

CONFÉRENCE
Du 4 Septembre 2014¹

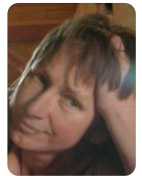
André CALVET



Archéologie musicale du tympan de Moissac

-

« De la pierre au son »



Enregistrement : Véronique DUFFAUT



Saisie du texte : Piou CALVET



Version en anglais : Rita SEETHALER

¹ Donnée à l'attention des musiciens du groupe *Pans On Fire* (Australie).

1^{ère} partie

Tympan abbatial de Moissac (France)



Bienvenue à vous tous ici à Moissac, musiciennes et musiciens de *Pans on Fire*.



Merci à Rita Seethaler de m'avoir proposé de vous diriger pour une visite-conférence sur un de mes sujets favoris : *Les instruments de pierre*.

La sculpture de Moissac est la première au début du 12^{ème} siècle à illustrer la célèbre vision de Jean l'évangéliste.

Celui-ci fit un songe dans lequel il vit le Christ en majesté encadré des quatre évangélistes et entouré de vingt-quatre anciens.

Chaque ancien tenait dans une main un vase de parfum, symbole des prières qui s'élèvent vers Dieu, et dans l'autre une *cithara*.

Ce terme *cithara* est un terme générique. Il désigne un instrument à cordes, sans autre précision. Une chance pour la musicologie.

En effet, chaque fois qu'un imagier (ici, un sculpteur) sera invité à illustrer ce thème de l'Apocalypse, il pourra représenter en toute liberté, différents instruments.

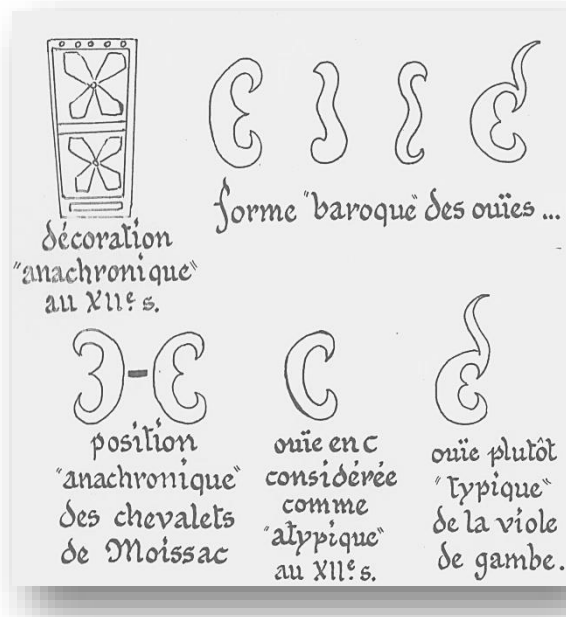
L'intérêt pour les musicologues est évident. Si les instruments représentés ne sortent pas de l'imaginaire du sculpteur, ils pourront être étudiés dans le but d'être reconstruits et joués.

A partir des années 80, et depuis ces années-là, quelques musicologues se sont intéressés à ces représentations d'instruments du passé. A Saint Jacques de Compostelle en Espagne tous les instruments figurés ont été reconstruits. Chantier exemplaire !

Mais, les musicologues ont jugé que le site de Moissac était particulièrement douteux.

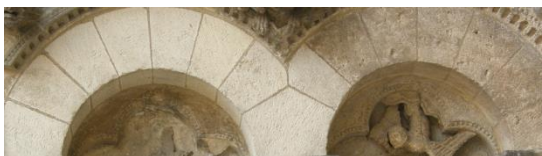
Ce site a été contesté car il avait subi des restaurations. Nous le savions par nos archives. Comme ce site était condamné, je m'y suis intéressé doublement.

Les musicologues avaient justifié leur condamnation sur le fait que la plupart de ces instruments présentaient des détails bien trop « modernes », notamment typiques de l'époque baroque.



Dans un premier temps, il nous faut recenser les restaurations subies par cet ensemble.

Sur la partie basse, et à gauche, vous identifiez facilement les pierres neuves des arcatures.



Au-dessus vous pouvez noter une curiosité. Observez bien les personnages.



Les personnages qui retiennent la corniche, appelés *télamons*, sont très abimés quand ils sont à l'abri, tandis qu'un personnage à l'extérieur, soumis aux intempéries, apparaît parfaitement conservé dans l'angle.

Pour trouver une explication logique, j'ai cherché dans des documents récents puisque cette sculpture est manifestement récente.

J'ai eu la chance de découvrir deux cartes postales : une première de 1924 sur laquelle n'apparaît pas ce personnage et une deuxième de 1925 où il est présent.



1924



1925

J'ai ensuite interrogé les archives pour savoir quel sculpteur ayant pu se trouver à Moissac en 1925 aurait été susceptible d'effectuer ce travail non documenté. Son nom est : André Abbal.

Celui-ci fut appelé pour construire le monument aux morts en hommage aux disparus de la première guerre mondiale 1914-1918.





Sur cette même face, des colonnettes en marbre ont été restaurées mais nous en connaissons tous les détails par des devis.

Les travaux furent effectués sous la direction de Viollet le Duc, célèbre architecte, venu à Moissac au milieu du 19^{ème} siècle.

Viollet le Duc précise par ailleurs qu'il a réinstallé ces décors en angle que certains auteurs appellent arabesques.

Mais en y regardant de plus près,  vous remarquez  de petites têtes

d'homme-lions ou  d'homme-singes  d'inspiration asiatique.

Avant de passer à la partie droite, observons tout d'abord le tympan.

Regardez bien la première rangée d'anciens. Vous remarquez que deux d'entre eux ont les têtes un peu rougeâtres. En partant de la gauche, il s'agit des 2^{ème} et 7^{ème} vieillards.

Réparations consécutives à des accidents probables dont nous ignorons la raison et l'époque.





Le premier personnage à gauche semble avoir été sculpté dans une pierre différente, mais il n'en est rien. C'est le résultat d'un essai de nettoyage par micro sablage.



Vous constatez qu'un des anciens a les doigts anormalement rallongés. Sans doute fut-il opéré dans un temps où la chirurgie esthétique n'en était qu'à ses balbutiements...



En dehors de ces remarques, vous voyez qu'en ce qui concerne les instruments de musique, un seul instrument a été retouché. Il se trouve tout en haut sur la droite, éclatant de blancheur. Peut-être un essai lors des ateliers Viollet le Duc. Simple hypothèse, sans garantie !



