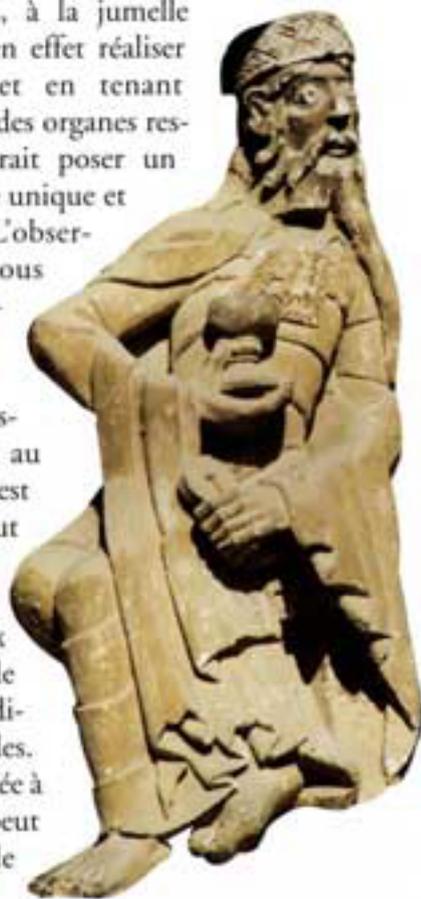


Inventaire commenté des rebeccs de Moissac



Deux méthodes sont possibles pour classer et dénombrer les instruments de Moissac en fonction de leur nombre de cordes, compte tenu du mauvais état dans lequel nous sont parvenus certains et de la restauration dont le rebec D12 a été l'objet. La première consiste à recenser uniquement les instruments visibles dans leur intégralité, mais cette solution en exclut un grand nombre: elle retient 18 instruments, et en écarte 6. La deuxième méthode envisage de considérer les instruments tels qu'ils étaient avant leur détérioration, à l'origine de la sculpture. Par l'observation, à la jumelle notamment, on peut en effet réaliser un inventaire complet en tenant compte de la partie ou des organes restants. Seul D12 pourrait poser un problème, avec sa corde unique et ses deux chevilles. L'observation rapprochée nous apprend que, si le chevillier et les deux chevilles sont bien authentiques, la caisse de l'instrument, reconstruite au plâtre et à la truelle, est d'une pâle facture. Il faut considérer D12 comme un rebec à deux cordes, plus précisément à deux sons, car les départs de cordes des chevilles indiquent des doubles cordes. Or une double corde fixée à une même cheville ne peut produire un intervalle harmonique. C'est pourquoi je choisis de classer cet énigmatique instrument parmi les rebecs à deux cordes. Je reviendrai un peu plus loin sur ce montage original.

On obtient avec cette méthode, sur un total de 24 rebecs : 19 instruments à une corde, 2 à deux cordes, 3 à cinq cordes, et aucun instrument à trois et quatre cordes. Cette méthode démontre d'emblée la prédominance des instruments monocordes, beaucoup plus nombreux que les instruments à cinq et à deux cordes. Après cette première classification il convient de décrire l'un après l'autre chacun de ces instruments afin de dresser un bilan organologique d'ensemble, en soulignant les anachronismes relevés par tous les observateurs. Les instruments sont analysés en suivant le plan de lecture suivant : de G12 à G1 puis de D1 à D12.



De G12 à G1



G12

Il ne subsiste plus grand-chose de ce premier rebec, tenu par un vieillard dans sa main gauche. Un vandale en a détruit la caisse, ne laissant qu'un chevillier circulaire qui permet, par sa cheville unique et son départ de corde, de répertorier l'instrument parmi les monocordes.



Page 35: Vieillard D4.

Au-dessus : En archéologie, le moindre fragment fournit une information.

En bas, à droite : Les ouïes de cet instrument suscitent de nombreuses interrogations.

G11

Le vieillard tient son instrument comme s'il voulait nous le présenter. C'est un mono-corde: la corde parvient jusqu'à la cheville, endommagée. Le chevillier est circulaire comme précédemment, et la cheville y est aussi implantée frontalement. Les ouïes sont très bien finies, la qualité de ce travail n'a-yant rien d'étonnant dans le contexte. Toutefois, leur dessin est absent de l'iconographie



musicale contemporaine ou d'une époque antérieure, quelles que soient les représentations considérées d'instruments à table d'harmonie perforée. Au siècle suivant, cette forme d'ouïe est attestée par deux fois, dans un psautier daté de la première moitié du XIII^e siècle où il est lisible sur une vièle¹, et dans une enluminure sur une harpe tenue par le roi David². On retrouve ce dessin dans l'iconographie picturale postérieure, puisqu'il est présent sur deux instruments du Retable d'Issenheim (1512-1515) de Matthias Grünewald, et sur une vièle échancrée (1490) du retable de l'église de San Millán de los Balbases à Burgos. À la même époque, Urs Graf (1485-1527) dessine une femme debout tenant une vièle dont les ouïes ont ce contour d'un C avec un cran intérieur³.

400 ans séparent le retable d'Issenheim de la sculpture moissagaise. On y retrouve les ouïes G11.



Au XVII^e siècle, ce profil est de nouveau attesté : vers 1620 dans une œuvre de Jan I^{er} Bruegel intitulée *L'ouïe*, que l'on trouve au musée du Prado, à Madrid ; sur un instrument dénommé *chelys hexacorda* par Athanasius Kircher, dans son ouvrage *Musurgia universalis* représentant des instruments du milieu du siècle ; enfin sur une *viola bastarda* du luthier Antonio Ciciliano de Venise, né à Bologne au début du siècle. Ce dessin devient alors commun, et on le trouve également sur des vielles à roue. Si ce profil d'ouïe a bien été sculpté à Moissac au début du XII^e siècle, il faut alors convenir que les ouïes qualifiées de modernes, que l'on rencontre sur les violes ou les vielles à roue notamment, sont d'origine moissagaise lors-



Sur cette huile de Jan Bruegel, les ouïes ne conditionnent pas le bon emplacement des chevalets. Madrid, musée du Prado.

qu'elles sont identiques, ou s'en inspirent lorsqu'elles sont voisines. Toujours est-il qu'au début du XII^e siècle ce dessin apparaît comme un parfait anachronisme.

