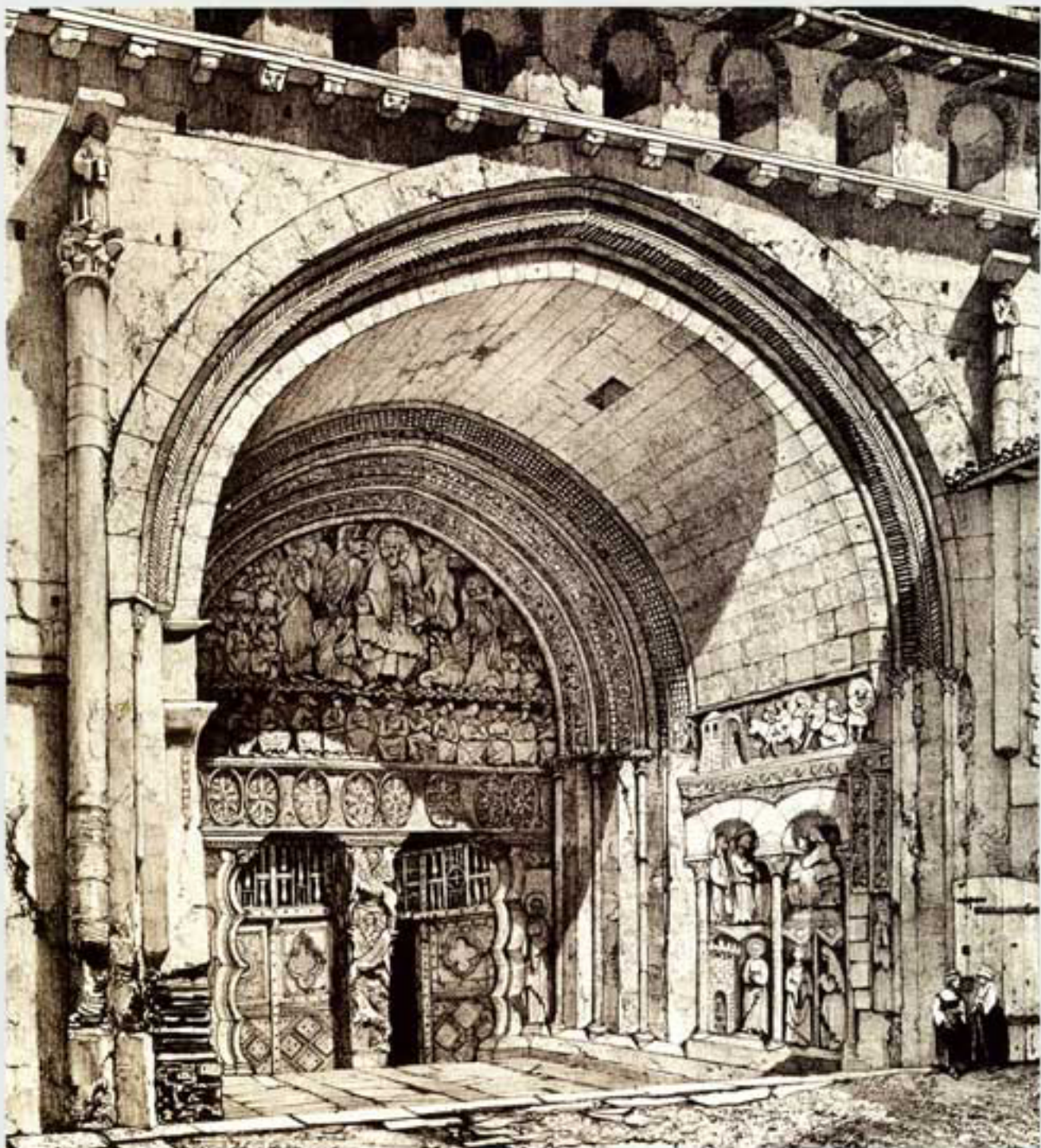


Des restaurations ?



Des nettes suspicions pèsent sur l'authenticité de la sculpture du tympan de Moissac. C'est à ma connaissance Bernard Ravenel¹ qui, le premier, a relevé dans la sculpture de Moissac plusieurs anachronismes relatifs aux instruments représentés, ce qui l'a amené à douter de l'authenticité de l'ouvrage tout entier. Sans la lecture de sa thèse et les questions qu'elle soulève, ma recherche se serait limitée à une démarche somme toute assez banale : prendre les empreintes des instruments moissagais, sélectionner des matériaux pour chacun de leurs organes et passer à l'établi ! Il n'en a rien été grâce au travail de Ravenel et à la subtilité du ou des sculpteurs de Moissac.

Pourtant, les doutes émis par ce chercheur sur les instruments représentés à Moissac n'encourageaient guère mon projet, mais il m'a ouvert de si nombreux horizons et forcé à une telle rigueur que je recommande vivement à tous ceux qui voudraient étudier ou reproduire des instruments médiévaux de se procurer ce travail exemplaire à bien des points de vue. Il me semble utile, dans un premier temps, de citer les extraits de la



thèse de Ravenel ou d'autres analystes qui mettent directement en cause l'authenticité de la sculpture moissagaise, me réservant de répondre point par point à leurs remarques dans les chapitres suivants.

La chronologie des réfections et restaurations attestées de l'ensemble conventuel de Moissac ainsi qu'une enquête iconographique pour détecter d'autres restaurations éventuelles permettront cependant de conclure à l'authenticité de la sculpture du tympan, tel qu'il nous est parvenu.

Page 20 : Lithographie de Dauzats.

Au milieu : Les énigmes à Moissac sont nombreuses !

À droite : Aucun instrument n'est plus contestable dans son authenticité que celui-ci.



