



” C’est là que l’on vole à l’immortalité ”. Musiciens wallons à la cour de France aux XVIIe et XVIIIe siècles
Philippe Vendrix

► **To cite this version:**

Philippe Vendrix. ” C’est là que l’on vole à l’immortalité ”. Musiciens wallons à la cour de France aux XVIIe et XVIIIe siècles. Carole Carpeaux. Les Wallons à Versailles, La Renaissance du Livre, pp.231-246, 2007, 978-2-87415-824-7. <halshs-00998155>

HAL Id: halshs-00998155

<https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00998155>

Submitted on 10 Jun 2014

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L’archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d’enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Musiciens wallons à Versailles

Philippe VENDRIX

« C'est là que l'on vole à l'immortalité. » Cette réplique de Voltaire a bouleversé la vie d'un jeune compositeur liégeois, attardé sur le chemin de retour d'Italie dans une Genève qui lui semble endormie, triste et grise. Sans doute, André-Modeste Grétry en aurait dit tout autant de Liège qu'il avait quitté quatre années auparavant pour parfaire son art auprès de maîtres italiens. Celui qui défendit l'amour de la famille dans un célèbre quatuor vocal, avec une « sensibilité domestique, si naturelle à l'homme né dans le pays des bonnes gens », décide donc de changer de cap. Il ne regagnera pas la principauté de Liège : il partira à la conquête de Paris.

Paris, c'est évidemment un public immense, une foule d'amateurs prêts à prendre des leçons auprès de jeunes maîtres inconnus ou de virtuoses célèbres.¹ Mais Paris est aussi la cour. Et la cour plus encore que le public du Théâtre italien constitue le lieu de passage obligé si l'on souhaite gloire, renommée et respect. Le rire du roi ou le plaisir de la reine ne suffisent pas. Grétry en fait l'expérience dès l'automne 1770 lors de la représentation à Fontainebleau de *L'amitié à l'épreuve* :

« Lorsque ce morceau fut entendu à Fontainebleau, il me réconcilia avec les surintendants de la musique du roi, qui, sans le dire, me regardoient comme un innovateur sacrilège envers l'ancienne musique française. Rebel et Francoeur me dirent que c'étoit-là le véritable genre que je devois adopter. Je voulus faire entendre à ces messieurs, qu'autant les couleurs dont je m'étois servi convenoient au sentiment pieux de l'amitié, autant elles siéroient mal aux passions profanes que l'on met plus souvent en jeu sur la scène. Mais à soixante ans les anciennes impressions sont les seules que l'on ressent encore foiblement ; et la dureté des organes se refuse à toute impression nouvelle. »²

Narrer la présence des musiciens wallons à la cour revient essentiellement à décrire les difficultés que rencontrent les quelques musiciens qui décident de s'établir dans la capitale du royaume. La conjoncture n'explique pas, seule, les succès et les déboires des uns et des autres. Il y a aussi la concurrence, et elle est rude. Surtout, les musiciens wallons traînent un double handicap. D'abord, celui d'une formation : l'univers musical des Pays-Bas du Sud ne correspond pas à celui des jeunes garçons qui fréquentent les maîtrises de Paris et de la

¹ James JOHNSON, *Listening in Paris. A Cultural History*, Berkeley, University of California Press, 1995.

² André-Modeste GRETRY, *Mémoires ou Essais sur la musique*, Bruxelles, Lamberty, 1924, vol.1, p.135.

province. Ensuite, celui de la nouveauté. Le temps des Ciconia, Ockeghem, La Rue ou Lassus est loin, presque complètement oublié, tandis que les musiciens italiens sont, sans partage, sur le devant de la scène. La relative autonomie musicale de la France, son isolement aussi, lié notamment à ses modes de production et de diffusion, suscite des attitudes d'exclusion tout en donnant l'opportunité de créer des pièces sur un mode qui n'est pas celui de l'incontournable musique italienne.³

Conquérir Versailles et Paris n'est pas une sinécure pour les musiciens wallons. Sans doute est-ce la raison pour laquelle, ils ne se précipitent pas aux portes du palais. Echecs et frustrations furent sans doute plus nombreux que ce que les documents disent aujourd'hui. Gloire et renommée ne furent l'apanage que de très rares musiciens wallons : Dumont et Grétry, incontestablement, et puis... Qu'ils aient obtenu du succès ou qu'ils aient échoué, les musiciens wallons à Versailles suggèrent des parcours où stratégies individuelles et contraintes sociales se révèlent chaque fois sous un angle différent.

Le parcours n'est donc pas simple. Daniel Danielis (1635-1696) en fera la douloureuse expérience.⁴ Evidemment, il n'a pas lésiné sur les moyens. Ce compositeur visétois, nommé organiste de la cathédrale Saint-Lambert à l'âge de vingt-deux ans a montré une indéniable propension à la mobilité. A Spa, au printemps de 1658, il rencontre le duc Gustave Adolphe de Mecklemburg, et avant l'été, Danielis est parti pour Güstrow où il exerce ses talents d'instrumentiste et de chanteur (basse). Moins de trois ans plus tard, Danielis se retrouve à la tête de la chapelle ducale. Cette carrière rapide suscite la jalousie des musiciens allemands de souche : l'Allemagne ne subit-elle pas déjà de plein fouet une forte immigration de musiciens italiens qui privent de nombreux compositeurs allemands de postes enviables. Surtout, l'intérêt que le duc avait semblé manifester pour sa chapelle ne correspond pas à la réalité. Danielis n'aura de cesse de demander des congés de longue durée : il résidera durant plusieurs années à Bruxelles, à Cologne, ailleurs sans doute aussi, tout en exerçant toujours plus péniblement ses charges de maître de chapelle. Le 26 mars 1681, Danielis quitte définitivement la petite ville du nord.