Une curiosité mérite encore d'être signalée. Dans la rangée basse, deux blocs de pierre sont intervertis. De fait, quatre vieillards ne portent pas leurs regards vers le personnage central.

Voici ce que nous voyons :



D3 D4 D5 D6

Voici ce que nous devrions voir...



D5 D6 D3 D4

Je peux affirmer pour avoir eu la chance d'étudier la sculpture du tympan à hauteur, qu'il n'y a pas d'autres restaurations à signaler.



Voyons maintenant, à nouveau dans la partie basse, le côté droit du porche.

On est immédiatement frappé par une sculpture qui n'est pas dans le style du sculpteur.

C'est évident ! D'ailleurs, cette réinvention est documentée. Il s'agit d'une reconstruction réalisée au milieu du 19^{ème} siècle, toujours lors des ateliers dirigés par Viollet le Duc ou Olivier son bras droit.

Nous connaissons le nom de l'artisan. Il s'agit d'un nommé Perrin venu de Carcassonne.

Il y a malgré tout ici une subtilité quasi indécélable. Vous savez que la pierre ne sonne pas creux, ni chez vous en Australie ni chez nous à Moissac...

Regardez ce que font ces deux enfants. Ils ont détectés une anomalie en tapotant les sculptures. Ce ne sont pas les sculptures d'origine, mais des reconstitutions à l'identique en résine polyester ou un matériau composite voisin.

On pourrait sur ce modèle concevoir un Moissac II comme il existe un Lascaut II.



Au-dessus de ces sculptures, on constate une réparation des rosaces,

qui nous rappelle le télamon qui leur fait face, apparu en 1925.



Voilà pour l'essentiel de ce qui devait être observé sous ce porche in situ.

Questions :

-Rita : Tant qu'on est ici est-ce que tu pourrais dire les problèmes environnementaux qui abiment la pierre ?

On a compris il y a environ quarante ans que le passage des voitures devant le tympan était aussi responsable du mauvais état de la pierre, et la circulation a été interdite.

La deuxième raison est que le niveau du sol était plus élevé. Il y avait donc une accumulation importante d'humidité qui rongait la pierre par capillarité. Le niveau du sol a donc été abaissé et le sous-sol drainé.

Il y a bien sûr le temps. 900 ans ça n'est pas rien. Nos fax et nos textos dureront moins longtemps...

- Pourquoi est-ce qu'on ne répare pas tout cet ensemble ?

L'Asie par exemple s'autorise des réfections, mais en Europe on ne rénove pas et on ne remplace pas. Au temps de Viollet le Duc, on réparait, on complétait les manques, l'aile d'un ange par exemple... On ne fait plus ça, on conserve en l'état.

-Que sait-on du ou des sculpteurs ? Leurs noms ?

Leurs noms nous sont inconnus, mais je peux vous les présenter : à la verticale de ces oiseaux sur



la droite, le Maître sculpteur avec une barbe fournie s'est représenté en action.



Sur notre gauche, nous trouvons un juvénile imberbe, son apprenti.

Je veux préciser que le mot de sculpteur n'est pas utilisé en ce début du 12^{ème} siècle. On emploie le terme *imagier*. Ces artisans étaient capables d'intervenir soit en peinture, soit en sculpture sur pierre, soit en sculpture sur bois, soit en gravure sur os... selon la demande.

-Rita : est-ce que c'est fait par des imagiers qui voyagent, qui passent d'un site à l'autre, ou est-ce qu'ils restent sur un site pour plusieurs années à travailler ?

Certains devaient faire de grands voyages, d'autres non. Le Maître de Moissac, nous le verrons tout à l'heure, a dû travailler aussi à Souillac dans le Quercy, mais on ignore d'où il était, d'où il venait.

On a très peu souvent le nom des sculpteurs comme Gislebertus à Autun, ou Mateo à Santiago de Compostelle, parce que ce n'était pas dans l'esprit de l'époque de conserver leurs noms. Mais, nous pouvons parfois les identifier à travers leurs signatures. J'y reviendrai.

Vous savez ce qui est prévu maintenant... Un bon thé va vous être servi chez Scrakoss après quoi je vous livrerai en salle la deuxième partie de la conférence dans laquelle nous étudierons les instruments de musique dans le détail.



2^{ème} partie.

Salle « Amphi » du Matin Musical à Moissac (France).



Question :

-Est-ce que c'est un problème de prendre des photos ?

Non, pas du tout. N'hésitez surtout pas.

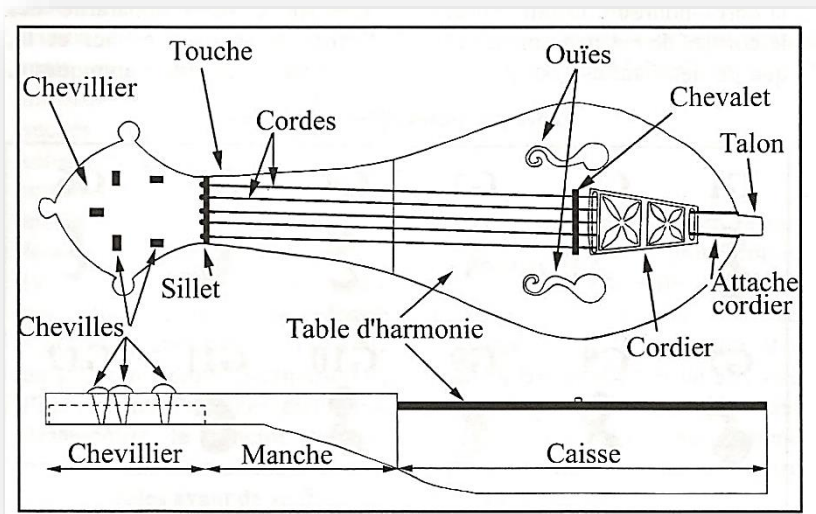


Première image du diaporama, vous reconnaissez le tympan de Moissac. Vous vous rappelez des deux têtes de vieillards dans un matériau ressemblant à de la terre cuite...vous avez en mémoire d'autres détails, les doigts rallongés, l'instrument blanc qui n'est pas d'origine... etc.

Il nous faut maintenant étudier les instruments du tympan et nous assurer qu'ils ne sont pas nés de l'imagination du sculpteur. Ont-ils réellement existé ?

Ces instruments sont de deux types. De petits instruments à une ou deux cordes et des instruments à cinq cordes, appelés vièles.

L'instrument en lui-même est assez simple : la tête, le manche, le talon, le cordier, l'attache-cordier, le chevalet, les chevilles et les *trous de son*. En français nous disons *ouïes*, synonyme *d'oreille*. Vous vous repérez maintenant. C'est parti...