Les soupçons de Bernard Ravenel

Cordier

G10 «[...] parmi tous les cordiers de rebecs observés [...], un seul cordier richement décoré de motifs sculptés [deux fleurs à quatre pétales] apparaît sur le rebec à cinq cordes de Moissac [...]. Rappelons que des motifs similaires, en étoile à quatre branches, ne sont visibles sur le cordier de la vièle qu'à partir du XIV^e siècle. Cette décoration, étrange au XII^e siècle, est encore un nouvel élément qui s'ajoute aux précédents, anachroniques, déjà observés sur cette sculpture : forme étrangement baroque des ouïes, cordes curieusement jumelées, place du chevalet typique des « cordes » de l'époque classique, et cordier décoré de motifs trop modernes pour le XII^e siècle ; à ces éléments, il conviendrait de rajouter encore la présence d'une touche, rarissime à cette époque.»²

G10 «Le cordier est beaucoup moins décoré sur le rebec que sur la vièle [...]. Une des rares exceptions, et singulièrement ancienne, nous est offerte par l'un des rebecs du tympan de Moissac (ca 1100) ; mais nous avons déjà fait remarquer que cette décoration anachronique paraît bien être due à des restaurations postérieures.»³

Place du chevalet

G10 « Au tympan de l'église de Moissac, trop d'éléments insolites plaident en faveur d'une pierre retaillée, probablement à l'époque baroque: d'où la présence de cordes jumelées par erreur dans le grave, d'où la forme, inhabituelle au XII^e siècle, des ouïes, d'où la place, classique sur le violon, du chevalet. »⁴

« En contradiction avec les résultats obtenus à partir du fichier iconographique, nous déconseillons le positionnement du chevalet entre les ouïes pour une reconstitution de rebec français du XII^e siècle. »⁵

Cordes

« **N**ous n'avons observé pour tout le corpus qu'un seul document concernant des rebecs monocordes, à Moissac. Quant au rebec à deux cordes, auquel J. de Moravie fait allusion, il semble peu populaire chez les sculpteurs d'art roman: seul le tympan de Moissac en montre un. »⁶

« Nous avons recensé des rebecs à cinq cordes et il nous faut là émettre des réserves au sujet de leur authenticité intégrale. En effet, les cordes peuvent toujours avoir été retaillées ultérieurement, d'où une certaine complexité des recherches en ce qui concerne ces éléments essentiels des cordophones. »⁷

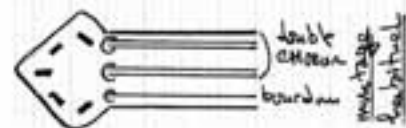
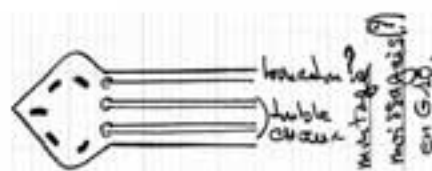
Corde bourdon

G10 « Quant au rebec de Moissac, non seulement la forme des ouïes est peu ordinaire, ainsi que d'autres détails tels que le cordier décoré, la touche visible, [...] mais encore les cinq cordes se composent

de deux cordes jumelées et d'une corde simple, soit trois sons à vide, la corde aiguë – selon toute vraisemblance – étant unique. »⁸

« Ce rebec a été reconstitué par le luthier A. Tolbecque au début du siècle; il est visible au musée des Instruments du Conservatoire national de Paris; il possède une corde grave simple, les quatre autres cordes, jumelées et à l'unisson deux à deux, donnent les sons plus aigus. »⁹

« La présence de cordes jumelées pour les sons graves sur le rebec à cinq cordes du vieillard de Moissac pose le



Moissac: montage en corde fantaisiste ou pratiqué?

En tout cas, à l'envers des habitudes.

problème suivant: est-ce une anomalie due à l'ignorance d'un sculpteur médiéval du XII^e siècle, ou à celle d'un sculpteur plus récent chargé de sa restauration? Ou bien, s'agit-il d'une réalité organologique admettant une disposition inversée des cordes graves et aiguës, ou encore d'une volonté délibérée d'augmenter la puissance des cordes graves en les doublant? [...] Cette disposition n'est pas traditionnelle au Moyen Âge, encore moins au XII^e siècle; par ce seul détail d'une importance capitale, cette sculpture ne saurait être considérée comme l'exemple typique du rebec médiéval, et ne devrait désormais plus être choisie pour illustrer les articles sur cet instrument. »¹⁰

« Selon la pratique la plus généralisée, ce sont les cordes aiguës qui sont doubles [...]. Il semble qu'il y ait eu quelques exceptions: celle que nous offre par exemple l'un des instruments de Moissac, où ce sont les cordes graves qui sont doubles. Mais ce témoignage est douteux par suite de restaurations probables. »¹¹

« Le fait que, sur cet instrument, la corde simple soit la plus aiguë, incite une fois de plus à penser que ce document est en fait une restauration car il entre en contradiction avec tous les articles écrits sur le rebec médiéval. »¹²

Archet

« **P**ourquoi le sculpteur de Moissac a-t-il taillé ces ouïes de forme baroque, ces cordes curieusement jumelées dans le grave [G10], ce cordier outrageusement décoré [G10] et cet archet court [D11], à



La longueur de l'archet (en partie disparu) est contestée.

une époque où ces éléments sont anachroniques? »¹³

D11 « Parmi tous les rebecs ovales observés au XII^e siècle, avec leurs archets respectifs (soit 10 documents), aucun ne montre cette association d'un rebec de taille moyenne avec un archet court. »¹⁴

Ouïes

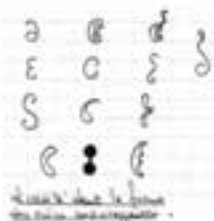
« **L**es vièles du tympan de Moissac présentent

Ouïes typiques
au Moyen-Âge



Jusqu'aux représentations d'instruments moissagais, tout est simple quant aux ouïes. Deux formes, en simple trou et demi-lune, sont omniprésentes. Pas d'originalité, pas de « fantaisie »...

une grande diversité dans la forme des ouïes. B. Ravenel [...] a relevé certaines formes atypiques pour l'époque médiévale, ce qui l'autorise à formuler l'hypothèse d'une restauration tardive et confirmerait donc l'analyse archéologique de E. Järgenson (*Cahiers de civilisation médiévale*, XV, 1972). »¹⁵



Diversité dans la forme des ouïes moissagaises. Avec Moissac, tout bascule. Des ouïes d'une étrange modernité apparaissent!

