

Les ouïes de Moissac



Les ouïes constituent un élément acoustique indispensable à la libération du son de la caisse de résonance. Leur forme ne semble pas stabilisée au Moyen Âge. Elle serait le fruit de l'imagination du « luthier », qui n'est autre le plus souvent que le musicien lui-même. Généralement au nombre de deux, les ouïes sont creusées de part et d'autre de l'axe central de la table d'harmonie. Les musicologues nous apprennent que – en dehors de simples trous – deux formes prédominent nettement : l'une en demi-cercle, l'autre en haricot. Ces deux formes les plus typiques se retrouvent partout en Europe, pas seulement dans la sculpture, pas uniquement sur des rebecs, ce qui atteste leur large prédominance. La forme en demi-cercle est visible, par exemple, sur des rebecs à Oloron-Sainte-Marie, sur une vièle en huit de la cathédrale d'Orense, sur une vièle jouée par un porc sur un chapiteau de l'abbaye de Cluny, sur le rebec tenu par un bœuf du cloître de l'Estany, sur un rebec illustrant l'*Hortus deliciarum* de l'abbesse Herrade de Landsberg, ou encore sur diverses vièles des *Cántigas de Santa María*. La forme en haricot n'apparaît, quant à elle, qu'à partir du XIII^e siècle d'après Bernard Ravenel.

Il n'est pas d'autre site où l'on rencontre une diversité comparable à celle de Moissac, qui, cependant, ne propose pas de forme en demi-lune, du moins pour les instruments qui nous sont parvenus (trois instruments étant manquants). Les ouïes en haricot que l'on observe en D12 sont le résultat d'une restauration dont rien n'autorise à penser qu'elle ait respecté le motif d'origine. Si tel était le cas, ce dessin serait apparu pour la première fois à Moissac.

Les ouïes sont l'élément le plus décoratif des instruments moissagais vus du sol. Leur dessin a-t-il été utilisé sur des instruments réels antérieurement à la sculpture, ou sont-ils sortis de la seule imagination du sculpteur ou du concepteur de l'ouvrage ? Comme certains de ces étonnants profils se retrouvent bien plus tardivement sur des instruments, divers observateurs ont soupçonné une ou des restaurations de la sculpture moissagaise, bien que nous n'ayons aucune trace de ces hypothétiques interventions.



Classification et description

Dix-neuf instruments laissent encore admirer des ouïes dont on peut classer les dessins en plusieurs types.

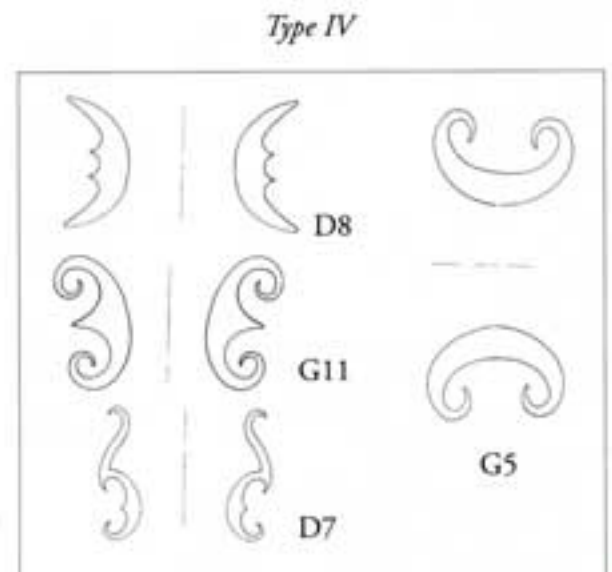
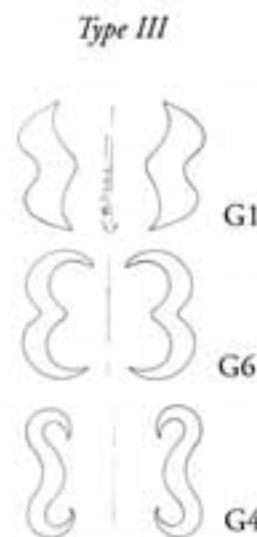
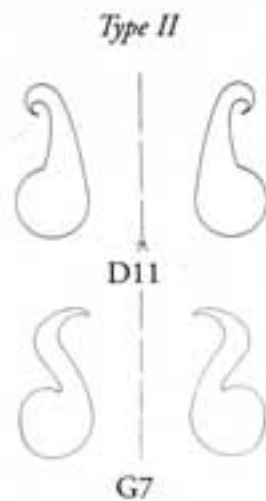
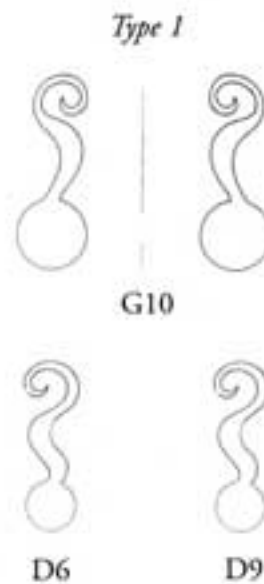
Type I à type VIII

Type I : sur les instruments G10, D6, D9, les ouïes ont une forme dite « flammée ».

Type II : sur les instruments G7 et D11, les ouïes sont à rapprocher de la lettre d en graphie latine.

Type III : sur les instruments D2, G1, G6 et G4, les ouïes ont une forme d'épsilon (ε), parfois étiré.

Type IV : sur les instruments G9, D8, G5, G11, D7, les ouïes dessinent un C, l'ouïe en D7 combinant un



C avec un S étiré qui le prolonge vers le haut.

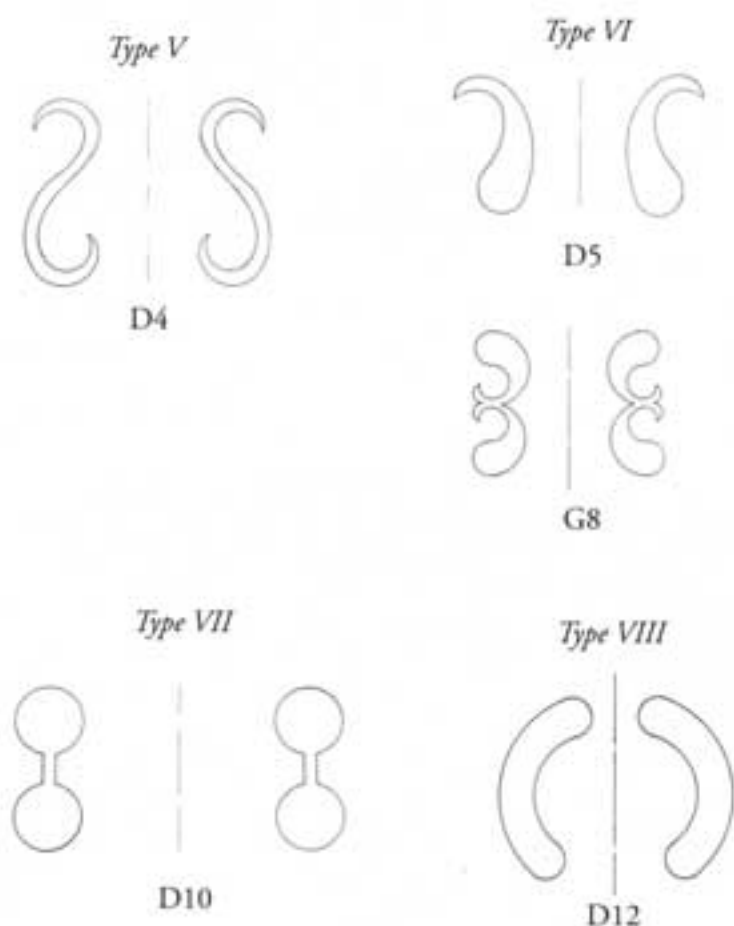
Type V: sur l'instrument D4 les ouïes ont la forme d'un S majuscule.

Type VI: sur l'instrument D5 les ouïes sont en forme de poirette ou de virgule et sur l'instrument G8, le motif double le motif D5.

Type VII: sur l'instrument D10 les ouïes sont composées de trous reliés deux à deux.

Type VIII: sur l'instrument D12 les ouïes sont en forme de haricot.

On peut donc déterminer huit types distincts pour 19 dessins tous différents les uns des autres, même si c'est une simple inversion qui les différencie parfois, comme c'est le cas en D6 et D9 ou en D2 et G4.



Type I (G10, D6, D9)

Les ouïes des instruments G10 et D9 ont le même profil, à tel point qu'elles semblent résulter d'un même patron qui aurait été déplacé d'une sculpture à l'autre pour y être tracé. Toutefois, comme il s'agit de l'unique exemple où une superposition est possible, il faut se garder de tirer des conclusions hâtives. En D6, les

ouïes, identiques aux précédentes, se présentent à l'inverse : ainsi, la boucle en haut se recroqueville vers l'extérieur de l'instrument, contrairement à G10 et D9.