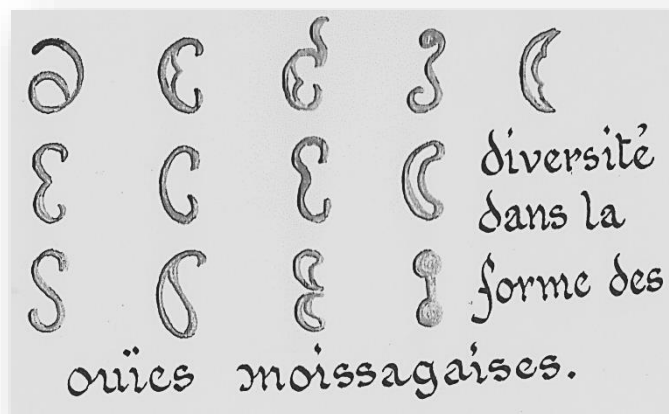
Pour les historiens, la sculpture de Moissac aurait été réalisée entre 1115 et 1130.

Lorsqu'on observe l'iconographie avant ces années là, les peintures murales, les sculptures sur bois, les sculptures sur pierre, les gravures sur ivoire etc. on trouve des instruments de musique représentés, des instruments à cordes par exemple.

Sur ces représentations, pour figurer les ouïes, on ne trouve que des trous, de simples trous, ou bien des demi trous, appelés *demi-lune*. Parfois, une vague forme en *haricot* qui est plutôt considérée comme typique du 13^{ème} siècle.



Or, voici les formes d'ouïes que l'on trouve à Moissac. Une étonnante variété. Des profils jugés beaucoup trop modernes, je vous l'ai dit.



Le cordier a lui aussi été contesté car il est décoré de fleurs à quatre pétales. Décor considéré comme typique du 13^{ème} siècle.

La position du chevalet a été également contestée. Nombreux musicologues affirmait que le centrage du chevalet, c'est à dire sa position centrale par rapport aux ouïes était typique des 17^{ème} et 18^{ème} siècles, principe hérité de Maîtres comme Amati, Guarneri, Stradivarius...

Or, ici à Moissac, en ce début du 12^{ème} siècle, cette position centrée, loin d'être accidentelle est systématique, donc, déjà fixée comme un principe, comme une règle.

Ce détail importe, car, après un voyage, après avoir désaccordé l'instrument, si l'on veut jouer juste, il est essentiel de repositionner le chevalet rigoureusement au même endroit, pour retrouver les repères habituels et jouer juste.

Jusqu'à la sculpture de Moissac, on trouve le chevalet tantôt haut, tantôt bas, mais très rarement centré.

Il n'est pas pensable qu'on ait pu faire retailler ces chevalets pour les centrer sur les instruments.

Même réflexion pour les cordiers au décor à quatre pétales. Ce type de fleur apparaît d'ailleurs en abondance dans l'iconographie générale antérieure.

Voici maintenant un premier instrument à une corde avec une ouïe en forme de C.



Un deuxième instrument qui est plus riche d'informations. Une seule corde, une seule cheville, c'est logique. Une tête ronde. Conforme à tous les instruments antérieurs à Moissac qui, montés d'une seule corde ont toujours une tête ronde.

On a une première idée de la longueur de manche donnée par la largeur des quatre doigts de la main qui le tient.

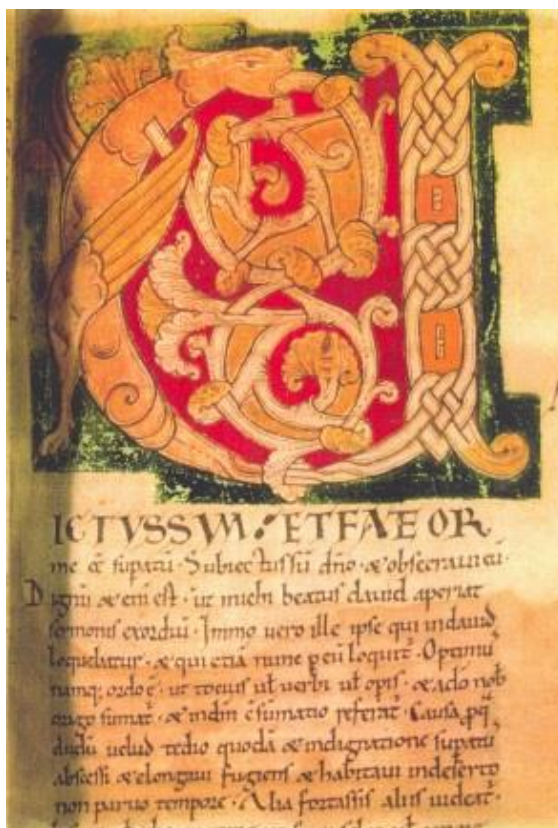
L'ouïe dotée d'un petit cran intérieur permet de centrer parfaitement le chevalet. Et, détail important : même les côtés du chevalet sont entaillés pour suggérer une application extrême dans l'alignement !



La question se pose de savoir si ces dessins d'ouïes peuvent être encore qualifiés de typiques de la période baroque tandis qu'on les trouve ici au début du 12^{ème} siècle. Ne serait-ce pas l'inverse ?

Au moment où on réalise la sculpture de Moissac sur le parvis, des moines dans le cloître, des scribes, s'activent à réaliser des copies de parchemins.

Voici un premier document de Moissac, des années 1100. Celui-ci, *Ictus Sum Et Fateor*, offre un magnifique C avec crans intérieurs.



Un autre très beau document. Vous reconnaissez ici encore le C cranté, qui prouve que ce motif est connu et apprécié à cette époque et dans ce lieu.



Dernière preuve : une frise constituée de pas moins de dix-huit de ces motifs qui se font face.



Est-ce à dire que ce motif apprécié à Moissac a été conçu à Moissac ?

Non ! Il est bien antérieur et déjà présent sous forme de *boucliers d'amazones* dans les mosaïques romaines.



Le voici encore sur un plateau ovale en argent du début du 3^{ème} siècle conservé au Musée des Beaux-Arts à Valenciennes,



Petite parenthèse : on se questionne souvent sur la langue française au sujet de l'appellation de ces fameux trous de sons : les ouïes, autrement dit : les oreilles. Curieuse désignation puisque le son sort de l'instrument par ces orifices tandis que nous entendons avec nos ouïes.

