

Rebecs de Moissac : réalité ou fiction ?



La logique aurait voulu que, partant de l'étude de la taille de l'instrument, de sa caisse et de sa forme, passant ensuite en revue les différents organes qui le constituent, l'étude d'organologie comparée se termine par la tenue et la technique de jeu.

La spécificité des problèmes posés par la sculpture moissagaise m'oblige à faire une entorse à ce schéma traditionnel: j'aborderai, en dernier lieu et dans un chapitre à part, la question des ouïes car, de tous les anachronismes rencontrés, celui-ci constitue la problématique la plus tenace. Ce chapitre-ci, en revanche, respecte le parcours habituel: taille, caisse, forme, table, etc.



Foussais. Le sculpteur semble avoir exagéré les mensurations de l'instrument.

Taille



En vue de la reconstruction, il est impératif de déterminer le plus justement possible les mensurations de l'archétype ou du modèle. Quels que soient les (ou le) documents à partir desquels on travaille, l'appréciation des dimensions n'est pas des plus aisée. Dans le cadre particulier d'une sculpture, Isabelle Bénoteau a justement fait remarquer¹ qu'il est difficile de prendre en considération les variations stylistiques faussant la réalité introduites par les imagiers du Moyen Âge qui savaient parfaitement tenir compte des déformations consécutives, notamment, à la hauteur à laquelle se situait l'ouvrage. Isabelle Bénoteau fait encore observer que l'instrument peut être réduit ou agrandi pour des motifs tenant à la place hiérarchique du personnage musicien, ou encore en fonction de l'emplacement qu'il occupe dans l'ouvrage. Moissac semble cependant pouvoir échapper à ces différentes mises en garde. Les instruments paraissent correctement proportionnés et, vu la faible hauteur de l'ouvrage, aucune raison de modifier leurs dimensions ne semble justifiée.

J'ai cependant effectué quelques vérifications préalables. J'ai relevé les dimensions suivantes, puis calculé leur moyenne: hauteur des vieillards assis; largeur maximale de la main; longueur de l'avant-bras;



Maillezais. L'appréciation des dimensions de l'instrument n'est pas toujours facile.

distance entre les coins extérieurs des yeux ; largeur maximale du pied ; distance du genou au pied ; etc. La moyenne obtenue fait apparaître que toutes ces données sont 1,5 fois inférieures aux mesures obtenues sur un homme de 1,80 m. J'ai considéré que la taille moyenne d'un homme du XII^e siècle devait être d'environ 1,60 m, ce qui est admis généralement², et tenu compte du fait que les vieillards représentés – étant donné leur âge – sont d'une taille inférieure à cette moyenne. Après avoir pris les mesures des instruments, j'en ai calculé les données corrigées, conscient de n'obtenir que des valeurs voisines de la réalité, si tant est que cette réalité a été parfaitement recopiée.

L'inventaire du chapitre 3 a mis en évidence l'existence, dans la sculpture moissagaise, de deux modèles bien distincts d'instruments à cordes. Les mesures prises à hauteur ne démentent pas ce que le regard peut observer du sol : les instruments montés de cinq cordes sont plus grands et plus volumineux que les monocordes et les instruments à deux cordes. C'est pour cette raison que j'ai calculé les mensurations en considérant séparément les deux modèles.

	à 1 ou 2 cordes	à 5 cordes
Longueur totale	480 mm	550 mm
Largeur maximale	140 mm	180 mm
Largeur du chevillier	80 mm	125 mm
Largeur minimale du manche	35 mm	50 mm
Épaisseur de la caisse	40 mm	80 mm

Les différences de mensuration obtenues s'expliquent, bien sûr, par le nombre de cordes montées sur les deux modèles d'instruments. Ceci prouve les parfaites connaissances du concepteur ou du sculpteur en matière de lutherie, à moins qu'il ait travaillé à partir de modèles.

Ces mesures sont tout à fait conformes aux conclusions de Bernard Ravenel³. Le premier modèle entre dans la catégorie des rebecs de petite taille, ce qui n'a rien d'étonnant pour un instrument monté d'une ou de deux cordes maximum. Le deuxième modèle, estimé à 55 cm de long, correspond à la catégorie des rebecs de taille moyenne.



Caisse et forme

La distinction que l'on fait traditionnellement entre la vièle et le rebec⁴ enseigne que la vièle présente une caisse plate, en général avec éclisses et manche assemblé, tandis que le rebec à caisse monoxyle est doté d'un fond bombé. Dans les exemples moissagais, les flancs des instruments sont toujours plats, comme le seraient des éclisses, plus proches en cela des rebecs monocordes de la basilique de San Isidoro à León, d'un rebec tenu par un roi David et un de ses musiciens à Jaca sur un chapiteau roman conservé au musée diocésain d'Art sacré, des rebecs monocordes ou à deux cordes d'une petite église d'Ahedo de Butrón, ou, en France, des vieillards de l'Apocalypse de Notre-Dame-de-la-Couldre à Parthenay et du roi David sur la porte Miègeville de la basilique Saint-Sernin à Toulouse. Le caractère monoxyle du rebec, identifié par l'absence de marques d'une jonction du manche à la caisse, nous est confirmé sur les instruments de petite taille. Sur l'instrument G10, l'un des trois instruments à cinq cordes, une marque apparaît nettement entre la caisse et le manche. Est-ce un assemblage qui est ici indiqué, voire la présence d'éclisses ? Toutefois, la caisse pouvait être monoxyle avec un manche rapporté par tenon et mortaise. L'instrument serait dans ce cas un hybride pour lequel aucune désignation particulière n'est à privilégier. Il peut s'agir aussi d'une construction par chantournage. La scie et le rabot ne venaient-ils pas de faire leur réapparition⁵ ? L'instrument si ressemblant de Parthenay autorise les mêmes remarques.

À Moissac, le fond échappe à la règle qui voudrait qu'il soit bombé. Bien que, sur la plupart des instruments, il soit rattaché au reste de la sculpture par une partie de sa surface pour des raisons évidentes de solidité, on observe à hauteur, grâce à la méticulosité de l'imagier, que les fonds sont plats. On peut, dans ce cas, avancer l'hypothèse de l'application d'une technique de chantournage, car le creusage à l'herminette se limiterait simplement à un dégrossissage ou laisserait une paroi de caisse trop épaisse. Une technique est adoptée encore en Océanie pour la construction de



Jaca. Musicien du roi David pinçant l'unique corde de son instrument.

pirogues, consistant au creusage du bloc de bois par brûlage, par dépôt de braises et raclage du bois brûlé. Cette technique économise l'effort et pallie l'absence d'outillage véritable.

Les instruments de Moissac ne nous disent rien quant aux matériaux utilisés. Certaines peintures, beaucoup plus tardives, permettront d'identifier les

bois sélectionnés : olivier, hêtre, chêne, tilleul ou sapin selon les régions (une réalité géographique dont il faut d'ailleurs tenir compte dans le cadre d'une reconstruction).



Le fond plat de l'instrument est attesté, mais aussi sa forme oblongue.

Table



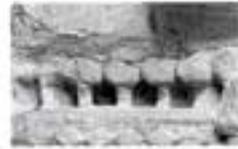
Sur tous les instruments visibles à Moissac, les tables sont parfaitement planes, et ce ne peut être une erreur du sculpteur. Cette planéité est d'ailleurs observable dans l'iconographie musicale contemporaine, qui reste cependant muette quant à la présence d'une ou de plusieurs barres d'harmonie. S'il est couramment admis qu'à cette époque la table était un peu plus épaisse sous le chevalet, la pose d'une barre de renfort pour éviter l'affaissement de la table est connue de longue date, comme en témoigne une lyre datée de la deuxième moitié du VII^e siècle⁶.

Le fait que la présence d'une table ne soit pas illustrée sur les rebecs oblongs par un sculpteur aussi soucieux de détail pose un problème. De même, la jointure entre table et manche aurait pu être signalée. Mais n'oublions pas que la sculpture, une fois achevée, était revêtue de couleur, polychromée comme pouvaient l'être les instruments réels.

Dans le cas où les rebecs représentés existaient tels que, une fois effectué le creusage dans la pièce de bois, une pièce d'un bois éventuellement différent était alors rapportée sur la surface totale de l'instrument, y compris le chevillier, découpée à la forme soit avant, soit après le collage. Variante possible : le manche pouvait être évidé, ce qui aurait augmenté le volume sonore de l'instrument. Martine Clouzot commente ainsi un document de la première moitié du XIII^e siècle : « On peut supposer que le manche, intégré à la table d'harmonie (sic), doit être creux et qu'il prolonge la cavité résonnante. »⁷ Ce principe ne peut être respecté pour les rebecs à cinq cordes, car il remettrait en cause l'hypothèse retenue d'un assemblage avec manche en surépaisseur faisant office de touche. Cette pratique consistant à creuser le manche est toujours appliquée aujourd'hui sur les rabâbs du Maghreb. Dans les deux cas, la table (ou « table-touche ») adhérerait par collage, car si elle l'avait été par clouage ou par chevillage, le sculpteur minutieux de Moissac n'aurait pas manqué d'illustrer ce détail.