Telles qu'elles sont représentées à Moissac, ces ouïes peuvent être dites « inversées », car leur courbe extérieure ne suit pas l'arrondi de la caisse. Elles sont positionnées dos à dos, particularité qui constitue un deuxième anachronisme.

Par ailleurs, elles sont disposées de part et d'autre du chevalet dans une remarquable symétrie, à une époque où les miniatures et bon nombre de sculptures contredisent cette disposition, situant cet organe bien plus bas sur la caisse, tel qu'il est encore positionné aujourd'hui sur les rabâbs. Plus énigmatique encore : la pointe centrale de ce C sophistiqué semble avoir été conçue pour permettre le repérage du chevalet.

Celui-ci, de forme rectangulaire vu du dessus, repose entièrement sur la table d'harmonie, qui est plate. Deux entailles sont nettement visibles sur chacun de ses côtés, comme pour préciser sa position par rapport au cran des ouïes. Ce détail frappe par son extrême mo-



Athanasius Kircher atteste de la présence du motif G11 sur des instruments de son temps.

dernité. La corde unique, qui occupe l'axe médian du rebec, est fixée à la caisse par une attache rudimentaire. Ce type d'attache sans cordier, conforme à l'époque, se pratique encore de nos jours sur de nombreux cousins organologiques. La caisse est de forme oblongue, le manche, court.

GIO

Vu du sol, c'est l'un des plus beaux instruments, et il gagne encore à être regardé de près. Le chevillier losangé porte cinq chevilles, dont trois seulement sont toujours logées dans leur mortaise. Les cordes ne parviennent pas aux chevilles frontalement, mais traversent le haut du manche au niveau du sillet (non représenté) pour les rejoindre par l'arrière du chevillier. Les cinq cordes sont disposées de façon inhabituelle : deux doubles cordes et une simple,

la simple étant une corde bourdon qui aurait dû prendre place en position grave, et non en position aiguë comme c'est le cas ici. Christian Rault cite cet instrument de Moissac comme un exemple de montage en corde à deux chœurs parallèles et bourdon, mais la photo d'un moulage du XIX^e siècle, qui illustre son commentaire, a été développée à l'envers⁴. Dans sa reconstitution de cet instrument, Tolbecque a corrigé la position de la corde seule, considérant qu'il s'agissait d'une erreur du sculpteur.

Un nouvel élément, la touche, apparaît sur l'instrument. Or les musicologues considèrent cet organe comme beaucoup plus tardif. Sur le cordier, représenté pour la première fois, la décoration pose également un problème par son caractère exceptionnel. Elle se compose de deux fleurs à quatre pétales, inscrites cha-

cune dans un trapèze, une forme géométrique imposée par celle du cordier lui-même. Rappelons que Bernard Ravenel qualifie ce motif d'« anormal » à son



époque, puisqu'il n'apparaît qu'au XIV^e siècle dans son fichier iconographique.

L'attache-cordier est représenté pour la première fois. Cette attache pouvait être en boyau ou en cuir, mais la sculpture reste muette sur le matériau utilisé. On voit cependant que le diamètre des deux éléments composant cette attache double est nettement supérieur à celui des cordes. La caisse est deux fois plus volumineuse que celle de l'instrument précédent.

Le dessin des ouïes appelle de nouveau un commentaire. On peut effectivement les qualifier de « flammées », et certains observateurs n'ont pas manqué de relever cette originalité, rapprochant, non sans raison, leurs contours de formes baroques. Ce dessin apparaît postérieurement sur deux miniatures du XIII^e siècle, de façon un peu plus floue il est vrai. On peut les comparer à un profil en sangsue⁵. Ces ouïes sont par ailleurs comparables à celles d'une caisse de vièle trouvée sur l'épave du

Mary Rose, navire amiral d'Henri VIII coulé le 19 juillet 1545⁶, et sont attestées au XVII^e siècle dans le *Musurgia universalis* d'Athanasius Kircher, où elles apparaissent comme un compromis entre les ouïes G10 et G7.

Sur cet instrument, de nouveau, le chevalet est situé entre les deux ouïes, un positionnement qui, nous le verrons, est omniprésent dans la sculpture moissagaise. L'instrument présente par ailleurs une ressemblance frappante avec celui représenté sur le porche de Notre-Dame-de-la-Couldre à Parthenay : mensurations, forme générale, épaisseur, forme du chevillier, forme du

cordier, attache-cordier, présence de la touche, pénétration des cordes en haut de la touche pour indiquer qu'elles traversent le manche à cet endroit, position des chevilles, et surtout travail de taille sur les côtés du manche et galbe donné aux flancs de la caisse. Comme à Moissac, le sculpteur paraît vouloir indiquer



Excepté les ouïes, cet instrument a quelque chose de « moissagais ».

Comment réhabiliter un instrument aussi contestable et aussi contesté ?



que le manche est rapporté. Mais, à Parthenay, le montage à cinq cordes et le dessin des ouïes s'inscrivent dans la plus pure tradition, l'instrument étant en outre doté d'un sillet.

G9

L'instrument posé sur ses genoux, le vieillard n'est cependant pas représenté en position de jeu, puisque sa main droite ne tient ni plectre ni archet, mais un vase de parfum en offrande à Dieu. D'ailleurs, cette position de jeu, bien que pratiquée en Espagne, en Italie ou en Allemagne, n'est pas attestée dans la sculpture romane occitane de la période considérée, et les exemples plus tardifs sont rares⁷. De forme oblongue, avec sa corde unique, sa cheville frontale et son chevillier circulaire, l'instrument est le deuxième rebec de petite taille conservé dans son intégralité.



Cette tenue da gamba de l'instrument n'est pas très occitane. Ce vieillard n'est pas en position de jeu.



Examiné à hauteur, il ne semble pas qu'il ait pu être jamais plus élaboré. On note, de part et d'autre des ouïes, deux signes en forme d'œil, qui ne peuvent être le résultat d'une détérioration. Rien ne permet d'affirmer ou de nier que ces deux marques sont contemporaines de la sculpture. Leur tracé n'ayant pas été réalisé à la hâte, mais avec un soin égal, peut-être constituent-ils une signature ? Le chevalet repose sur toute sa surface contre la table, la corde étant retenue au bas de la caisse par une attache en torsade.

