

Postlude



Ma démarche semble pouvoir répondre au vœu formulé par Catherine Homo-Lechner en 1993: « Il faudrait tenter une expérience faisant appel à des personnes pluri- ou transdisciplinaires, les facteurs-chercheurs-musiciens. L'avenir des reconstitutions musicales et instrumentales appartient aux esprits polyvalents qui ont le désir de collecter des données complémentaires. De tels travaux souffrent encore de l'exclusivité des savoirs ».

Au cours de cette recherche, mon principal atout a été ma virginité intellectuelle dans les domaines inconnus que j'étais amené à aborder. Je les visitai tout d'abord sans à priori et leur forme, aussi séduisante fût-elle, ne parvenait que rarement à m'enfermer dans une logique que je sentais perfectible, la remettant en cause parfois. Les solutions que j'ai avancées aux questions posées n'en sont pas moins discutables et je reconnais nombre de points faibles. Il ne s'agit que de quelques nouvelles directions montrées du bout du doigt, quelques fenêtres entrouvertes prudemment.

Contribution à l'archéologie

Le rapprochement de documents divers tels que gravures et cartes postales a mis en évidence au chapitre 2 des restaurations non signalées. La méthode adoptée reste cependant celle d'un « bricoleur ». La consultation des fonds Leygues et Violles (des milliers de documents photographiques récemment détruits) aurait permis de donner une chronologie parfaite des travaux intervenus dans le porche depuis le dernier quart du XIX^e siècle, car de nombreuses photos prises à la sortie des cérémonies de mariage constituent un outil incontestable de datation.

À la lumière de cette étude, il me semble que les ateliers de Viollet-le-Duc sont trop souvent accusés de modifier l'original. Bien sûr, l'ange Gabriel réalisé par Perrin (appelé par Olivier) me donne tort, tandis que les ouïes en B de Notre-Dame de Paris ou de Chartres sont parfaitement plausibles et incitent une fois de plus à la prudence extrême.

Les S sur nos violoncelles...

Contribution à l'histoire : datation du tympan

Dans sa chronique, Aymeric de Peyrac attribue le portail à l'abbé Ansquitil (mort en 1115). La présence de la statue de l'abbé Roger (mort en 1131) témoigne cependant de sa participation à l'ouvrage. Raymond Rey conclut, à la suite de nombreux éléments, à la réalisation du tympan sous Ansquitil, et celle des montants, piédroits et trumeau sous Roger¹. La thèse de Lyne Lautard-Limouse² sur Gilabertus démontre l'influence de Moissac sur le style du sculpteur toulousain. Des sculptures comme Thomas et Andreas reprendraient des détails du visage de saint





Les S sur guitare de jazz, dobro et mandoline américaine...

Paul, plus tardif que le tympan; or le groupe de Gilabertus était achevé pour le concile de Toulouse en 1119. Dans des œuvres comme Hérode et Salomé, les orfrois des vêtements abondent de fleurs à quatre pétales et Hérode ne serait autre qu'Alphonse Jourdain³. Ces œuvres provenant de l'ancienne cathédrale Saint-Étienne sont datées des environs de 1120.

Si l'on pense, comme je le fais, que le maître de Moissac est aussi celui de Souillac (Isaïe et légende de Théophile), dont les œuvres sont postérieures au tympan moissagais⁴, on est amené à conclure que l'ouvrage fut réalisé dans les premières années du XII^e siècle. L'étude des rebecs, par leur organologie et le nombre important de monocordes, nous rapproche de l'iconographie espagnole de la fin du XI^e et du tout début du XII^e siècle.

Les dessins des ouïes en C, C ligaturé, d carolin, ainsi que le motif floral qui s'impose sur les cordiers, se retrouvent dans de nombreux manuscrits, à partir de 1073, et plus encore autour de 1103 et 1105, alors

que cette même esthétique n'est plus de mode dans les années 1126-1130 où l'écriture est gothicisante.

Pour toutes ces raisons, je rejoindrais l'affirmation d'Aymeric de Payrac et je situerais la sculpture du tympan dans les quinze premières années du XII^e siècle, soit: 1100-1115.

Contribution à l'histoire de l'art

Le parallèle que je viens d'avancer entre les œuvres de Moissac et de Souillac n'est certes pas nouveau, même si on a pu « hésite[r] à les attribuer au même sculpteur »⁵.