Manche



Touche

Les manches de rebecs sont courts et larges à Moissac comme ailleurs. Leur longueur – chevillier non compris – correspond approximativement à la largeur maximale de la paume, une précieuse indication pour l'évaluation des mensurations de l'instrument et, par voie de conséquence, de sa tessiture. Il est cependant quelque peu anachronique de désigner par le mot « manche » cette partie de l'instrument, puisqu'elle prolonge la caisse dans un même bloc. En réalité, la caisse du rebec se réduit progressivement vers le chevillier. Par commodité de langage on conserve le mot « manche » pour désigner cette partie de l'instrument. Pour cette raison que le manche n'est pas détaché de la caisse, il n'est pas vraiment possible d'en déterminer précisément la longueur. L'observation suffit tout de même pour conclure que la technique de démanché ne peut y être pratiquée : le musicien gardera sa main gauche sur le manche toujours dans la même position, appelée de nos jours première position. Par ailleurs, le manche prolonge la caisse dans un même plan. Le renversement n'apparaîtra qu'à la Renaissance. L'iconographie permet de constater que la longueur de manche ira en augmentant du XI^e au XVII^e siècle.



Saintes. La touche est nettement indiquée. Toutefois, elle ne vient pas en débord sur la table d'harmonie.

Parmi les cordophones de Moissac, les instruments G10, G7 et D11 présentent une nouvelle particularité : ils sont tous les trois dotés d'une touche. Si la touche fait son apparition dans la sculpture dès les XI^e et XII^e siècles, ce n'est pas de façon systématique. Rarissime au cours de ces deux premiers siècles, sa présence ne deviendra vraiment significative qu'à partir des XV^e et XVI^e siècles.

Il faut souligner ici combien il est difficile de conclure à la présence de la touche sur certains documents. Ce doute, fréquent dans les miniatures, les fresques, les vitraux, ne se pose que rarement dans la sculpture. En effet, une sur-



Roi David de Parthenay. Le niveau de touche est inférieur au niveau de table.

épaisseur ou un rainurage transversal indique clairement sa présence. C'est le cas à Aulnay, à Foussais, Gargilesse-Dampierre et Saintes par exemple, où, comme à Moissac, la touche est nettement indiquée par rapport à la caisse de résonance. À Parthenay, l'instrument tenu par le roi David est curieusement affublé d'une « touche » dont le niveau est nettement inférieur à celui de la table d'harmonie ; à Saint-Jacques-de-Compostelle, la même curiosité est observable sur le rebec d'un autre roi David (voir page suivante).

Moissac ne propose la touche que pour les instruments montés de cinq cordes. En réalité, rien ne démontre qu'il

s'agit d'une touche au sens où nous l'entendons aujourd'hui, c'est-à-dire une pièce d'un bois plus résistant que celui choisi pour la table d'harmonie, rapporté par collage contre le manche. Il pourrait s'agir d'une surépaisseur du manche qui viendrait se joindre à la caisse par tenon et mortaise. Je fais remarquer que nous n'observons pas de débord de la « touche » sur la table d'harmonie, du moins dans une époque contemporaine ou immédiatement postérieure à Moissac (Parthenay, Foussais, Saintes, Aulnay...) et que, vu de côté, rien n'indique qu'une épaisseur ait été rapportée contre le manche. La caisse pourrait donc avoir été creusée dans un bois tendre, le « manche-touche » dans un bois dur résistant à la traction et à l'usure due au jeu. On pouvait encore réduire l'épaisseur de bois au niveau de la caisse, la surbaissant ainsi par rapport à la touche, mais un bois dur restait alors à creuser.



À gauche: Saint-Jacques-de-Compostelle.
Le niveau de la touche est inférieur à celui de la table. Celui du chevillier, inférieur à celui de la touche.

À droite: Parthenay.
La présence du sillet (bois attaché autour du manche) est nettement indiquée.

Sillet



À Moissac, sur les rebecs de petite taille, la corde parvient à la cheville sans qu'il y ait de sillet. Cela suppose une légère inclinaison du chevillier pour permettre le jeu mélodique attribué habituellement à la pratique de cet instrument. Pourtant cette inclinaison n'est pas indiquée. Peut-être glissait-on sous chaque corde une cale individuelle, comme on en trouve sur les lyras de Grèce ou de Crète encore aujourd'hui. Dans ce cas, cet organe caché par la corde ne pouvait être figuré par le sculpteur.

Sur les instruments à cinq cordes, les cordes, parvenues au niveau du sillet, disparaissent dans le manche pour indiquer qu'elles rejoignent les chevilles par l'arrière du chevillier. L'existence d'un sillet, qui pouvait être un boyau attaché autour du manche, nous est peut-être indiquée en G10 et en G7, et l'est plus nettement à Parthenay.





Chevillier

On appelle chevillier, ou tête, l'extrémité du manche qui porte les chevilles. Les formes les plus courantes sont de type circulaire ou losangé. Aux XI^e et XII^e siècles, le chevillier est le plus souvent losangé, bien que cette découpe soit la plus tardive. L'inventaire des chevilliers moissagais affiche un total de 21 chevilliers circulaires pour seulement 3 chevilliers losangés.

Par ailleurs, le chevillier peut être plat ou anglé. Ce renversement est visible à Morlaas, mais la restauration du XIX^e siècle rend le document douteux⁸. Visible à Moissac en D12, le chevillier circulaire se retrouve anglé à la suite d'un essai de restauration (rappelons qu'il s'agit de l'unique instrument restauré). En réalité, le chevillier anglé n'apparaîtra de façon significative qu'à la fin du XII^e siècle, pour devenir systématique

enfin aux XV^e et XVI^e siècles. Cependant, le renversement était pratiqué, notamment pour le rabâb qui en était doté afin de mieux supporter la traction exercée par les cordes, compte tenu de l'implantation latérale des chevilles. Une solution pour pallier l'absence de renversement est observable à Saint-Jacques-de-Compostelle, par exemple : parvenues en haut de la touche, les cordes traversent le manche pour être rattachées aux chevilles par l'arrière. Le résultat obtenu est alors rigoureusement le même. Cette technique était connue de l'imagier de Moissac qui en a doté les instruments G10, G7 et D11, sur lesquels elle est d'ailleurs particulièrement justifiée puisque la présence de cinq cordes augmente considérablement la traction exercée sur le manche.

Que se passe-t-il pour les rebecs où la corde rejoint la cheville frontalement en l'absence d'un sillet ? Dans ce cas, les deux degrés supérieurs à la hauteur de note obtenue par la corde à vide se retrouvent sur le chevillier lui-même, ce qui n'est pas très pratique dans l'optique d'un jeu mélodique. En l'absence de sillet, un renversement léger du chevillier suffit à pallier cet inconvénient, mais le sculpteur ne le mentionne pas. Dans la région de Santander, Ángel del Pozo Vallejo construit aujourd'hui de rustiques rabeles à la façon, assure-t-il, de ses ancêtres : il compense l'absence de sillet de tête par une légère inclinaison du chevillier.



Morlaas. Le chevillier anglé résulte peut-être d'une restauration...

Chevilles



Sur le chevillier, les (ou la) chevilles peuvent se présenter de trois manières différentes : frontales, latérales ou dorsales. C'est leur nombre qui détermine le plus souvent la forme du chevillier. Ainsi, le chevillier circulaire se prête mieux à porter une, deux ou trois chevilles, tandis que la forme losangée sera préférée pour recevoir quatre ou cinq chevilles. C'est le cas à Moissac, où les chevilliers circulaires comportent une ou deux chevilles, tandis que les chevilliers losangés en comptent cinq. L'implantation des chevilles est déterminée par la symétrie d'une part et la distance maximale les séparant d'autre part. C'est le premier élément facilitant leur prise, un deuxième paramètre important étant leur forme.

Le plus souvent, l'iconographie ne permet pas une appréciation sûre de la forme. « La forme même des chevilles est difficilement discernable ; rares sont les cas où elle peut être appré-

Bordeaux. Des clés de chevilles très modernes. « Âne au psaltérion », piédroit de fenêtre (XIII^e siècle). Photo J.-M. Arnaud. Musée d'Aquitaine.



La cheville disparue laisse nettement voir la mortaise qui la recevait.

ciée : jusqu'au XIV^e siècle [...] seuls les rebecs de Moissac ont des chevilles dont on peut observer la forme, fidèlement reproduite par Tolbecque. »⁹ Toutefois, si l'on admet que les chevilles ont des formes communes quel que soit l'instrument, rebec, vièle, harpe..., on peut alors obtenir confirmation d'une forme en vigueur. Ainsi une harpe tenue par un âne¹⁰ comporte des clés de chevilles arrondies.

En D7, ou encore en G10 et G7, les chevilles représentées préfigurent parfaitement nos chevilles de violon. De forme arrondie, les deux profils sont légèrement incurvés pour en faciliter la prise. Une technique, que je pense propre au maître de Moissac, lui a permis de reproduire à la perfection le modèle de cheville qu'il a voulu représenter : au lieu de tailler ce petit organe dans l'épaisseur, il a choisi de ménager des mortaises dans les chevilliers pour y incruster ensuite de petites pierres découpées en forme de clé de cheville. Cette technique est visible en G10, par exemple, où des chevilles disparues ont laissé apparentes les mortaises qui les ont un certain temps contenues. Ce procédé d'incrustation, par tenon et mortaise, évoque plus le charpentier que le tailleur de pierre. Mais il faut

ici se souvenir que l'imagier travaille indifféremment le bois, la pierre et la couleur. Cette technique particulière de sculpture de la pierre a donc pu lui être inspirée par le travail du bois, ou mieux encore, peut-être cette idée lui est-elle venue d'une pratique de fabrication d'instruments réels. Au contraire, le sculpteur de Saint-Jacques-de-Compostelle, qui ne connaît pas cette technique, a taillé dans l'épaisseur une forme de cheville en demi-sphère qui aurait été à mon sens malcommode, et qui fut pourtant recopiée dans le cadre des reconstructions de l'instrumentarium. À Moissac, dans le fond des mortaises, une analyse des éléments ayant composé la colle est-elle encore possible malgré le « débadigeonnage » effectué par « l'homme spécial » de Viollet-le-Duc (voir chapitre 2) ?