Il resurgit deux ans plus tard, en France cette fois. Nullement de façon discrète, puisqu'il participe au concours de 1683 de la Chapelle royale. L'enjeu est de taille : être nommé sous-maître signifie la maîtrise de toute la partie musicale des cérémonies de la chapelle. Ambitieux, professionnels établis, aventuriers se précipitent : l'installation à Versailles en 1682, avec ce que cela signifie de démultiplication des tâches entraîne un changement intéressant pour les candidats. Les sous-maîtres ne se partagent plus le travail par semestre, comme ce fut le cas avec Robert et Dumont, mais par trimestre (par « quartier »). Quatre

³ James AnThony, *La musique en France à l'époque baroque*, Paris, Flammarion, 1992. Pour une bibliographie exhaustive, voir la base Philidor du Centre de musique baroque de Versailles : http://philidor.cmbv.fr/jlbweb/jlbWeb?html=cmbv/formulaire_simple

⁴ Catherine CESSAC, *L'œuvre de Daniel Danielis (1635-1696). Catalogue thématique*, Paris, CNRS Editions, 2003. Voir également Daniel DANIELIS, *Petits motets d'Uppsala*, éd. Roch JAMELOT, Versailles, CMBV, 1996.

musiciens seront donc nommés. Parmi les trente-cinq candidats, des malheureux, dès avant même l'épreuve finale : Marc-Antoine Charpentier tombe malade après la première épreuve. Un seul dispose d'un soutien de poids, celui de Lully : Pascal Colasse. Il comptera parmi les quatre sous-maîtres, aux côtés de Nicolas Coupillet, de Guillaume Minoret et de Michel Richard de Lalande.

Qu'est donc venu faire Daniélis dans cette mêlée ? Par attachement à ses origines, Dumont n'a pas manqué de soutenir le candidat liégeois. L'éviction de Daniélis ne résulte pas uniquement des pressions exercées par les uns et les autres. Lalande et Colasse sont d'excellents compositeurs. Minoret a du talent. Mais Daniélis connaît-il vraiment la manière de composer souhaitée par la cour ? Les motets qu'il avait composé jusqu'alors ne ressortissent pas au genre très spécifique du grand motet, ni même du petit motet. A Güstrow, Daniélis s'est adonné à une écriture marquée par l'influence des pratiques italiennes. Jamais, il n'eut l'occasion de travailler pour des effectifs imposants. Parti à Vannes où il finit par trouver un poste relativement stable à la cathédrale, il s'adonne avec entrain à la composition de petits motets pour une ou deux voix de dessus. Jamais il n'aura le privilège de réaliser un grand motet.

Quelques années auparavant, en 1663, Henry Du Mont s'était aussi essayé au concours destiné à pourvoir la charge de sous-maître laissée vacante par la mort de Jean Veillot en 1661. Du Mont remporte ce concours et occupe ses prestigieuses fonctions à la Chapelle royale en alternance avec Pierre Robert, maître de musique de Notre-Dame de Paris, nommé dans la foulée, Thomas Gobert et Gabriel Expilly. D'aucuns ont émis des doutes sur la nature compétitive du concours de 1663. A juste titre, car comme le rappelle Laurence Decobert : « Il a fallu plus de vingt ans au musicien liégeois pour mener à bien ses ambitions, mais persévérance et protections ont eu raison des difficultés, s'il en fut. »⁵

La démarche de Du Mont (c.1610-1684) s'oppose donc en tous points à celle de Daniélis. De là à dire qu'il mûrissait depuis longtemps l'ambition de devenir sous-maître, il y a un cap... Il est incontestable que l'auteur des *Messes en plain-chant* (1669) a modelé avec finesse son image de compositeur et de musicien. Et pourtant, ses origines ressemblent par bien des points à celles de Daniélis.

Du Mont ne naît pas à Liège ou dans un centre urbain à l'activité musicale intense. Il voit le jour vers 1610 à Looz. Le frère d'Henry de Thier, père du musicien, est chapelain de l'église Saint-Servais de Maastricht, et c'est là qu'Henry décide de s'installer avec sa femme et ses deux fils. Dès 1621, ceux-ci entrent à la maîtrise de Notre-Dame, un lieu d'enseignement et

⁵ Laurence DECOBERT a publié de nombreuses études sur Du Mont. Pour une synthèse relativement récente des recherches, voir le livre-programme *Henry Du Mont*, Versailles, CMBV, 1992. Le CMBV a entrepris une édition monumentale des œuvres de Du Mont .

de pratique qui avait su maintenir une réputation de sérieux depuis la fin du 15^e siècle grâce au recrutement de maîtres avisés.⁶

Du Mont s'avère très vite un excellent musicien au point de jouir à un âge précoce d'un bénéfice, de disposer régulièrement de congés pour parfaire sa formation, à Liège et sans doute aussi ailleurs. Ces déplacements donnent le goût de l'ailleurs : à l'été 1638, Du Mont ne revient pas à Maastricht. On ignore encore où il s'est d'abord rendu. Sa trace réapparaît en avril 1643, à Paris : il est officiellement engagé comme organiste de l'église Saint-Paul. Et à partir de ce moment, sa réputation et ses charges ne cesseront de s'accumuler pour l'amener progressivement au concours de 1663.