Le dessin des ouïes est encore différent des précédents, le plus proche étant celui figurant sur l'instrument G11 : le motif évoque en effet la forme d'un C, un contour consi-

déré comme atypique pour l'époque, puisqu'il n'est mentionné dans le fichier iconographique de Bernard Ravenel qu'à partir du début du XV^e siècle avec un ange musicien

peint par Francesco Benaglio (?-1432)⁸, puis au début du XVI^e siècle dans un croquis de Martin Agricola illustrant son traité de musique instrumentale.

G8

De même type que G11 et G9, nous sommes en présence d'un quatrième rebec monocorde, dont la cheville, qui n'a pas été oubliée par le sculpteur, est difficilement visible du sol. Le chevalet est en contact sur toute sa surface avec la table, l'attache, sensiblement de type G11, apparaît renforcée en dessous du chevalet, préfigurant le cordier.



Le dessin des ouïes est inédit. L'ouïe droite est suffisamment en état pour y voir la combinaison de deux virgules. Si l'ouïe en virgule simple est relativement fréquente dans l'iconographie, je ne connais qu'un exemple de contour doublant ce motif : il s'agit d'une sculpture sur bois représentant un joueur de viole, du XV^e siècle (château de Brissac). Un autre document,



une magnifique pochette en ivoire du XVII^e siècle, combine aussi deux virgules, dans une disposition cependant différente⁹. Le contour d'ouïe tel qu'il apparaît en G8 paraît un très bon repère pour placer correctement le chevalet. Il ne peut s'agir que d'un choix arbitraire.

Le dessin des ouïes impose un emplacement correct du chevalet.

G7

C'est le deuxième instrument à cinq cordes de cet inventaire. La touche apparaît pour la seconde fois et sa longueur est ici encore sensiblement supérieure à la largeur maximale de la main. Les cinq cordes disparaissent au niveau du sillet de tête, pour rejoindre les chevilles par l'arrière du chevillier. Leur disposition est frappante. Si l'instrument n'était pas tenu, on imagine que les trois cordes en position grave retrouveraient leur rectitude, et qu'un espace les séparerait des deux



Seule l'observation à hauteur rend lisible le dessin des ouïes.

cordes côté aigu. À moins qu'il ne s'agisse d'une maladresse du sculpteur, ce qui paraît peu probable. Un trait en haut de la touche indique son extrémité ou la présence d'un sillet. Sur les cinq chevilles d'origine, une a disparu, laissant nettement apparaître la mortaise qu'elle occupait. Cette technique astucieuse de taille consiste à rapporter un

élément sur l'ouvrage, pour économiser ainsi un fastidieux travail dans l'épaisseur. Le cordier, tout aussi élaboré qu'en G10, est de forme différente.

Le dessin des ouïes rappelle la lettre D, telle qu'on la rencontre dans la graphie latine. Seule la sculpture de Moissac propose à cette époque ce profil particulier. Au milieu du XVII^e siècle, Athanasius Kircher utilisera un contour similaire, plus étiré, sur un instrument légendé *lyra*. Le même dessin, un peu plus allongé, apparaît encore sur la viole de Heel (1706) et sur une viole de gambe figurée dans une huile de Jan Verkolje (1650-1693)¹⁰. Ce deuxième instrument à cinq cordes est très proche, par sa taille et son aspect piriforme, de l'instrument G10.



De la pierre au son

G6

L'objet que le vieillard tient dans sa main gauche pourrait être un plectre, mais le texte de saint Jean, précisant que les vieillards tiennent une cithara dans une main et un vase de parfum dans l'autre, nous suggère que nous sommes en présence d'un vase endommagé. Le chevillier de l'instrument a également disparu... Le dessin des ouïes est nouveau. Il semble se composer de deux lettres C se joignant en forme de 3 et son inverse. Le point de jonction de chaque double C situe l'emplacement du chevalet.

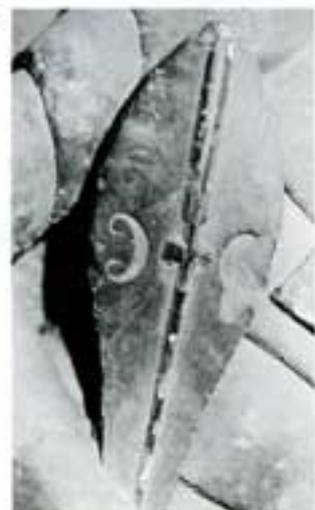


G5

Ce rebec monocorde est sculpté dans la manière des précédents : silhouette oblongue, chevalet de forme identique aux autres. Les ouïes en C sont à rapprocher de celles de l'instrument G11 pour leur galbe extérieur. Une même technique a dû en permettre le traçage. Considérées comme atypiques par les musicologues, elles réapparaîtront au début du XIV^e siècle dans une peinture de Hunter, sur un rebec tenu par un ange musicien¹¹, où elles sont pareillement inversées. Le cordier est une attache simple de type G11. Bien que la main gauche soit amputée, il est certain que le vieillard tenait un vase de parfum plutôt qu'un archet.



À gauche :
Les ouïes rappellent
les ouïes G7 de Moissac.



