les personnages et l'action du livret à des situations littéraires ou lyriques bien connues. Ce procédé n'est ni nouveau, ni original; ni réservé à la critique de cet opéra précis, ni à l'écriture journalistique. S'il peut également être interprété comme une simple coquetterie stylistique, marque du beau style français, le choix des œuvres utilisées pour la comparaison n'est pas anodin: il s'agit à la fois d'un répertoire gréco-romain (Odin comme Jupiter nordique, les nornes comme Parques du nord) ou lié aux contes de fée (le comparant le plus récurrent étant la Belle au Bois Dormant). Le lien aux lettres françaises est parfois formulé encore plus explicitement, qu'elles soient classiques (référence au même conte, mais en mentionnant Perrault et en rappelant la paternité française du récit; Brunehild comparée plusieurs fois à une seconde Phèdre, Sigurd à Roland, etc.) ou plus contemporaines (Hilda est la Ildigo de la pièce de Bornier, *Les Noces d'Attila*, 1880). Certaines comparaisons permettent de mettre en regard des passages de *Sigurd* et des opéras connus des Parisiens. La palme revient au chroniqueur du *Moniteur universel*, Édouard Thierry (15/06/1885, p. 1-2), qui évoque tout à la fois Macbeth, le *Cantique des cantiques*, Aladin, Judith, Phèdre, l'opéra *Robert le diable* puis *Othello*. Ce procédé immémorial, lointain descendant de l'*interpretatio romana*, d'ailleurs parfois utilisé avec beaucoup de second degré, permet d'offrir un cadre de référence maîtrisé par les lecteurs du journal, de témoigner de son admiration pour tel passage ou au contraire, se moquer des incohérences du livret.

Une seconde stratégie est l'approche pédagogique: certains se sentent obligés de retracer toute l'histoire de la légende des Nibelungen, démarche jugée inutile et qualifiée d'«érudition facile» par Jullien (*Le Français*, 15/01/1884, p. 1). Weber (*Le Temps*, 15/01/1884, p. 1), prend au sérieux cette question:

Il règne chez nous une ignorance si générale sur les mythes germaniques, que j'ai cru utile de donner quelques indications sommaires. Des érudits sont seuls familiarisés avec la littérature allemande; mais on parle continuellement des Nibelungen en désignant ainsi la *Tétralogie* de R. Wagner, sans la connaître, et en la confondant avec le *Niebelungenlied* [...].

Weber, qui connaît l'allemand, adopte un prisme germanique et littéraire: s'il cite les *Eddas* et la *Völsunga saga*, il est également le seul à mentionner le *Hürnen Seyfrid* ainsi que les pièces de Hans Sachs et La Motte-Fouqué (*Le Temps*, 09/01/1884, p. 2). Il apportera d'autres références dans ses autres articles l'année suivante. Il est le seul critique du corpus à s'intéresser à la réception allemande et aborde les Nibelungen comme une source d'inspiration pour des auteurs modernes et non un mythe médiéval ou populaire, comme le feront Vitu (*Le Figaro*, 8/01/1884, p. 3; 13/06/1885, p. 2) et surtout Gallet (*La Nouvelle revue*, 15/01/1884), qui confessera avoir travaillé son sujet pour l'occasion. Ce dernier citera seulement des légendes et des traditions populaires: les ballades féroïennes et danoises sont évoquées, ainsi que Lyderic et Saintine. Il raconte une version nordique des aventures de jeunesse du héros (ce que fera également Comettant par exemple), puis s'interroge sur la dimension mythique ou historique du récit à travers la question du prototype de Sigurd. Tout caractère allemand est réduit au minimum dans sa critique. Gallet indique que la légende provient des «peuples du Nord» et d'une «saga franque»; il développe longuement sur l'origine unique, peut-être aryenne, des mythes et termine sur l'assassinat du roi mérovingien Sigebert. Vitu, au contraire, évoque principalement *Le Nibelungenlied* et passe très rapidement sur les sources scandinaves. Ceci peut s'expliquer par l'amorce choisie pour son article de 1884: il rapporte en effet les possibles origines néerlandaises de la légende, faisant de Bruxelles le lieu obligé où monter *Sigurd*, et présente ainsi la Belgique comme la première étape pour préparer le public français.