Vingt-ans, ce n'est pas rien dans une carrière de musicien. Et Du Mont les remplit avec une certaine frénésie. Organiste largement rémunéré, le musicien d'origine liégeoise n'en donne pas moins des leçons de clavier, participe à quantité de concerts qui scandent la vie des salons, inonde la capitale de compositions les plus diverses. En 1647, il reçoit enfin ses « lettres de naturalité » : sujet de Louis XIV, il peut désormais briguer des bénéfices. Cinq ans plus tard, la publication de ses *Cantica sacra* coïncide avec son entrée à la cour : il est fait claveciniste du duc d'Anjou, le frère du roi. En 1660, lorsque le roi constitue la Musique de la reine, Du Mont en est l'organiste. Une dizaine d'années aura suffi à Du Mont pour passer de la ville à la cour, et y occuper également une place centrale.

En 1663, Du Mont semble vivre un nouvel élan. Pendant vingt ans, il ne cesse de composer des pièces destinées à la Musique de la Chapelle, que ce soient des grands ou des petits motets, ou même une série de messes en plain-chant qui survivront bien au-delà de la Révolution. Avec une habileté, Du Mont gère ses charges et ses bénéfices. Il prend soin des dernières et veille à répartir les premières non sans se garantir une partie des revenus. Car Du Mont cumule allégrement : compositeur de la Musique de la Chapelle, maître de la Musique de la Reine, un canonicat à Saint-Servais de Maastricht, un bénéfice à l'abbaye de Silly-en-Gouffern, une cure à Saint-Germain d'Alizay.

Les succès de Du Mont sont exceptionnels, et son inspiration musicale à la hauteur de ses aspirations sociales. Il a imposé une manière de composer les grands motets qui, certes, sera éclipsée rapidement par une nouvelle génération dès après sa mort, mais qui lui vaut d'occuper une place privilégiée au « panthéon » des compositeurs versaillais.

La manière dont Du Mont a su s'imposer à Paris et à la cour n'est pas unique, dans la démarche. Elle évoque celle d'un autre Wallon, Nicolas Hotman (Bruxelles, c. 1610 – Paris, 1663) : faire valoir ses talents d'instrumentiste pour s'immiscer progressivement dans les milieux les plus en vue de la capitale du royaume. Du Mont a choisi l'orgue, Hotman, la viole de gambe.

⁶ Emilie CORSWAREM, David FIALA, Eugeen SCHREURS & Philippe VENDRIX, « Le musique à Liège et dans la principauté de Liège, d'Erard de la Marck à Georges d'Autriche », *Lambert Lombard et son temps*, Genève, Droz, (sous presse).

La viole de gambe est l'instrument de virtuoses que la mémoire collective française se plaît à faire revivre de temps en temps. Marin Marais et Sainte-Colombe occupent le haut de l'affiche, fascinent tous les gambistes. Lorsque l'historien se penche sur des témoignages contemporains des deux immenses maîtres, il ne peut se soustraire à la lecture du *Traité de la viole* (1687) de Jean Rousseau. Y figure la mention d'un Nicolas Hotman « qui a commencé en France à composer des pièces d'harmonie réglées sur la viole, à faire de beaux chants, & à imiter la voix, en sorte qu'on l'admirait souvent davantage dans l'exécution tendre d'une chansonnette que dans les pièces les plus remplies & les plus savantes. La tendresse de son jeu venait de ces beaux coups d'archet qu'il animait, & qu'il adoucissait avec tant d'adresse & si à propos, qu'il charmait tous ceux qui l'entendaient & c'est ce qui a commencé à donner la perfection à la viole, & à la faire estimer préférablement à tous les autres instruments. » Rousseau ne tarit pas d'éloges sur un musicien souvent éclipsé. Hotman, d'après ce témoignage fiable, n'a pas peu contribué à dessiner les contours du paysage musical français, introduisant une manière de composer, une manière d'exécuter, et une mode.

Ce Nicolas Hotman n'est en rien un météore de la vie musicale parisienne.⁷ Né à Bruxelles entre 1610 et 1614, il perd son père alors qu'il n'a qu'une dizaine d'années. Sa mère, d'origine namuroise, décide de s'installer avec son fils à Paris et obtient le 14 mai 1626 des lettres de naturalité. Jeanne de Saint-Hubert choisit de modifier leur nom : Hofman devient Hotman. Quelques années suffisent au jeune Nicolas pour imposer son talent. L'illustre savant Marin Mersenne le cite parmi les meilleurs violistes dans son *Harmonicorum instrumentorum* de 1635. A la réputation, Hotman ajoute par un mariage avec Anne Paris, fille d'un commis au greffe du Grand Conseil, l'aisance financière.