Vous serez d'accord avec moi sur la ressemblance entre ce motif en C cranté et le contour d'une oreille. Le rapprochement est évident.



Autre parenthèse : notez l'aspect particulièrement pisciforme de ces petits instruments. Or, on connaît l'importance de la symbolique du poisson (doté d'ouïes) dans la religion chrétienne...

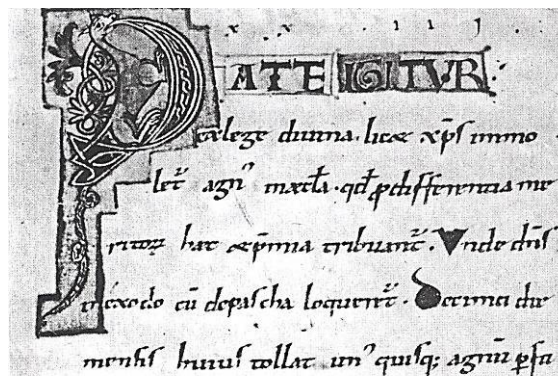
Voici un nouvel instrument à cinq cordes avec deux chœurs. L'un de deux cordes, l'autre de trois cordes. Vous notez bien cinq chevilles.



Nous avons confirmation que la longueur du manche est celle de la largeur des quatre doigts de la main.

Autre information : les cordes ne vont pas directement aux chevilles par devant mais elles traversent par de petits trous au niveau du sillet de tête pour être reprises par l'arrière.

Un nouveau cordier avec fleur à quatre pétales. On note le détail de l'attache au talon, le chevalet centré et deux nouvelles formes d'ouïe. Nous sommes partis sur l'idée que le premier dessin était un C. Ici on pourrait imaginer qu'on a affaire à la lettre B par exemple et à la lettre D, mais dans les documents de cette même époque le « b » ne se fait jamais avec la barre courbée. Par contre le « d » présente systématiquement une haste courbe.



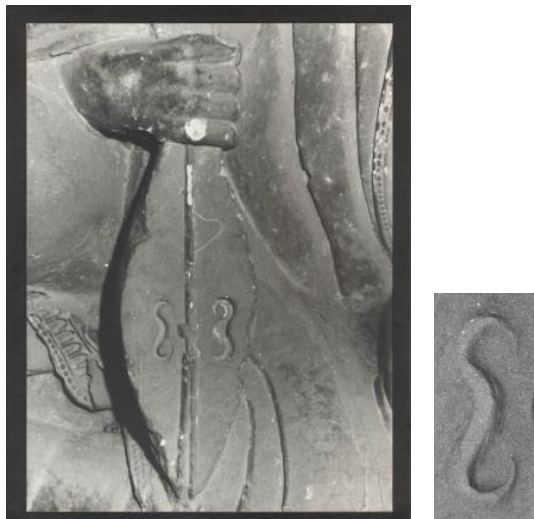
XXX. Leyde, Bibl. Univ. B.P.L. 1822 (f. 109): main b (33)

Voici un nouveau texte *Pate Igitur...* Voyez le D. Son ventre a été noirci par le copiste pour une mise en valeur, et sa haste est courbe. Nous n'avons pas la date exacte mais il fut rédigé selon Jean Dufour sous l'abbatiate de Durand, i-e entre 1048 et 1072.



Nous verrons que la courbure du D persistera. Cette graphie évoque le delta grec.

Observez bien ce nouvel instrument. Le motif n'est pas une lettre latine mais une lettre grecque. Nous identifions en effet un *epsilon*.



Il est connu que certains moines maîtrisaient aussi bien le grec que le latin.

On retrouvera ce genre de profil bien plus tard dans l'iconographie post-moissagaise.



Ici, une représentation de musiciens extraite du manuscrit des *Cantigas de Santa Maria* réalisé au 13^{ème} siècle, commande d'Alphonse X dit el Sabio, roi de Castille. Le musicien de droite y joue un *عود* (ûd) aux ouvertures en epsilon.

Rares sont les instruments à cordes conservés qui soient antérieurs au 15^{ème} siècle, d'où l'intérêt d'aller fouiller dans le catalogue iconographique.

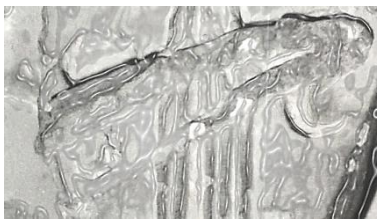
Voyons maintenant un instrument à cinq cordes, que nous avons reproduit, et qui se trouve en haut du tympan sur la droite à côté de l'instrument blanc.

C'est lorsque j'étais à hauteur que j'ai pu comprendre que ce motif était celui de la lettre « a ».

Autres informations : confirmation de la longueur de la touche, passage des cordes à travers la tête, motif à quatre pétales sur le cordier, type d'attache etc.



On voit ici un reste de l'archet, ce qui donne une idée de sa courbure.




On observe aussi la tenue de l'instrument. Ce n'est pas la position académique actuelle. Il est tenu ici en appui contre l'aisselle.

Autre détail très intéressant : l'utilisation du pouce - endommagé - sur la première corde.

J'ai retrouvé sur un coffret de mariage du 13^{ème} siècle, un musicien représenté qui semble confirmer cette pratique. Jimmy Hendrix utilisait également le pouce... (rires) ... C'est vrai.



Les musicologues des années 80 n'avaient pas relevé cette forme en S  sur cet instrument, sinon, sans doute auraient-ils exigé la démolition de la sculpture.



... (Rires) je plaisante...

C'est précisément ce motif en S que l'on retrouve sur les instruments du quatuor (violon, violoncelle, alto, contrebasse..), mais aussi sur les guitares de jazz, sur les dobros, et autres mandolines américaines.

Nous avons donc à Moissac cette ouïe en S au tout début du 12^{ème} siècle tandis que la musicologie en situait l'arrivée cinq siècles plus tard, avec Amati, Stradivarius etc.

Voici l'unique instrument à deux cordes présent dans la sculpture. Ces petits instruments auraient pu s'appeler *rebec* d'après l'étude philologique de Pierre Bec. Le monde arabe connaît deux types de ces petits instruments, l'un à une et l'autre à deux cordes, appelés *rabab*. Dans des textes occitans on rencontre les mots *rebeb*, *rebec*...

Il se peut qu'au 12^{ème} siècle, cet instrument se soit appelé *rebec*. C'est mon idée, mais pour l'instant la musicologie ne valide pas cette désignation du fait que le terme n'est pas encore présent dans les textes du 12^{ème} siècle.