Type II (G7, D11)

En D11, le contour des ouïes n'est pas facilement identifiable, à cause de la présence de l'archet, mais on finit par distinguer un profil proche de celui de G7. Les profils sont inversés d'un instrument à l'autre, et la boucle semble axée différemment par rapport au trou.

Type III (D2, G1, G6, G4)

À bien les regarder, D2, G1 et G6 présentent une ressemblance indiscutable : D2 possède un contour plus affirmé, G1 semble moins fini, tandis que G6 est plus étiré, mais il semble bien qu'un même dessin ait conduit à ces trois contours. Au XIII^e siècle, nous retrouvons ce type d'ouïe sur des miniatures des *Cántigas de Santa María* (n° 170 et n° 30), et sur des luths.



Les ouïes de type III ont séduit l'Espagne qui les a adoptées.

Type IV (G9, D8, G5, G11, D7)

Dans ce groupe sont classés les instruments dont les ouïes semblent creusées à partir d'un dessin évoquant un C, de G9, l'instrument le plus abîmé, au mieux fini et au plus sophistiqué qui se trouve être, par chance, le mieux conservé. J'ai déjà signalé que G9 a très bien pu, à l'origine, correspondre à la forme



Ouïes en C cranté,
nées à Moissac autour
de 1100.

classique d'une lettre C au trait plutôt fin, comme on la retrouve dans une enluminure au XII^e siècle¹, une miniature anglaise², sur la sculpture de la cathédrale d'Amiens au XIII^e siècle, ou comme le représenteront en Allemagne Martin Agricola (1486-1550) sur un croquis de sa *Musica instrumentalis*, et en Italie Francesco Benaglio sur une peinture représentant un ange musicien³.

D8, au contraire de G9, n'a pas subi de dégradations et présente deux petits ergots d'une finesse qui accroche le regard. Ce même contour, approximativement, se retrouve sur une vièle de la cathédrale de Chartres. En G5, parti d'un C plus franchement dessiné, le sculpteur a doublé ce contour à l'intérieur d'un motif à sa convenance.

Ce type IV me semble confirmer que l'imagier, soucieux de proposer un dessin chaque fois différent, aura

redoublé d'imagination. G11 est construit à partir d'un C tout à fait conforme au modèle G5, doublé à l'intérieur d'un contour qui pourrait être celui d'un epsilon. Plus tardivement, ce dessin referra son apparition dans l'iconographie, comme je l'ai déjà signalé dans le chapitre 3. L'ouïe D7 est composée d'un C orné à l'intérieur d'un epsilon, comme en G11, mais le C est surmonté d'un S étiré qui n'en est pas vraiment un...



Les ouïes en S de Moissac sont reproduites ici où le S se lit à droite, bien que l'instrument soit échanuré. Début du XV^e siècle.



Les luths présentent des ouïes de type III connues à Moissac.

Type V (D4)

De toute évidence, si le dessinateur a eu recours à des lettres, il a tracé ici la lettre S, et son inverse bien entendu. Cette ouïe en S fait sa première apparition dans l'iconographie à Moissac. On la retrouvera à partir du début du XIV^e siècle et du XV^e siècle (voir chapitre 3). Les exemples seront légion à partir du XVI^e siècle. J'ai déjà fait remarquer l'importance de ce motif, tout autant sinon plus que le motif en G11, car ce sont principalement ces deux contours qui vont se fixer à partir de l'époque baroque.

Type VI (D5, G8)

Seul exemple dans son genre, de toute évidence le dessin ne s'apparente pas à un contour de lettre. Pour en justifier la présence il faudra chercher notamment parmi les abréviations latines, car le dessinateur de ces ouïes – qui a eu recours à des lettres – était sans

aucun doute un lettré ayant une parfaite connaissance des signes abrégatifs, les mettant en pratique peut-être quotidiennement. On pourra étudier aussi les signes neumatiques en usage. Ce contour d'ouïe se retrouve à Oloron-Sainte-Marie (vers 1140), au début du XIII^e siècle dans une miniature⁴, dans la sculpture de Chartres avec une forme plus en goutte d'eau (Allégorie de la musique, XIII^e siècle), et sur une vièle tenue par une musicienne debout représentée sur une miniature⁵.

Le motif G8 double le précédent, comme je l'ai déjà noté. L'iconographie postmoissagaise ne regorge pas de cette double virgule. Deux exemples sont signalés au chapitre 3.



Oloron-Sainte-Marie (vers 1140).
Des ouïes en virgule sur vièle en huit.

Type VII (D10)

Ces ouïes ne s'apparentent pas à une lettre ni, à première vue, à un quelconque signe neumatique ou abrégatif. Rappelons que des ouïes composées de quatre trous existent déjà au moment de la sculpture de Moissac, ainsi sur les rebecs de la peinture murale de Sant Quirze de Pedret en Catalogne, où cependant les trous sont très éloignés deux à deux et ne sont pas reliés comme à Moissac. Ce motif particulier de Moissac se retrouvera sur une vièle en huit tenue par un musicien de David⁶ (vers 1170), un peu différemment toutefois,



Pour la viola da gamba et la viola da braccio, les luthiers ont opté pour les ouïes de Moissac en C cranté. Pourtant les crans ne sont pas utilisés pour positionner les chevalets. Détail du retable d'Issenheim.



car les deux trous reliés deux à deux y sont particulièrement éloignés, un écart justifié peut-être par la taille de l'instrument.

Type VIII (D12)

Du seul fait de la restauration dont ce rebec a été l'objet, on ne peut affirmer que les profils rapportés ici sont ceux d'origine.

Il ne s'agit pas en effet d'un retraçage, comme c'est parfois le cas, mais d'une reconstruction de l'instrument en entier, vraisemblablement improvisée sans connaissance aucune du modèle originel. Il faut convenir que ce dessin d'ouïe est parfaitement intégré à l'ensemble, et, s'il n'était le résultat d'une restauration, il faudrait le classer en type IV (ouïes en C). Cependant ces ouïes ne sont pas inversées comme elles devraient l'être conformément à l'habitude moissagaise, et restent à considérer comme plutôt typiques du XIII^e siècle.

Ouïes inversées

Les ouïes inversées (leur dessin s'oppose au galbe de l'instrument) ne constituent pas un phénomène purement moissagais : « Celles représentées sur la vièle de Saint-Mandé ont une courbe inversée par rapport à l'axe central de l'instrument »⁷, écrit Isabelle Benoteau, mais il faut reconnaître que le cas signalé est extrêmement rare, alors que les inversions abondent à

Moissac. Les cinq modèles composant le type IV en forme de C sont tous inversés. Des ouïes inversées (en C très ouvert) se rencontrent déjà avant le III^e siècle sur un instrument qualifié de « proche de la guitare » qui, d'ailleurs, ressemble fort à un rebec joué pincé⁸. Il est tenu par un musicien représenté sur une frise conservée au musée de l'Ermitage à Saint-Petersbourg, provenant du monastère bouddhique d'Airtam, près de Termez (Ouzbékistan). Les ouïes D5 sont à considérer comme inversées. En revanche, compte tenu de leur constitution en courbes et contre-courbes, il est impossible de porter un jugement

sur les autres ouïes. Cette question des ouïes inversées doit être, comme bien d'autres, abordée avec prudence, car il me semble que ce concept d'inversion est propre à une réflexion moderne. Rappelons encore que rien n'est fixé dans ce début de XII^e siècle, même si, çà et là, quelques habitudes commencent à faire école...

L'analyse des différentes ouïes de Moissac confirme l'originalité des profils par rapport à l'iconographie habituelle, certains de ces profils étant repris plus tardivement. Il faut bien admettre que ces ouïes n'apparaissant nulle part ailleurs dans l'iconographie antérieure et ce quels que soient les types de documents observés, ces dessins n'ont jamais décoré des instruments réels, avant Moissac en tout cas. En revanche, ils ont pu inspirer ceux qui les ont contemplés, puisqu'on les retrouve après Moissac, dispersés dans les documents iconographiques qui nous sont parvenus. Si ces profils d'ouïes échappent à la réalité instrumentale antérieure ou contemporaine, d'où proviennent-ils donc ? Les attribuer à la seule imagination du sculpteur me paraît dangereux et pour tout dire irréaliste, tant il est évident que l'imagination, aussi fertile soit-elle, est liée à des images vues, à des connaissances acquises ou aux croyances d'une époque.