Ainsi, peu de critiques opèrent une distinction précise entre sources scandinaves et sources germaniques. Alors même que la traduction de Laveleye du *Nibelungenlied* est présentée comme la source du livret, très peu de critiques s'étendent sur l'apport exact de ce texte. Dans la décennie qui suit, Henri de Curzon écrit une monographie, *La Légende de Sigurd dans l'Edda: l'opéra d'E. Reyer*⁴², un ouvrage outrageusement dithyrambique, que Jullien citera dans sa biographie du compositeur parue l'année de sa mort, en 1909. Tous deux prétendent que Reyer s'est très fortement inspiré des sources scandinaves et très peu des allemandes. Si cette affirmation est objectivement fausse, ces auteurs ne défendent pas cette ressemblance en se fondant sur des critères thématiques mais sur l'esprit des textes: la version allemande est présentée comme dénaturée, plus hypocrite et médiocre, touchée par les affres de la civilisation et contaminée par le christianisme, tandis que la version norroise respire la noblesse et l'authenticité. Se retrouve donc ici encore la présence d'un caractère noble, qui relie le livret, la musique et la littérature scandinave, excluant spécifiquement la poésie allemande.

Cependant, et sans grande surprise, les éléments qui permettent de rallier tous les critiques à cet opéra, sont sa forme et sa musique. Le compositeur est français et son attachement à son pays n'est mis en cause que très marginalement, dans quelques courts articles satiriques qui s'attachent plus à la réaction des Parisiens qu'à la description de la musique et qui n'ont pas été inclus dans le corpus. *Sigurd* se rattache à la tradition nationale du *grand opéra*, avec ses scènes de pompe et ses ballets. Si cette forme d'art a perdu sa fonction politique depuis l'ouverture du palais Garnier en 1875 et est devenue muséale⁴³, ce genre reste pensé comme une manifestation de l'identité nationale. Lors de la première à Bruxelles, beaucoup regrettent de ne pas pouvoir assister à la représentation depuis Paris. Kerst (*Le Petit journal*, 10/01/1884, p. 3) écrit ainsi: «c'est tout simplement une honte qu'un pareil ouvrage, si beau, si grandiose et *si parfaitement français*, ait dû passer la frontière pour être représenté», constat sur lequel s'accordent la plupart des

⁴² Curzon, Henri de, *La Légende de Sigurd dans L'Edda. L'opéra d'E. Reyer*, Fischbacher, Paris, 1890.

⁴³ Fulcher, Jane, *Le Grand Opéra en France: un art politique, 1820-1870*, Paris, Belin, 1988, p. 142.

critiques. Ceux qui aiment cette tradition se réjouissent de voir une œuvre nouvelle s'y rattacher; d'autres, comme Vitu et Fournel, considèrent qu'il s'agit d'une avancée vers la modernisation de la musique française et un pas qui mènera à l'acceptation de Wagner en France. Les qualités musicales et lyriques, qui préoccupent davantage les critiques que la question du mythe nordique, permettent de légitimer la présence d'un tel thème et de le diffuser. On peut rappeler que les passages qui ont marqué les auditeurs le plus favorablement et ont suscité l'admiration quasi unanime des spécialistes sont la grande scène de culte à Odin et Fréya, ainsi que le dernier acte qui repose sur les codes classiques du double triangle amoureux, mais se termine sur une apothéose à la Wagner (tout du moins dans le livret).