Le terme *gigue* a été proposé, mais je fais remarquer qu'on n'a pas non plus de texte du début du 12^{ème} siècle où l'on trouve le terme *gigue*. Passons, cette question n'est pas primordiale.

Voici la première représentation d'un instrument à cordes avec les ouïes en S, tenu par un ange musicien.



Cette peinture de Bernardino Lanino est de 1552, mais nous ignorons le sexe de l'ange...

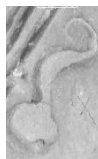
Tout à l'heure Rita demandait s'il fallait dire S ou F pour nommer les ouïes.

Jusqu'au 18^{ème} siècle, la morphologie de l'écriture semble confondre le S et le F.

Les luthiers en France disent S tandis que leurs cousins germains et autres parlent des F.

C'est plus facile pour vous anglo-saxons qui les appelez *sound holes*.

Voici un autre instrument à cinq cordes. On découvre ici des dessins qui a priori n'évoquent pas une lettre. Or, la forme des lettres a changé au cours du temps. Et dans les textes de Moissac, je vous montrerai bientôt que la lettre qu'on peut lire sur l'instrument à l'écran (à droite) est



rigoureusement la lettre G.



Faisons le point des motifs d'ouïes. Nous avons rencontré le A, le C, le D, epsilon qui prend la place d'un E, S (ou F) et le G.

Ce sont les premières lettres de l'alphabet. Alors est-ce qu'à l'époque on connaissait ce système de lettres qu'on dit anglo-saxon aujourd'hui ?

En fait, dans l'antiquité, on utilisait déjà des lettres pour noter la musique mais c'était un système bien plus complexe que ce que nous allons voir tout à l'heure.

Encore un instrument avec chevalet centré. Vous retrouvez le C du début avec le cran surmonté



d'une petite flammèche, un petit étirement.

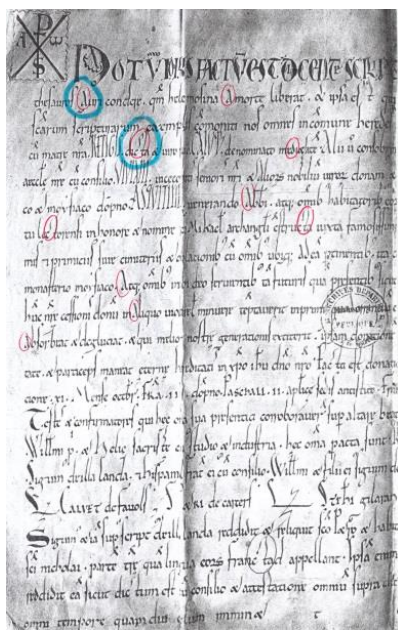



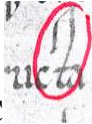

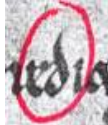
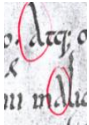
En consultant des manuscrits de Moissac, j'ai constaté qu'on utilisait quasi systématiquement cet élément appelé « ligature » à partir de 1105, lorsque la lettre C était suivie de la lettre T.




Un argument de plus pour comprendre que ces profils d'ouïes sont bien des formes de lettres.

Notez au passage que ces particularités ne sont pas celles de la période baroque, mais sont bien spécifiques à la période romane.



Dans cet autre document, une lettre « a »  très étirée, le C  dont je viens de vous parler avec sa ligature doublée  ici, dans le mot *dicta*. Le D  avec la haste recourbée, de nouveau le « a »  avec le haut très étiré.

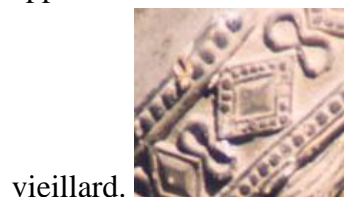
Je ne veux rien vous cacher. Ces deux trous reliés  qui apparaissent maintenant ne sont pas un motif de lettre sauf dans une langue sud-arabique, mais un rapprochement à un alphabet arabe serait plus que douteux.



Il faut dire que ce motif va rencontrer un certain succès. Le voici dans un tableau de Francesco



Il nous faut nous questionner sur la présence de ce petit motif dans la sculpture moissagaise. Il apparaît sur les orfrois du Christ alternant avec des losanges, comme sur cette couronne de





Sur la diapo suivante, à droite, Moissac avec les orfrois du Christ, à gauche Souillac avec les vêtements du prophète Isaïe. Comme vous voyez, il y a une très forte ressemblance de style.

Il peut s'agir du même sculpteur. De telles marques répétées permettant d'identifier une même main peuvent être vues comme des signatures,



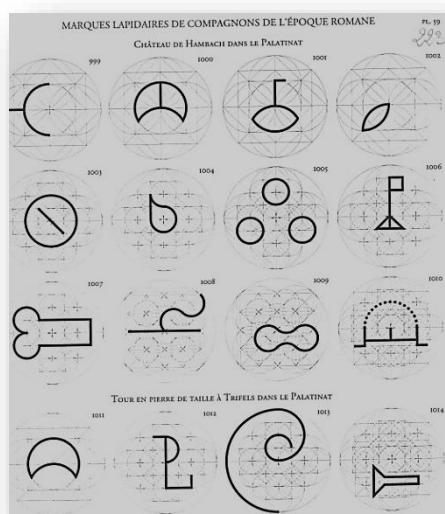
Souillac



Moissac



Voici quelques signes lapidaires de l'époque romane. Vous identifiez le motif moissagais.



Les imagiers comme les bâtisseurs n'utilisaient que la règle et le compas. Lorsqu'un jeune apprenait le métier de tailleur de pierre, il devait apprendre à tracer son signe à la perfection.

Pour tracer certains signes, 40 à 50 cercles pouvaient être nécessaires. C'est ce que l'on appelait le secret. Ce mot n'a plus le même sens aujourd'hui.

Si vous montez dans la salle haute au-dessus du tympan dans l'église de Moissac, vous pourrez découvrir plusieurs dizaines de signes lapidaires.



Voici un motif qui n'est pas une lettre mais qui m'a suggéré l'interprétation d'un début d'alphabet des motifs rencontrés sur les instruments.

Ce signe utilisé à Moissac dans l'écriture neumatique au début du douzième siècle était appelé virga cornue.



Cette virga indiquait un changement d'intonation, d'un intervalle de ton, comme nous l'a enseigné Jean Dufour.