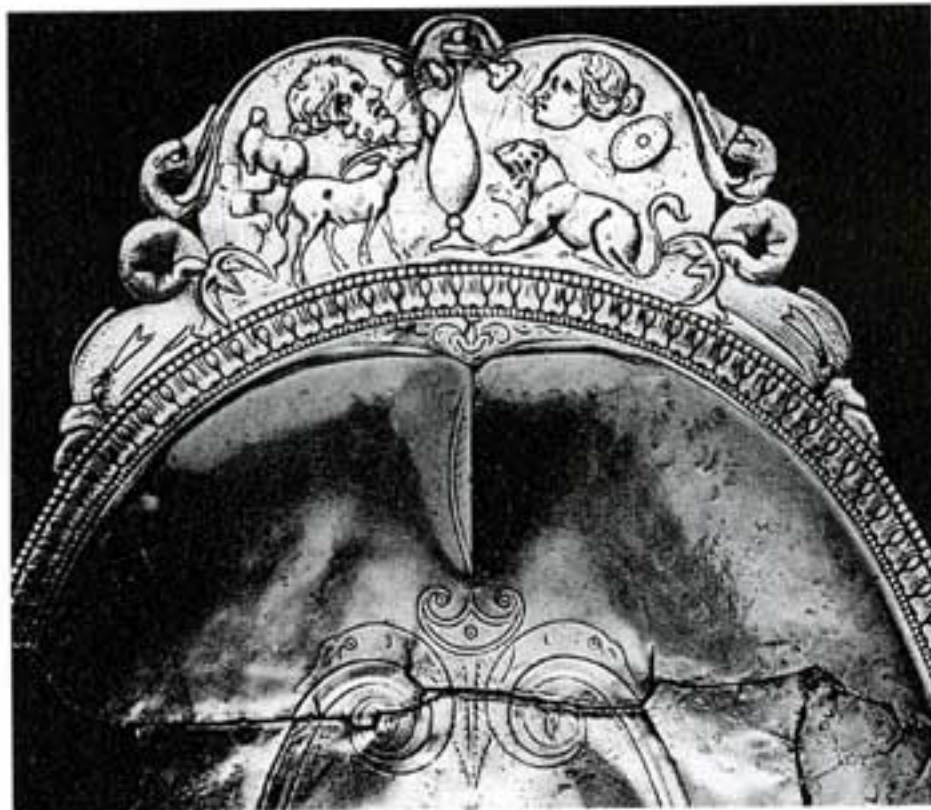
Le mosaïste a recours lui aussi à une technique permettant le traçage de boucliers d'amazones, motifs voisins des C crantés.

Photo Jean et Schorman-RMN (Antiquités grecques).

Des ouïes et des lettres



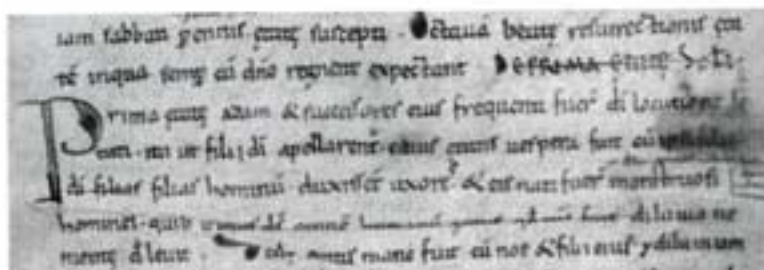
Le rapprochement évident en D4 (type V) entre le dessin des ouïes et celui d'une lettre S et son inverse est beaucoup moins flagrant pour les autres profils. Je me propose donc d'effectuer le rapprochement des autres types d'ouïes avec des lettres dont la graphie est propre au scriptorium moissagais, en étendant si besoin la recherche à tous les signes conventionnels contemporains ou antérieurs à la sculpture, ligatures, conjonctions et appuis, abrégia-



Les orfèvres savaient tracer le C cranté à la perfection. III^e siècle. Plat ovale. Musée des Beaux-Arts, Valenciennes.

tions, accentuations, ponctuation, cédilles, ainsi que les signes neumatiques typiques de la graphie moissagaise, ou encore les motifs décorant les enluminures et

enjolvant les peintures murales et les sculptures, cela, en partant du type d'ouïe le plus facile à analyser pour terminer par le plus énigmatique.



Un P avec accolade intérieure vient ici rompre la monotonie de l'écriture. Bibliothèque nationale. Lat. 4886, f^o 1 v^o.

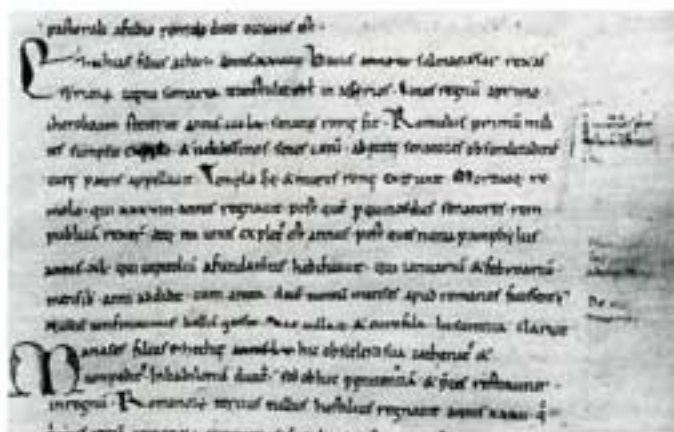
Type V : S

Aucun doute n'est permis: il s'agit bien d'un S, et j'ai déjà fait observer qu'à ma connaissance il apparaît ici pour la première fois dans l'iconographie musicale. Il a pu évoluer pour se fixer sous la forme qu'on lui connaît aujourd'hui, une histoire qui reste à écrire.

Type IV : C

Il a pour base le profil d'un C. Plutôt sobre en G9, D8 et G5, le dessin s'enrichit en G11 et D7. Il est impératif de démontrer que le dessin G11 est conforme à l'époque de la sculpture ou qu'il a pu lui être antérieur. L'épithète « moissagais » pourrait alors qualifier toutes les ouïes de ce type, que l'on retrouvera sur de nombreux instruments à la période baroque.

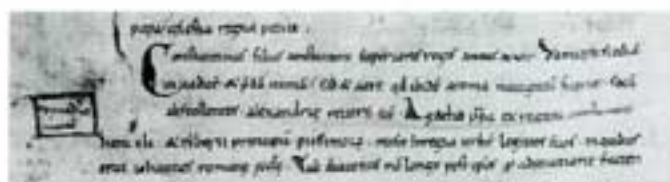
Dès le III^e siècle ce motif est attesté en orfèvrerie sur un plat en argent fondu et ciselé⁹, mais est aussi utilisé en mosaïque dans des décors composés de boucliers d'amazones¹⁰. Au VIII^e siècle, dans l'enluminure, apparaissent des lettres ornées dans leur intérieur par un ou plusieurs appendices plus ou moins pointus¹¹. Ce type d'ornements se retrouve dans les manuscrits du scriptorium de Moissac¹². Deux manuscrits enluminés sont particulièrement parlants: l'un¹³ (entre 1085 et 1115), où le motif décore un C dans *Ictus sum et fateor et*



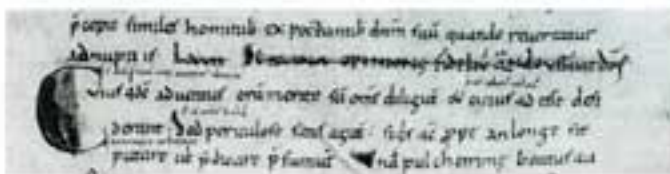
L'accolade décore le c, le m.
Bibliothèque nationale. Lat. 4886, f° 10.

l'autre¹⁴, du début du XII^e siècle, où dix-huit motifs de ce type se font face deux à deux. Ils permettent d'authentifier irrévocablement le type IV¹⁵ dès lors que le profil D7 sera mis en conformité avec l'esthétique du moment, motif dont Marguerite Vidal avait indiqué la ressemblance avec certains profils rencontrés dans les manuscrits du scriptorium.

Le profil présent en D7 reprend donc le précédent de manière plus élaborée. Il est à rapprocher du C utilisé avec une ligature lorsque le C est suivi d'un T. Jean Dufour signale l'apparition du C ligaturé dans les manuscrits du scriptorium moissagais¹⁶ à partir de 1105. Un dessin proche est déjà présent dans une charte¹⁷ de 1073, pour réapparaître de nouveau dans un acte¹⁸ de 1103, où la ligature est doublée. Ce profil est donc bien conforme à la paléographie moissagaise de la fin du XI^e et du tout début du XII^e siècle. L'étude des actes montre que cette ligature en contre-courbe du C est présente jusqu'en 1105 dans les actes¹⁹, mais a disparu sous cette forme à partir de 1126 au moins²⁰. Elle laisse ensuite place à un tout petit trait lié seulement au T²¹.