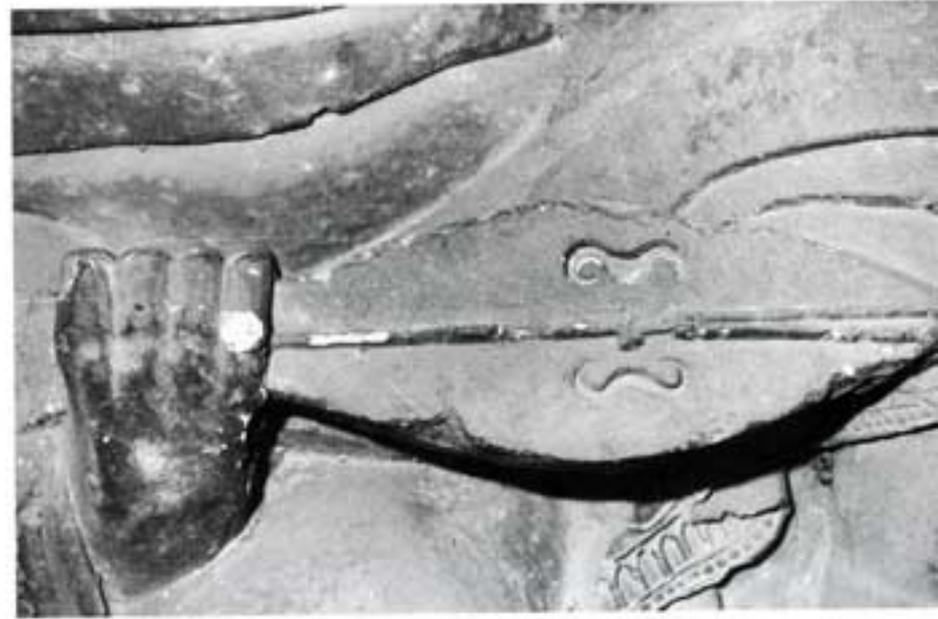


G4

Ce monocorde est conforme aux modèles déjà rencontrés. Le chevalet est discret, une attache comme celle qui figure en G11 retient la corde. L'instrument est de forme oblongue, le chevillier a disparu. À nouveau, les ouïes présentent un dessin inédit.

Il s'apparente à la lettre

epsilon, étirée, telle qu'on la trouvera dans les miniatures des *Cántigas de Santa María*¹², sur des luths il est vrai. La peinture flamande recourra abondamment à ce motif (ainsi Memling, dans une Vierge à l'enfant de l'ancienne collection du baron de Béthune, XV^e siècle) et on le rencontrera encore au début du XVII^e siècle, dans une huile représentant un concert de violistes dirigés par Étienne Bergerat devant Louis XIII¹³.



À gauche: Le luth présente deux curieuses ouïes en epsilon. Miniature des *Cántigas de Santa María*, XIII^e siècle. Bibliothèque de l'Escorial.



En bas à gauche: Un ensemble de violes de gambe, Étienne Bergerat faisant exécuter un motet par ses enfants de chœur en présence de Louis XIII de passage à Troyes en 1630. Troyes, musée d'Art et d'Histoire.



G3

La caisse et le chevillier ont disparu, mais la trace d'une corde unique nous suffit pour classer avec certitude ce rebec.

G2

Cet instrument a subi les mêmes agressions que le précédent. La corde unique est, par bonheur, attestée.



G1

La tête du vieillard est en terre cuite ou un matériau similaire, deuxième restauration de ce type sur le tympan. Elle est pourtant très endommagée. Peut-être a-t-elle été détériorée en même temps que le pied droit du Christ situé juste au-dessus. Quant à l'instrument lui-même, il est oblong et monté d'une seule corde. Les ouïes, quelque peu abimées, sont à rapprocher des ouïes G6 ou G4. Les dimensions de l'instrument tendent à confirmer qu'il s'inspire d'un modèle ayant pu exister, du moins dans sa forme générale.



De la pierre au son

De D1 à D12



D1

Cet instrument de la moitié droite du tympan est un rebec monocorde d'une nudité déconcertante : absence d'ouïes, chevalet gommé (ou n'ayant jamais existé), chevillier disparu. Malgré sa sobriété, ce rebec apporte des informations à l'archéomusicologue. Il atteste, dans la sculpture moissagaise, que le rebec monocorde est à cette époque joué à l'archet (ou également à l'archet) : les traces sur le milieu de la table d'harmonie sont suffisamment parlantes. Le jeu apparaît épaulé, première information quant à la tenue de l'instrument. Il faut corriger l'affirmation de Martine Clouzot : « sur le portail de l'église de Moissac [...] les vieillards arborent leurs rebecs à deux ou trois cordes sans jamais en jouer ». ¹⁴

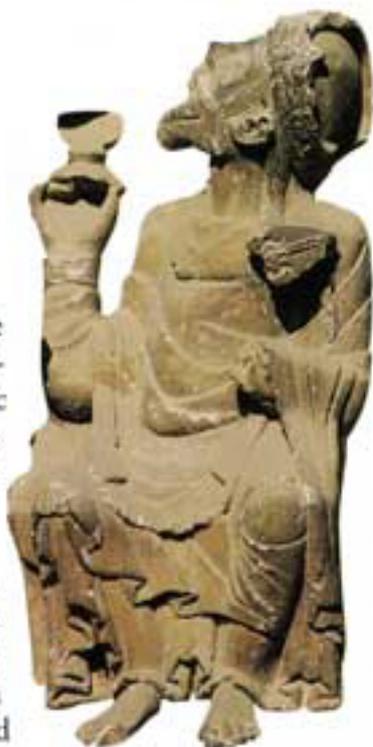
Cet instrument porte, pour la première fois sur un monocorde, un cordier, mais très usé... L'absence des ouïes confirme la présence de l'archet sur la sculpture d'origine : l'archet les rendait inutiles puisqu'il les cachait. Ce rebec apporte une preuve que les autres ouïes sont bien d'origine et n'ont pas été réalisées plus tardivement ou retaillées, comme certains commentateurs l'ont soupçonné. Comment concevoir que les restaurateurs auraient omis de restaurer l'instrument

qui en avait le plus besoin ? On pourra objecter que la disparition de l'archet, consécutive à la cassure du bras droit du vieillard, s'est produite après le passage des restaurateurs... Le problème de l'authenticité des ouïes est intimement lié à celui de la sculpture tout entière.



D2

Ce qu'il reste de l'instrument prouve qu'il s'agit d'un rebec monocorde, de forme oblongue. Les deux ouïes adoptent le dessin déjà vu en G4, mais en l'inversant. Le cordier est d'un type familier. L'instrument est tenu à la poitrine, la main droite du vieillard tenant un vase.



D3

Avec le constant souci de la diversité qui lui fait sculpter des barbes toutes différentes, des couronnes dissemblables, des orfrois tous plus originaux les uns que les autres, l'imagier a représenté chaque vieillard dans une

position qui lui est propre, lui mettant en main un instrument jamais rigoureusement identique aux autres par l'un de ses éléments décoratifs: l'ouïe. L'instrument placé en D3 a la particularité d'être presque invisible.

Que le sculpteur soit remercié d'avoir laissé dépasser l'extrémité de la caisse et l'attache de la corde, qui nous permettent d'identifier un monocorde, louable attention sans laquelle cet inventaire n'aurait jamais pu être achevé.