Notons au passage que cette forme dite moderne de la clef de cheville est attestée à Moissac au moins depuis « l'âge mérovingien ancien ». Entre autres trouvailles lors des fouilles entreprises dans une ancienne remise sise 25, rue Malaveille et 14, rue Caillavet, Armand Viré a découvert un clou qu'il décrit ainsi : « clou en fer, en forme de clef de violon »¹¹. Il joint un croquis sans équivoque.



Cordes

Combien ?

Selon qu'on se réfère à tel théoricien, tel poète médiéval, ou qu'on se penche sur l'iconographie, le nombre de cordes qu'il faut attribuer au rebec varie. Si Jérôme de Moravie (XIII^e siècle) nous certifie que le rebec est monté de deux cordes accordées à la quinte – précise-t-il –, Jean le Picard entend « la corde d'une rebelle », et Jean Lefevre parle d'une « rebebe a corde terne », trois cordes que confirmeront par ailleurs plusieurs théoriciens, aux XVI^e et XVII^e siècles, bien tardivement il est vrai¹². L'iconographie montre des instruments à une, deux, trois, quatre et cinq cordes. Il n'y a

pas lieu de s'en étonner, en ce XII^e siècle où rien n'est fixé, ni dans le langage où la polysémie est « de règle », ni dans la forme ou les mensurations des instruments, pas plus que dans leur technique d'assemblage ou leur tenue... Les théoriciens auront sans doute voulu trop théoriser, les poètes trop puiser dans leur imagination, et les imagiers se seront peut-être laissés tenter parfois par la symbolique, ce dont bien des commentateurs les soupçonnent.

Un nombre symbolique ?

« La cithare dont parle l'Apocalypse [...] a été rendue sous la forme d'un instrument à cordes, qui nous représente, selon un auteur mystique, la mortification des vices et de la concupiscence. »¹³ Et l'abbé Pardiac poursuit en



Ce type de chevilles en demi-sphère, recopié d'un instrument du porche de Saint-Jacques-de-Compostelle facilite-t-il vraiment la préhension ? On imagine la difficulté qu'il y aurait à saisir de telles chevilles...

citant cet auteur mystique : « dans cet instrument, il y a le bois et les cordes. Le bois désigne la croix et le Christ, et les cordes signifient la chair crucifiée et mortifiée des saints. Or ces cordes tendues sur un si noble bois, et mises en vibration par les tourments si variés des saints, produisent un doux accord et une suave harmonie pour les oreilles du Christ. »¹⁴ Cette dernière citation se limite à un commentaire sur la symbolique des matériaux utilisés pour la construction de l'instrument, mais ne nous apprend rien quant au nombre de cordes. Isabelle Benoteau met simplement en garde : « Il faut rester très vigilant à ne pas tirer de conclusions erronées à propos du nombre de cordes des instruments, nombre qui, parfois, est symbolique. »¹⁵ Nous ignorons toujours pour quelles raisons le sculpteur n'aurait pas respecté un nombre de cordes tel qu'il apparaissait dans la réalité... Isabelle Benoteau cite encore Hoffmann qui affirme que « la cithare biblique, par son résonateur se trouvant sous l'instrument, symbolise la terre », et qui va encore plus loin en traduisant le psaume *Laudate eum in psalterio e cithara* par « Nous vous louons par le Ciel et la Terre »¹⁵. La question demeure cependant de savoir si les rebecs représentés à Moissac reproduisent la réalité quant à leur nombre de cordes, ou si ce nombre trouve une justification purement symbolique, et dans ce cas laquelle ? Christian Rault reformule plus justement la question : « La symbolique et la réalité pouvaient-elles se concevoir séparément ? »¹⁶ Poursuivons donc notre comparaison organologique en passant en revue les instruments depuis le monocorde jusqu'à ceux montés de cinq cordes.



De la pierre au son

Monocorde

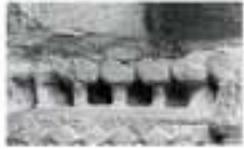


« **L**a courbe de vie du rebec monocorde est bien courte (XI^e-XII^e siècles) », affirme Bernard Ravenel. Moissac proposant 19 monocordes sur 24 instruments représentés, s'agit-il d'un nouvel anachronisme ? Pierre le Picard signale que le rebec monocorde n'a toujours pas disparu dans son XIII^e siècle : « J'oy la corde d'une rebelle dont jouoit Belon. » D'ailleurs, les rebecs monocordes ne sont pas si rares au XII^e siècle. Parmi les documents qui nous sont parvenus, on trouve un manuscrit anglais daté entre 1090 et 1120, où un ange musicien joue un rebec monocorde¹⁷.

Si l'on remonte le chemin qui l'apporta probablement jusqu'à nous, on voit à Jaca, sur un chapiteau du roi David du portail de la Gloire, un rebec monocorde joué pincé par un musicien et celui du roi David joué à l'archet, où la noblesse de ce modeste instrument est attestée ; et encore cinq autres représentations à León sur l'avant-corps de l'Agneau. Des cousins organologiques existent encore sous leur dénomination originelle de rabâb en Irak, en Syrie, en Égypte,

en Tunisie, en Algérie, au Maroc... montés d'une seule corde, ou de deux. Cette filiation au rabâb arabe est aujourd'hui connue et reconnue. Simon Jargy précise : « Le rabâb qui se joue avec un archet peut être monocorde, comme chez les bédouins : c'est le rabâb du poète populaire (rabab al-Sha'er), ou comporter deux cordes de crin : c'est le rabâb du chanteur (rabab al-Mughanni). »¹⁸

Les rebecs monocordes comme ici, à León, sont fréquents dans le nord de l'Espagne.



À deux cordes

Le plus ancien document montrant un rebec à deux cordes pourrait être une enluminure anglaise (vers 1070-1100)¹⁹. Présent à la fin du XI^e siècle à Vich en Espagne, il est encore joué par deux vieillards, l'un à l'archet, l'autre au plectre, à Ahedo de Butrón. Jérôme de Moravie semble ne connaître que le rebec à deux cordes : « est autem rubeba instrumentum musicum habens solum duas cordas sono distantes a se diapente », écrit-il dans son *Tractatus de musica*, au chapitre 28, une idée contre laquelle Isabelle Benoteau met une fois de plus en garde : « quant au rebec à deux cordes auquel Jérôme de Moravie fait allusion, il semble peu populaire chez les sculpteurs d'art roman : seul le tympan de Moissac en montre un ».²⁰

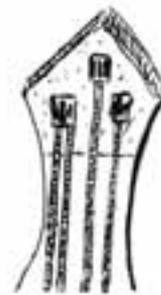
Il est vrai que le modèle à deux cordes est peu répandu, cependant le tympan de Moissac en compte deux, dont un à cordes doubles... Curieusement, B. Ravenel, à la vue des résultats de l'analyse de son corpus, conclut que le rebec à deux cordes semblerait typique des XIII^e et XIV^e siècles, tout en précisant immédiatement que cette déduction est à considérer avec réserve en raison du faible échantillonnage rassemblé pour cerner cette période. Ainsi, les documents espagnols cités plus haut ne figurent pas dans le fichier iconographique de Bernard Ravenel, et les intégrer reviendrait à modifier notablement ses conclusions statistiques. Rappelons que tous les rabâbs joués encore aujourd'hui dans le monde arabe, et plus largement musulman, dont descendent les rebecs, sont montés soit d'une, soit de deux cordes. Moissac pourrait donc bien témoigner de l'arrivée récente de ces petits instruments *via* l'Espagne...



À deux cordes doubles

Ce montage extrêmement curieux est-il une spécialité moissagaise ? Au chapitre 3, j'ai classé ce rebec parmi les deux cordes, considérant qu'il ne peut s'agir que d'un instrument à deux sons. Il est en effet impossible d'accorder dans un unisson respectable ou un intervalle harmonique quel qu'il soit, deux cordes distinctes reliées à une même cheville, tandis qu'on peut obtenir un résultat satisfaisant avec une double corde. J'en ai fait l'expérience et j'en ai été le premier surpris. L'unisson, très légèrement faussé, rappelle l'accord bastringue tant prisé pour l'interprétation des ragtimes au piano, le son voilé de l'accord musette, ou encore les effets de « phasing », « flanger » ou de « chorus » utilisés par les guitaristes depuis les années 1970. Le roi David représenté à la basilique Saint-Sernin, à Toulouse, tient un instrument à quatre cordes et trois chevilles, dont deux cordes parviennent à une même cheville. Cette nouvelle attestation peut-elle

crédibiliser le montage moissagais et inversement ?



Trois chevilles pour quatre cordes. Ce montage est-il crédible ?