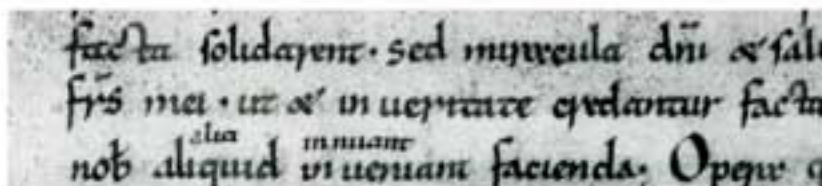
Le c cranté est peu soigné.
Bibliothèque nationale. Lat. 4886, f° 42.



Bibliothèque nationale. Lat. 4886, f° 55.



Début du XII^e siècle: cette frise composée de 18 C crantés atteste que le motif est autant apprécié par le sculpteur à l'extérieur que par les moines au scriptorium.
Bibliothèque nationale. Lat. 2350, f° 1.



C ligaturés aux t dans facta.
Bibliothèque nationale. Lat. 2251, f° 5 bis.

Type I: g

Après les lettres S, C, et C ligaturé, le contour utilisé pour les ouïes D9, D6 et G10, reprend celui de la lettre g. Jean Dufour considère cette lettre comme particulièrement intéressante pour l'identification de différentes mains²². Ayant retenu les plus courantes et spécifiques, il établit huit groupes distincts. Le dessin du g utilisé pour les ouïes du type I combine différents contours de ces lettres moissagaises: il se présente avec une boucle supérieure ouverte, ce qui caractérise la graphie du X^e siècle, se prolonge par une jambe légèrement arquée et allongée, ce qui est commun à différentes périodes, pour terminer dans sa partie inférieure par une panse fermée – qui s'impose dans la sculpture – et parfaitement arrondie, un trait rare dans les écritures, mais que l'esthétique justifie pleinement sur un instrument, et qui s'explique par le recours à la drille.

J'ai noté un document et un seul²³, parmi les actes de la période étudiée, dont la main, qui trace différemment les g, les dessine néanmoins parfois avec la panse fermée. Jean Dufour, qualifie cette main de «fantaisiste, faite de lettres souvent très compliquées»²⁴. Cette main ne propose pas moins de trois g à double panse, alors que, pour Jean Dufour, Moissac les ignore. Par ailleurs cette main utilise également le C ligaturé, du type de l'ouïe D7.

À gauche: Les scribes ont recours à l'accolade pour décorer l'intérieur de diverses lettres P, M, R...
Sacramentaire de Gellone.
Bibliothèque nationale.
Lat. 12048, f° 99 v°.

À droite: Lettrines en accolades marquant des débuts de phrases.
Sacramentaire de Gellone.
Bibliothèque nationale.
Lat. 12048, f° 164 v°.



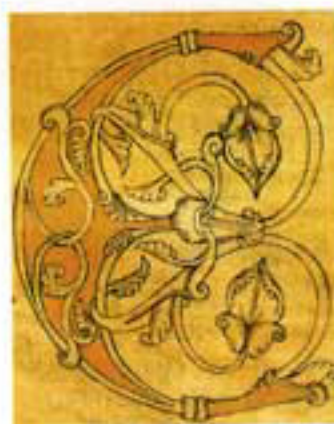
À-dessus: Dans cet acte de 1105, la morphologie de l'écriture pourrait dater le dessin des ouïes en a, c, c ligaturé, S et g.

À-contre: Dans maledictione et benedictio le c avec ligature est à rapprocher des ouïes D7.

Non auget ille benedictione nra. nec minuitur
maledictione nra. Qui minuitur maledic dno ipse
minuitur. qui benedic dno ipse auget. l'rus est
vobis benedictio dmi. et csequens ut et nos be
nedicam dmi. Illa pluuia. iste fructus e. et r v



À-contre: Autour des années 1100, le C cranté vient enjoliver les manuscrits du sriptorium.
Bibliothèque nationale.
Lat. 1708, f° 2.



À-contre: Lettre ornée: C avec accolade intérieure et végétation luxuriante.
Bibliothèque nationale.
Lat. 5078, f° 129.



Ci-dessus :
Lettre d'ornée : la haste est courte,
mais cambrée.
Bibliothèque nationale.
Lat. 1631, f° 40 v°.

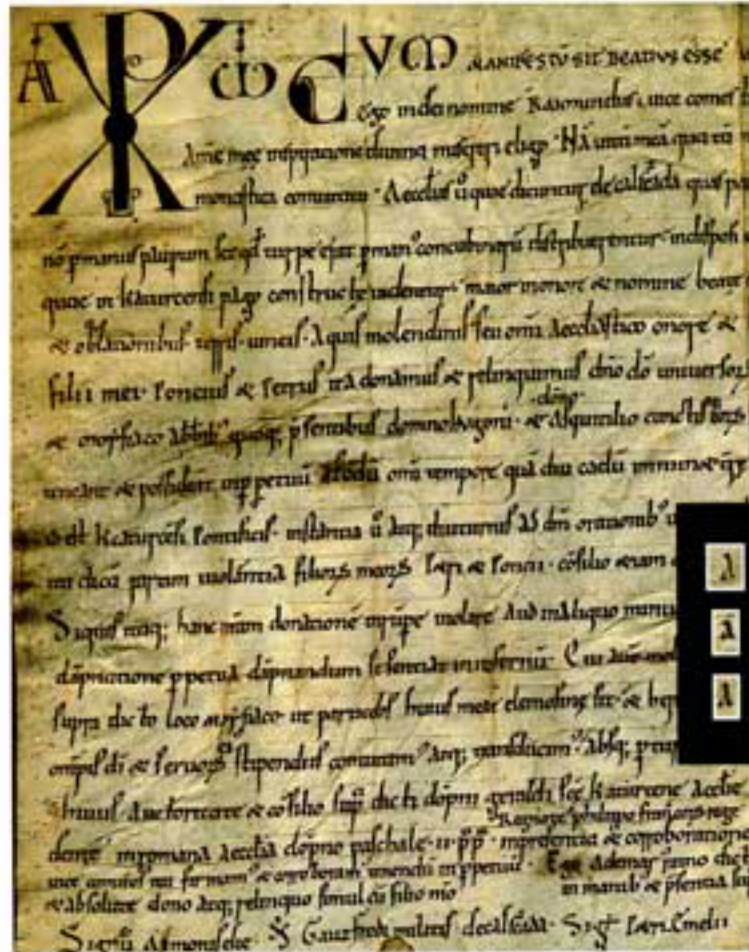
À droite : Les d voient leur haste se courber.
Bibliothèque nationale.
Lat. 1631, f° 16 v°.



Type II : d

Le dessin de l'ouïe G7 est incontestablement celui d'un d, dans la graphie propre à la fin du XI^e et au début du XII^e siècle²⁵. Jean Dufour montre que, la forme de cette lettre ayant évolué, « la haste oblique, tout d'abord rigide, est souvent cambrée à partir du milieu du XII^e siècle ».²⁶ En rapprochant le dessin de l'ouïe de documents datés, j'ai noté que la haste courbée apparaissait avant 1100, très rarement, il est vrai. Le contour étudié peut être plus justement rapproché d'un « d » carolin. Dans un manuscrit daté par Jean Dufour de la période où Durand fut abbé (1048-1072), sa graphie est particulièrement mise en valeur par remplissage de la panse²⁷. La lettre tracée en G7 pour délimiter la découpe de l'ouïe épouse le profil du d carolin, dont l'usage va se poursuivre encore au tout début du XII^e siècle, si l'on en croit Alphonse

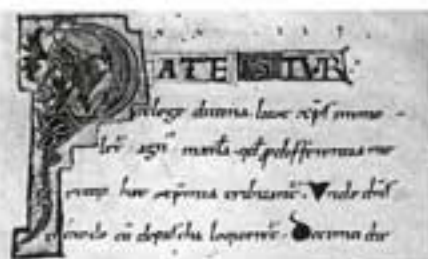
Chassant : « Quelques restes de caractère mérovingien ou carolin rendraient fort suspects des diplômes postérieurs au commencement du XII^e siècle. »²⁸ Cette remarque d'Alphonse Chassant relative à la disparition de la morphologie caroline est particulièrement intéressante, car elle pourrait permettre d'affiner la datation, sinon de la fin de la sculpture, en tout cas de la période où elle a été conçue. Au passage notons l'émergence d'une nouvelle problématique : la finition de l'œuvre (orfrois, ouïes) a-t-elle été décidée au départ du projet, ou les motifs de décoration ont-ils été choisis ou improvisés lors de la



Ci-contre : Les a s'étirent.
Les c sont ligaturés aux t.
Quelques d sont cambrés.
Archives départementales
de Tarn-et-Garonne
(G 666).