D4

De forme plus trapézoïdale qu'oblongue, voici le premier rebec à deux cordes rencontré depuis le début de l'inventaire. Apparaissent aussi pour la première fois deux ouïes en S, non seulement à Moissac, mais dans l'iconographie en général, ce qui n'est pas signalé à ma connaissance par les observateurs. La question que pose la présence de ce profil d'ouïe, on ne peut plus moderne, dans la sculpture moissagaise, est capitale. En effet, reconnaître l'authenticité des ouïes moissagaises revient à admettre que l'influence de Moissac a dépassé tout ce que l'on a pu constater et signaler jusqu'à ce jour. Les premières

ouïes en S immédiatement postérieures à Moissac sont sans doute celles que l'on voit sur une vièle en huit à Chartres. Au portail de la cathédrale de Reims (début du XIV^e siècle), on peut également voir, sur une des statues représentant un homme jeune tenant une vièle, des contours d'ouïes dont la sinuosité rappelle un S. Une peinture du début du XV^e siècle, provenant du pourtour méditerranéen, représente un musicien avalé par un monstre, tenant une vièle avec des ouïes en S¹⁵. En 1540, Giovanni Maria da Brescia en utilise le contour sur un instrument légendé *Lira da braccio*¹⁶, et en 1552, Bernardino Lanino représente dans sa *Madone*





Ci-contre: 1522. Les ouïes en S ont fait leur chemin. Elles sont ici positionnées à l'inverse des ouïes moissagaises. Bernardino Lanino (vers 1510-1583), Madone en gloire avec saints et donateurs.

À gauche: Déjà les ouïes en S sont définitivement fixées. Ici, le S se lit à droite comme à Moissac. Filippo Bonanni, Gabinetto armonico.

Ci-dessous: Tantôt lisibles à droite, tantôt lisibles à gauche... les ouïes en S cherchent leur position par rapport à l'esthétique de l'instrument. Gaudenzio Ferrari (1480-1546). Cathédrale de Saronno.



en gloire un ange musicien dont l'instrument porte des ouïes semblables¹⁷. Des ouïes particulièrement « moissagaises » apparaissent dans deux gravures du *Gabinetto armonico* de Filippo Bonanni, publié en 1722, où le S se lit sur la partie droite de l'instrument, comme à Moissac. Même remarque sur un des instruments de *L'habit de musicien* dans une gravure sur bois de Nicolas de Larmessin. Sur une fresque de la coupole, que l'on doit à Gaudenzio Ferrari, dans l'église Santa Maria delle Grazie, à

Saronno, deux instruments portent des ouïes où le S se lit pour l'un à droite, pour l'autre à gauche. Ces ouïes en S se fixeront sur nos cordes modernes après avoir été définitivement affinées par des maîtres comme Amati ou Stradivarius¹⁸. C'est dans la deuxième moitié du XVI^e siècle que le motif en S est choisi pour figurer sur les violons et les autres instruments du quatuor.

Le chevalet de ce rebec est lui aussi parfaitement centré entre les ouïes, le repérage de son emplacement étant une fois de plus facilité par le choix du motif d'ouïe. Deux crans sont creusés dans le chevalet, sans doute aménagés pour éviter que la ou les cordes glissent, servant de guides. Un peu



plus bas, l'attache simple a sérieusement scié la caisse, de part et d'autre d'un talon que le luthier semble avoir pourtant prévu. Il faudra patienter encore quelques centaines d'années pour voir le bouton d'attache-cordier remédier à ces usures, aidé en cela par le sillet de table.



À gauche: L'ouïe en S est ici lisible à droite. Ce principe ne se maintiendra pas. Gravure de Nicolas de Larmessin, *Habit de musicien*.



D5

Ce type de rebec monocorde, de forme oblongue, nous est désormais familier. Les ouïes proposées ici ressemblent à des virgules. Virgules simples cette fois, contrairement à G8 où ce contour est doublé. La courbe



extérieure, une fois encore, est contraire à celle de la caisse. Un nouveau système d'attache fait son apparition: une lanière est tressée depuis le chevalet jusqu'au bas de la caisse. Une attache semblable est visible à Morlaas, mais l'ouvrage a subi une importante restauration, qui a pu toutefois respecter la sculpture d'origine¹⁹. Le chevillier est plutôt circulaire.

D6

Ce rebec présente bien des traits visibles dans des instruments étudiés plus haut: caisse oblongue, chevillier circulaire, cheville endommagée, corde unique, chevalet traditionnel. Il semblerait qu'une fois encore l'imagier, pour pallier une certaine monotonie, ayant réutilisé ici les ouïes déjà

Les restaurations à Morlaas se sont-elles opérées dans le respect du travail originel?

figurées en G10, aura pris soin de



les retourner. Le cordier, lui, est difficilement comparable aux cordiers G10 et G7, d'abord par ses dimensions, plus petites, justifiées par la présence d'une unique corde,



et par sa découpe, beaucoup plus sobre. Il n'est enrichi d'aucune décoration, contrairement à G10 et G7. Il préfigure parfaitement ce que seront nos cordiers et attache-cordiers modernes.

D7

À l'extrémité droite du tympan, sur la rangée du bas, le vieillard présente son instrument à Dieu comme une offrande. Le chevillier est circulaire comme

pour les autres rebecs de petite taille. La clé de cheville anticipe celle de nos cordes modernes. On devine qu'elle facilite par sa forme une bonne prise entre le pouce et l'index. L'apparition des galbes latéraux fut sans doute consécutive à l'usure provoquée par la saisie répétée de cette petite pièce. Le chevalet est plutôt ovale. L'attache de la lanière, subtilement entrecroisée juste avant la pointe de la caisse, est une nouvelle proposition.

Le dessin des ouïes innove dans un style qui allie un C sophistiqué (comme en G11) à une flamme venant le compléter à son extrémité, en direction du chevillier. Ces contours, jugés plus baroques que romans, renforcent le doute sur l'authenticité de certains détails et la thèse de la restauration tardive. Marguerite Vidal, alors conservatrice honoraire du musée de Moissac, fait-elle allusion à ce contour précis lorsqu'elle écrit à Bernard Ravenel²⁰: «Lors de mon étude à hauteur, j'ai remarqué des détails curieux, en particulier les ouïes d'un des rebecs découpant un profil en "casse-noisette" et très baroque.» Elle ajoute toutefois: «Je vous signale des profils de cette sorte dans certaines miniatures des XI^e et XII^e siècles du scriptorium de Moissac.» Une piste oubliée qui pourrait bien s'avérer fructueuse.