À trois cordes



Tolbecque écrit, à propos des rebecs de Moissac: «Les uns à une corde, d'autres à deux, trois, à quatre et même à cinq cordes». Deux erreurs d'observation se sont glissées dans ce bref inventaire. Moissac ne compte ni rebecs à trois cordes ni à quatre cordes (entendu avec quatre chevilles). Bernard Ravenel et Isabelle Benoteau mentionnent également un rebec à trois cordes... D'autres commentateurs ont recopié la même erreur et le *Petit Larousse* lui-même présenta longtemps en illustration le rebec D11, le dotant de cinq chevilles pour seulement trois cordes! Les sculpteurs médiévaux étaient plus soucieux et plus respectueux de la réalité, en tout cas à Moissac. Et pourtant, les attestations abondent dans la littérature pour confirmer l'authenticité de cet «archétype de rebec médiéval» comme le définit Bernard Ravenel.

Nous l'avons vu, Jean Lefevre, le premier, dans *La vieille* nous assure de la présence de trois cordes: «Vièle et luth et guiterne et la rebebe à corde terne», mais encore – plus tardivement, il faut le dire – plusieurs théoriciens définirent le rebec comme un cordophone à trois cordes: Virdung (1511), Agricola (1528), Praetorius (1619), Mersenne (1636). Le tympan moissagais présente donc une nouvelle bizarrerie: sur 24 rebecs il ne comporte pas un seul rebec à trois cordes, théoriquement le plus représentatif – par le nombre de cordes – de son temps, 48,3 % dans le corpus de Ravenel²¹. Si l'on considère les instruments à cinq cordes montés de deux doubles cordes et d'une simple (bourdon ou chanterelle) sous l'angle d'instruments à trois sons, il faudrait alors compter à Moissac deux instruments (G10 et D11) appartenant à cette catégorie.

Un instrument à cinq cordes pouvait être accordé plus simplement à trois sons.

De la pierre au son

À quatre cordes



Si les théoriciens du Moyen Âge les ignorent totalement, à contrario la sculpture romane représente relativement souvent les rebecs à quatre cordes. Moissac n'en propose pas (bien que Tolbecque les ait «vus», comme je l'ai relevé). Les rebecs à quatre cordes pouvaient être aussi des instruments à deux sons. Ils rejoignent alors dans le raisonnement statistique la catégorie des deux cordes, qui devient beaucoup moins minoritaire.





À cinq cordes

Bien qu'un seul instrument à cinq cordes soit signalé par les musicologues, la sculpture de Moissac présente trois instruments et trois propositions distinctes concernant le montage en corde.

G10	G7	D11
AA' BB' C	A A' A' B B'	A BB' CC'



*Curieux instrument : quatre cordes bourdons et une corde mélodique.
La corde soliste peut être jouée sans difficulté. Photo Bénédicte Primault.*

G10

Apprécions tout d'abord le souci du détail qui a conduit le sculpteur à dévier la direction des cordes, comme elles le sont lorsque l'instrument est tenu de la façon dont le fait le vieillard. Le montage en corde proposé ici est unique dans l'iconographie du

rebec : deux doubles cordes en position grave et une corde seule en position aiguë.

La configuration est pourtant identique à celle du rebec à trois cordes, sauf que les deux cordes graves y sont doubles. L'idée que la corde simple est une corde bourdon placée par erreur du mauvais côté a conduit Bernard Ravenel à soupçonner une restauration : en effet « les cordes peuvent toujours être retaillées ultérieurement sur la pierre d'origine, ce qui complique singulièrement la recherche de l'authenticité de la sculpture complète. »²²

Les trois montages différents d'instruments à cinq cordes proposés à Moissac par le sculpteur prouvent sa connaissance des montages traditionnels. Cette proposition originale s'en trouve crédibilisée, bien qu'elle soit unique. La corde simple pourrait bien ne pas être ici un bourdon, mais une chanterelle, une corde mélodique. Bernard Ravenel s'approche de cette hypothèse lorsqu'il écrit à propos du rebec monocorde : « Instrument mélodique, il était souvent associé à d'autres

rebecs, à deux ou trois cordes, à vocation harmonique. »²³ Grâce à la technique du pouce, les instrumentistes les plus doués ne pouvaient-ils pas obtenir sur ce type d'instrument des résultats réalisés en général par deux instruments ?

Le professeur Bec ajoute qu'« on présume en effet que certaines cordes servaient de bourdons [...]. C'était plutôt les cordes supérieures qui étaient doubles » ; mais il souligne que « là encore, il n'y a pas d'absolu »²⁴. À propos d'un chevalet trouvé pendant les fouilles d'un site lacustre à Charavines, et daté de l'an 1000 environ, il écrit encore : « On peut nettement distinguer trois encoches faites dans le bois par les

cordes : deux sont plus rapprochées l'une de l'autre et doivent correspondre à deux cordes bourdons en consonance avec une chanterelle ; à moins que ce ne soit l'inverse. » En effet, pourquoi ne pas admettre pour G10 que la corde seule est chanterelle, utilisée pour la mélodie, ou plutôt des fioritures ou trilles, les deux doubles cordes ayant alors un rôle de bourdon ?

Il existe un autre instrument dont le montage peut être rapproché de celui de Moissac : il est visible sur une enluminure du manuscrit de l'Apocalypse de Santo Domingo de Silos (début du XII^e siècle). Le montage en corde, différent de celui de Moissac, est particulièrement énigmatique : la corde chanterelle, soliste, est située entre deux doubles cordes, ou du moins entre quatre cordes, disposées par deux de chaque côté. Bernard Ravenel le décrit également comme un instrument « monocorde, avec quatre cordes bourdons vraisemblablement accordées à l'unisson deux à deux, et accompagnant la corde mélodique »²⁵. Il me paraît toutefois difficile d'accorder de la crédibilité à ce document, sur lequel le musicien gaucher a une curieuse tenue de son instrument, conséquence, peut-être, d'une dyslexie de l'enlumineur. L'instrument suscite bien d'autres interrogations concernant la forme du chevillier, la présence de clous ou de chevilles supplémentaires, la disparition des quatre cordes bourdons lorsqu'elles parviennent au manche, l'absence de cordier et d'ouïes, autant d'anomalies qui permettent de douter des connaissances de l'enlumineur en matière d'organologie.

Catherine Homo-Lechner décrit ainsi un instrument que l'on peut également rapprocher de G10 quant à son montage en corde : « Le luth européen porte des chœurs doubles, sauf la chanterelle (la corde la plus aiguë) qui reste souvent simple. »²⁶ Dans ce cas, le montage en corde est parfaitement identique, mais l'instrument est différent. La gadulka bulgare est en fait l'instrument le plus proche de G10, par son contour piriforme et ses trois cordes constituées d'une mélodique et de deux bourdons. Elle s'est toutefois adjoint, depuis la fin du XVII^e siècle, pas moins de douze cordes sympathiques !

Dans le cas où l'on n'admet pas ce montage en corde tel qu'il se présente en G10, on peut avancer de nombreuses hypothèses : le sculpteur a peut-être voulu mettre en symétrie dans la sculpture l'instrument G10 avec l'instrument D11, mais la disposition de l'ensemble ne le suggère pas. Selon une deuxième hypothèse, ce montage en corde serait consécutif à une dys-

lexie de l'artiste, mais le reste du travail la contredit. L'instrument représenté pourrait être celui d'un musicien gaucher – il est d'ailleurs tenu dans la main droite – mais le fait que le vieillard ne soit pas en position de jeu ne permet pas de l'affirmer. Monsieur Pierre, un imagier moderne travaillant avec un bonheur égal bois et pierre, m'a fait remarquer que la moitié des vieillards sont droitiers et l'autre moitié gauchers. En effet, la tenue des vases de parfum et des instruments est équilibrée selon un critère droitier/gaucher. Est-ce un hasard ?

G7

Avec cet instrument, le sculpteur fait de nouveau une étrange proposition. On voit nettement que la tenue de l'instrument dans la main rapproche les cinq cordes qui, sans cela, seraient écartées de la façon suivante : trois cordes en position grave et deux cordes en position aiguë. Ce montage est très visible à l'arrivée des cordes sur le chevillier. Le montage proposé



serait donc composé d'un chœur triple en position grave et d'une double chanterelle. J'insiste sur la notion de « position », car rien ne garantit que l'accord se pratiquait du grave vers l'aigu sur ce type de cordophone pour la période qui nous occupe, bien que cette idée soit couramment admise. Sur les multiples possibilités qui s'offrent à nous, la solution la plus plausible, étant donné la tolérance de l'oreille médiévale, paraît être un intervalle de quinte. Le nombre de cordes augmente l'intensité sonore.

DII

Cet instrument présente un cas de figure plus connu. Le sculpteur prouve ici qu'il n'ignore rien du montage traditionnel à cinq cordes, tel qu'on peut l'observer à Conques par exemple: deux cordes sont



doublées dans l'aigu, tandis que la corde seule constitue un bourdon. La position du pouce de la main gauche, qui vient modifier la hauteur de note de la corde bourdon, indique que l'intervalle probable entre le bourdon et les cordes médianes est une quinte, permettant par l'appui du pouce d'obtenir

une quarte. Cette technique pouvait également être pratiquée sur un instrument à deux cordes.