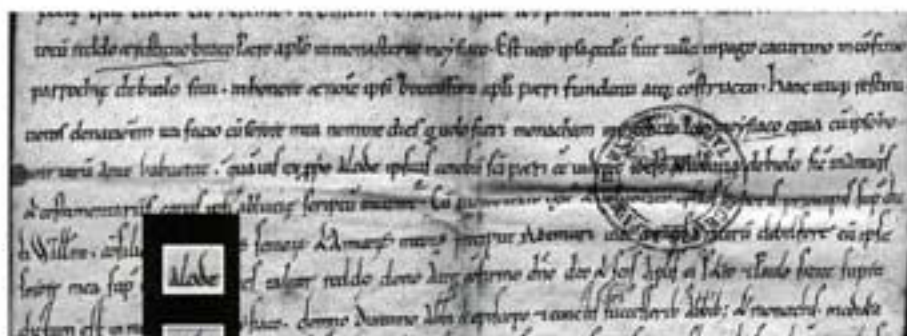
inition de l'ouvrage ou plutôt de l'achèvement de chaque bloc? Il y a là un nouveau sujet de réflexion.



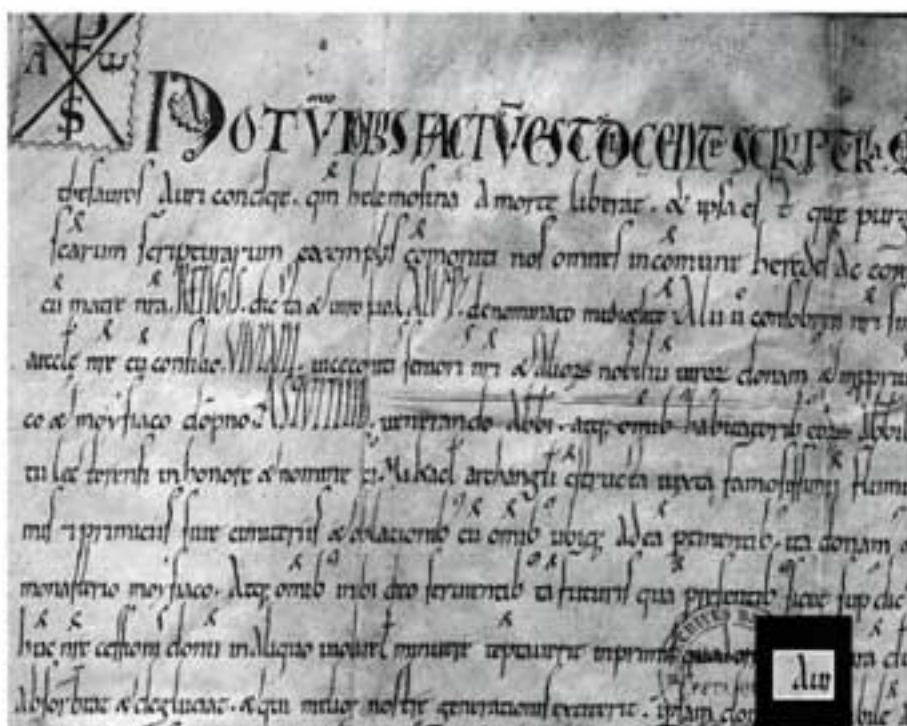
Leyde. Bibliothèque universitaire, BPL, 1822, f° 109.

L'ouïe D11, qui semble proche de G7, est en fait différente. S'il s'agit d'une lettre, je proposerai un a à la haste étirée, comme on le rencontre dans différents actes²⁹. On

pourrait aussi y voir un e, dont la graphie est inverse de celle du a en ce début de XII^e siècle, mais leur lecture prêterait alors à confusion. Aussi l'imagier a-t-il pris soin d'éviter cet écueil comme nous le verrons.



Archives départementales de Tarn-et-Garonne (G 684).



Archives départementales de Tarn-et-Garonne (G 737).



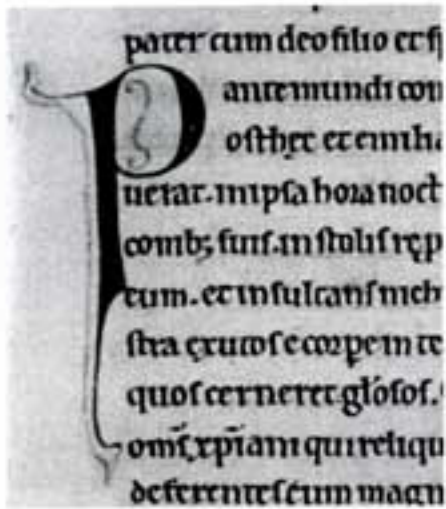
Ce sont dans les actes ou les manuscrits de la période 1100-1115 que le parallèle se confirme entre certains dessins d'ouïes et la morphologie de l'écriture en vigueur au scriptorium de Moissac.

Type III : e

Ce type qui comprend les ouïes D2, G4, G1 et G6, reprend le contour d'un epsilon (e) parfois allongé. Des letrines sont quelquefois décorées de ce profil³⁰. Des profils similaires se rencontrent aussi dans des motifs floraux, principalement dans des documents³¹ de la fin du XI^e siècle et début du XII^e siècle. Ces motifs floraux sont particulièrement proches des contours d'ouïes D2 et G4, les contours des ouïes G1 et G6 relevant d'une même esthétique. Ce motif peut encore être rapproché des pentures à volutes en fer forgé assurant la solidité des armoires et des coffres du Moyen Âge³², rappelant le contour de la lettre grecque epsilon (ou omega). L'imagier aura opté à mon sens pour la lettre epsilon à la place de la lettre e que l'on confond trop aisément avec un a comme je l'ai fait remarquer plus haut. On verra un peu plus loin sur quoi repose la pertinence de cette hypothèse.



Fonds ancien de la faculté de médecine de Montpellier. H 22, f° 183.



Ci-contre: Lettre P décorée d'un motif en epsilon inversé. Fonds ancien de la faculté de médecine de Montpellier. H 22, f° 184.

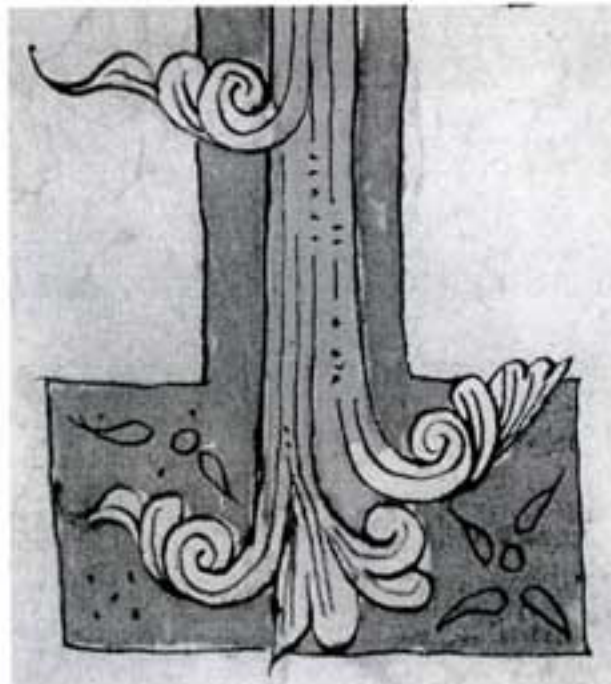
Ci-dessous: Des contours en virgule font office de pétales pour styliser une fleur. Bibliothèque nationale. Lat. 2138, f° 130 v°.



Bibliothèque nationale. Lat. 2138, f° 154. Le motif à quatre pétales vient combler le moindre espace libre.

Type VI

Si l'ouïe D5 ressemble à une virgule, l'ouïe G8 apparaît comme la somme de deux virgules. Dans les enluminures, les motifs évoquant une virgule ou une goutte d'eau sont abondants³³. Un trait semblable est omniprésent dans les manuscrits latins et médiévaux, pour abrégé les terminaisons en *us* et en *um*, mais le trait n'y est jamais corné comme dans la sculpture. C'est la graphie musicale propre à Moissac qui donne la justification recherchée. Quatre formes de virga sont utilisées à Moissac dans la notation musicale. L'une d'entre elles, dite virga cornue, indique un intervalle de ton³⁴: c'est son contour qui est repris en D5 et de façon doublée en G8. Je reviendrai sur cette utilisation par le sculpteur d'un symbole musical comme motif d'ouïe.



Type VII : o—o

Je n'ai pas trouvé, dans les manuscrits ou dans une iconographie plus large, de motif qui pourrait nous apprendre quoi que ce soit sur le profil des ouïes utilisé en D10. Il existe bien une lettre dans l'écriture sud-arabique composée de deux petits cercles reliés correspondant au son *t*³⁵, mais tout rapprochement paraît douteux... Un document conservé à Montpellier³⁶ reproduit une carte du ciel à l'aide de petits cercles liés, mais on voit mal le rapport entre cette schématisation et le tympan de Moissac. Une hypothèse serait qu'ayant pu symboliser les poissons,

2) La virga n'est pas toujours marquée 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 (101):

(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.

Jean Dufour, La bibliothèque et le scriptorium de Moissac. La virga cornue est propre à l'écriture musicale moissagaise.