La voie semble ouverte vers la cour. Hotman ne s'y précipite pourtant pas. Il préfère la compagnie de Jacques-Amelot de Mauregard, premier président à la cour des Aides, amateur de musique par dépit, si l'on en croit la plume vénéneuse de Tallemant des Réaux : c'est parce qu'Amelot « n'a point d'entretien, qu'il a recours à la symphonie pour divertir les gens. ». Des proches, essentiellement des médecins ordinaires du roi, tels Bon de Billy, Jacques Perreau ou Charles de Saint-Germain, le portent plus près encore de la cour. Hotman emprunte une autre voie. En 1655, il est au service du duc d'Orléans. Estimé, « quoiqu'Allemand, le meilleur en cas de viole », il rend un hommage à Monsieur, en mars 1661, en compagnie de celui qui fut le maître de musique du duc, Etienne Moulinié. Ses liens avec le duc d'Orléans, n'empêche pas Hotman de bénéficier depuis 1657 d'un logement à l'hôtel de Guise. Henri II de Lorraine est un mécène avisé. Hotman côtoie dans ce bel hôtel Pierre Corneille, et bien d'autres musiciens, auteurs et artistes avec lesquels Henri II avait tissé des liens.

⁷ C'est à Manuel COUVREUR que l'on doit la reconstruction biographique de Nicolas Hotman. Voir la notice qu'il lui a consacré dans Nicolas HOTMAN, *Pièces de viole - Pièces de théorbe - Airs à boire*, CD, Musique en Wallonie, CYP 3607.

La consécration officielle tarde. Certes, elle est moins aisée pour un violiste que pour un organiste, un claveciniste ou un compositeur de musique sacrée. Le 29 août 1661, c'est à Sébastien Le Camus, théorbiste, et à Hotman qu'il est demandé de succéder à Louis Couperin : ils sont tous deux faits musiciens ordinaires de Louis XIV. Nicolas ne quitte pas pour autant l'hôtel de Guise. Il participe néanmoins à des cérémonies mémorables. En avril 1662, en présence du roi et de toute la cour, il est requis pour l'office des ténèbres aux Feuillants et au Val-de-Grâce. Ses apparitions n'échappent à personne, comme en témoigne le gazetier Loret : « [le] rare Hofman [...] qui précédait leurs illustres chants, par des préludes si touchants, qu'en matières de symphonies on voit peu de pareils génies. » Hotman meurt au début de l'année suivante. Il n'aura pas occupé longtemps de fonction officielle à la cour de Louis XIV. Pourtant, il gravite dans des milieux où la pratique musicale a de l'éclat. Un gambiste accumule plus difficilement les bénéfices ecclésiastiques, mais Hotman a su habilement jouer de ses relations et de son mariage, de sa virtuosité et de sa verve musicale.

Etre virtuose s'avère donc un excellent moyen de conquérir la ville et la cour. Les archives ne dévoilent toutefois pas un nombre impressionnant d'instrumentistes wallons actifs à Paris. Il ne manquait pas de violistes, de violonistes, de claviéristes, de guitaristes ou de luthistes dans les Pays-Bas du Sud et dans la principauté de Liège. Leur carrière les mène cependant peu vers Paris. A une exception près, et elle est notoire, car elle rappelle cette époque fastueuse où les musiciens wallons occupaient, durant la seconde moitié du 16^e siècle, le devant de la scène musicale à Vienne et à Prague. Mais cette exception est intrigante par la difficulté à laquelle est confronté l'historien face aux contradictions de sources et aux errements de l'historiographie.

La cour et Paris regorgent au XVII^e siècle et au début du XVIII^e siècle d'un nombre impressionnant de luthistes. Les plus doués composent et laissent leur nom dans quelques imprimés et de nombreux manuscrits. La vogue du luth n'est pas cantonnée à la seule cour de France et à sa capitale. Partout en Europe, le « style brisé » élaboré par les luthistes parisiens dès le milieu du 17^e siècle connaît un engouement sans précédent. Parmi la multitude des virtuoses, un mystérieux « St. Luc » se fait remarquer.⁸ C'est ce que prétend Ernst Gottlieb Baron. Dans son *Historisch-Theoretisch und Practische Untersuchungen des Instruments der Lauten*, il évoque brièvement « un des meilleurs luthistes » du début du XVIII^e siècle, un dénommé « St. Luc » qui aurait exercé ses talents auprès de Louis XIV avant de s'installer à Vienne. À chacune de ses prestations, ce luthiste brille : la « rumeur » n'a-t-elle pas couru que le Roi-Soleil le préférait « à d'autres pour occasionnellement le divertir au son de ses cordes pendant ses repas » ?⁹ Le lexicographe Johann Gottfried Walthers reprend les propos de Baron, mais ce qui l'incite à insérer le nom du luthiste dans

⁸ Philippe VENDRIX, « Exporter le style luthé. Jacques de Saint-Luc entre la France et le Saint-Empire », *Luths d'Europe*, Paris, Cité de la Musique, 1999, p. 235-245.