Conclusion et perspectives

Si la légende des Nibelungen avait déjà été mobilisée par des auteurs français, cette histoire est trop associée à l'espace germanique, que ce soit en tant qu'« *Iliade germanique* » ou sous la forme du *Ring der Nibelungen*, pour qu'un opéra joué à Paris sur ce thème ne choque pas de prime abord l'opinion comme les journalistes. Cependant, les critiques professionnels, s'ils interrogent ce choix, voire le déplorent, y voient surtout l'occasion de se positionner dans le débat musical qui occupe Paris à l'époque et de donner leur avis – en longueur ou entre les lignes selon le cas – sur Wagner. L'univers des mythes scandinaves est une réalité bien lointaine pour ces hommes et ces femmes et la nécessité même d'un discours sur cet espace à l'opéra se pose. Ce sont les qualités de l'opéra, jugées assez françaises pour satisfaire pleinement l'ego national et suffisamment modernes pour plaire aux wagnériens, qui vont permettre de placer la question du mythe scandinave au second plan et susciter l'acceptation.

Cette validation des critiques va s'accompagner d'un franc succès auprès du public, succès qui s'explique en partie par l'absence des opéras wagnériens sur les scènes françaises, ce qui évite une comparaison peu flatteuse pour Reyer. La diffusion tardive de la musique de Wagner va permettre aux Parisiens de profiter, pour quelques décennies, de leur version française de la mort de Sigurðr.

Sigurd a également pour particularité d'avoir été joué légèrement avant le début de la « vague scandinave » à Paris, qui se caractérise par l'intérêt pour la peinture, la littérature, le théâtre, et la musique scandinave. Laurence Rogations, dans sa thèse, montre que l'intérêt dans la presse est au plus fort autour de l'année 1890⁴⁴. Sans être une source d'inspiration directe, *Sigurd* est le premier d'un groupe d'opéras de compositeurs français qui vont prendre pour sujet le Nord médiéval et les temps considérés barbares, parfois en adaptant une œuvre scandinave: *Gwendoline*, de Chabrier (1886⁴⁵), *Fervaal* de d'Indy (1897, adaptation libre d'un poème de Tegnér⁴⁶), *Hulda* de Franck (1894, d'après une pièce de Bjørnson), auquel on peut ajouter l'*Ouverture de Frithiof* de Dubois (1892, œuvre symphonique), puis le *Frédégonde* de Guiraud et Saint-Saëns (1895), pour le lien thématique avec les Nibelungen⁴⁷. Cependant, il faut modérer cette affirmation car la fin du xix^e siècle se caractérise par un éclatement des thèmes et des imaginaires abordés par l'opéra et ceux qui s'intéressent au Nord restent minoritaires. Il demeure que tous ces opéras ne s'intéressent pas à la Scandinavie moderne mais à un monde médiéval et mythique. À aucune autre époque le Nord médiéval n'a inspiré tant de compositeurs français.

Ainsi, comme Mickaëlle Cedergren et Christophe Primat le suggèrent⁴⁸, la question de l'articulation entre discours sur le Nord et genre, ou ici médium, a son importance, ainsi que le contexte historique et social : dans les années 1880, en France, on s'interroge sur la possibilité

⁴⁴ Rogations, Laurence, *Les Barbares du Nord à la conquête du génie latin: images et imaginaires dans la presse française (1870-1914)*, Sorbonne-université, 2017, thèse non publiée.

⁴⁵ Dates des premières, généralement à la Monnaie. La plupart de ces œuvres ont été composées plus tôt.

⁴⁶ *Fervaal* devait originellement se dérouler en Scandinavie. Huebner suggère qu'en partie suite aux réactions à la sortie de *Sigurd* puis de *Gwendoline*, mais aussi pour suivre les préceptes wagnériens, d'Indy décide transposer son opéra dans les Cévennes. Huebner, *op. cit.*, p. 321-323.

⁴⁷ Il est ici intéressant de constater que tous ses compositeurs n'ont pas le même rapport à la musique de Wagner et que l'on ne peut donc pas réduire cet intérêt pour les mythes et légendes nordiques chez les compositeurs français à du wagnérisme.