La langue sud-arabique a recours à ce motif composé de deux cercles liés pour indiquer le son *t* (450 de notre ère).



Toujours le même emploi du motif floral déjà observé.
Bibliothèque nationale. Lat. 2138, f° 75 v°.

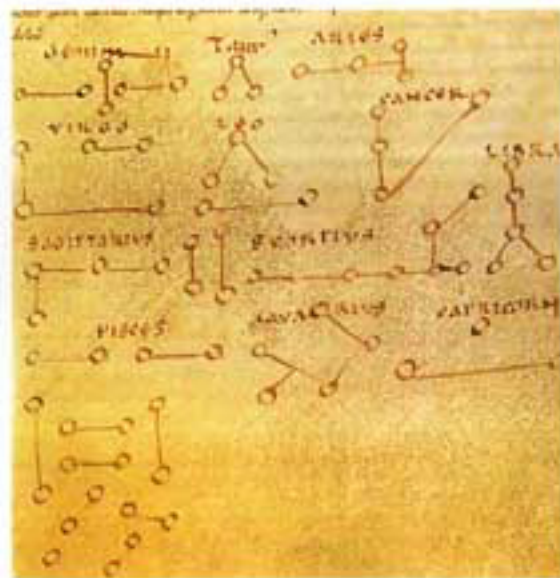
le maître de Moissac aurait rendu hommage à Ansqutil, commanditaire de l'ouvrage³⁷.

Ce contour est présent, de manière plus floue, sur des orfrois et des couronnes du Christ et de certains vieillards du tympan moissagais, affectant le profil d'un huit, ainsi qu'à Souillac, sur les orfrois des vêtements d'Isaïe. S'il s'agit bien du même signe, du même symbole, l'idée d'un hommage à Ansqutil n'est pas justifiée à Souillac. Le traitement géométrique de ce motif s'imposait sur l'instrument pour en représenter les ouïes, mais la polychromie devait lui donner l'aspect d'un huit.



Ci-dessus: Le motif en huit embellit la couronne de ce vieillard.

Ci-dessous: Cette carte du ciel regorge de petits cercles reliés parfois deux à deux.
Fonds ancien de la faculté de médecine de Montpellier. H 211, f° 17.



Type VIII

Il est inutile de s'attarder sur les ouïes D12 creusées dans la restauration en plâtre que l'on sait.

Au terme du rapprochement de chaque profil d'ouïes avec la morphologie de l'écriture ou l'iconographie contemporaine du tympan, seules les ouïes D10 restent énigmatiques. Cependant leur profil ne constitue en rien un anachronisme

puisque il se compose de quatre trous reliés deux à deux, que l'on retrouve sur les luths, les crwths, les rebecs dans l'iconographie de l'époque.

Il reste à comprendre pourquoi Moissac fait exception à la règle et s'écarte, quant au dessin des ouïes, des standards contemporains qui sont – rappelons-le – la demi-lune, le simple trou et le haricot plus tardivement. Pourquoi ici le sculpteur a-t-il fait ces choix si particuliers?

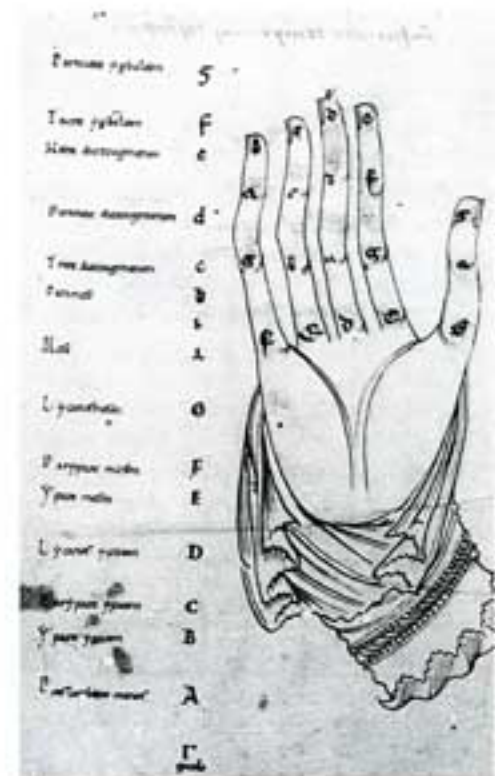
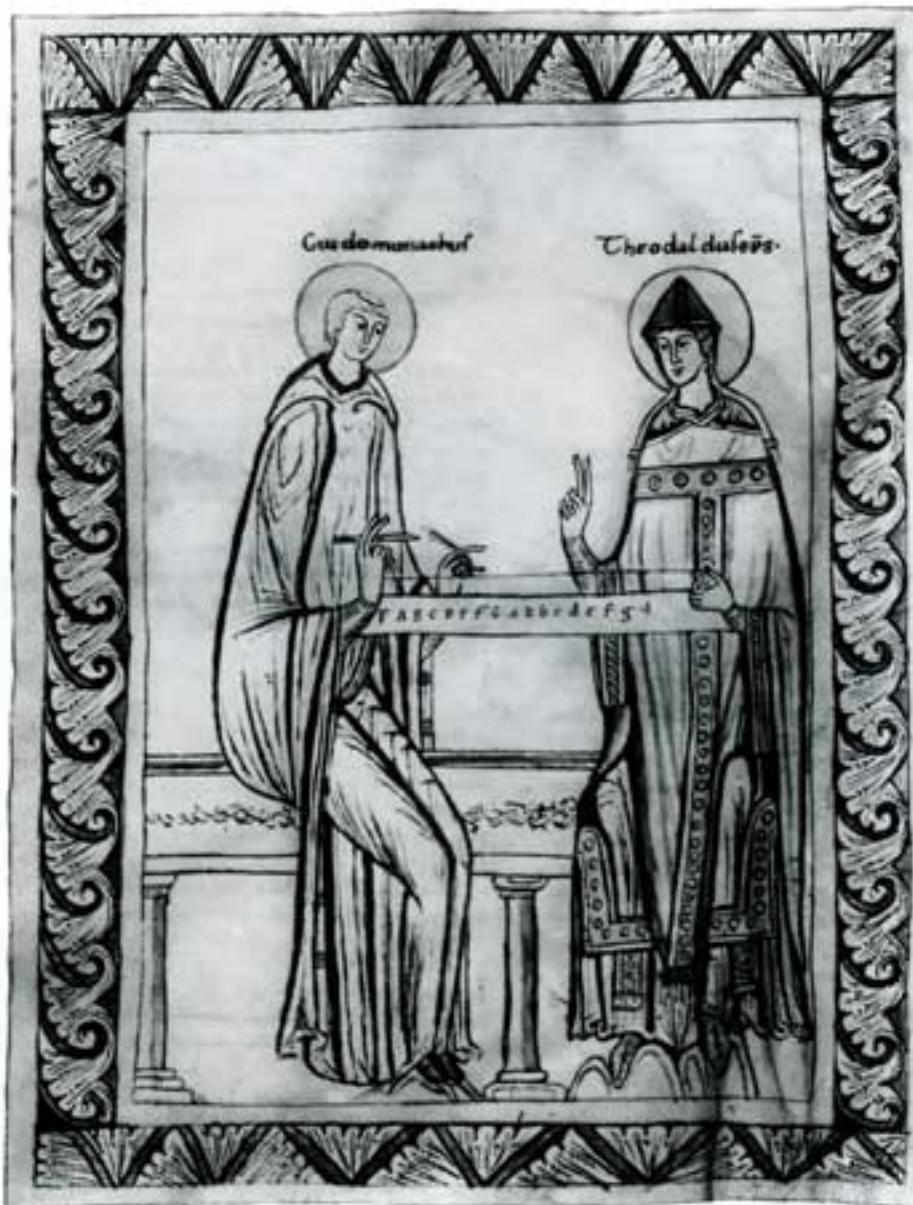


Des ouïes et des notes

Rappelons brièvement, instrument par instrument, les rapprochements effectués entre le dessin des ouïes et la morphologie de l'écriture ou les symboles mis en lumière précédemment : G12 ouïe absente ; G11 lettre C à un cran ; G10 lettre g ; G9 lettre C ; G8 double virga cornue ; G7 lettre d ; G6 lettre epsilon pour e ; G5 lettre C ; G4 lettre epsi-

lon pour e ; G3 absente ; G2 absente ; G1 lettre epsilon pour e ; D1 absente ; D2 lettre epsilon pour e ; D3 absente ; D4 lettre S ; D5 virga cornue ; D6 lettre g ; D7 lettre C avec ligature ; D8 lettre C à deux crans ; D9 lettre g ; D10 motif en huit traité géométriquement ; D11 probablement lettre a.