⁹ Ernst Gottlieb BARON, *Historisch-Theoretisch und practische Untersuchungen des Instruments der Lauten [...]*, Nuremberg, Johann Friedrich Rüdiger, 1727 p. 86.

son dictionnaire, ce n'est pas tant sa réputation que sa production. La notice, prudente, de Walthers sera vite mal lue, même par un philologue aussi réputé qu'Ernst Ludwig Gerber. L'auteur du *Neues historisch-biographisches Lexikon der Tonkünstler [...]* extrapole - Saint-Luc est musicien officiel de Louis XIV - ou se trompe -, la prestation berlinoise est datée du 6 juillet et non plus du 6 juin.¹⁰ Ces mêmes données laconiques sont répétées durant tout le XIX^e siècle jusqu'à ce que l'infatigable Edmond van der Straeten, qui pourtant rencontrait des compositeurs bien plus célèbres, se passionne soudainement pour ce Saint-Luc. Il lui consacre d'abord de fugitives remarques dans trois volumes de son célèbre monument, *La musique aux Pays-Bas avant le XIX^e siècle*.¹¹ Ensuite, il publie les résultats de recherches plus approfondies sous forme d'articles dans le *Guide musical* (18 novembre et 23 décembre 1886), puis d'une plaquette, une des premières monographies de luthiste.¹² Van der Straeten a retrouvé les origines du Saint-Luc grâce à un document daté de 1683 qui le dit artésien. Mais si le musicographe semble bien documenté sur les années que Saint-Luc passe dans les Pays-Bas, rien de neuf, en revanche, quant aux séjours parisiens, berlinois et viennois.

Et puis survint le *Grove's Dictionary of Music and Musicians* et la notice « Saint-Luc, Jacques (b. Ath, 19 Sept. 1616 ; d. ?) » d'Eric Blom. Le musicologue y évoque Jacques, puis un de ses fils, « Jacques-Alexandre », qui fut « presque certainement » engagé pour jouer au mariage à Berlin qu'avait évoqué Baron. Le *Larousse de la musique* entérine l'existence d'un père et d'un fils, tous deux luthistes, et précise que Jacques-Alexandre, « élève de son père et hériter de son talent » (alors que l'on ignore qui a composé quoi), est « attaché au duc Eugène de Savoie ». La notice de Monique Rollin dans *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* complique le parcours : Laurent ou Jacques-Alexandre Saint-Luc s'est rendu à Vienne en quittant Paris et a fait halte à Berlin tandis qu'il était en chemin vers la capitale autrichienne.¹³

Ce survol de l'historiographie de Saint-Luc inquiète. Existe-t-il une famille de luthistes Saint-Luc ? Ou un seul musicien ? Un Saint-Luc a-t-il réellement sidéré de son talent un Louis XIV habitué à la virtuosité exceptionnelle des Mouton, Gallot et autres Gauthier ?

C'est en l'église Saint-Julien d'Ath que Jacques de Saint-Luc fut baptisé le 19 septembre 1616.¹⁴ Saint-Luc qui appartient probablement à la petite noblesse se targuera, en 1680, du titre de « seigneur de Waterloo ». Sans doute les guerres engagées par Richelieu en Artois et

¹⁰ Ernst Ludwig GERBER, *Neues historisch-biographisches Lexikon der Tonkünstler [...]*, Leipzig, 1812-1813, vol. iii, p.264.

¹¹ Edmond VAN DER STRAETEN, *La musique aux Pays-Bas avant le XIX^e siècle*, vol. ii, p. 293, vol. iv, p. 193 et vol. v, p. 145.

¹² Edmond VAN DER STRAETEN, *Jacques de Saint-Luc, luthiste atois du XVII^e siècle*, Bruxelles, Schott Frères, 1887.

¹³ Monique ROLLIN, « Saint-Luc », *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Kassel, Bärenreiter, 1963, vol. XI, col. 1262.

¹⁴ Le registre des baptêmes de la paroisse de Saint-Julien à Ath indique : « 19 7bris 1616. Jacobum, Jeronimæ Lucas et Margeritæ de Broncie (filium), susceperunt Georgius de Broncie, nomine Jacobi de Broncie, et Anna de Glaïge ».

dans les Flandres conduisirent-elles sa famille à s'installer à Bruxelles où Jacques de Saint-Luc dit avoir vécu « dès sa jeunesse ». En 1639, il est invité à venir jouer des *villancicos* à la cour : deux ans plus tard, il y est instrumentiste. Sa réputation doit être déjà bien assise puisque, cette même année, il commande son portrait à l'anversois Gérard Seghers (1591-1651), brillant émule de Rubens. Saint-Luc part alors pour Paris où il séjourne en 1647. S'il se produisit sans doute devant le jeune Louis XIV et sa cour, il ne fit jamais partie des musiciens ordinaires du roi, contrairement à ce qu'il aurait affirmé plus tard.