D8

Ce rebec de forme oblongue présente un chevillier circulaire, une corde unique, une attache simple, une cheville plus travaillée qu'à l'accoutumée. Deux ouïes en C, dont le galbe intérieur est marqué d'un double cran, sont disposées symétriquement à un chevalet de type habituel. De nouveau, les deux crans enjolivant le C constituent un repère indiscutable pour positionner parfaitement le chevalet. Les faiseurs de rebecs de ce début du XII^e siècle étaient-ils vraiment aussi avancés que le maître imagier de Moissac? Le principe de ce C à deux crans est repris sur une vièle sculptée au portail royal de Chartres (1145-1160) alors que la position du chevalet ne justifiait pas le creusage d'un C doublement cranté. Peut-être des restaurations ont-elles modifié cette

partie de l'ouvrage²¹. À Moissac, les ouïes sont une fois de plus disposées de manière inversée. Ce motif en C à deux crans, beaucoup plus stylisé, a été utilisé par Giovanni d'Andrea sur un instrument légendé *lira da braccio* (vers 1510)²². La main droite du vieillard semble tenir un plectre, qui n'est en réalité qu'un reste du vase de parfum endommagé.



D9

Ces ouïes adoptent le même dessin qu'en D6, à l'inverse, et sont identiques à celles figurées en G10 où l'instrument est bien différent.



D10

Le chevillier a disparu, mais l'essentiel est sauf et permet l'identification: il s'agit d'un rebec monocorde de forme oblongue. Les ouïes, d'un dessin nouveau, sont simplement composées de quatre trous de même diamètre, reliés deux à deux, situés de part et d'autre d'un chevalet central. Une fois encore le sculpteur aura eu recours à la drille, pour réaliser un motif à la géométrie parfaite. La perforation de la





À gauche : Musicien du roi David. Deux des quatre trous reliés sont cachés par l'archet. Psautier de York, vers 1170 (f° 21 v°). Glasgow, University Library



À droite : La miniature a-t-elle contraint l'artiste à un vague contour d'ouïes en huit, ou l'instrument réel était-il ainsi perforé? Tiré d'un calendrier manuscrit d'origine irlandaise, fin du XIII^e ou début du XIV^e siècle.

Contre :

Le roi David, possédant une vièle aux ouïes en huit, atteste de la noblesse du motif. Psautier de Châlons-en-Champagne, début du XIV^e siècle. Paris, bibliothèque de l'Arsenal, Ms 595.



table d'harmonie par de simples trous est une pratique courante pour laisser échapper le son. L'anglais emploie d'ailleurs le terme *sound hole*. Ni l'iconographie antérieure ni l'iconographie postérieure à Moissac ne proposent de profils de ce type, en dehors d'un motif beaucoup plus étiré sur une vièle en huit du psautier Hunter (vers 1170)²³. Un autre motif proche, en huit, est présent sur une miniature du XIII^e siècle, d'origine anglaise ou irlandaise, représentant une vièle²⁴. Son aspect non géométrique pourrait être justifié par un travail à main levée, à moins que le motif moissagais n'ait été vu et diffusé sous un aspect déformé...

On le retrouve plus communément à partir du XIV^e siècle sur des vièles tenues par des anges musiciens (peinture de Giovanni di Nicola, église San Mateo, Pise, et peinture de Vanni, au musée du Louvre), sur une vièle posée aux pieds d'un roi David (première page d'un psautier de Châlons-en-Champagne)²⁵, sur un vitrail du XV^e siècle en Angleterre (église de Norfolk, bas-côté nord). Ce dessin d'ouïe fournit encore un repère infailible pour le positionnement du chevalet. L'attache est du type le plus courant, une lanière de section nettement angulaire venant traverser le talon de l'instrument.



Les motifs d'ouïes en huit viennent en rappel de la forme de l'instrument. F. Vanni (1563-1609), Vierge à l'enfant. Musée du Louvre.



D11

Il est tentant de rapprocher cet instrument des rebecs G10 et G7: chevillier losangé à peine plus arrondi, cordier trapézoïdal comme en G10, également très travaillé. Le sculpteur pousse le détail jusqu'à nous signaler que l'attache qui le maintient à la caisse le retient par un nœud de cabestan. La longueur du manche est suggérée par les quatre doigts de la main gauche en position de jeu, sa largeur étant d'environ les deux premières phalanges de l'index. Comme en G10 les cinq cordes se composent de deux doubles cordes et une simple, à cette différence près que la corde seule est ici en position grave. Elle peut donc jouer son rôle de bourdon, conformément à ce que nous croyons savoir de la technique de jeu de l'époque. Cette disposition des cordes atteste bien des connaissances du sculpteur. Dans ce cas, que penser de la disposition proposée par l'instrument G10 où la corde simple occupe la position de chanterelle? Et l'instrument à cinq cordes G7 est-il concevable avec son montage que l'on devine à triple chœur et chanterelle double? Je me contenterai de noter pour l'instant que, dans la sculpture moissagaise, trois montages en corde différents sont proposés pour les instruments à cinq cordes, qui présentent par ailleurs bien des traits communs: mensurations voisines et bien supérieures aux rebecs oblongs; cordiers attestant d'un souci décoratif; chevilliers qui sont, pour deux d'entre eux, nettement losangés, le chevillier en D11 affectant un losange moins anguleux, tandis que tous les chevilliers des autres rebecs sont circulaires, sans exception. La disposition des cinq chevilles est identique sur les trois instruments et, du reste, parfaitement logique. Sur ces trois instru-

ments les cordes disparaissent au niveau du chevillier pour indiquer qu'elles se rattachent aux chevilles par l'arrière, ce qui, encore une fois, les distingue franchement des 21 rebecs de petite taille. Deux typologies semblent donc s'opposer, suggérant qu'une terminologie différente devrait désigner ces instruments.

C'est la deuxième fois qu'un vieillard apparaît en position de jeu. Malheureusement, l'archet a quasiment disparu. Il est possible toutefois d'en apprécier la longueur et de l'estimer sensiblement égale à celle de l'instrument. La tenue se situant entre la poitrine et l'épaule, sans doute le fond de l'instrument est-il calé contre l'aisselle. Le pouce (cassé) de la main



gauche appuie sur la corde bourdon pour en modifier la hauteur de note, pratique connue qui prouve une fois encore les connaissances musicales du sculpteur, qui n'aurait pu improviser ce détail. Les ouïes sont difficiles à observer, mais s'apparentent à la forme rencontrée en G7, la boucle étant axée différemment par rapport au trou.