⁴⁸ Cedergren, Mickaëlle et Christophe Primat, «Le Nord dans les littératures francophones – Interactions entre les espaces littéraires francophones et scandinaves», *Revue nordique des études francophones*, n°3(1), 2020, III-XII. DOI: <<http://doi.org/10.16993/rnef.52>>, 01/03/2021.

même de montrer un mythe nordique à l'opéra. Cette interrogation peut être rhétorique, ou cacher une idéologie revancharde qui assimile le Nord médiéval scandinave et Wagner à un marqueur identitaire germanique. Produire ce type de discours n'est alors pas un acte anodin qui va de soi. Faire référence à l'imaginaire du Nord permet à l'artiste qui convoque cet imaginaire de se positionner comme un original dans le champ auquel il appartient, mais risque aussi de causer un certain soupçon quant à son patriotisme.

Dossier de presse

- Anonyme, « Les Légendes scandinaves », *La Liberté*, 15/06/1885, p. 1-2.
- Alexis, Paul (Trublot), « À minuit », *Le Cri du peuple*, 15/06/1885, p. 3.
- Bauer, Henry, « Sigurd », *Le Réveil*, 11/01/1884, p. 1.
- Bauer, Henry, « Les Premières », *Le Réveil*, 15/06/1885, p. 2-3.
- Bauer, Henry, « Sigurd », *L'Echo de Paris*, 14/06/1885, p. 1-2.
- Bellaigue, Camille, « Revue musicale », *La Revue des deux mondes*, t. 70, Paris, Bureau de la Revue des deux mondes, 1885, p. 451-461.
- Boissard, Auguste, « Théâtre illustré », *Le Monde illustré*, 11/07/1885, p. 22.
- Brayer, Jules de, « À propos de Sigurd », *La Revue wagnérienne*, tome I, 1885-1886, Genève, Slatkins Reprints, 1993, p. 171-174.
- Carré, Fabrice, « Une première à Bruxelles », *La Patrie*, 07/01/1884, p. 1.
- Claudin, Gustave, « Théâtres », *Le Petit Moniteur universel*, 16/06/1885, p. 3-4.
- Comettant, Oscar, « Sigurd », *Le Siècle*, 09/01/1884, p. 2.
- Comettant, Oscar, « Sigurd », *Le Siècle*, 10/01/1884, p. 2-3.
- Comettant, Oscar, « Les premières Représentations », *Le Siècle*, 13/06/1885, p. 2.
- Comettant, Oscar, « Revue musicale », *Le Siècle*, 15/06/1885, p. 1-2.
- Desbeaux, Émile (L'amateur des spectacles), « Les Soirs de premières, Opéra : Sigurd, 12 juin 1885 » *Le Moniteur universel*, 13/06/1885, p. 3.
- Desbeaux, Émile, « Premières représentations », *La petite Presse*, 15/06/1885, p. 3.
- Ernst, Alfred, « Semaine théâtrale », *Le Ménestrel*, 07/06/1885, p. 211-212.
- Ernst, Alfred, « Semaine théâtrale », *Le Ménestrel*, 14/06/1885, p. 218-219.
- Feydeau, Georges, « Courrier des théâtres », *Le XIX^e Siècle*, 09/06/1885, p. 4.
- Fouquier, Henry, « Causerie dramatique », *Le XIX^e Siècle*, 15/06/1885, p. 1-2.
- Fourcaud, Louis de, « Les Premières », *Le Gaulois*, 08/01/1884, p. 3.
- Fourcaud, Louis de, « Musique », *Le Gaulois*, 13/06/1885, p. 3.
- Fournel, Victor, « Les Œuvres et les Hommes », *Le Correspondant*, t. 104, Paris, Bureaux du *Correspondant*, 1885, p. 337-359.
- Fraumont, Eugène, « Une première », *Le Soir*, 13/06/1885, p. 3.