Ce n'est que sous la promesse d'"une bonne situation qui l'attendait", que Jacques de Saint-Luc revint à Bruxelles au mois d'octobre 1647 où désormais son nom apparaîtra dans les comptes de l'archiduc Léopold-Guillaume¹⁵. Le 15 juin 1658, Saint-Luc épousa à Sainte-Gudule Isabelle de Lagrenée, peut-être descendante de Pierre de Lagrenée, violon de la chambre et hautbois du roi Henri IV. Elle devait lui donner de nombreux enfants, dont deux fils : Jacques-Alexandre, baptisé à Sainte-Gudule le 8 juin 1663 et Laurent, le 10 août 1669. Le dernier acte connu attestant de la présence de Saint-Luc à Bruxelles date du 14 août 1684. Puis, les sources sont muettes. Nulle trace d'un Saint-Luc, ni à Paris, ni à Bruxelles. Il faut attendre 1700 pour retrouver le nom du musicien. Venant de Vienne, Saint-Luc est à Berlin où, le 6 juin, il joue un *Tafelkonzert* à l'occasion du mariage de la princesse Louise-Dorothee-Sophie de Brandebourg avec le prince Frédéric de Hesse-Cassel, futur roi de Suède. Depuis combien de temps était-il à Vienne, qu'y faisait-il ? Ces questions sont sans réponse. Selon ses biographes, Saint-Luc aurait été, de 1700 à 1708, au service du prince Eugène de Savoie à Vienne. La guerre de succession d'Espagne bouleversait alors l'Europe entière. Saint-Luc, fidèle à ses origines, avait pris sans ambiguïté le parti de l'Empire contre Louis XIV. Aussi ne pouvait-il manquer de célébrer en musique, avec des pièces de caractère au titre évocateur, les victoires du plus brillant de leurs généraux : *L'arrivée du prince Eugène*, *La prise de Gaeta* en 1702, *La prise du comte de Tallard*, en 1704, *La défaite des Français par les Allemands devant Turin* en 1706, *La prise de Lille* en 1708 sont, en effet, autant d'hommages explicites. Les deux allemandes pour *Le Prince de LKW* et pour *La fête de la naissance de monseigneur le prince de Lokowis*, ainsi qu'une marche pour *La fête du nom de S.A. monseigneur le prince de Lokowis* évoquent la figure d'un autre mécène : le prince Ferdinand-Auguste-Leopold Lobkowitz.

La lecture des titres évoque des événements politiques, qui ne furent pas toujours des moments glorieux de l'histoire de France. Tout donnerait à penser que c'est un fils de Jacques qui est parti à Berlin et à Vienne pour terminer une brillante carrière auprès du prince Lobkowitz. En même temps, certains titres témoignent du goût de Saint-Luc pour le monde du spectacle, que ce soit l'opéra dans *Jupiter tenant son foudre*, les ballets de cour dans *Le Savoyard avec la Curiosité et la Variété* ou la comédie italienne

¹⁵ Edmond VAN DER STRAETEN cite le document suivant (*Jacques de Saint-Luc, op. cit.*, p. 14) qu'il a recueilli aux Archives départementales de Lille : « A Jacques de Saint-Luth [sic], joueur de luth de la chapelle royale, la somme de deux cens trente livres, etc., pour six mois d'arriéraiges de ses gaiges, eschez au mois d'octobre l'an seize cens quarante-sept, à raison de vingt-cinq pattars par jour ».

dans *Pantolon*, *Arlequin dansant avec la guitare*. Quant à la comédie française, elle apparaît sous la forme d'un hommage à Molière avec *Le Bourgeois gentilhomme*, mais surtout dans une importante série de pièces qui évoquent l'univers bigarré des théâtres forains : *Le sauteur*, *La danse des ourses*, *La dame Gigogne* ou *Gilotin dansant au bal*.

Du Mont et Daniélis sont parvenus à s'enrichir par divers moyens. Thomas-Louis Bourgeois (Fontain-l'Évêque, 1676 – Paris, c.1750) ne connaîtra pas un même destin.¹⁶ Et pourtant, il peut se prévaloir d'une carrière brillante, prestigieuse, dans des villes exigeantes et difficiles à conquérir. Visiblement, Bourgeois a reçu une solide formation musicale : son premier emploi repérable dans les archives le situe à la cathédrale de Toul dont il est maître de chapelle au tout début du 18^e siècle, puis à Strasbourg jusqu'en 1705. Le Hennuyer souhaite entamer une carrière plus éclatante, et son talent le sert puisqu'il intègre l'Académie royale de musique comme haute-contre. Comme ses prédécesseurs, il multiplie les activités : enseignement, compositions, concerts ; remporte un succès certain auprès du public. Il entre dans le cercle des grands : celui de la duchesse du Maine avant de devenir en 1715 Surintendant de la musique du prince de Condé. La voie est toute tracée pour décrocher les postes les plus prestigieux à la cour.

Bourgeois, pour des raisons encore inconnues, donne une nouvelle orientation à sa carrière. En 1721, il est à Bruxelles où il dirige la Monnaie durant quelques années avant de s'installer à La Haye – solution heureuse à une gestion malheureuse de la scène bruxelloise - pour y veiller aux destinées du Théâtre français. Bourgeois ne reste pas longtemps dans les Pays-Bas. En 1728, on le retrouve à... Dijon où il intègre l'Académie de musique fondée par Claude Rameau. Pour quelques années seulement. Vers 1735, Bourgeois fait son retour à Paris. A la fois discrètement, car il ne peut visiblement plus se prévaloir d'une voix exceptionnelle, efficacement, car il fréquente encore des personnages importants tel le comte de Toulouse, et péniblement, car son troisième opéra ne sera pas représenté et l'indigence financière le guète. Il se prévaut du titre de « musicien du roi ». Aucun document de la cour ne l'atteste.