2) *La virga* n'est pas toujours marque de hauteur, mais quelquefois de durée. Quatre formes sont employées, avec des valeurs particulières, que l'on trouve, par exemple, dans le B.N. n.a.l. 1871 (103):



(a)



(b)



(c)



(d)

- (a) pourvue d'un crochet à sa base.
- (b) dépourvue du même crochet.
- (c) cornue: elle indique un intervalle de ton.
- (d) semi-circulaire: elle représente un intervalle d'un demi-ton.

C'est un élément de plus qui garantit que sa présence dans la sculpture ne peut être consécutive à d'hypothétiques restaurations intervenues à l'époque baroque, car cet élément particulier était inconnu des ouvriers restaurateurs et des commanditaires.

On retrouve un motif ressemblant en 1130 dans les Pyrénées atlantiques à Oloron Sainte Marie. La



virga, plus large et plus arrondie, n'y est pas crochue comme à Moissac.



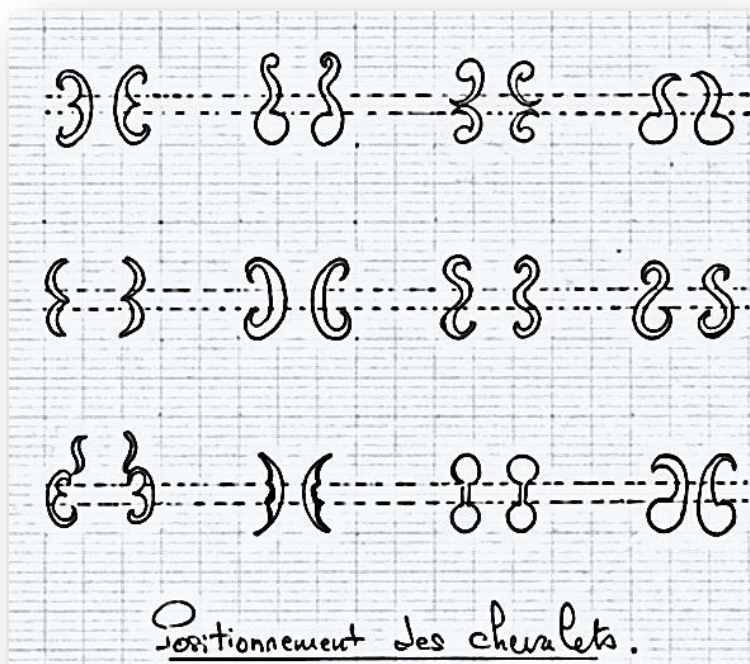
Les motifs de Moissac auraient donc commencé à circuler. On les rencontre peu à peu dans d'autres sculptures, dans des peintures.

A, C, D, E, F ou S (F) et G... La lettre B fait défaut. Or, il manque à Moissac trois instruments qui ont été cassés et ont disparu. S'ils devaient réapparaître par miracle, je serai prêt à parier que la lettre B s'y trouverait, en toute logique.

J'ai relevé dans mon étude trois documents du 12^{ème} siècle où se trouve le B majuscule : à Chartres (Cathédrale. Portail Royal), un manuscrit de Reims (Pontifical de Saint Rémi) et à Saint Jacques de Compostelle (Portique de la Gloire).



Il ne faut pas perdre de vue que ces profils ont été créés par le Maître de Moissac pour indiquer le bon placement du chevalet. Voici en rappel le catalogue général de ces riches motifs de Moissac.



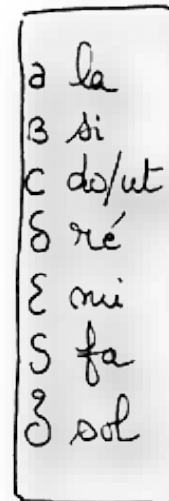
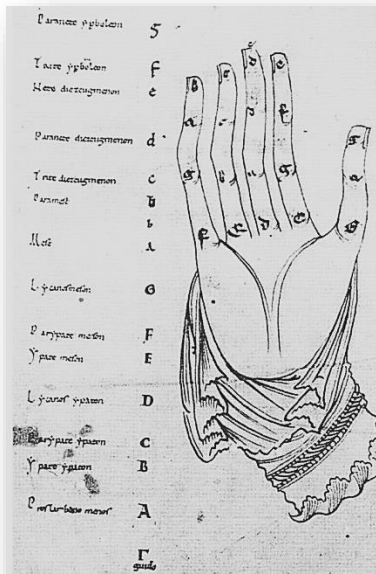
C'est un détail d'importance. Il nous est confirmé à Saint Jacques de Compostelle.

La tenue de l'instrument est parfaitement correcte pour assurer le bon placement du chevalet.

Nos violonistes procèdent toujours de cette manière.



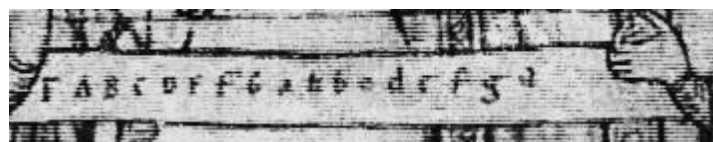
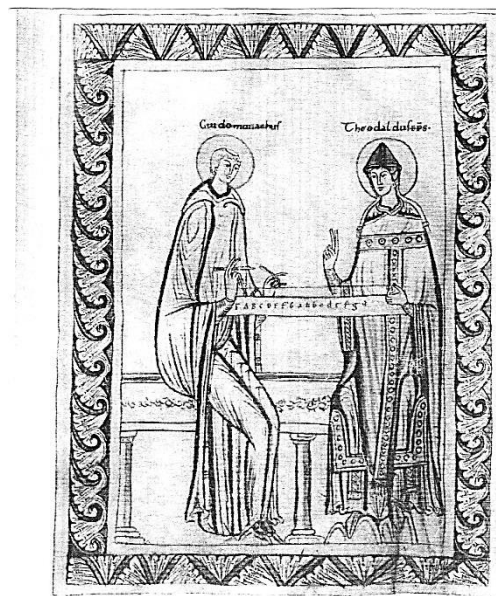
On trouve très souvent pour illustrer l'enseignement de la musique, la main guidonienne sur laquelle on inscrit les notes en aide-mémoire et le monocorde, outil pédagogique par excellence. Vous reconnaissez les lettres : A B C D E F(S) G.



lettres/notes

rita

Voici une représentation de Guy D'Arezzo transmettant son enseignement à l'évêque Théobald à l'aide d'un monocorde.



Gui d'Arezzo utilise cette petite boîte de résonance sur laquelle une corde est tendue, pour expliquer comment trouver le bon emplacement des notes.