Matériaux

La sculpture n'est malheureusement d'aucun secours pour déterminer les matériaux utilisés par les faiseurs de rebecs du XI^e siècle. On sait qu'au cours de l'histoire des cordophones, plusieurs matériaux ont été utilisés pour la fabrication des cordes: fibres végétales, comme le chanvre ou le lin, ou fibres animales torsadées produisant un son plutôt mat et doux.

Dans certains pays des Balkans, de Scandinavie ou d'Asie centrale, les instruments traditionnels peuvent être montés en crin de cheval. Les cordes de soie ont également été utilisées, ainsi, bien sûr, que le boyau d'intestin grêle de mouton ou d'autres animaux. Les

musiciens ont pu aussi combiner plusieurs types de cordes pour parvenir à leur objectif, comme le montre la citation qui suit concernant un úd fabriqué par Ziryab (789-857), à Bagdad: « Ses deux premières cordes étaient faites de soie filée dans l'eau froide, bien tendues, flexibles sans être molles; elles sont plus fortes que les cordes employées généralement, dont la soie avait été tordue après son mouillage dans l'eau très chaude. Quant à la troisième, la quatrième (ainsi que la cinquième corde ajoutée en Andalousie), elles étaient fabriquées avec les intestins d'un lionceau, ce qui leur permettait d'être plus mélodieuses et d'avoir une sonorité claire et dense. »²⁷



*Conques. Un montage en corde des plus habituels.
Photo P. Sirgant.*

Accord



Les musiciens ont résolu facilement la question de l'accord, tout au moins l'accord de l'instrument seul, car il leur faudra encore près de huit siècles pour décider d'un diapason commun. Comment peut-on envisager l'accord des rebecs représentés à Moissac? Je procéderai dans l'ordre suivant: rebecs à une, deux puis cinq cordes, étant entendu que pour les instruments à cinq cordes, les trois montages en corde différents peuvent suggérer de nombreuses variantes.

Rebec à une corde

Dans ce cas, l'instrumentiste décide, en fonction de la hauteur moyenne de sa voix, ou de la voix du chanteur qu'il accompagne.

Rebec à deux cordes

Dès l'adjonction d'une deuxième corde, il faut faire le choix de l'intervalle harmonique produit lors du pincement ou du frottement simultané des cordes à vide. Ce choix s'opère en fonction d'une consonance perçue par l'oreille comme parfaite. À en croire les théoriciens, trois consonances sont, en ce début de XII^e siècle, considérées comme parfaites: l'unisson (!), l'octave, la quarte et la quinte. Compte tenu du rôle de bourdon que peut tenir la corde située en position grave, toutes trois peuvent convenir: unisson, octave inférieur, quarte ou quinte.

Il faut ici se souvenir que la technique du pouce est pratiquée sur la corde bourdon, et que, dans le cas d'un rebec à deux cordes, la corde en position basse peut être jouée. C'est pourquoi l'intervalle naturel de quinte entre les deux cordes semble préférable, permettant d'obtenir par l'appui du pouce un nouvel intervalle de quarte. Jérôme de Moravie nous confirme l'accord en quinte dans son *Tractatus de musica*. Le raisonnement est le même pour le rebec D12 monté de deux cordes doubles reliées à deux chevilles.

Rebec à cinq cordes

Sur les trois instruments à cinq cordes, les possibilités seraient nombreuses, étant donné les consonances estimées parfaites, mais il est communément admis que l'instrument est accordé à trois sons.

On se trouve alors dans une configuration identique à celle d'un instrument à trois cordes. J'opterai, quant à l'accord des instruments G10 et D11, pour un accord à trois sons, une quinte séparant la corde grave de la corde médiane, et une quarte séparant la médiane de la corde aiguë, que ces cordes soient simples ou doubles. Exemple: LA2, MI2, LA3.

Le rebec G7 offre la particularité d'un montage avec un triple chœur et une double chanterelle. Pour simplifier je propose deux accords:

exemple 1: AA'A"BB' soit LA2 LA2 LA2 MI3 MI3

exemple 2: AA'A"BC soit LA2 LA2 LA2 MI3 MI4





Chevalet

Rappelons que le chevalet est une petite pièce de bois destinée à maintenir la ou les cordes au-dessus de la table d'harmonie. Le chevalet a d'abord été entièrement au contact de la table, comme l'atteste la sculpture moissagaise, pour s'évider peu à peu en son milieu à partir du XIII^e siècle.

À Moissac, on peut observer 1 chevalet circulaire en D5, 2 chevalets rectangulaires sur deux instruments à cinq cordes, en G10 et en G7, 11 chevalets de forme rectangulaire sur les rebecs de petite taille, 3 chevalets affectant une forme ovalisée. Dans l'iconographie en

général, y compris donc dans la sculpture romane, les chevalets sont rarement observables, ce qui montre une fois de plus le souci de réalisme du sculpteur de l'ouvrage moissagais.

Les chevalets y sont en outre parfaitement centrés entre les deux ouïes, ce qui n'est pas à l'époque une position communément adoptée. Les crans permettent de retrouver, après un changement de cordes par exemple, le bon emplacement de ce petit organe et, avec lui, les mêmes repères de justesse, sans avoir à corriger les espaces entre les doigts qui déterminent les hauteurs de note. À Saint-Jacques-de-Compostelle, maître Mathieu, dont on reconnaît qu'il possédait de solides connaissances en matière de lutherie ou qu'il a pu travailler à partir de modèles, propose trois emplacements :

- chevalet en position basse,
- chevalet presque centré,
- chevalet en position haute.

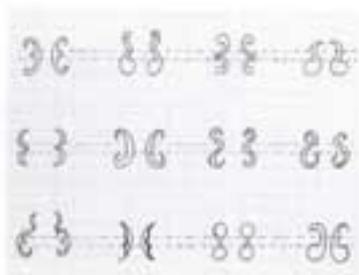
Maître Mathieu confirme que l'emplacement du chevalet pose un problème puisqu'il représente un des vieillards (n° 2) en train de le régler avec soin, le tenant avec les deux mains entre pouce et index.

Si la position centrale n'est pas la plus courante, on en trouve cependant quelques attestations avant la fin du XII^e siècle sur des vieilles et des rebecs que cite Bernard Ravenel²⁸.

À Moissac, tous les motifs retenus pour les ouïes permettent un repérage parfait du positionnement du chevalet. Ce souci de centrage va encore plus loin en G11, où un cran a été creusé de part et d'autre du chevalet, deuxième repère après les crans des ouïes.

L'analyse du corpus de Bernard Ravenel atteste que le principe de centrage du chevalet attendra encore cinq siècles avant de s'installer définitivement. Pourtant, le maître de Moissac lui accorde une importance capitale en l'adoptant pour tous les instruments.

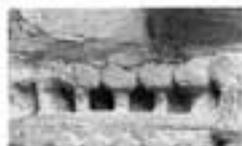
De plus, tous les chevalets sont placés à l'endroit le plus large de la table d'harmonie, ce qui autorise une faible hauteur de cet organe, facilite le jeu de l'archet, évite enfin un trop grand affaiblissement de la table par la découpe des ouïes. Lors d'une reconstruction, la détermination de la hauteur du chevalet des modèles G10, G7 et D11 sera motivée par l'épaisseur de touche (ou surépaisseur de manche) qui sera choisie. Lors d'une reconstitution, des essais de bois s'imposeront en fonction de la sonorité recherchée, en donnant la préférence à des essences locales.



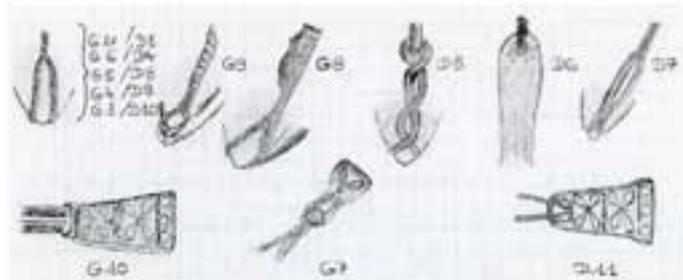
Ci-dessus : Il est plus facile de positionner un chevalet à coup sûr, si les motifs des ouïes ont été prévus à cette fin.

À gauche : Saint-Jacques-de-Compostelle. Bien positionner le chevalet de l'instrument : un détail capital !

Cordier



Dix-neuf attaches et cordiers différents sont observables à Moissac. J'emploierai le terme d'attache dans le cas où le cordier est absent. Les moyens de fixation de la ou des cordes se divisent donc en deux groupes. Le premier, celui des attaches simples, concerne 15 instruments: G11, G9, G8, G6, G5, G4, G1, D2, D4, D5, D7, D8, D9, D10, D12. L'observation de l'attache D12 confirme – si besoin était – qu'il s'agit d'une restauration, où l'on constate que la corde se divise en deux pour constituer sa propre attache! Dans ce même groupe, j'ai rangé G9 et D5, à l'esthétique tout à fait particulière. S'agit-il



Les différentes méthodes d'attache, avec ou sans cordier.



de systèmes de fixation ayant réellement existé ou le sculpteur nous fait-il des propositions personnelles?

Cinq cordiers seulement composent le second groupe: G10, G7, D11, D6, D1. Ce groupe, qui comprend quatre véritables cordiers, se compose de deux cordiers trapézoïdaux, G10 et D11, un cordier trapézoïdal nettement fuselé en G7, un cordier d'une grande simplicité en D6, et un encore plus sobre en D1.