La carrière de Bourgeois est révélatrice d'un monde musical en mutation, d'ambitions personnelles contrariées par les aléas d'une profession – être chanteur a toujours constitué un risque -, par les incompétences difficilement avouées – on ne s'improvise pas directeur de théâtre -, et par les mutations du goût – son dernier opéra répond-il aux souhaits de la direction de l'Académie royale de musique ? Tout se bouscule dans la carrière de Bourgeois : son refus de suivre un chemin patiemment conçu ne lui accorde que peu de chance. Du Mont et Hotman ont été fort habiles. Bourgeois semble impulsif et en même temps doté d'une personnalité séduisante : il n'échouera véritablement qu'à la fin de sa vie. Daniélis, pour sa part, avait du renoncer à ses ambitions de grandeur à peine arrivé en France par l'échec qu'il avait essuyé au concours de 1683. Ses pérégrinations l'enclavent à

¹⁶ Sur Bourgeois voir le volume 31 (2003) des *Études sur le XVIII^e siècle* édité par Catherine CESSAC, Manuel COUVREUR & Fabrice PREYAT : *La duchesse du Maine (1676-1753), une mécène à la croisée des arts et des siècles*.

Vannes pour le restant de sa vie là où Bourgeois par une miraculeuse capacité à renâitre continue de fréquenter les endroits où il se passe quelque chose après avoir renoncé à conquérir Versailles durant la seconde décennie du siècle.

Si Bourgeois a su se montrer opportuniste, François-Joseph Gossec (Vergnies, 1734-Paris, 1829) a manifesté durant toute sa carrière une sorte de constance qui le fit approcher Versailles sans jamais s'y incruster, comme si cet honneur-là, il ne le souhaitait pas véritablement.¹⁷ Sa conquête de Paris suit les voies tracées par Hotman et Du Mont : celles du virtuose d'un instrument, en l'occurrence le violon. Soutenu par André-Joseph Blavier, un Liégeois maître de chapelle de la cathédrale d'Anvers, auprès duquel il a passé son adolescence, Gossec est accueilli par Jean-Philippe Rameau à Paris en 1751. Immédiatement, François-Joseph intègre l'orchestre privé du fermier général Alexandre-Joseph Le Riche de La Pouplinière. Il suffira de quatre années à peine à Gossec pour en devenir le directeur musical inscrivant son nom dans une lignée prestigieuse, celle des Rameau, Mondonville et Stamitz. La première décennie parisienne est fertile en innovations et chefs d'œuvre : Gossec est un pionnier et un compositeur qui se meut avec autant d'aisance dans les genres légers et les pièces graves. Sa réputation ne se cantonne pas à la capitale française : toute l'Europe musicale connaît et apprécie son œuvre.

Gossec est fidèle : il le sera à La Pouplinière jusqu'à sa mort en décembre 1762 ; il le sera aussi par après au prince de Conti et au prince de Condé, Louis-Joseph de Bourbon. Lorsque le compositeur hennuyer se libère de ses attaches avec les grands du royaume, c'est essentiellement pour s'adonner à un projet artistique : le Concert des Amateurs. Une première étape dans une carrière de directeur artistique qui le conduira jusqu'au Concert Spirituel. Ce choix éloigne Gossec de la cour. Au prestige réservé à une élite choisie, le compositeur préfère la confrontation au public, qui lui réserve souvent un accueil enthousiaste. Lorsqu'il s'essaie à la cour, comme avec *Sabinus*, représenté à Versailles en présence du roi le 4 décembre 1773, Gossec subit de plein fouet le succès d'un autre immigré, Gluck, dont les œuvres deviennent en matière d'opéra les références. Cela n'interdit pas à Gossec d'occuper des fonctions dans les institutions « royales » : il est maître de musique à l'Académie royale de musique, il est nommé sous-directeur de l'École royale de chant.

Gossec cherche certainement la renommée ; il ne souhaite pas les gloires éphémères du musicien de cour que la mode et le caprice font et défont. Il y a cette conviction forte de servir la cause musicale visible dans les choix que fera Gossec, tant en matière de carrière que d'écriture. Le souci d'amélioration va de paire avec le sens de l'institution. Il revient sempiternellement sur certaines de ses œuvres, tout comme il manifeste une persévérance et une ténacité infaillible de pédagogue, dans les institutions de la monarchie (Académie royale, École royale) et dans celles des différents régimes qui s'enchaîneront à partir de

¹⁷ Pour une synthèse relativement récente des recherches, voir le livre-programme *François-Joseph Gossec*, Versailles, CMBV, 2002.

1789 et jusqu'à la mort du musicien en 1829 : il sera inspecteur du Conservatoire de musique de Paris, élu à l'Institut de France.