D12

Ce rebec ne peut passer inaperçu. Du plus loin qu'arrive le visiteur par la rue qui fait face au tympan (actuellement rue de la République), c'est par sa blancheur, son aspect récent, que ce rebec, en haut et à droite du tympan, attire le regard. Il s'agit en effet d'une reconstruction en plâtre, peut-être issue des ateliers de Viollet-le-Duc ou d'Olivier qui, comme le dit Mathieu Méras, « travaille(nt) plus en architecte(s) qu'en archéologue(s) ». Et l'historien de citer l'extrait d'un courrier d'Olivier à son ministre, illustrant parfaitement cette crainte de l'ouvrage incomplet : « Il y a plusieurs colonnes, des chapiteaux et des fragments de plate-bande sculptée qu'il serait désirable de remplacer pour donner au porche principal l'aspect d'une œuvre achevée. »²⁶ Cette volonté d'achèvement qui conduit les architectes à remplacer de vieilles pierres usées par des pierres neuves, par exemple sur les redents du trumeau, aurait parfaitement autorisé la restauration au plâtre de l'instrument représenté en D12. En tout état de cause, cette reconstruction est probablement de cette époque, puisqu'elle est visible sur une phototypie reproduite dans l'ouvrage d'Ernest Rupin²⁷, tandis que l'instrument n'est pas représenté dans la gravure de Dauzats de 1833²⁸.

Il ne fait aucun doute que le chevillier est d'origine : il présente deux chevilles et deux départs de doubles cordes. Mais ce serait sans compter sur le sens de l'innovation d'un restaurateur qui va transformer l'instrument en un monocorde accordé par deux chevilles. Fort de cette première



L'instrument D12, reconstruit au plâtre, ne passe pas inaperçu.

bévue, il dote l'instrument de deux ouïes qui, bien que plausibles, n'en sont pas moins asymétriques. Après les têtes des vieillards G6 et G1, c'est la

dernière intervention qu'il soit donné de relever dans le tympan. D'un point de vue strictement formel, elle est beaucoup moins réussie et discrète que les précédentes.

Revenons sur l'énigme que constitue une double corde reliée à une seule cheville. S'agit-il d'une erreur du sculpteur, d'une pratique éphémère ou d'une proposition? Quel est le degré de plausibilité d'un tel montage? C'est au luthier de répondre. On peut aussi rallier l'explication d'une représentation en creux des cordes, comme l'indique Catherine Homo-Lechner : « Le sculpteur rencontre parfois quelques difficultés pour figurer les cordes et souvent l'on s'interroge pour savoir si la corde est représentée par la partie en relief ou par la gorge sculptée dans la pierre. »²⁹ La même hypothèse a été émise pour justifier, à la basilique Saint-Sernin de Toulouse, une vièle tenue par le roi David, montée à première vue de trois chevilles et de quatre cordes³⁰. Cependant l'explication ne s'avère pas satisfaisante dans



le cas de Moissac, car ce principe ferait exception dans la sculpture. En observant à hauteur la sculpture du roi David de Saint-Sernin, j'ai eu la surprise de constater que les deux cordes en position grave parviennent effectivement à la même cheville. Ailleurs, à Saint-Jacques-de-Compostelle, le vieillard numéro 1 tient une vièle à deux chœurs parallèles et bourdon, pour



*Quatre cordes pour seulement trois chevilles.
Les deux cordes en position grave parviennent bien
à une même cheville!*

seulement trois chevilles. Christian Rault se questionne ainsi : « Ce nombre 3, pour cinq cordes, est-il dû à la symbolique ou tout simplement au contournement de la difficulté, pour le sculpteur, à faire loger cinq chevilles sur une aussi petite surface? »³¹ Maître Mathieu, dont tous les observateurs s'accordent à reconnaître qu'il fournit des documents d'un grand réalisme, met encore entre les mains du vieillard numéro 8 une harpe montée de « dix chevilles à têtes carrées et [son] plan de cordes numériquement plus important. »³² La sculpture d'Oloron-Sainte-Marie propose, quant à elle, des vièles où le nombre de chevilles est très souvent inférieur au nombre de cordes.

Les énigmes de Moissac



Au terme du descriptif effectué instrument par instrument, il apparaît que nous sommes en présence de deux modèles de cordophones différents. Le premier, majoritaire, émane d'un ensemble de 21 rebecs : les instruments sont tous monocordes ou à deux cordes, avec une caisse de forme oblongue, de faible épaisseur, prolongée dans un seul tenant par un manche court et plutôt étroit, la (ou les) corde(s) parviennent à la cheville frontale par le devant de l'instrument à un chevillier invariablement circulaire.

Le deuxième type de cordophone se différencie nettement du premier. Il est composé de trois instruments seulement, plus complexes par leurs cordiers décorés et surtout leurs possibilités musicales dues à leurs cinq cordes. Tous sont dotés d'une touche, et les cordes, arrivées au niveau du sillet de tête, disparaissent derrière le chevillier pour s'attacher aux chevilles. Le chevillier est losangé et son volume est bien supérieur à celui des autres rebecs. La caisse des trois instruments est piriforme et non oblongue. Enfin, l'observation rapprochée confirme que la construction en est plus élaborée et ne saurait se limiter au simple creusage d'un bloc de bois.

Par leur forme et leur nombre de cordes, la désignation de rebec, qui s'est imposée d'emblée, est à conserver pour les « petits » instruments, leur filiation au rabâb ne faisant aucun doute, tandis que les instruments à cinq cordes apparaissent plus encore comme une forme hybride rebec-vièle. Le résultat se rapproche cependant plus nettement de l'idée que nous nous faisons du rebec, bien que nous n'ayons pas d'attestation du terme ou d'un terme proche à cette époque (le terme rebec ne fait son apparition qu'à partir de 1270 sous la forme rubebe). Ce sont de telles hybridations ne permettant pas une différenciation flagrante qui ont pu engendrer polymorphisme, polysémie et suffixation. Le terme rebec semble cependant s'imposer comme terme générique pour la désignation des instruments moissagais.