« Les ouïes des rebecs de Moissac ont des formes tout à fait inhabituelles et uniques au XII^e siècle. »¹⁶

« Il nous faut émettre un doute quant à l'authenticité des ouïes représentées sur les instruments du tympan de Moissac, leurs contours n'étant pas conformes aux dessins habituels représentés dans l'iconographie du XII^e siècle. Ces formes semblent aussi beaucoup plus tardives que celles que l'on rencontre

dans l'iconographie du rebec et de la vièle. Elles n'apparaissent en effet qu'à partir des XV^e et XVI^e siècles. »¹⁷

G7 « [...] ouïes flammées atypiques dans l'iconographie médiévale et qui pourraient être l'indice de restaurations tardives. »¹⁸

G9 « [...] ouïes en C atypiques dans l'iconographie des XI^e et XII^e siècles. »¹⁹

G10 « [...] s'ajoutant à l'anomalie des cordes jumelées dans le grave et visibles sur le rebec à cinq cordes [...], la forme des ouïes de cet instrument et l'instrument lui-même ne peuvent

être considérés comme archétypes, mais bien comme rebec d'exception ; il en est de même de la plupart des rebecs de Moissac ; à moins que l'on ne découvre prochainement une

Ces ouïes ont-elles été creusées au début du XII^e siècle, alors qu'elles s'apparentent aux ouïes flammées de l'époque baroque ?

Des restaurations ?



Les ouïes en C font leur première apparition. Leur état de dégradation peut pourtant suggérer leur authenticité.

très habile restauration de ceux-ci, réalisés par des sculpteurs qui méconnaissaient, dans les moindres détails, l'évolution esthétique des instruments à cordes frottées du Moyen Âge. »²⁰

G10 « Une autre forme d'ouïes [...] est constituée de courbes et de contre-courbes, s'élargissant progressivement à la base du motif ; cette forme apparentée à

une flamme est surprenante au XII^e siècle, non seulement dans le cadre strict de l'organologie du rebec et de la vièle, mais aussi dans celui de l'art roman et de ses conceptions esthétiques. »²¹

G11 « [...] sur la table de celui-ci sont dessinées deux ouïes en forme de C inversé ; dans notre fichier iconographique du rebec, du X^e au début du XVI^e siècle (109 documents), c'est le seul exemple d'ouïes disposées de cette manière. C'est également



En-contre :

Les ouïes les plus inouïes, apparaissent avec trois siècles d'avance.



Au-dessous :

Le dessin des ouïes suggère encore les motifs baroques.

l'exemplaire unique dans l'iconographie du rebec et de la vièle au XII^e siècle. Enfin, le raffinement du dessin de chaque ouïe, les extrémités du motif – lettre C – terminées par une fine boucle, le milieu de l'ouïe plus élargi et matérialisé par une pointe en accolade, constituent des éléments esthétiques d'ouïes que l'on ne rencontre dans l'iconographie du rebec et de la vièle qu'à partir du XV^e et surtout au début du XVI^e. »²²

D7 « L'exubérance du dessin des ouïes représentées sur l'autre rebec monocorde dépasse largement les conceptions esthétiques médiévales ; chaque ouïe est

constituée de deux motifs associés : l'un, en forme de C avec accolade centrale, l'autre en forme de lettre S [...] Certaines violes de gambe baroques s'accommoderaient plus volontiers de cette forme d'ouïe.²³

« Il semble, d'après B. Ravenel [...], que les ouïes flammées, comme à Moissac, soient le gage de restaurations baroques du XVII^e ou du XVIII^e siècle. »²⁴

« Les rebecs du tympan de Moissac, si souvent cités en exemple, présentent des ouïes aux formes curieuses qui ne se rencontrent nulle part ailleurs dans l'iconographie du XII^e siècle, et qui pourraient bien indiquer l'intervention de restaurateurs trop zélés. »²⁵

Condamnation ou réhabilitation?

G10 « Pour illustrer le rebec médiéval, il est opportun d'abandonner celui de Moissac, habituellement cité, et de choisir, par exemple, un ou plusieurs rebecs représentés dans des miniatures et des enluminures, ou des peintures, afin de garantir l'authenticité de leur origine. »²⁶

« Dans tous les cas, l'exemple exceptionnel de ces rebecs de Moissac ne peut donc servir de référence pour l'illustration des instruments à cordes frottées dans la sculpture romane. »²⁷

« [...] aussi proposons-nous, pour illustrer chacun de ces instruments à archet, plusieurs documents iconographiques dont l'authenticité ne peut être mise en cause, afin de les substituer à la "vièle de Chartres" et au "rebec de Moissac", traditionnellement cités. »²⁸

« Nous préférons ne pas trop nous référer aux instruments du porche de Moissac, qui, comme nous l'avons déjà évoqué [...], auraient été "restaurés" ou refaits à une époque ancienne. »²⁹

« Il serait souhaitable, sur le modèle des recherches menées à Saint-Denis [...], de mieux faire connaître les restaurations opérées au siècle passé, et d'épargner ainsi à l'histoire des instruments de fâcheuses erreurs organologiques. »³⁰

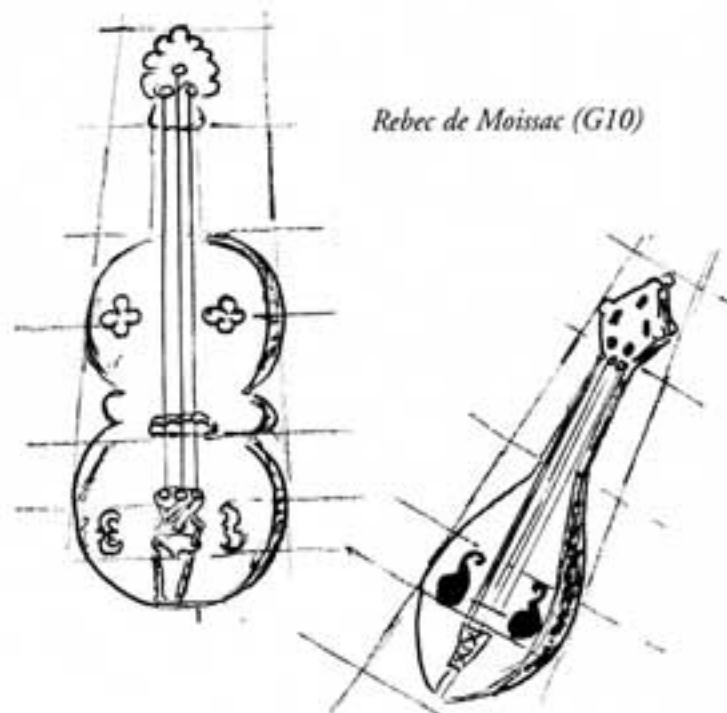
« [...] si, véritablement, le tympan de l'église de Moissac n'a jamais été restauré pour les instruments qui y figurent, si ces rebecs n'ont jamais été retaillés, les formes des ouïes apparaissent alors comme le chef-d'œuvre d'un sculpteur visionnaire, en avance, dans ses conceptions esthétiques, de trois siècles au minimum, voire de cinq ou six siècles. »³¹