Cordier D1

Très endommagé, l'instrument a perdu son archet, et la maladie de la pierre, qui a attaqué l'unique corde, a commencé également à gommer le cordier.

Cordier D6

Ce cordier d'une grande sobriété fait penser à un os à peine retaillé.





Cordiers G10 et D11



Ces deux cordiers, qui équipent deux instruments à cinq cordes, ont sensiblement la même taille. Le système d'attache est toutefois plus subtil en D11. Ces deux cordiers présentent par ailleurs une même décoration, composée de deux fleurs à quatre pétales. B. Ravenel y voit un nouvel anachronisme, rappelant que « des motifs similaires ne sont visibles sur le cordier de la vièle qu'à partir du XIV^e siècle ». Le reste de la sculpture moissagaise se sert abondamment de ce motif, allant de quatre pétales (orfrois et couronnes de vieillards), à six pétales (auréole de séraphin) et jusqu'à onze (auréole du Christ)²⁹. Ces citations écartent les soupçons de restauration du cordier

G10, ce qui aurait supposé le même travail en D11 ainsi que dans tous les exemples cités dans le tympan. La sculpture aurait alors été bien nue à son origine !

La sculpture du tympan moissagais abonde de motifs quadrilobés, orfrois, couronnes des vieillards.

Cordier G7

La présence d'une seule fleur à quatre pétales confirme encore la thèse précédente. Le contour du cordier est plus subtil et le système d'attache identique à celui que l'on trouve en D11.

Motif de la fleur à quatre pétales

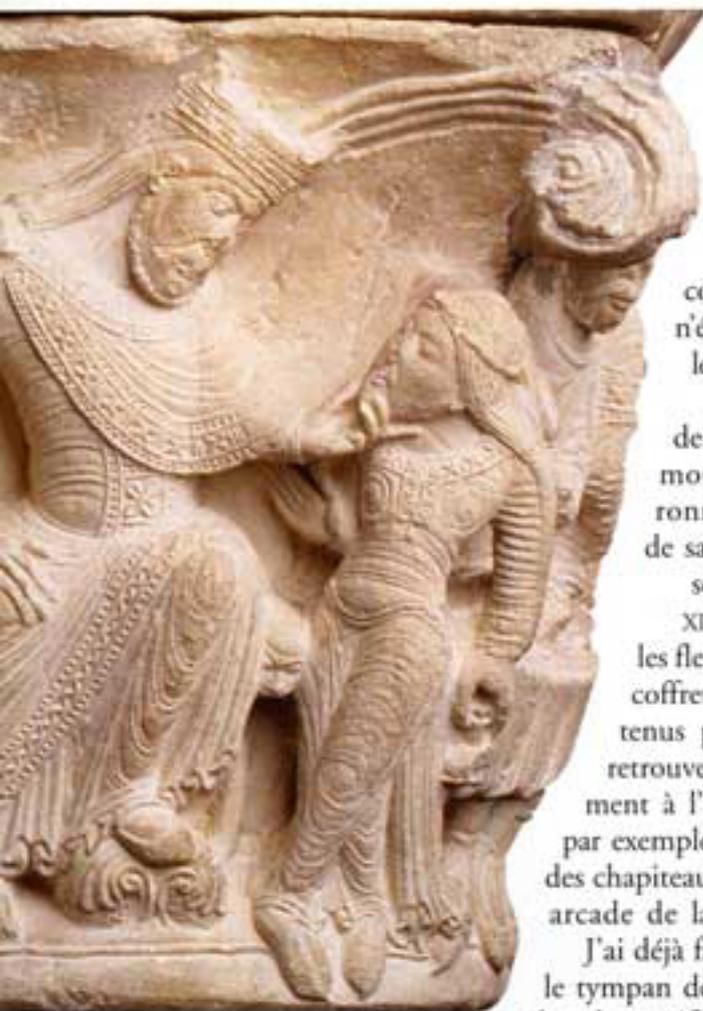
Il est par ailleurs tout à fait possible de rapprocher le dessin moissagais de fleurs à quatre pétales de motifs semblables rencontrés dans l'iconographie pré- et post-moissagaise³⁰. Dans le vaste corpus constitué par les documents illustrant les ouvrages d'art, j'ai retenu une frise de fleurs à quatre pétales sur une amphore à anses torsadées (490 av. J.-C.) représentant un aulète en récital, et plus tard, en 506, dans la sculpture sur ivoire, un volet du diptyque du consul Aérobindus où ce motif abonde avec un traitement géométrique significatif.

Cette méthode se retrouve au VIII^e siècle, où le maître Ursus nous laisse son nom au-dessus de son autoportrait, et propose ses fleurs à quatre pétales d'un

L'auréole du Christ est ornée de rosaces à onze pétales.



tracé qui fleurit bon l'usage du compas. La même technique avait permis de réaliser des fleurs à six pétales sur des boucles de ceinture retrouvées à Mycènes, datées de 1500 av. J.-C. environ. Un document de Verceil,



de 800 environ, est particulièrement frappant: en effet, on retrouve le motif sur des couronnes et des orfrois, le contour des pétales n'étant ni trop anguleux ni trop arrondi.

Le manuscrit 1018 de Tours reprend ce motif sur une couronne et le fauteuil de saint Martin. Nous sommes à la fin du XI^e siècle. À León, les fleurs gravées sur des coffrets ou des livres, tenus par des saints, se retrouvent souvent totalement à l'identique, comme par exemple à Marcilhac, sur des chapiteaux de la deuxième arcade de la salle capitulaire.

J'ai déjà fait remarquer que le tympan de Moissac regorge de tels motifs. Or, à partir du premier quart du XII^e siècle, ce dessin va être particulièrement diffusé. Gilabertus, sculpteur toulousain, l'utilise presque systématiquement: Thomas, Hérode et Salomé, tête de Jean Baptiste, vierges sages et vierges folles, Marie l'Égyptienne, toutes ses œuvres en sont « chargées ».



Ci-contre: L'usage du compas ne fait aucun doute pour fleurir ce décor. 739 environ. Église San Pietro à Ferentillo, Terni.



À gauche: Une Grecque se pare de motifs quadrilobés. Détail d'une amphore à anses torsadées, environ 490 av. J.-C.



À droite: L'habit est richement paré de fleurs à quatre pétales.

Dans sa façon de traiter le motif, le pétale est le plus souvent rebondi, et parfois rainuré, creusé au niveau de la nervure centrale selon la méthode moissagaise, ce qui permet un meilleur relief par le jeu de l'ombre et de la lumière.

Gilabertus sépare parfois les fleurs de trois traits et ce particularisme se retrouve sur le fauteuil de la Vierge du cloître de Solsona – œuvre attribuée à un proche ou un élève du sculpteur toulousain –: les fleurs y sont bien séparées de trois traits, mais pour le traitement des pétales, le sculpteur a opté pour l'esthétique moissagaise.



Ci-contre: Un héritier de la technique gilabertienne perpétue le motif à quatre branches. Vierge à l'enfant. XII^e siècle. Cathédrale de Solsona.

À gauche: Les orfrois des sculptures de Gilabertus n'échappent pas à cette « mode » des fleurs à quatre pétales. La mort de saint Jean Baptiste: Hérode et Salomé. Musée des Augustins, Toulouse. Photo D. Martin.



Ci-dessus : Le motif quadrilobé se répète, sans retenue. Manuscrit clunisien. Bibliothèque Palatine, Parme.

Ci-dessous : Le livre des Saints voit très souvent sa couverture enrichie d'une fleur à quatre pétales.



Décidément Moissac semble avoir fait école. À Moissac même, les manuscrits ne sont bien sûr pas dépourvus de ce motif. La fleur à quatre pétales y est traitée de quatre façons différentes, à peu près comme c'est le cas ailleurs. Dans le manuscrit 37, la manière, particulièrement géométrique, est à rapprocher de la décoration d'une bible conservée à la bibliothèque Mazarine que l'on doit au peintre du sacramentaire de Limoges³¹. Ce même décorateur a travaillé à l'ex-libris



Fleurs parfois cerclées, comme ici, dans les carrelages du chevet de l'église de Grandselve (Tarn-et-Garonne).

Photo Philippe Froidure.

du séminaire de Limoges, déjà remarqué pour des motifs floraux proches des ouïes en epsilon.

Dans deux autres traitements du motif, sur un manuscrit conservé à la Bibliothèque nationale, la forme des pétales est plus adoucie et la fleur est inscrite dans un rectangle non sans rappeler les motifs du tympan, ou dans un double cercle. Enfin, dans une quatrième variante (manuscrit de la fin du XI^e siècle, conservé à la Bibliothèque nationale), le contour des pétales est particulièrement souple.

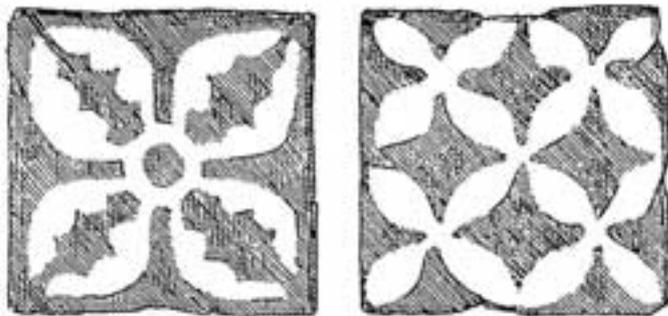
De ces comparaisons, il faut retenir que le motif floral n'est pas purement moissagais, mais que le sculpteur a pu aider à sa « renaissance » en ce début de XII^e siècle après une diffusion d'au moins deux millénaires et demi. Sa présence, à la même époque, sur des cordiers d'instruments n'a rien d'impossible : puisque l'idée est née dans l'esprit d'un sculpteur sur pierre, pourquoi n'aurait-elle pas germé dans celui d'un faiseur de rebec ou de vièle ? D'ailleurs, un sculpteur, capable de graver dans la pierre des instruments de façon aussi détaillée, a très bien pu en réaliser de véritables dans le bois, puisque l'imagier du Moyen Âge (le terme de sculpteur n'existant pas encore) travaille indifféremment les deux matériaux, bois et pierre.