À l'exception de D12 (ouïes originelles inconnues au moment de la restauration), de D10 (motif en huit), de G12, G3 et G2 (instruments disparus), de D1 (qui n'a jamais eu d'ouïe), et de D3 (instrument caché), il reste 17 instruments dont il a été possible de justifier les profils d'ouïes. Quinze d'entre eux sont des lettres, et deux d'entre eux des virgas cornues. En



À-dessus : La main guidonienne est un moyen mnémotechnique permettant d'enseigner la musique. Les lettres correspondent aux notes de la gamme.

Bibliothèque nationale, Lat. 7203, f° 5 v°.

À gauche : Le monochorde est une boîte rudimentaire sur laquelle une corde est tendue. Le déplacement d'un chevalet permet de faire entendre, par division de la longueur de la corde, les différentes notes : A, B, C, D...

Au début du *Micrologus*, Guy, l'évêque Théodald et le monochorde. Photo Bildarchiv, Cpv 51, f° 35 v°. Österreichische Nationalbibliothek, Vienne.

ordonnant alphabétiquement les lettres, nous obtenons : a, C, d, e (ou epsilon), g et S. S'il avait été soucieux de ne pas se répéter, le maître de Moissac n'aurait pas repris plusieurs fois les mêmes lettres. En dehors du S, les premières lettres de l'alphabet choisies correspondent à celles (héritées de la notation grecque simplifiée) utilisées pour enseigner la musique : a/la, C/ut, d/ré, e/mi, g/sol en gamme de la par exemple³⁸. Deux lettres font défaut : le B et le f. Mais l'on sait que trois rebecs manquent au tympan alors que le sculpteur a eu recours à la virga, à la double virga, après avoir utilisé trois fois la lettre g, la lettre C de cinq façons différentes, ainsi que quatre

a/la	C/ut																		
d/ré	e/mi	g/sol	S																
a/la	C/ut	d/ré	e/mi	g/sol	S														

Ces lettres ont pu être interverties

Hymne à saint Jean ou hymne de l'Apocalypse?

lettres epsilon/e, comment aurait-il pu omettre la lettre B et la lettre f?

L'imagier a donc fait le choix de symboles musicaux pour décorer les instruments. Le S peut aussi trouver sa justification dans le même contexte car l'écriture neumatique, à travers certains de ses signes, en reprend parfois le dessin, notamment dans la musique sangalienne : c'est le torculus, « neume de trois notes dont la deuxième est plus haute que les deux autres »³⁹ où le signe affecte le contour d'un S couché, tandis qu'un S dressé illustre un oriscus⁴⁰, ou, lorsqu'il donne une indication relative à l'intonation, prend le sens d'un sursum⁴¹. Il est amusant de souligner la confusion qui règne dans l'écriture, pendant tout le Moyen Âge, entre le s et le f minuscules. Aujourd'hui, on appelle parfois FF les ouïes des cordes modernes, « à cause de leur ressemblance avec la lettre f cursive. »⁴² Henri Vercheval se plaint aussi en son temps que « les Allemands donnent le nom ff aux ouïes du violon, [tandis qu'] elles sont improprement appelées SS en France. »⁴³ Selon Marcel Frémot, le S est encore utilisé pour indiquer un semitonus, soit un fa par rapport à mi, dans une gamme de la. C'est, de loin, l'hypothèse la plus séduisante pour justifier la présence de cette lettre⁴⁴.

Le f dans sa graphie du début du XII^e siècle aurait été difficile à utiliser comme profil d'ouïe. De même, le sculpteur aurait eu de bonnes raisons – toujours d'ordre esthétique – de préférer le B majuscule au b minuscule compte tenu de la raideur de la haste liée au b minuscule. Le B majuscule était aussi utilisé pour indiquer la note si dans un octave inférieur au b minuscule. Sommes-nous alors en présence d'une musique écrite dans la pierre, d'un hymne à saint Jean, ou hymne de l'Apocalypse, comme me le suggère Guy Ena? J'en doute, car, dans ce cas, la double virga poserait problème, ainsi que les ouïes D10, ou les ouïes absentes en D1 et en D3.

Le motif D10, qui échappe à toute justification par rapprochement avec des motifs musicaux, pourrait bien être la signature du maître. On la trouve sous un contour plus souple dans divers orfrois de la sculpture et à Souillac, sur les vêtements d'Isaïe et ceux des saints



encadrant la légende de Théophile. La sculpture représentant Isaïe a maintes fois été rapprochée, par son style, du Jérémie de Moissac. Pour ma part j'ai du mal à percevoir une ressemblance flagrante, tant le Jérémie de Moissac présente une silhouette allongée comme on aime à les représenter à partir des années 1130 environ. En revanche il ne fait aucun doute que le maître qui a réalisé le tympan de Moissac et décoré les orfrois du Christ a utilisé les mêmes motifs à Souillac. Si l'on doit bien à cette même main le Jérémie de Moissac et le reste du trumeau tout entier, c'est donc dans une période plus tardive, plus mûre, au retour du chantier de Souillac par exemple. Si l'on admet l'idée que l'imagier de Moissac a ainsi posé sa signature en D10, on se reportera aux marques lapidaires relevées par Franz Rziha⁴⁵ au château de Hambach (construit en 1010 dans le Palatinat), pour constater la similitude de ce motif d'ouïe avec celui que l'auteur a numéroté 1009.

Le maître de Moissac n'a donc pas copié des profils d'ouïes dans la réalité organologique contemporaine, mais a fait le choix de motifs ayant un rapport avec la musique, prenant soin de les agrémenter de

détails qui sont autant de repères pour un positionnement précis du chevalet. Si les musicologues, romanistes, historiens de l'art ou archéomusicologues du XX^e siècle n'ont pas vu dans ces motifs d'ouïes les notes d'une gamme, il ne fait aucun doute que cette évidence ne pouvait échapper au lettré du Moyen Âge familier de la morphologie de l'écriture en vigueur. Est-ce cette idée qui, faisant son chemin, aura inspiré peu de temps plus tard la représentation d'un plainchant sculpté et légendé sur les chapiteaux de Cluny⁴⁶ ou encore un chapiteau de Saint-Lazare d'Autun⁴⁷? En tout état de cause, après avoir authentifié, dans la mesure du possible, tous les motifs et fait la démonstration de leur conformité à l'esthétique contemporaine, il devient certain que le tympan de Moissac n'a été l'objet d'aucune restauration d'envergure, en particulier sur les instruments des vieillards. Les connaissances du sculpteur en matière d'organologie, domaine où les détails ne s'improvisent pas, ne font plus aucun doute.

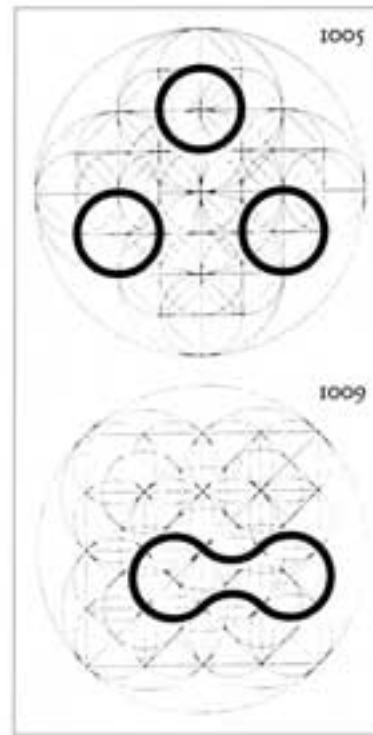
Comment considérer encore comme des motifs purement décoratifs des dessins d'ouïes dont l'un sera repris sur la plupart des cordes baroques (C avec cran

À Souillac et Moissac, les orfrois sont pratiquement superposables.