Les anachronismes relevés par Bernard Ravenel, suivi dans ses remarques par d'éminents observateurs tels qu'Isabelle Benoteau, Martine Jullian, Catherine Homo-Lechner ou Pierre Bec, ne manquent donc pas et concernent presque tous les organes constitutifs des instruments moissagais. Ces originalités sont si nom-

breuses que Bernard Ravenel avance l'hypothèse qu'elles résulteraient de restaurations à l'époque baroque. Il ne serait évidemment pas sérieux, dans ce cas, d'envisager la reconstruction d'instruments dont certains organes auraient été resculptés (touche, cordes), d'autres retaillés au goût d'une époque postérieure (ouïes des XVII^e et XVIII^e siècles). On recopierait alors un hybride pour le moins hétéroclite...

En ce point de l'enquête, il s'avère nécessaire de passer en revue les principaux travaux de restauration – visibles, connus ou présumés – sur le porche et ses entours. Sont également mentionnés les embellissements apportés à l'intérieur de l'église, car une partie de ces travaux a été effectuée à l'époque baroque et on peut en effet imaginer que la sculpture extérieure a « bénéficié » de la présence d'artisans spécialisés, ce qui expliquerait le dessin « baroquant » des ouïes relevé par Ravenel. Après le rappel des restaurations attestées par divers documents tels que chroniques, devis, délibérations du conseil municipal, je tenterai de détecter d'éventuelles modifications dont aucune trace écrite ne nous est parvenue, grâce à la comparaison de documents iconographiques tels que gravures, cartes postales et photographies, en particulier pour une période plus récente, souvent avare en informations.

Vièle de Chartres



Certains « instruments de pierre » ont-ils été copiés de la réalité, ou résultent-ils de restaurations ?



À gauche: Sculpteur imberbe; peut-être l'élève.
À droite: Sculpteur barbu; peut-être le maître.

Réfections attestées

1661 Dorure du linge du grand crucifix par Pierre Ayrios, doreur toulousain³².

1663 Les chanoines de Moissac décident de donner un aspect triomphal au retable Renaissance du maître-autel. Jean Dusaut est choisi pour mener à bien cet ouvrage³³.

1665 Le sculpteur Dusaut est chargé de travailler à la finition extérieure des orgues.

Livraison d'un retable commandé en 1651 à François Perricault, dont l'évêque de Cahors n'est pas satisfait.

Juillet: commande d'un tabernacle, quatre chandeliers et un crucifix³⁴.

1666 Dorure du crucifix par François Lory.

1669 Après une expertise judiciaire, l'État dénonce dans un procès-verbal l'inutilité de plusieurs embellissements³⁵.

23 juillet 1669 Date de l'expertise du grand portail: « Un grand portail enrichi d'histoire du nouveau testament de pierre et de marbre au costé duquel il y manque six pierres de taille à chaque costé à res de terre, le reste dudit portail en bon état. » L'historien Mathieu Méras précise: « les dégâts semblaient [aux experts] avoir été faits une vingtaine d'années auparavant ». Vient ensuite le descriptif précis de tous les travaux effectués dans le narthex, dans les huit chapelles, sur les chaires, les vitraux, certains meubles de l'église. L'inventaire du trésor de la sacristie est encore consigné. « Vu aussi l'état des clochers, toitures très endommagées [depuis quinze ans déjà environ], le cloître est dit fort ruiné quant à ses toits également. » Tout cela semble si parfaitement détaillé que des restaurations que l'on aurait jugées nécessaires dans le tympan n'ont pu être oubliées³⁶.

1683 Le fond du retable est doré par François Lory.

1744 Une marche permettant d'accéder sous le porche est mise en place par ordre de l'administration consulaire³⁷.

1817 Réparations diverses: toitures, vitraux, orgue³⁸.

1827-1829 Réfection du carrelage.



Des restaurations ?

1829-1830 Crépissage du fronton du clocher.

1844 L'abbé Pardiac cite Montalembert, auteur d'un ouvrage intitulé *Du vandalisme et du catholicisme dans l'art*, qui rend compte de l'état de la façade en ces termes: « Il y a quelques années, la façade parut à M. l'adjoint avoir besoin de quelques enjolivements; aussi profita-t-il

de l'absence de M. le Maire pour la faire badigeonner du haut en bas; vous ne devineriez jamais de quelle couleur? En bleu! L'intérieur était déjà aux soins de la fabrique, revêtu d'une triple parure de bleu, blanc et jaune. » L'abbé Pardiac poursuit: « le cloître, l'église et le portail se trouvaient encore dans un état complet de ruine et d'abandon en 1844. »³⁹

1844-1846 Dégagement des abords. Acquisition de deux maisons situées de part et d'autre du porche.



Le retable de Moissac s'est allégé depuis le temps des premières cartes postales.

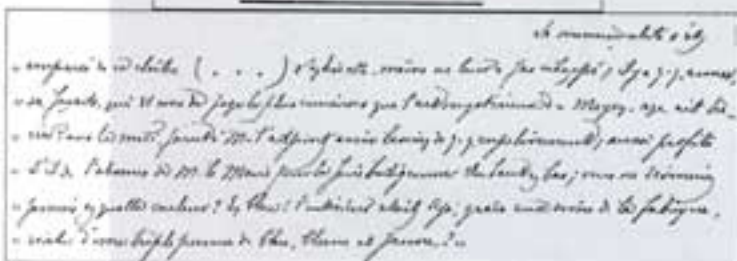
Fonds Labouche-Archives départementales de la Haute-Garonne.

18 décembre 1847 « Viollet-le-Duc fait exécuter un devis en vue de la restauration du portail de l'abbaye: restauration des piédroits gauche et droit, [...] deux bases en marbre, [...] une douzaine de colonnettes, [...] divers soubassements de marbre, [...] le tympan semble avoir moins souffert [...], on l'avait badigeonné seulement, à une date inconnue, de trois



1829-1830. Crépissage du fronton du clocher de l'abbatiale de Moissac. Gravure de Chapuy (1832).

Abbatiale Saint-Pierre avant 1850. Dégagement des abords. Acquisition de deux maisons. Gravure de Rauch.