Bibliothèque nationale. Manuscrit lat. 252 f° 3 v°.



Bibliothèque nationale. Manuscrit lat. 252 f° 4 v°.



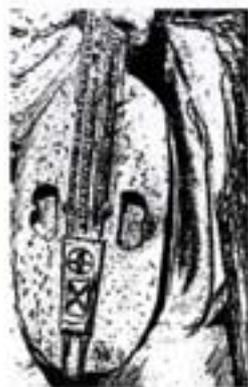
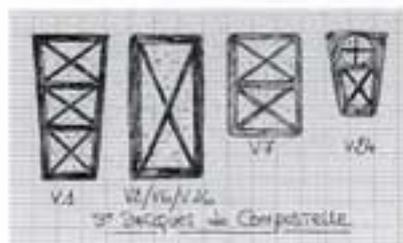
Ci-dessus: Les carrelages se parent aussi à Moissac de ces fleurs à quatre pétales.

Ci-dessous: D'une grande sobriété, les seuls embellissements sur le fauteuil et la couronne sont ces motifs quadrilobés. Bibliothèque municipale, Tours.



À Saint-Jacques-de-Compostelle, plusieurs cordiers de vieilles tenues par des vieillards reprennent ce motif quadrilobé, de façon moins « florale » et plus géométrique (V1, V2, V6, V7, V16, V24). L'imagier de Compostelle a pu s'inspirer de celui de Moissac, tant on peut affirmer avec Catherine Homo-Lechner que « les œuvres se copient, les carnets de modèles circulent et les stéréotypes apparaissent progressivement [...] ». La reproduction d'une forme s'accompagne souvent

d'une perte de force plastique [...]. Les composantes de l'image s'étiolent parfois même jusqu'à devenir des signes d'une extrême stylisation. »³²



Attache-cordier

Le plus remarquable se trouve en G7, où le sculpteur a pris la peine de représenter un nœud de cabestan côté cordier. Le souci du détail est une fois de plus démontré. J'ai pu observer à hauteur qu'il a voulu insister sur le fait que l'attache traverse le talon.

De la pierre au son

Talon



Sur tous les instruments dont la caisse est intacte, le talon est présent, et l'attache le traverse. Ce talon et ce montage sont représentés de façon identique à Saint-Jacques-de-Compostelle: « Este taco es especialmente visible en la primera figura desde la izquierda en el pórtico de la Gloria. »³³ Ce talon, remplacé sur nos cordes modernes par un bouton, se trouve encore sur les instruments de tradition, où toutefois sa longueur s'est considérablement réduite. La pique est utilisée pour la fixation, dans le cas des instruments asiatiques. C'est d'ailleurs d'Asie que nous viendrait un accessoire qui va bouleverser la technique de jeu et permettre de tirer un son nouveau de la corde: l'archet.





Archet



Certains documents, comme le *Beatus mozarabe* de Liebana, attestent de la pénétration de l'archet en Europe dès 920 environ. En 1200, sa présence s'est imposée dans tout le continent. Son origine, probablement extra-européenne, n'est pas établie : arabe, byzantine, chinoise, hindoue ? Aucune hypothèse ne fait à ce jour l'unanimité. Il semble que la longueur des archets était très variable, « le même jongleur pouvant d'ailleurs en utiliser plusieurs : un archet court pour les traits rapides et la danse (rebebe-rebec), un archet long pour la partition soutenue d'une chanson (vièle) ». ³⁴ On convient que ses dimensions allaient de 20 cm à 1, 20 m. À Moissac, l'archet D11 a disparu, mais la sculpture nous permet d'éva-

luer que sa longueur était approximativement la même que celle de l'instrument, ce qui autorise le qualificatif de court. Toutefois il faut tenir compte du fait que la fragilité de la sculpture interdit à l'artiste de faire déborder l'archet de l'instrument pour nous en indi-



quer la longueur réelle. Ce qu'il reste de cet unique archet moissagais laisse deviner un manche franchement empoigné, tenue particulièrement rude, souvent attestée dans l'iconographie.

À l'origine le tympan de Moissac présentait deux vieillards en train de jouer. Le vieillard D1 ayant été amputé de son avant-bras droit, seules persistent sur la table de l'instrument les traces de l'archet disparu. Ces restes n'autorisent aucune spéculation quant à la longueur, l'épaisseur ou la préhension, mais on sait que rien n'est encore véritablement fixé dans ce XII^e siècle, épaisseur, courbure ou longueur de l'archet.

Les théoriciens médiévaux, comme Tinctoris ou Paulus Paulinirus, nous informent que les archets étaient montés de crin de cheval. La section observée en général est plutôt moyenne à forte, ce qui peut indiquer que le bois n'était pas sélectionné pour sa souplesse, mais en fonction de sa forme naturellement arquée. Le musicien pouvait intervenir avec ses doigts pour modifier la tension de la mèche (la hausse ne fera son apparition qu'à partir du XV^e siècle).



Page de gauche : Plusieurs variantes de ces fleurs à quatre pétales participent à l'esthétique.

Photo J.-L. Charmet. Bibliothèque Mazarine, Paris.

Ci-contre : Le motif quadrilobé s'impose dans ce décor. Début du XII^e siècle.

Photo J.-L. Charmet. Bibliothèque Mazarine, Paris.

Tenue de l'instrument



On observe dans l'iconographie plusieurs tenues possibles de l'instrument : à l'épaule (*a braccio*), contre la poitrine (*a petto*), avec bandoulière, posé sur le genou ou au sol. La tenue des instruments à cordes n'obéit pas à des règles strictes, comme c'est aujourd'hui le cas, mais semble plutôt respecter des habitudes géographiques. La main gauche est toujours représentée contre le chevillier, preuve que le démanché n'est pas pratiqué, ce que confirme la longueur du manche égale à la largeur de la main (G11, G10, G7, etc.). Jérôme de Moravie l'atteste également : « *et non plus potest rebeba ascendere* », précisant que le manche est tenu naturellement « *inter pollicem et indicem iuxta capud* ». Ainsi le pouce est-il toujours en position pour intervenir sur la corde grave afin d'en augmenter la hauteur de note, vraisemblablement d'un ton. C'est cette absence de démanché qui pouvait justifier des tenues variées, contrairement au calage du violon qui s'impose entre le menton et l'épaule pour faciliter le jeu, du moins pour un certain répertoire. Dans des groupes de musique traditionnelle, le violon est encore joué *a gamba* en Algérie et au Maroc, tandis qu'il est pratiqué à l'épaule en Tunisie par exemple.

À Moissac, le vieillard D1 a un jeu nettement épaulé, mais ce choix vient peut-être de la situation du vieillard juste en dessous du Christ. Quant à D11, il a lui aussi un jeu épaulé, alors qu'il se trouve au même niveau que le Christ, ce qui n'imposait pas au sculpteur de lui faire adopter une position particulière.

Tenue a braccio. Tenue a petto. Musiciens du roi David. Psautier Hunter 229, f° 21 v°, daté environ 1170. Glasgow.



Jeu pincé et frotté



Isabelle Benoteau³⁵ cite Hortense Panum lorsque, partant de documents iconographiques tels que Moissac et Oloron-Sainte-Marie, elle tente de démontrer la double pratique pincée/frottée d'instruments comme le rebec : « *It was still in reality at the parting of the ways between the plucked and the bowed methods of playing.* »³⁶ Il faut rappeler que, dans le contexte thématique des vieillards de l'Apocalypse, l'imagier n'est pas tenu de mettre les instrumentistes en position de jeu. L'absence d'archet ne suffit donc pas pour conclure à une pratique du plectre, bien qu'à Moissac les vases cassés tenus par les vieillards aient pu être vus comme des plectres. À Oloron, la sculpture représente bien un des vieillards pinçant les cordes, tandis que son archet est à ses côtés.



Le musicien prouve ici sa capacité à alterner jeu pincé et jeu à l'archet. Bibliothèque nationale. Lat. 11550, f°7 v°.

D'autres documents iconographiques attestent cette double pratique pincée/frottée d'instruments comme le rebec et la vièle, à Saint-Jacques-de-Compostelle notamment (vièle), et, toujours dans la sculpture, à Poitiers (rebec). Un document plus probant encore nous montre un joueur de rebec au côté du roi David, pinçant une corde tout en tenant son archet³⁷. À Ahedo de Butrón, on peut observer deux joueurs de rebec à deux cordes, l'un jouant avec un plectre, l'autre avec un archet. À Jaca, le roi David joue son rebec monocorde avec archet, tandis qu'un de ses musiciens l'accompagne en pinçant la corde du sien.