- Frédérix, Gustave, « Une première représentation à Bruxelles », *Le Journal des Débats*, 16/01/1884, p. 3.
- Gallet, Louis, *La nouvelle Revue*, 15/01/1884, consulté sur le site de l'Association de l'Art lyrique, *L'Art lyrique*, <https://www.artlyriquefr.fr/dicos/Nouvelle%20Revue%20Gallet.html#15_janvier_1884>, consulté le 03/01/2021.
- Gallet, Louis, *La nouvelle Revue*, 01/07/1885, consulté sur le site de l'Association de l'Art lyrique, *L'Art lyrique*, <https://www.artlyriquefr.fr/dicos/Nouvelle%20Revue%20Gallet.html#01_juillet_1885>, consulté le 03/01/2021.
- Giraudet, Jules (Saint-Amé), « Opéra », *L'Orchestre*, 17/06/1885, p. 2.
- Gouzien, Armand, « Les Théâtres », *Le Rappel*, 10/01/1884, p. 3.
- Gouzien, Armand, « Les Théâtres », *Le Rappel*, 14/06/1885, p. 3.
- Gramont, Louis de, « Les Premières », *L'Intransigeant*, 09/01/1884, p. 2.
- Gramont, Louis de, « Les Premières », *L'Intransigeant*, 10/01/1884, p. 2.
- Gramont, Louis de, « Sigurd », *L'Intransigeant*, 14/06/1885, p. 2.
- Grimard, Ely-Edmond, « Musique », *Annales politiques et littéraires*, 03/02/1884, p. 70-71.
- Grisier, Georges (Dorante), « Gazette théâtrale », *La Patrie*, 14/06/1885, p. 3.
- Héler, A., *L'Art musical*, 15/06/1885, p. 1-2.
- Hubert, Eugène, « La Soirée », *Gil Blas*, 14/06/1885, p. 3.
- Joncières, Victorin de, « Revue musicale », *La Liberté*, 15/06/1885, p. 1-2.
- Jullien, Adolphe, « Revue musicale », *Le Français*, 15/01/1884, p. 1.
- Jullien, Adolphe, « Revue musicale », *Le Français*, 15/06/1885, p. 1.
- Kerst, Léon, « Premières représentations », *Le petit Journal*, 09/01/1884, p. 3.
- Kerst, Léon, « Premières représentations », *Le petit Journal*, 10/01/1884, p. 2-3.
- Kerst, Léon, « Sigurd », *Le petit Journal*, 14/06/1885, p. 1-2.
- Kerst, Léon, « Musique », *Le Voltaire*, 11/01/1884, p. 3-4.
- Kerst, Léon, « Sigurd », *Le Voltaire*, 14/06/1885, p. 1-2.
- Lasalle, Albert de, « Chronique musicale », *Le Monde illustré*, 20/06/1885, p. 450-451.
- Lefèvre, George, « Hommes et choses », *Le Radical*, 13/01/1884, p. 1.
- Lefèvre, George, « La Soirée théâtrale » *Le Radical*, 14/06/1885, p. 3.
- Maret, Henry, « Premières représentations », *Le Radical*, 16/06/1885, p. 2.
- Marx, Léon, « Premières représentations », *La Lanterne*, 15/06/1885, p. 4.
- Mendel, Émile, « Soirées parisiennes », *Le XIX^e Siècle*, 13/06/1885, p. 3-4.
- Molènes, Louise-Antoinette de (X), « À travers champs », *La Liberté*, 13/06/1885, p. 2.
- Molènes, Louise-Antoinette de (Rigoletto), « Soirée théâtrale », *La Liberté*, 14/06/1885, p. 2.
- Mullem, Louis, « Courrier dramatique », *La Justice*, 15/06/1885, p. 1-2.
- Niel, Léon (Le Maréchal), « Le Théâtre à Paris », *Le Soleil*, 11/06/1885, p. 3.
- Niel, Léon (Le Maréchal), « Le Théâtre à Paris », *Le Soleil*, 15/06/1885, p. 3.
- Noël, Édouard (Nicolet), « Sigurd », *Le Gaulois*, 12/06/1885, p. 3.