Description du portail de l'église Saint-Pierre de Moissac, par l'abbé Pardiac.

couches de peinture à l'huile. Viollet-le-Duc prévoit qu'il sera décapé par un homme spécial.»⁴⁰

1849 L'historien Jules Marion fournit d'autres précieux renseignements sur l'état du porche: «Voyons d'abord les sculptures du côté droit du porche. Sous les arcades de l'ordonnance inférieure [...] étaient placées quatre statues de femmes debout [...]. L'une de ces statues est complètement détruite; mais on en distingue encore d'une manière très nette la trace sur la partie du mur auquel elle est adossée. Les trois qui restent [...] sont en marbre et malheureusement dans un état de dégradation déplorable. Toutes frustes et mutilées.»

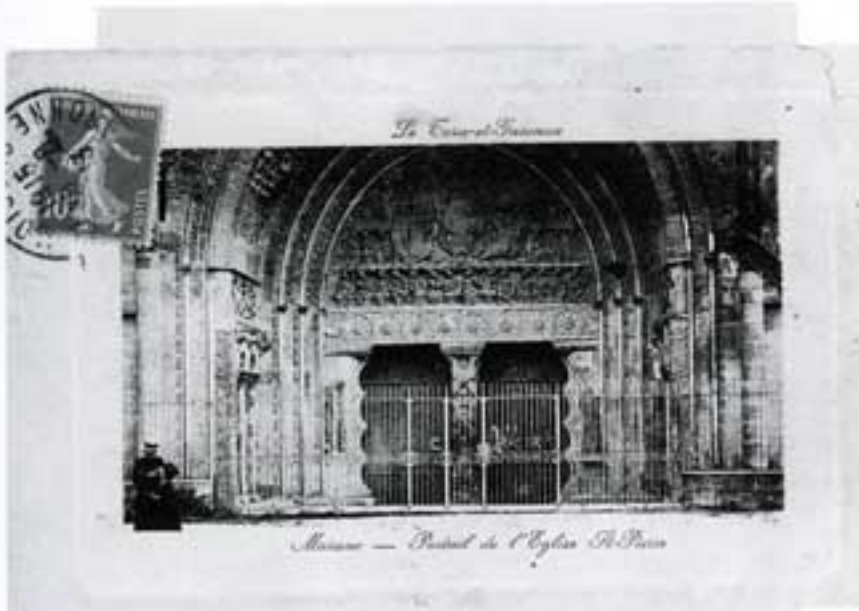
«Les groupes [du côté gauche du porche] sont en marbre comme les premiers, et, de même que ceux-ci, cruellement endommagés par le temps et par la main des hommes.»

«Le troisième bas-relief (punition de l'avarice) [...] est malheureusement dans un état de dégradation qui ne permet pas d'en apprécier tous les détails.»⁴¹

14 juin 1854 Olivier, architecte ayant pris la suite de Viollet-le-Duc, reprend point par point le devis de son prédécesseur. Le décapage de la peinture a été effectué entre temps, car il ne figure pas dans ce bilan.

1855 Les travaux reprennent sous la conduite d'Olivier. «La restauration la plus fâcheuse fut celle du bas-relief de l'Annonciation.»⁴²





1867. Mise en place d'une grille à l'entrée de l'abbatiale.

1857 Réfection des toitures et charpentes.

1867 Mise en place d'une grille à l'entrée de l'abbatiale.

1891-1898 Restauration des maçonneries, voûtes, charpente.

1898-1905 Dégagement et restauration des façades : financement, acquisition et démolition des immeubles, réfection des parements⁴³.

1900-1919 Travaux de restauration et d'entretien, non détaillés.

1906-1912 Restauration intérieure : vitraux, dallage, enduits, peintures, stalles.

1921-1928 Travaux d'entretien et de réparation, non détaillés.

1929-1936 Restauration de la toiture de la nef.

1937 Le clocher est renforcé par une armature de ciment.

1985 « Les fouilles archéologiques de 1985 ont permis de découvrir et restaurer l'emmarchement roman du portail qui a ainsi retrouvé depuis peu ses proportions d'origine. »⁴⁴



Réfections présumées

L'imprécision des informations caractérise le début du XX^e siècle. Ma recherche s'est donc poursuivie en comparant des documents iconographiques du portail, croquis du XVIII^e, gravures du XIX^e, phototypies de la fin du XIX^e et cartes postales ou photographies du XX^e siècle. En effet, des travaux ont pu être effectués mais échapper à tout compte rendu détaillé. Le clocher-porche a été divisé en cinq parties : côté gauche, côté droit, extérieur bas et haut, puis tympan.

Côté gauche

Ont été rapprochés les documents suivants : une photo parue dans *L'abbaye et les cloîtres de Moissac* d'Ernest Rupin⁴⁵, une photo apparaissant sur de nombreuses cartes postales oblitérées au début du XX^e siècle, une carte postale extraite d'un recueil de douze, dont les photos ont été prises en 1925, ou peu de temps avant, car on peut y voir le monument aux morts inauguré en 1925⁴⁶.

Le premier document témoigne de l'état de cette partie d'ouvrage après les travaux conduits par Viollet-le-Duc et Olivier. Le rapprochement des deux premières photos confirme que l'angle gauche de la

À gauche : Il manque un personnage en modillon à l'angle extérieur... autour de 1900.



En-dessus : Ce personnage réapparaît autour de 1925.

corniche est à l'état de pierre brute. À partir de 1925, on voit apparaître dans cet angle de la corniche un personnage en modillon, calqué sur ses voisins. Au-dessus de sa tête, le haut de corniche a été travaillé en continuité avec la partie droite. Cette restauration n'est signalée nulle part. Le sculpteur André Abbal, revenu à Moissac, où il avait passé son enfance, afin de réaliser le monument aux morts, en eût été fort capable, mais ce n'est là qu'une hypothèse.



Le personnage exposé aux intempéries est intact, tandis que des telamons à l'abri sont en piteux état.



Examinons le porche plus de 150 ans après la réalisation de cette gravure. Gravure extraite de J. Taylor, A. de Cailleux, Voyages pittoresques et romantiques dans l'ancienne France, 1834.