Exemple : si un chevalet est positionné au milieu, on percevra un intervalle d'octave (1/2) entre le son de la corde à vide et celui de la moitié de la corde.

Il est facile de constater que les motifs moissagais vont se diffuser progressivement dans nos régions et les pays voisins.

J'ai rassemblé au hasard des documentations disponibles sur des supports divers : sculptures, peintures, miniatures... un corpus d'une centaine de profils. Les dessins d'ouïes qui ont rencontré le plus de succès sont : le C cranté, le S, le C simple, la virga et la signature du Maître de Moissac.

Dessins d'ouïes – Classement par siècles

	B	C	C	⊂	δ	⊗	S	3	8	⊂	⊂	⊂	⊂	⊂	⊂	⊂	⊂	⊂	⊂	⊂		
XIIème s.	3			1			1			2		2	2	1	1							
XIIIème s.	1		2			3			3		3	3			1							
XIVème s.		3	1				1		4				2	1			1					
XVème s.		3	1	1		2	2		2			2										
XVIème s.		3	3				6	1	1			2						1				
XVIIème s.		1	3		3	1	4					1						1	2			
XVIIIème s.			6		1		2	1												2	1	
	4	10	16	2	4	6	16	2	10	2	3	10	4	2	1	1	1	1	2	2	2	1

Ces mêmes dessins se sont retrouvés dans les pays les plus proches dans un premier temps : Espagne, Italie, Angleterre, Allemagne, ce qui est logique et confirme une réalité de diffusion.

Dessins d'ouïes – Classement par pays

	B	C	C	⊂	δ	⊗	S	3	8	⊂	⊂	⊂	⊂	⊂	⊂	⊂	⊂	⊂	⊂	⊂		
France	3	2	8	1		1	3	1	2	1	3	8	1									
Angleterre			1				2		3	1								1				
Espagne	1		1			3																
Allemagne		4	2		2	1	2		1			2	1						1			
Yougoslavie									1													
Autriche		1					1								1				1			
Italie		1	1	1	1		4		3		2					1						
Tchécoslovaquie		1					1	1												1	1	
Suisse												1										
Pays-Bas		1																				
Flandres						1																
Belgique			1				1															
Pologne					1																	
Divers			2				2						1	1				1		1		
	4	10	16	2	4	6	16	2	10	2	3	10	4	2	1	1	1	1	2	2	2	1

On voit apparaître quelques nouveaux dessins, dont on constate l'absence de succès.

Les motifs moissagais étaient d'autant plus lisibles dans la sculpture que cette dernière était peinte. Il me reste en effet à évoquer la colorisation du tympan. On connaît les couleurs utilisées au 12^{ème} siècle, à base de minéraux et de plantes.

Certains sites témoignent encore des couleurs passées, Conques par exemple où demeurent des traces de rose et de bleu, ou Saint Jacques de Compostelle, où deux surpeints ont couvert la peinture originelle de 1188.



La sculpture de Moissac était très probablement peinte et je tiens à saluer le travail remarquable réalisé par Roland Buc pour en donner une idée au **visiteur** de passage.

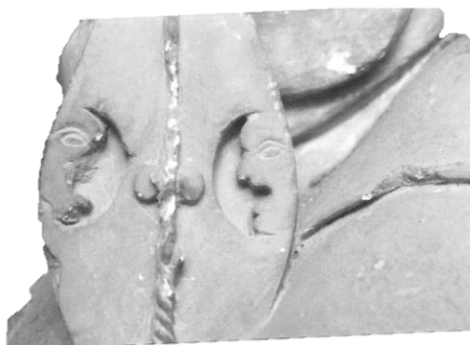


Roland BUC

Une mise en couleurs du tympan est offerte au public tous les étés depuis 2010, mais on peut aussi se rendre sur mon site andrecalvet.com pour visualiser un diaporama.



Je voudrai finir sur un clin d'œil de 900 ans d'âge.



Voici l'ouïe la plus originale présente à Moissac. Je vous l'ai cachée jusque-là. Il s'agit de la représentation d'un grotesque.

Il avait son pendant côté gauche de l'instrument, mais celui-ci a été détérioré comme vous voyez. On trouve souvent ce genre de tête, camouflé dans le décor des enluminures.

J'espère vous avoir convaincu de la richesse que représente pour la musicologie le tympan de Moissac.

Les éléments qualifiés jusqu'ici de « baroque », doivent être dorénavant qualifiés de « moissagais »...

Moissac est une véritable leçon de lutherie médiévale. Le Maître de Moissac est un véritable sculpteur-luthier.

Les instruments de pierre figurés à Moissac peuvent être vus comme des instruments fossiles.

Vous conviendrez que ce site méritait largement une étude comme il méritait sa réhabilitation.

Dès lors, il était naturel de reproduire quelques-uns des instruments étudiés.



Je remercie pour leur amitié et leur aide dans la réalisation des vièles, Michel LASRET et Luc CASTAGNÉ, ainsi que Christian CLAVERE pour nous permettre de poursuivre notre voyage « de la pierre au son »... A écouter sur andrecalvet.com/ (en téléchargement libre).



Michel LASRET



Luc CASTAGNÉ



Christian CLAVERE

J'en ai terminé, et je vous remercie pour votre intérêt et votre attention. Je reste bien entendu à votre disposition pour répondre à vos questions...



Quelques questions diverses :

-Combien de temps t'a pris cette recherche ?

5 ans environ, entre 1994 et 1999. Elle a démarré lorsqu'un passant m'a demandé de lui parler des instruments sculptés au tympan. Je savais peu de chose. J'ai avoué mon ignorance mais j'ai promis de m'informer...

-Qu'est-ce qui t'a donné le plus de plaisir ?

Cette étude nous a fait voyager Piou et moi : musées, chemin de St Jacques (en voiture), églises et cathédrales, bibliothèque nationale à Paris, centres de documentations divers etc. Ce fut aussi une aventure humaine, qui m'a permis d'approcher d'autres chercheurs et non des moindres, d'autres auteurs comme Pierre Bec pour la philologie, Jean Dufour pour la paléographie... des musiciens aussi et des luthiers spécialisés en instruments « anciens » qui font revivre ces sons du passé. Le plaisir fut à son comble enfin avec la découverte de l'origine des ouïes, car cette réalité à valeur universelle. Ce fut une chance « inouïe » ! Comme je l'ai déjà écrit :

Chercher est un jeu, trouver est une chance, partager est un bonheur.



Dédé, peux-tu nous dire comment tu as fait ces instruments avec ton collègue ?