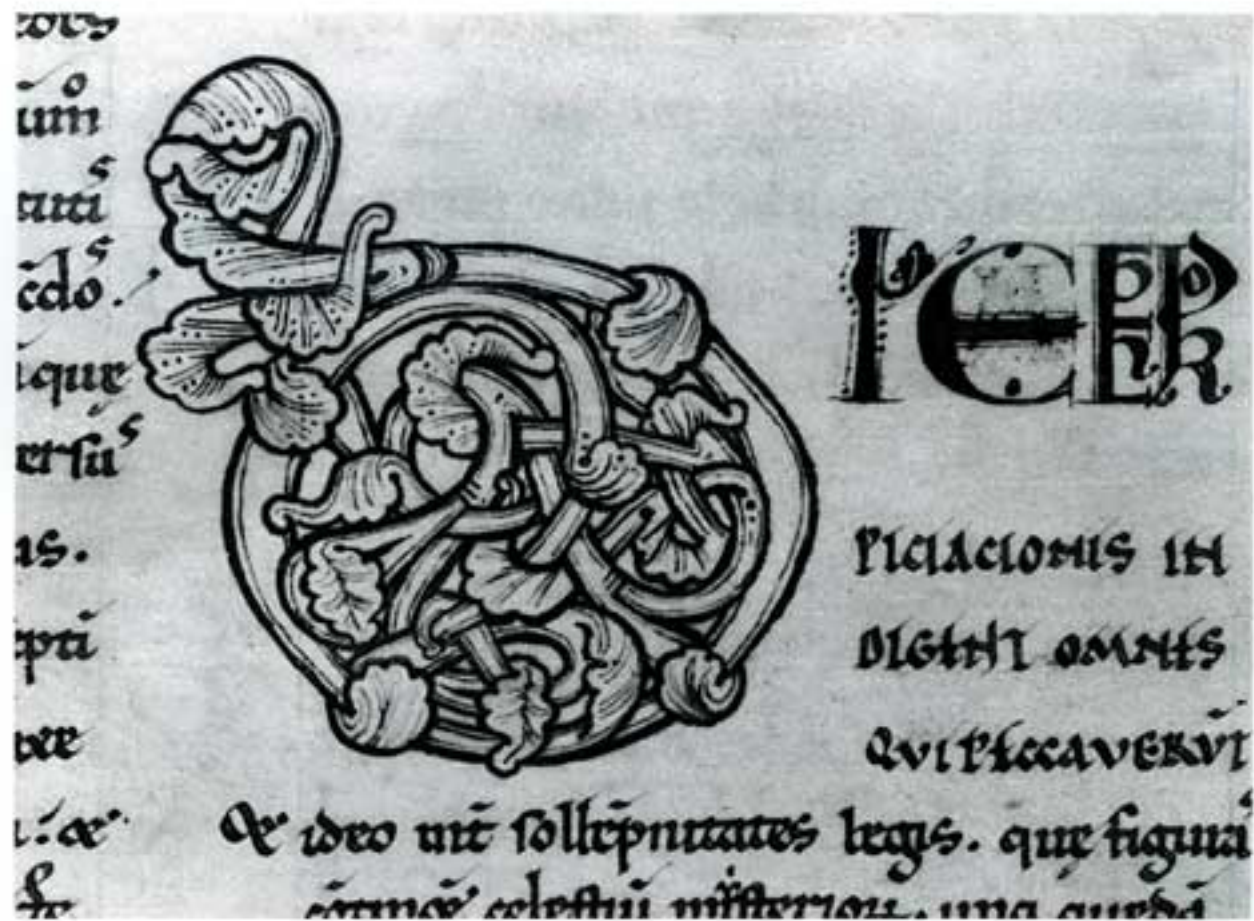


en G11) tandis qu'un deuxième (lettre S en D4), affiné dans le temps il est vrai, participe à jamais à la beauté de la famille des cordes depuis le début du XVI^e siècle?

À moins de découvrir dans des documents encore ignorés, antérieurs au début du XII^e siècle, des instruments dont les ouïes sont inspirées de ces deux motifs, force est de reconnaître la paternité de ces propositions au maître de Moissac. Il est le premier à proposer une telle diversité dans le contour des ouïes, de même qu'il est le premier à utiliser des formes de lettres correspondant à des notes pour en dessiner la découpe: a, C, C ligaturé, d, e, S et g (et probablement B disparu).



Le motif numéroté 1009 par Franz Rziha dans son relevé des marques lapidaires suggère que le motif en huit à Moissac peut être la signature du maître.



Notes

1. Bibliothèque nationale, cote Ms lat. 11509 f° 5.
2. Bibliothèque nationale, psautier XXXII, Psautier triple et partiellement glosé de Canterbury.
3. Conservée à la Galleria dell'Academia, Venise.
4. Bibliothèque nationale, miniature, cote NAL 2290 f° 56 v°.
5. Bibliothèque nationale, cote Ms fr. 24364.
6. Psautier de York, bibliothèque de l'université de Glasgow.
7. Benoteau Isabelle, *La représentation du rebec et de la vièle dans la sculpture française des XI^e et XII^e siècles*, mémoire de DEA, faculté des sciences humaines-musicologie, Poitiers, 1988, p. 3.
8. Charnassé Hélène, *La guitare*, Paris, Presses universitaires de France, collection Que sais-je?, 1985, p. 8.
9. Plat ovale du trésor de Saulzoir, musée des Beaux-Arts de Valenciennes.
10. Mosaïque de Daphni près d'Antioche, musée du Louvre.
11. Bibliothèque nationale, cote Ms lat. 12048 f° 99 v° et f° 164 v°.
12. Bibliothèque nationale, cote Ms lat. 4886 f° 1 v°, f° 10, f° 42, f° 55; cote Ms lat. 5078 f° 129; cote Ms lat. 779 f° 54 v°, f° 80, f° 116.
13. Bibliothèque nationale, cote Ms lat. 1708 f° 2.
14. Bibliothèque nationale, cote Ms lat. 2350 f° 2.
15. Bibliothèque nationale, cote Ms lat. 2251 f° 5 bis, f° 16 v°, f° 31 v°; cote Ms lat. 1708 f° 1 v°, f° 2 et f° 18; cote Ms lat. 1984 f° 68, f° 57 v°.
16. Dufour J., *La bibliothèque et le scriptorium de Moissac*, Genève-Paris, Librairie Droz, p. 56-57.
17. Archives départementales de Tarn-et-Garonne, cote G 609.
18. Archives départementales de Tarn-et-Garonne, cote G 737.
19. Archives départementales de Tarn-et-Garonne, cote G 698.
20. Archives départementales de Tarn-et-Garonne, cote G 684 et G 541.
21. Archives départementales de Tarn-et-Garonne, cote G 596.
22. Dufour J., *op. cit.*, p. 47.
23. Archives départementales de Tarn-et-Garonne, cote G 698.
24. Dufour J., *op. cit.*, p. 104.
25. Bibliothèque nationale, cote Ms lat. 2251 f° 16 v°; cote Ms lat. 1631 f° 16, f° 40 v°, f° 47; cote Ms lat. 1797 f° 2.
26. Dufour J., *op. cit.*, p. 46.
27. Bibliothèque universitaire de Leyde, cote BPL 1822 f° 109.
28. Chassant Alphonse, *Paléographie des chartes. Règles particulières de critique concernant la matière, l'encre et l'écriture des diplômes des chartes et des manuscrits*, Paris, Auguste Aubry, 1876, 7^e édition, p. 48 et suiv.
29. Archives départementales de Tarn-et-Garonne, cote G 666, G 668, G 737 et G 684.
30. Fonds ancien de la faculté de médecine de Montpellier, cote Ms lat. H 22 f° 183 et 184.
31. Bibliothèque nationale, cote Ms lat. 9438 f° 44 v° et f° 84 v° (daté entre 1095 et 1105); cote Ms lat. 1708 f° 1 v° et f° 12 (entre 1085 et 1115); cote Ms lat. 135 (début du XII^e siècle); bibliothèque Palatine de Parme, cote Ms 1650 f° 102 r° et v°.
32. Armoire du XIII^e siècle, chapelle du Saint-Sépulcre, cathédrale de Noyon.
33. Bibliothèque nationale, cote Ms lat. 1708 f° 1 v°; cote Ms lat. 2138 f° 130 v°, f° 154, f° 75 v°; cote Ms lat. 8.II. f° 41, f° 166 v°, 170 v°, f° 171.
34. Dufour J., *op. cit.*, p. 66.
35. Commémoration de la restauration de la digue de Mârib, 450, inscription du roi Karibi' il Yafour.
36. Fonds ancien de la faculté de médecine de Montpellier, cote Ms H211 f° 17.
37. Rupin Ernest, *L'abbaye et les cloîtres de Moissac*, Éditions les Monédières, 1897, reprint 1981, p. 66 et suiv.
38. Gui d'Arezzo, *Micrologus*, Paris-La Villette, Éditions IPCM, 1993, traduction Colette Jolivet.
39. Le Vot Gérard, *Vocabulaire de la musique médiévale*, Grenoble, Minerve, 1993.
40. Corbin Solange, *Paleographie der Musik*, édité par W. Arlt, Cologne, A. Volk, 1976.
41. Gérold Théodore, *La musique au Moyen Âge*, Paris, Librairie ancienne Honoré Champion, 1932, p. 25.
42. Conforti Alberto, *Le violon*, Paris, Flammarion, 1987.
43. Vercheval Henri, *Dictionnaire du violoniste*, Paris, Librairie Fischbacher, 1923.

44. Gui d'Arezzo, *op. cit.*, p. 37.

45. Rziha Franz, *Études sur les marques lapidaires de tailleur de pierre*, Paris-Diculefit, Éditions de la Maisnie-Nef de Salomon, 1993, notes de Marco Rosamondi, traduction de Lactitia Harnager, planche 59.

46. Dieu Lionel, « À Cluny, des chapiteaux qui chantent », in *Notre Histoire*, n° 152, Zodiaque, p. 53-56.

47. Dieu Lionel, « Une leçon de musique au Moyen Âge », in *Notre Histoire*, n° 158, Zodiaque, p. 57.