Côté droit

Pour cette partie d'ouvrage, les documents retenus remontent à la première moitié du XIX^e siècle, autour de 1830. Il s'agit de gravures, témoignages dont la crédibilité est parfois discutable, le sens artistique ayant pu l'emporter sur la volonté de transmettre des images réalistes. Cependant, les trois documents sont formels sur l'état de délabrement de la partie la plus exposée, soit la double bande



Il est peu probable que Gaucherel ait vu le porche de Moissac. Sans doute connaissait-il bien mieux la gravure de Dauzats.

en arabesque formant un angle extérieur. Le chroniqueur corrobore ce fait : « cette double bande, qui jadis descendait jusqu'au socle, est tellement ruinée par le temps, ou plutôt par le marteau destructeur, qu'on n'a pu réparer cette mutilation et y substituer des pierres unies, qui attendent une main assez intelligente pour raccorder la partie inférieure avec la supérieure »⁴⁷.

On observera par ailleurs la présence anachronique d'une tour en place de l'ange Gabriel, sous l'arcature de gauche, visible dans les deux gravures de Gaucherel et Dauzats, ce qui pourrait crédibiliser son existence. Il semble cependant que l'un des graveurs a plagié l'autre. La gravure de Dauzats étant de loin la plus réaliste, Gaucherel est désigné comme ayant copié son collègue ou comme s'en étant très fortement inspiré. Si l'on

conteste le plagiat, les ombres représentées à l'identique tendraient à prouver que les deux artistes sont venus réaliser leur dessin le même jour, à la même heure et sous le



L'ange Gabriel est en bien triste état. Le sculpteur Perrin sera chargé de le « ré-inventer ». Dessin de Chapuy.



même angle! Une autre gravure, de Chapuy, nous montre l'ange Gabriel avant la restauration de 1855. Son état de délabrement est tel que Dauzats aura sans doute préféré dessiner à sa place une tour. Le mauvais état de la double bande en arabesque est de nouveau attesté; elle sera reprise par les ateliers de Viollet-le-Duc, une restauration de grande qualité, à peine discernable aujourd'hui.

Le chapiteau originel du milieu, « très abîmé sur lequel on voyait deux quadrupèdes monstrueux séparés par une tête », sera remplacé par un chapiteau représentant « trois anges entre des démons ou des animaux fantastiques »⁴⁸.

Sur les photos qui illustrent l'ouvrage d'Ernest Rupin, on voit le nouvel ange Gabriel que l'on doit au sculpteur Perrin, en revanche la décoration

L'ange Gabriel, à gauche, recréé par le sculpteur Perrin.



Des motifs quadrilobés réapparaissent autour de 1925.

au-dessus de l'arcature de droite a disparu! Au début du XX^e siècle, les cartes postales nous apprennent que: le haut de l'arcature droite a fait l'objet de quelques « attentions », on a crépi l'arc et la pierre au-dessus du chapiteau du milieu, et l'extrémité gauche de l'arcature de gauche vient d'être refaite. Mais cette fois, ce sont trois motifs quadrilobés qui ont disparu.

Les clichés pris à partir de 1925 témoignent de la réapparition de la décoration des arcatures droite et



Les motifs quadrilobés exposés aux intempéries sont aujourd'hui en meilleur état que ceux qui sont abrités.

gauche, et des motifs floraux. Ces restaurations ont été effectuées avec autant d'adresse que la sculpture du personnage en modillon de la corniche de gauche. Plus tard, des moulages en polyester remplaceront, sous l'arcature de droite, les sculptures qui feront l'objet d'un traitement conservatoire.



Ci-dessus, à gauche :
*Saint Judas Thaddée
aujourd'hui disparu.*
À droite : *Saint Simon
revenu au cloître.*

Extérieur bas

Des dessins et croquis signalent la présence d'une statue sous les restes de l'arabesque de droite. Cette statue n'est pas le résultat d'une restauration. On avait amené du cloître l'apôtre saint Simon qu'on avait placé là pour masquer le délabrement de l'entrée du porche. On lui avait d'ailleurs adjoint son pendant, côté gauche, en la personne de saint Judas Thaddée qui, lui, ne craignait plus les déprédations, puisqu'il était déjà sérieusement endommagé⁴⁹. La présence de ces deux statues est encore attestée dans une gravure de E. Tilerond, dans un dessin à la plume réalisé par Viollet-le-Duc en septembre 1839⁵⁰, et enfin, à peine plus tardivement, sur un plan de l'élévation du porche que l'on doit à Olivier⁵¹.

Extérieur haut

Le rapprochement des deux élévations dues à Beaumesnil (1772) et Viollet-le-Duc (milieu du XIX^e siècle) est extrêmement parlant. On remarquera que ce personnage soufflant dans un cor sculpté sur un créneau en angle a eu son pendant côté oriental, comme représenté dans le croquis de Beaumesnil. Nathalène Mouillac⁵² s'est demandé si cette seconde sculpture a vraiment existé, ou si le dessinateur l'a placée là par souci de symétrie. Le passant est invité aujourd'hui à lever les yeux vers

l'extrémité droite de la première rangée de créneaux pour constater que des restes en confirment la réalité passée et laissent imaginer la silhouette originelle.

Côté occidental, Beaumesnil représente une porte murée. Peut-être cette donnée est-elle à prendre en compte dans la discussion relative au déplacement supposé du tympan, que certains his-



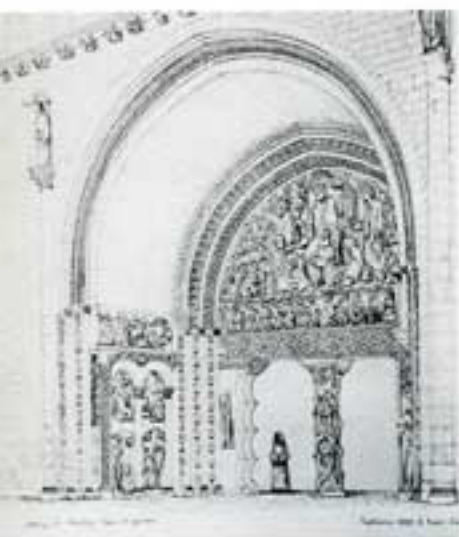
Ci-contre : *Porte murée,
façade occidentale.*

toriens situent à l'origine en cet endroit.

Tympan

Les documents les plus anciens sont des gravures des années 1830; mais ils sont souvent très imprécis et comportent même parfois des détails trop fantaisistes (évêque et sa crosse en place d'un vieillard par exemple) pour tirer quelque profit de leur étude. Il suffit de voir les gravures de Gaucherel ou Chapuy pour s'en convaincre. Seul Dauzats prouve son souci du détail.