-Nous avons recopié rigoureusement la forme des instruments du tympan. Une démarche « de la pierre au bois »...

Nous avons suivi les enseignements du Maître : le passage des cordes à travers la tête, la forme des clés de chevilles, les décors des cordiers, les motifs d'ouïes, les attaches, etc. On a été jusqu'à reproduire le nœud de cabestan que j'ai signalé et qui retient le cordier. Ce nœud que vous avez vu à l'image agrandie ne mesure qu'environ un centimètre dans la sculpture. C'est un travail d'orfèvre. Pour les bois, on a choisi parmi les espèces connues dans la région de Moissac (tilleul, saule, noyer, érable...). Pour les cordes, on a utilisé de l'intestin grêle de brebis, ce qui se fait encore en Afrique, dans le Maghreb ou en Europe centrale.



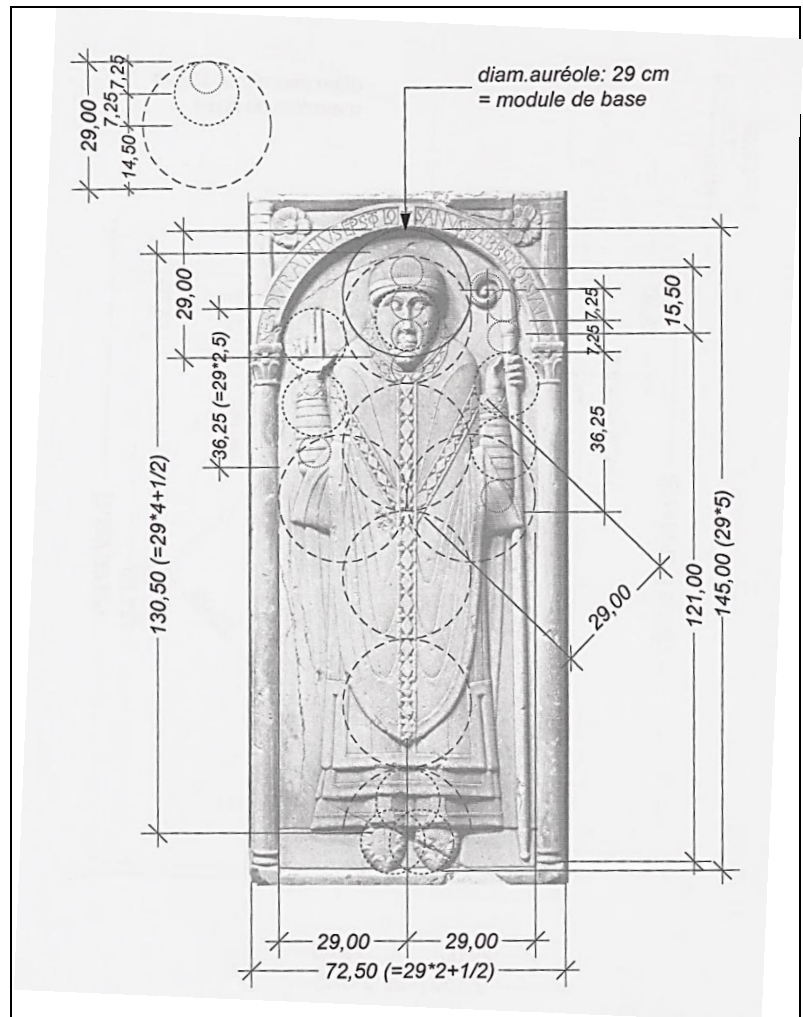
De la pierre au bois...



De la pierre au son...

-Est-ce qu'on sait quelles étaient les règles pour décider du galbe des instruments, de leurs dimensions, de leurs proportions ?

-La réponse à cette excellente question pourrait nous occuper longuement, mais tu emploies le terme « proportions »... Or, pour nos anciens, depuis au moins Vitruve et bien avant Pythagore, la Beauté d'une représentation quelle qu'elle soit, ne peut se concevoir que dans le respect de proportions, les mêmes qu'en musique, dites harmoniques. J'ai commencé un travail sur ce sujet et je peux vous montrer deux documents pour illustrer le propos.



Sur cette étude de tracé de l'Abbé Durand de Bredons que l'on trouve au cloître de Moissac, on voit bien que le diamètre de l'auréole sert de module. Ce module est de 29cms, une des longueurs du pied utilisée alors. D'autres mesures réalisées sur la sculpture révèlent des multiples du module, ou des divisions binaires. Rien d'étonnant, puisque la métrologie de l'époque est un système duodécimal qui fait référence au corps humain, pied, palme, pouce etc. dont la culture anglo-saxonne conserve l'usage.

De la même façon, il est assez facile de retrouver la méthode de tracé des vièles de Moissac. Ici, en quatre cercles identiques, sont localisés, la tête, le manche et l'emplacement central du chevalet entre la touche et le talon. On peut retrouver aussi les points de centre qui ont permis de tracer le galbe de la caisse. Les trois ouvertures de compas nécessaires sont en rapports musicaux, et trois notes suffiraient à mémoriser le principe.



-Quelle est ta recherche actuelle ?

-Je me passionne pour l'acoustique et la question de l'accord des pianos. Cette étude a consisté dans un premier temps à répertorier divers systèmes d'accords appliqués aux instruments à claviers dans le passé, mais il doit aussi à terme proposer un stretching optimisé dans l'accord des pianos, respectueux de la spécificité de chaque instrument. L'ouvrage à paraître est un Essai de Tempéramentologie qui s'appellera « Le Clavier Bien Obtempéré » (Le CBO) / « The Well Optimized Keyboard » (The WOK).

-A combien de temps estimes-tu cette nouvelle recherche ?

-J'ai commencé en fait il y a 33 ans avec mon métier d'accordeur. Je pense que 500 à 1000 heures seront encore nécessaires grosso modo. En fait, à l'heure actuelle, je travaille avec des amis ingénieurs sur un programme et un jour peut-être vous pourrez entrer une application dans vos smartphone, ipod ou ipad pour accorder votre clavecin comme l'accordait supposément Jean Sébastien Bach, et aussi analyser l'acoustique propre à votre piano pour obtenir un accord de qualité optimale. Si nous n'y parvenons pas, on aura tout de même essayé.

Chercher reste un plaisir...

Thanks



and thanks



and goodbye !

L'ouvrage « De la Pierre au Son » (Editions Accord. Toulouse. 1999) a reçu en 2001 le prix Gaston BENAC (prix triennal-international) du livre documentaire. Consultable et téléchargeable gratuitement sur andrecalvet.com