Nous n'avons aucune attestation pour affirmer que le tympan moissagais a été polychrome, même si Chagnolleau, Raymond Rey ou d'autres historiens en sont convaincus. Sur cette question les éléments découverts au cours de cette étude sont bien minces, mais l'explication de la diffusion des motifs d'ouïes, notamment le dessin D10 perçu comme un 8 en rai-



son de la polychromie déformante, doit être admise, comme nous avons accepté à contrario l'idée que l'ouïe en d carolin (G7) retrouvée dans l'iconographie musicale plus tardive n'était pas une diffusion moissagaise en raison de sa lisibilité difficile sur l'instrument du tympan.

Par ailleurs, actuellement, sur la pierre nue, certains dessins d'ouïes sont extrêmement difficiles à lire alors que leur diffusion a été démontrée. Seule la mise en valeur de ces motifs par la peinture a pu en permettre la recopie.

Le débadigeonnage effectué par les ateliers Viollet-le-Duc laisse peu d'espoir de pouvoir mener une recherche comme cela fut fait à Valence où l'on a étudié les pigments des peintures anciennes du tympan et



Au-dessus et ci-contre : Simulation de polychromie, par Odile Coll. Saint-Jacques-de-Compostelle garde sa polychromie d'origine, bien que recouverte de plusieurs repeints. Conques conserve quelques restes de couleurs. Pour Moissac, nous ne pouvons que simuler.

du linteau de la porte latérale de la cathédrale, et proposé une maquette avec simulation de la polychromie retrouvée⁶.

Malgré les maigres chances d'offrir un jour à Moissac une image polychrome virtuellement recomposée, il semble sage d'effectuer des prélèvements de surface en des points choisis de la sculpture, en vue d'analyser les poussières le jour où des solutions moins onéreuses le permettront, ceci préalablement à tout décapage au laser ou par microsablage.

C'est l'unique espoir d'obtenir un jour une preuve formelle de la polychromie passée, ainsi qu'une idée des couleurs utilisées.

Contribution à la lutherie et à l'organologie

Je ne m'étendrai pas davantage sur la question des dessins d'ouïes, sinon pour dire combien il était difficile d'imaginer que les motifs fixés sur les vieilles à roues, sur les instruments du quatuor, ou encore sur les plus modernes dobros et guitares de jazz, ne sont qu'un héritage remontant à neuf cents ans, provenant de l'art sculptural moissagais. Quel musicien, quel luthier « d'en France » ou d'ailleurs aurait pu s'en douter ?



Centrage du chevalet : un principe déjà connu voilà 900 ans !

Ces ouïes ont été choisies et embellies selon le goût du début du XII^e siècle, puis crantées pour enseigner au musicien le bon positionnement du chevalet sur son instrument. Cette information, perdue en raison de la hauteur de l'ouvrage qui la rendit illisible, mettra plus de quatre siècles avant d'être redécouverte et adoptée universellement.

Contribution à la musicologie

La prise en main des instruments reconstruits suggère immédiatement de reconsidérer l'idée que nous nous faisons de la technique de jeu du rebec au XI^e et au début du XII^e siècle. J'ai déjà signalé que son usage pouvait être celui d'un guide-chant plutôt que celui d'un instrument véritablement mélodique. Sans doute trilles et fioritures venaient-ils alterner ou se superposer au chant. La recherche musicologique doit continuer de donner toujours plus de transcriptions afin de permettre l'élargissement du répertoire de l'instrumentiste et/ou du chanteur.

À l'issue de cet ouvrage, je ne peux qu'inviter d'autres facteurs-chercheurs-musiciens à tenter pareille traversée en solitaire pour qu'il soit possible de confronter alors les cheminements et les résultats. En ce qui me concerne, et pour reprendre en la modifiant un tant soit peu la terminologie de Catherine Homolechner, je préfère le mot rugueux et basique de « faiseur » à celui de luthier ; le terme de chercheur me convient mais je choisis plutôt celui de trouveur dans son sens médiéval ; étant enfin un peu musicien, mélomane autant qu'amoureux des « instruments » qui permettent la production de la musique, je me redéfinirai comme un « faiseur-trouveur-musimane »...

Notes

1. Rey Raymond, *La sculpture languedocienne*, Toulouse, Privat, 1936, p.168.
2. *Origine du style de Gilabertus*, mémoire de maîtrise, université de Toulouse-le Mirail, 1972.
3. Reverdy Yvan, « Alphonse Jourdain », conférence du 12 décembre 1983, académie de Montauban.
4. R. Rey, *op. cit.*, p. 250 et p. 253.
5. Vidal Marguerite, *Quercy roman*, La-Pierre-qui-vire, Zodiaque, 1959, p. 251.
6. Blanc André, *Sculpture romane*, in *Archeologia*, n° 125, 1978, p. 48-53.