Le premier document incontestable est une photographie parue dans l'ouvrage d'Ernest Rupin⁵³ en 1897, prise après les travaux conduits par Viollet-le-Duc et Olivier. En rapprochant ce document de l'état actuel de la sculpture, on constate une parfaite correspondance. Les instruments, en particulier, présentent



Ci-dessus : *Viollet-le-Duc
confirme, en 1839,
la présence des saints Simon
et Judas Thaddée.*
© Arch. Phot. Paris/CNMHS
Ci-dessous : *Le « vieux Moissac »
a eu son pendant à droite.*



Fin du XIX^e siècle.



Peu avant 1925.



À partir de 1925.

les mêmes cassures et les mêmes manques, tel instrument est dépourvu de son chevillier, tel vieillard de son bras... À la même époque, une photo cadrée sur le Christ en majesté et le tétramorphe fournit les mêmes détails qu'aujourd'hui, à cela près que le Christ possède encore son pied droit, bien qu'il soit très endommagé. Cette partie abîmée ne se détachera (ou ne sera détachée pour des raisons de sécurité) que bien plus tard (vers 1925). La comparaison avec d'autres photos plus récentes indique que des rebouchages de fissures sont intervenus ensuite dans cette partie de l'ouvrage, en particulier sur certaines rosaces du linteau.



*Ce projet de Viollet-le-Duc verra le jour.
Photo Patrick Cadet CNMHS.*



Aucun doute...

Cet instrument résulte d'une restauration.

et semble de la même main qui a réalisé le reste de l'ouvrage, ce qui n'est pas logique car, dans ce cas, le sculpteur aurait sans doute choisi de resculpter un bloc entier. Ces deux « réparations » ont pu être réalisées par moulage à partir des têtes d'origine, mais on voit mal à quelle époque. L'inclinaison des deux têtes est respectée, ce qui pourrait confirmer une restauration par moulage. En revanche, les prolongements des doigts en D3 ont été grossièrement rapportés. Est-ce une restauration qui date de la même période que les deux têtes ? Une étude

réalisée par les Monuments historiques en février 1997 devrait révéler le matériau exact dans lequel ces restaurations ont été effectuées et, donc, nous éclairer sur la période de l'intervention ou des interventions.



Tête refaite du vieillard G1, à nouveau endommagée.

La restauration du rebec D12 est on ne peut plus visible. Elle résulte peut-être d'un essai des ateliers Violletle-Duc, si l'on en croit un dessin préparatoire pour *Les Voyages pittoresques* que l'on doit à Dauzats (musée du Berry, Bourges, fonds de Girardot), dans lequel l'instrument ne semble pas figurer. Je n'ai pu malheureusement consulter l'original de ce dessin en restauration dans les ateliers des Musées nationaux.

Il faut encore signaler une manipulation supposée et pour le moins curieuse, intervenue dans la sculpture

Deux autres observations sont nettement visibles depuis le sol. L'instrument situé en D12 est nettement plus blanc que tout le reste de la sculpture, et son étude à la jumelle infirme son authenticité. De même, deux têtes de vieillards en G6 et G1, sont manifestement en terre cuite ou dans un matériau approchant, ainsi que les phalanges de la main gauche du vieillard D3. Les seules restaurations visibles dans le tympan sont donc la tête du vieillard G6, la tête du vieillard G1, les doigts du vieillard D3, le rebec D12.



Tête refaite du vieillard G6.

La tête du vieillard G1 a été fortement endommagée, probablement en même temps que le pied droit du Christ, et ne donne pas lieu à réflexion particulière. En revanche, la tête du vieillard G6 est en très bon état,

Les doigts de ce vieillard ont été rallongés. Un peu trop d'ailleurs...





D3

D4



D5

D5

du tympan. On doit à Bent Joergensen⁵⁴, à qui j'ai emprunté la numérotation des vieillards et de leurs instruments, les hypothèses suivantes concernant une anomalie dans la disposition des vieillards de la partie droite de la rangée du bas. Après avoir expliqué que tous les regards des vieillards sont tournés vers le Christ, Bent Joergensen propose d'observer de plus près les paires D3-D4 et D5-D6, qui paraissent en effet inversées par rapport aux paires de gauche correspondantes G3-G4 et G5-G6. Il fait le commentaire suivant : « Cette inversion a théoriquement pu avoir lieu à trois occasions différentes. En sculptant les dalles, on a pu confondre les maquettes des deux dalles en question ; ou bien, comme les dalles sont de dimensions identiques, on a pu les inverser lors du montage. La troisième possibilité se présente lors du remontage après un éventuel démontage. »

Pour réaliser à la perfection les inclinaisons des têtes des personnages, il paraît peu crédible qu'on ait eu recours à des maquettes destinées à être recopiées (comme cela a pu être le cas pour les chapiteaux). On aura plutôt tracé directement des repères géométriques sur les blocs de pierre disposés au sol. Quant à l'inversion au montage, elle suppose l'inattention du maître d'œuvre, à moins que nous ayons à faire à deux maîtres d'œuvre différents, l'un ayant dirigé les travaux de sculpture proprement dite, le second étant

Au-dessus : Photomontage de la disposition supposée originelle.

Pourquoi les dalles D3-D4 et D5-D6 ont-elles été interverties ?

intervenu au moment de son montage et de l'achèvement du clocher-porche par exemple. La troisième hypothèse émise par Bent Joergensen rejoint la thèse du déplacement du tympan d'une situation initiale supposée, sur la façade occidentale, à son emplacement méridional actuel⁵⁵.

Au terme de ce tour d'horizon des travaux effectués sur le porche, on peut conclure qu'ils ont été réservés à la partie basse et ont concerné des éléments exposés à l'extérieur ou mal abrités et des dégradations dues à des actes de malveillance sur des sculptures accessibles. Après le passage des ateliers Viollet-le-Duc et Olivier, l'état du tympan est conforme à ce que l'on voit encore aujourd'hui, maladies de la pierre, détériorations, éléments manquants dans la sculpture... Quant aux travaux effectués à l'intérieur de l'église, ils sont connus dans leurs moindres détails, et la spécialisation des corps de métiers qui y ont été appelés infirme la thèse d'une intervention à l'extérieur.