Tandis que François-Joseph Gossec semblait éviter avec une saine prudence les milieux de cour, une famille de musiciens wallons évoluait à proximité de l'auteur de la *Messe des morts* tout en cherchant les honneurs de la cour : les Cupis de Camargo. Les Cupis, ce sont d'abord deux frères, Jean-Baptiste (Bruxelles, 1711 – Montreuil, 1788) et François (Paris, 1732-1808). Le premier est violoniste, fils d'un maître à danser d'origine italienne qui s'était installé à Bruxelles, puis avait déménagé pour Paris. Soliste, il se produit régulièrement au Concert Spirituel dès la fin des années 1730. Son talent est éblouissant : le *Mercury* le met « au nombre de nos violonistes les plus réputés ». S'il n'a jamais appartenu à la Musique du roi, il a, en revanche, obtenu un brevet d'officier de la Capitainerie royale, sans pour autant ralentir le rythme de ses productions musicales. Ce brevet l'autorise à occuper une résidence dans le parc de Vincennes. Car ce ne sont pas ses talents musicaux qui lui permettent d'intégrer un corps royal, mais plutôt ses connaissances en arboriculture... Vincennes n'est pas Versailles. Aucun des deux frères ne reçut autant d'honneurs et de sollicitations que leur sœur, Marie-Anne (Bruxelles, 1710 – Paris, 1770). Héritière des talents de danseur du père, Ferdinand-Joseph, elle mène une carrière riche en triomphes, tant à Bruxelles qu'à Paris. Elle quitte la scène précocement, en 1734, sur les instances de son amant qui n'est autre que le comte de Clermont. Ce dernier séquestre littéralement sa maîtresse : la police la délivrera de l'emprise de ce comte malveillant. Elle reprend alors sa carrière jusqu'en 1751, puis se retire de la vie théâtrale avec, pour reprendre les termes de Grimm, « une demi-douzaine de chiens, et un ami qui lui était resté de ses mille et un amants, et à qui elle a légué ses chiens. »¹⁸

Le parcours de Grétry n'a rien de similaire avec ceux de ses prédécesseurs. Hotman arrive à Paris armé de sa viole et éblouit immédiatement. Grétry n'a en poche qu'une lettre de recommandation de son maître romain, Casali, et beaucoup de charme, de l'amabilité dira Madame Vigée-Lebrun. En quelques mois, il est arrivé en novembre 1767 dans la capitale, Grétry a compris que Paris se conquiert par les réseaux de relation : Hubert Robert, Joseph Vernet, Suard, l'abbé Arnaud. André-Modeste l'avouera : « J'allais frapper à toutes les portes ; je ne manquais aucune occasion de me lier avec les auteurs dramatiques. » Ses possibles rivaux, Philidor et Duni, s'entremettent pour lui trouver un livret. Puis finalement, le premier essai d'opéra-comique est représenté dans les salons du comte de Creutz, ambassadeur de Suède, homme de cour et d'influence. *Les mariages samnites* sont un échec. *Le Huron*, le 20 août 1768, sera un triomphe. Et le compositeur les enchaîne. Il est de tous les salons : chez madame Trudaine, chez le fermier général Bourdet, chez madame de la Rochefoucault, chez madame Geoffrin, chez Julie de Lespinasse.

¹⁸ Jean-Philippe VAN AELBROUCK, *Dictionnaire des danseurs à Bruxelles de 1600 à 1830*, Liège, Mardaga, 1994.

Consécration, en 1770, trois commandes de la cour : *L'amitié à l'épreuve*, *Les deux avares* et *Le tableau parlant*. le duc d'Aumont, le dauphin et son épouse, Marie-Antoinette sont ravis. Grétry plus perplexe :

« C'est dans un spectacle dramatique tel que jadis était celui de la Cour de Versailles où l'on n'osait, par respect, ni applaudir, ni murmurer, qu'il faut observer l'embarras des spectateurs qui se demandent, en sortant, si l'ouvrage nouveau qu'on vient de représenter est bon ou mauvais. J'ai été maintes et maintes fois intéressé par cette scène : avais-je perdu, avais-je gagné ? souvent je l'ignorais. Je n'obtenais pour réponse à mes questions que des phrases évasives, des si, des mais, chacun attendait le jugement d'un autre pour se décider. »

Même si Grétry ne sait sur quel pied danser, il accepte les commandes de la cour. *Zémire et Azor* sera un succès sans précédent, et Marie-Antoinette s'intéresse de près au musicien liégeois. Célébrité à la ville où ses spectacles alternent succès et échecs sans entamer avant la Révolution une petite fortune habilement constituée,¹⁹ Grétry est pensionnaire du Roi, maître de musique de la Reine. Il vante les vertus royales dans un grandiose *Richard Cœur de Lion*. Grétry est adulé dans la capitale française, joué à travers l'Europe, source d'inspiration pour de nombreux compositeurs.

Grétry sait s'entourer, contrairement à Gossec, de personnages qui font la vie intellectuelle, culturelle et financière de la ville. Il fréquente assidument la cour : les premières à Fontainebleau sont légion. La Révolution ne le décapitera pas. Elle le ruinera, simplement. Personne ne voulait de mal à ce compositeur de la sensibilité domestique, à cet ami des grands qui épousa les idéaux révolutionnaires par conviction et sans dissimulation. Grétry l'a écrit, et ses contemporains en ont témoigné.²⁰ A l'instar de ses prédécesseurs, c'est par un juste équilibre entre la satisfaction des plaisirs de la cour et la constitution d'un public citadin que Grétry s'est affirmé comme une figure essentielle de la vie musicale en France entre Ancien Régime et Restauration.

¹⁹ David CHARLTON, *Grétry and the Growth of opéra-comique*, Cambridge, Cambridge University Press, 1986 ; Philippe VENDRIX (éd.), *Grétry et l'Europe de l'opéra-comique*, Liège, Mardage, 1992.

²⁰ Manuel COUVREUR, « Le diable et le bon dieu ou l'incroyable rencontre de Syllvain Maréchal et de Grétry », *Études sur le XVIII^e siècle*, XVII (1990), p.99-125.