Plaidons par avance pour un droit à l'erreur consécutif au flou engendré par ces instruments depuis leur

origine. Il reste pourtant bien des points mystérieux à éclaircir. Tout d'abord, sur l'instrument G10, la corde bourdon située du côté aigu. Ensuite la décoration de trois cordiers avec son motif composé de deux fleurs à quatre pétales : restauration tardive ? Ajoutons encore l'énigmatique montage de deux doubles cordes en D12. Cependant, de toutes les difficultés rencontrées, celle que constitue la question posée par les dessins des ouïes semble la plus tenace. L'épithète « baroque », qui les a si souvent qualifiées, paraît de plus en plus discutable : j'ai eu l'occasion de citer des documents datant du XII^e siècle, émanant de différents supports et provenant de plusieurs pays, où les mêmes motifs d'ouïes apparaissent. Reste à savoir si l'apparition en différents lieux de ces mêmes motifs a pu être simultanée, ou s'il y a eu diffusion à partir de la sculpture de Moissac. Il faudra aussi s'assurer que le maître de Moissac a bien la paternité de ces dessins d'ouïes, car il a pu lui-même les copier d'un document antérieur ou contemporain qui ne nous serait pas parvenu.

Outre « l'anachronisme » de leur dessin, rappelons l'originalité de leur disposition inversée, pour certaines ouïes, et de leur positionnement dans une symétrie parfaite de part et d'autre du chevalet, pour

toutes, détail d'une déconcertante modernité. Le choix du dessin des ouïes permet, par ailleurs, un parfait centrage des chevalets, grâce à la présence de crans, le plus souvent, alors que l'on croyait pouvoir en attribuer l'idée à la lutherie plus tardive, ce trait capital n'ayant jamais été relevé à ma connaissance. L'apparition de la touche semble également une source de doutes pour bien des analystes. L'instrumentarium de Moissac en compte trois, bien qu'une seule soit généralement signalée. Une restauration tardive n'étant plus aussi formellement établie, les anachronismes mis au jour vont devoir être analysés un par un dans le cadre d'une organologie comparée.

Avant de clore cette visite commentée du mobilier musical de Moissac, il faut noter l'apparition d'une nouvelle problématique. Il s'agit des limites informatives de la sculpture en vue de la reconstruction des instruments. Il va de soi que son mutisme quant aux matériaux utilisés à l'époque, à la façon d'accorder, aux organes non représentés comme la ou les barres d'harmonie, l'arcure et les mensurations réelles de l'archet, ou à la technique de jeu, posent autant de questions qui devront trouver une réponse ailleurs.

Notes

1. Bibliothèque nationale, cote Ms lat. 1392, f^o 113 v^o.
2. Bibliothèque nationale, cote Ms lat. 1390 f^o 20.
3. Conservé au musée de Darmstadt.
4. Rault Christian, « Des instruments pour les musiques du Moyen Âge », *Cahiers de musique médiévale*, n^o 2, Centre de musique médiévale de Paris, 1997, p. 34.
5. Bibliothèque nationale, cote Ms lat. 11560 f^o 38 et Ms fr. 403 f^o 6 v^o.
6. Remnant Mary, *English Bowed Instruments from Anglo-Saxon to Tudor Times*, Oxford University Press, 1986.
7. B. Ravenel, *Fichier iconographique. Vièles à archet et rebecs en Europe au Moyen Âge, de la fin du X^e au début du XV^e siècle. Définition des archétypes en vue de leur reconstruction*, thèse de doctorat d'État, université des sciences humaines Strasbourg-II, 1982.
8. Galleria dell'Accademia, Venise.
9. Musée du Conservatoire national supérieur de musique et de danse de Paris.

10. Cracovie, Pologne, château royal de Wawel.
11. Colmar, musée d'Interlinden.
12. Cántiga n^o 170, in *Cántigas de Santa Maria, d'Alfonso el Sabio*, conservés au monastère de l'Escorial, codex b I 2.
13. Troyes, musée des Beaux-Arts.
14. Clouzot Martine, *Le musicien en image. L'iconographie des musiciens de l'Apocalypse et de leurs instruments de musique dans les manuscrits du nord de la France, de la Belgique, des Pays-Bas, de l'Angleterre et de l'Allemagne, du XIII^e au XV^e siècle*, thèse de doctorat, Paris, École des hautes études en sciences sociales, 1996, p. 490-491.
15. Athènes, musée Byzantin.
16. Oxford, Ashmolean Museum.
17. North Carolina Museum of Art, États-Unis.
18. Mordret Léon, *Les violons de Crémone*, Rouen, Typographie et lithographie, 1898.
19. Lacoste J., *Sainte-Foy de Morlaas*, édité par Les Amis des églises anciennes du Béarn, 1976, p. 15-22.

20. Lettre du 16 janvier 1982, citée in B. Ravenel, *op. cit.*, p. 570.
21. « Le portail royal de Chartres a-t-il été modifié depuis sa construction? », in *Bulletin de la Société archéologique de l'Eure-et-Loir*, tome 115, n° 42, 1971, p. 255-264.
22. Vienne, Kunsthistorisches Museum.
23. Glasgow, University Library.
24. Musée de Krivoklat, République tchèque.
25. Bibliothèque de l'Arsenal, cote Ms 595.
26. 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, p. 11.
27. Rupin Ernest, *L'abbaye et les cloîtres de Moissac*, Éditions les Monédières, 1897, reprint 1981, planche III.
28. Dessin préparatoire pour les *Voyages pittoresques*, fonds de Girardot. musée du Berry, Bourges.
29. Homo-Lechner Catherine, *Les cordophones dans l'Occident médiéval du vie au XII^e siècle*, essai de paléo-organologie, Paris I-Sorbonne, 1991, p. 291.
30. Exposition itinérante ARIMP, Les instruments de pierre.
31. Rault Christian, *op. cit.*, p. 42.
32. Homo-Lechner Catherine, « L'instrumentarium de Saint-Jacques-de-Compostelle, étude sur la fantaisie et la réalité dans l'art du XII^e siècle », in *Los instrumentos del pórtico de la Gloria*, coordination José López-Calo, Fundación Pedro Barrié de la Maza, La Corogne, 1993, p. 519.