Des restaurations sur le tympan de Moissac ne se sont jamais imposées car il présente la particularité d'être très abrité des intempéries, qui sont une des principales causes de dégradation des monuments en pierre. La sculpture du tympan débute en effet à une hauteur de 3,50 m, en retrait de 5 m par rapport à la façade. Seules les détériorations consécutives à des actes de malveillance auraient pu justifier d'éventuelles réfections. Or, on constate, dans l'ensemble de l'ouvrage, que beaucoup d'éléments manquants à la suite de ces agressions n'ont jamais été restaurés. On peut donc affirmer l'authenticité des instruments représentés au tympan de Moissac. Comment expliquer alors

les nombreux anachronismes observés par les commentateurs : présence de la touche, qui semble d'une précocité douteuse ; chevalets centrés entre les ouïes, une position considérée comme moderne puisque typique du violon ; trois cordiers décorés de fleurs à quatre pétales, quand l'iconographie démontre que ces

organes n'en seront ornés qu'à partir du XIV^e siècle... Avant de comparer l'organologie moissagaise et l'organologie qui lui est contemporaine, il paraît utile de dresser un inventaire exhaustif des instruments du tympan et d'en faire un descriptif, aussi complet que possible.

Notes

1. Ravenel Bernard, *Vièles à archet et rebecs en Europe au Moyen Âge, de la fin du X^e au début du XVI^e siècle. Définition des archétypes en vue de leur reconstitution*, thèse de doctorat d'État, université des sciences humaines Strasbourg-II, 1982.
2. B. Ravenel, *op. cit.*, p. 605.
3. Bec Pierre, *Vièles ou violes*, Paris, Klincksieck, 1992, p. 315.
4. B. Ravenel, *op. cit.*, p. 597.
5. *Ibid.*, p. 598.
6. *Ibid.*, p. 76.
7. *Ibid.*, p. 76.
8. *Ibid.*, p. 518.
9. *Ibid.*, p. 518.
10. *Ibid.*, p. 520-521.
11. P. Bec, *op. cit.*, p. 320.
12. Benoteau Isabelle, *La représentation du rebec et de la vièle dans la sculpture française des XI^e et XII^e siècles*, mémoire de DEA, Poitiers, faculté des sciences humaines-musicologie, 1988, p. 81.
13. B. Ravenel, *op. cit.*, p. 672.
14. *Ibid.*, p. 616.
15. Exposition itinérante ARIMP, Les instruments de pierre.
16. I. Benoteau, *op. cit.*, p. 15.
17. *Ibid.*, p. 54.
18. Exposition ARIMP citée, commentaire 100.
19. *Ibid.*, commentaire 101.
20. B. Ravenel, *op. cit.*, p. 571.
21. *Ibid.*, p. 568.
22. *Ibid.*, p. 569.
23. *Ibid.*, p. 569.
24. Homo-Lechner Catherine, *Les cordophones dans l'Occident médiéval du VI^e au XII^e siècle, essai de paléo-organologie*, Paris I-Sorbonne, 1991, p. 278.
25. Jullian Martine, « Les instruments de musique », in *De Toulouse à Tripoli, la puissance toulousaine au XII^e siècle (1080-1208)*, catalogue de l'exposition du musée des Augustins, 1988.
26. B. Ravenel, *op. cit.*, p. 605.
27. I. Benoteau, *op. cit.*, p. 15.
28. B. Ravenel, *op. cit.*, p. 673.
29. C. Homo-Lechner, *op. cit.*, p. 285.
30. *Ibid.*, p. 325.
31. B. Ravenel, *op. cit.*, p. 571.
32. Toujas René, « L'art baroque à Moissac, quelques baux à besogne intéressant le mobilier de l'église abbatiale de Moissac au XVII^e siècle », Archives départementales du Tarn-et-Garonne, cote BR 1703.
33. *Ibid.*
34. *Ibid.*
35. « L'abbaye de Moissac au XVII^e siècle », in *Mémoires de la Société archéologique du Midi*, Toulouse, 1961, tome 27, p. 85-97.
36. *Ibid.*
37. Lagrèze-Fossat Adrien, *Études historiques sur Moissac*, Paris, Librairie J.-B. Dumoulin, 1870-1874, trois volumes, tome III.
38. Ville de Moissac, répertoire numérique des archives, Centre d'art roman de Moissac.
39. Pardiac, abbé, « Description du portail de l'église abbatiale bénédictine Saint-Pierre de Moissac », Archives départementales du Tarn-et-Garonne, 1859, cote Ms 164.
40. Méras Mathieu, « La restauration du portail de Moissac au XIX^e siècle », in *Bulletin de la Société archéologique du Tarn-et-Garonne*, 1959, tome LXXXV.
41. Marion Jules, *L'abbaye de Moissac*, Paris, Bibliothèque de l'École des chartes, 3^e série, I, 1849-1850, p. 89-147.

42. M. Méras, *op. cit.*, p. 18.
43. Ville de Moissac, répertoire numérique des archives, *op. cit.*
44. Scellès Maurice, *Visiter l'abbaye de Moissac*, Sud-Ouest, 1996.
45. Rupin Ernest, *L'abbaye et les cloîtres de Moissac*, Éditions les Monédières, 1897, reprint 1981, p. 336, planche V.
46. Ena Henri, *Scènes et personnages de la vie moissaise*, Montauban, Color Press, 1992, photo n° 15, p. 524.
47. Pardiac, abbé, « Description du portail de l'église abbatiale bénédictine Saint-Pierre de Moissac », *op. cit.*
48. E. Rupin, *op. cit.*, p. 338.
49. Croquis de Beaumesnil de 1772, in *Recueil des antiquités d'Agen, Albi, Moissac*, Bibliothèque nationale, Cabinet des estampes, cote Ve 881-8°, f° 19 et f° 12.
50. Centre de recherche des Monuments historiques, cote MH 309.526.
51. Archives privées Olivier.
52. Mouillac Nathalie, *Catalogue de la documentation relative aux textes et documents illustrés concernant l'histoire architecturale de l'abbaye Saint-Pierre de Moissac*, mémoire de DEA, université Bordeaux-III, 1993, 3 volumes, p. 34.
53. E. Rupin, *op. cit.*, p. 326, fig. 209.
54. B. Joergensen, « La composition du tympan de Moissac expliquée par une projection panoramique » in *Cahiers de civilisation médiévale*, n° 4, 1972, p. 304.
55. E. Rupin, *op. cit.*, p. 354-355.