- Pidoux, Madeleine (Jacques Hermann), « Musique », *Le Constitutionnel*, 15/01/1884, p. 2.
- Pidoux, Madeleine (Jacques Hermann), « Premières représentations », *Le Constitutionnel*, 14/06/1885, p. 2.
- Pidoux, Madeleine (Jacques Hermann), « Musique », *Le Constitutionnel*, 16/06/1885, p. 2-3.
- Pougin, Arthur, « Sigurd », *L'Art musical*, 01/1884, p. 3-4.
- Pougin, Arthur, « La Semaine théâtrale », *L'Illustration théâtrale*, 21/06/1885, p. 5-6.
- Reyer, Ernest, « Revue musicale », *Le Journal des Débats*, 26/01/1884, p. 1-2.
- Reyer, Ernest, « Revue musicale », *Le Journal des Débats*, 21/06/1885, p. 1-2.
- Roger, Victor, « Ernest Reyer et Sigurd », *La France*, 06/01/1884, p. 2.
- Roger, Victor, « La Représentation de 'Sigurd' à Bruxelles », *La France*, 09/01/1884, p. 3.
- Roger, Victor, « Premières représentations », *La France*, 14/06/1885, p. 3.
- Sermet, Julien, « La Soirée d'hier », *La Justice*, 10/06/1885, p. 3.
- Sermet, Julien, « La Soirée d'hier », *La Justice*, 13/06/1885, p. 3.
- Soubies, Albert de (B. de Lomagne), « La Répétition générale de Sigurd », *Le Soir*, 11/06/1885, p. 3.
- Soubies, Albert de (B. de Lomagne), « Premières Représentations », *Le Soir*, 14/06/1885, p. 3.
- Stoullig, Edmond, « Chronique musicale », *Le National*, 10/01/1884, p. 3.
- Street, Georges, « Les Théâtres », *Le Matin*, 13/06/1885, p. 2.
- Thémimes, Mark de, « Revue musicale », *La Patrie*, 16/06/1885, p. 1.
- Thierry, Edouard, « Théâtres », *Le Moniteur universel*, 15/06/1885, p. 1-2.
- Toché, Raoul (Frimousse), « La Soirée bruxelloise », *Le Gaulois*, 08/01/1884, p. 3.
- Trézel, Jacques, « Les Soirs de première, la partition », *Le Moniteur universel*, 15/06/1885
- (Une bonne lorgnette), *Le Radical*, 14/06/1885, p. 3.
- Véron, Pierre, « Chronique. Sigurd et C^{ie} », *La petite Presse*, 12/06/1885, p. 1-2.
- Véron, Pierre, « Théâtres », *Le Charivari*, 14/06/1885, p. 2.
- Véron, Pierre, « Courrier de Paris », *Le Monde illustré*, 12/01/1884, p. 18-19.
- Vitu, Auguste, « Premières représentations », *Le Figaro*, 08/01/1884, p. 3.
- Vitu, Auguste, « Opéra », *Le Figaro*, 13/06/1885, p. 2.
- Weber, Johannes, « Sigurd », *Le Temps*, 09/01/1884, p. 2.
- Weber, Johannes, « Critique musicale », *Le Temps*, 14/02/1884, p. 1-2.
- Weber, Johannes, « Spectacles et concerts », *Le Temps*, 14/06/1885, p. 3.
- Weber, Johannes, « Critique musicale », *Le Temps*, 15/06/1885, p. 3.
- Wilder, Victor, *Gil Blas*, « Premières représentations », 09/01/1884, p. 3.
- Wilder, Victor, « Premières représentations », *Gil Blas*, 14/06/1885, p. 2-3.
- Wilder, Victor, « Sigurd », *Le Ménestrel*, 13/01/1884, p. 49-52.