Pouce de la main gauche

Pierre Bec suggère que « les premiers cordophones ont été, de toute vraisemblance, successivement ou même en même temps, pincés, frappés et frottés. »³⁸ Si la main droite est amenée à tenir l'archet pour frotter les cordes, à les pincer avec un doigt ou un plectre ou encore à les frapper, la main gauche n'est pas cantonnée à la seule tenue de l'instrument et au jeu des quatre doigts. Le pouce est également mis à contribution, utilisé comme nous allons le voir.

En haut :

*Abedo de Butrón.
L'un joue à l'archet,
l'autre joue pincé.*

Contre : Le pouce de la main gauche vient modifier la hauteur de note de la corde basse, enrichissant les possibilités.
Coffret de mariage, XII^e siècle.
Photo M. Frelezaux.
Conservation départementale du patrimoine. Conseil général du Morbihan.



Par l'appui du pouce de la main gauche sur la ou les cordes graves, le musicien a la possibilité de modifier la hauteur de note. Cette technique courante est attestée par l'iconographie : sur un coffret de mariage du XII^e siècle (musée de Vannes), dans la sculpture, à Saint-Jacques-de-Compostelle (porte des Orfèvres), à Maillezais, La Lande-de-Fronsac, Saint-Vivien-de-Médoc ou encore à Toulouse (musée des Augustins). Moissac confirme encore cette pratique : en D11, le vieillard en position de jeu, malgré un pouce gauche endommagé, conserve son doigt en appui sur la corde bourdon.

C'est une preuve supplémentaire que le sculpteur est un connaisseur et qu'il n'a pas simplement travaillé à partir de modèles de rebecs qui lui auraient été confiés afin d'être copiés. Il témoigne avoir au moins observé cette technique, peut-être même l'avoir lui-même pratiquée.

À de nombreuses reprises le maître de Moissac apporte la preuve de ses connaissances en matière d'organologie, par des détails tels que la présence de la touche sur les instruments à cinq cordes, la présence de cordiers sur ces mêmes instruments, d'attache-cordiers avec différentes attaches au cordier, d'une fixation efficace au talon que l'attache traverse, d'un montage en corde rejoignant les chevilles dorsalement et traversant le manche par trois ou cinq trous... Il reste à étudier les dessins des ouïes, dernier anachronisme, et non des moindres, de l'ensemble sculptural.

Notes

1. Benoteau Isabelle, *La représentation du rebec et de la vièle dans la sculpture française des XI^e et XII^e siècles*, mémoire de DEA, Poitiers, faculté des sciences humaines-musicologie, 1988, p. 40.
2. Rault Christian, « La reconstruction de l'organistrum », in *Los instrumentos del pórtico de la Gloria*, La Corogne, 1993, p. 408.
3. Ravenel Bernard, *Fichier iconographique. Vièles à archet et rebecs en Europe au Moyen Âge, de la fin du X^e au début du XVI^e siècle. Définition des archétypes en vue de leur reconstitution*, thèse de doctorat d'État, université des sciences humaines Strasbourg-II, 1982, p. 492.
4. Bec Pierre, *Vièles ou violes*, Paris, Klincksieck, 1992, p. 297 à 318.
5. Rault Christian, « Des instruments pour les musiques du Moyen Âge », in *Les cahiers de musique médiévale*, n° 2, Centre de musique médiévale de Paris, 1997, p. 31.
6. Homo-Lechner Catherine, *Sons et instruments de musique au Moyen Âge. Archéologie musicale dans l'Europe du VI^e au XIV^e siècle*, Paris, Errance, 1996, p. 87.
7. La Haye, Koninklijke Bibliotheek, cote Ms 76 E II f° 2.
8. Lacoste J., *Sainte-Foy de Morlaas*, édité par Les Amis des églises anciennes du Béarn, 1976.
9. B. Ravenel, *op. cit.*, p. 594.
10. Piédroit de fenêtre du XII^e siècle, Bordeaux, musée d'Aquitaine, numéro d'inventaire 11.792.
11. Fig. 4, n° 3, p. 13. *Fouilles exécutées dans le sous-sol de Moissac en 1914 et 1915*, par A. Viré, G. Chenet et l'abbé A. Lemozi et *Addendum et rectification historique*, par M. Jules Momméja, Montauban, 1916, Archives départementales de Tarn-et-Garonne, cote BR 1347.
12. P. Bec, *op. cit.*, p. 312 et sq.
13. Pardiac, abbé, *Études archéologiques jointes à la Description du portail de l'église abbatiale bénédictine Saint-Pierre de Moissac*, tomes I et II, Archives départementales de Tarn-et-Garonne, 1859.
14. Il s'agit de Barthélemy Holzhauser, interprétant l'Apocalypse, dans une traduction du chanoine Willeret.
15. I. Benoteau, *op. cit.*, p. 8-9.
16. C. Rault, *op. cit.*, p. 31.
17. Florence, bibliothèque Laurenziana, cote Ms plu. 12.17. f° 2 v°.
18. Jargy Simon, *La musique arabe*, Paris, Presses universitaires de France, collection Que sais-je?, 1988.
19. Cambridge, Trinity College, cote Ms B 526 f° 1.
20. I. Benoteau, *op. cit.*, p. 76.
21. B. Ravenel, *op. cit.*, p. 512.
22. *Ibid.*, p. 517.
23. *Ibid.*, p. 508.
24. P. Bec, *op. cit.*, p. 318.
25. B. Ravenel, *op. cit.*, p. 518.
26. C. Homo-Lechner, *op. cit.*, p. 77.
27. Mahmoud Guettat, *La musique classique du Maghreb*, Paris, éditions Sindbad, 1980.
28. B. Ravenel, *op. cit.*, tome IV, fichier iconographique. Les documents sont les suivants : une vièle sur une sculpture sur pierre conservée au Wellesley College Museum (États-Unis) ; une vièle à la cathédrale d'Amiens ; une vièle sur un manuscrit conservé à la Bibliothèque nationale à Paris, cote Ms fr. 403 f° 7 ; une vièle sur le psautier de saint Louis, conservé à la Bibliothèque nationale, cote Ms lat. 10525 f° 74 ; un rebec sur une sculpture sur pierre de la cathédrale de Chartres ; et un rebec à la basilique Saint-Denis.
29. Plus précisément : couronne en D9, manches en G6 et orfrois en G3, centre de la couronne en G5, séraphin à gauche du Christ, couronne du vieillard D11, auréole du Christ.
30. Ces documents sont les suivants :
 - boucles de ceinture, Mycènes, 1500 av. J.-C., conservées au musée d'Athènes ;
 - amphore décorée par le peintre Kléophradès (vers 490 av. J.-C.) représentant un aulète en récital, Londres, British Museum, cote E270 (183.15) ;
 - diptyque du consul Aerobindus, Saint-Petersbourg, musée de l'Ermitage, numéro d'inventaire omega 12 ;
 - autoportrait du Magister Ursus, sculpture de l'église San Pietro a Ferentillo, Terni, vers 739 ;
 - manuscrit de l'an 800 environ, conservé à la Bibliothèque capitulaire de Verceil, cote Ms LXII, f° 59 r° ;
 - manuscrit du XI^e siècle, conservé à la bibliothèque municipale de Tours, cote Ms 1018 f° 11 ;
 - reliquaires des saints Jean Baptiste et Pélage, sculpture sur ivoire, XI^e siècle, conservés au musée de la collégiale San Isidoro, León ;
 - manuscrit de la fin du XI^e siècle, conservé à la

bibliothèque Palatine de Parme, cote Ms 1650 ;

– manuscrits conservés à la Bibliothèque nationale, Paris, cote Ms lat. 2138 f° 130 v°, f° 154, f° 75 v° (fin du XI^e siècle) ; lat. 37 (vol. I) f° 1 ; lat. 252 f° 3 v° et f° 4 v° ;

– manuscrits (vers 1100-1125) conservés à la bibliothèque Mazarine, cote lat. II f° 67 v° ; lat. II f° 60 ;

– reliquaire de saint Éribert (vers 1150-1170), église Saint-Éribert, Cologne ;

– sculptures de Gilabertus : Hérode et Salomé, vierges sages, vierges folles (vers 1120), musée des Augustins, Toulouse ;

– reine de Saba (vers 1175-1200), sculpture sur pierre, musée du Louvre, Paris ;

– vierge du cloître de la cathédrale de Solsona (XII^e siècle) ;

– carreaux des cloîtres de Moissac (vers 1260-1295), mentionnés par Rupin, *op. cit.*, p. 207 ;

– carrelage du chevet de l'église abbatiale de Grandselve (1280 environ).

31. Gaborit-Chopin Danielle, *La décoration des manuscrits à Saint-Martial de Limoges et en Limousin*

du IX^e au XI^e siècle, Paris-Genève, Librairie Droz, 1969.

32. Homo-Lechner Catherine, « L'instrumentarium du porche de la Gloire à 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*, La Corogne, 1993, p. 515.

33. Jensen Sverre, « Reconstrucción de los instrumentos sobre un estudio comparado », in *El pórtico de la Gloria, música, arte y pensamiento*, Santiago, Servicio de publicaciones de la Universidad de Santiago, 1988, p. 127.

34. P. Bec, *op. cit.*, p. 327.

35. I. Benoteau, *op. cit.*, p. 6.

36. Panum Hortense, *The Stringed Instruments of the Middle Ages: their Evolution and Development*, Londres, 1940, traduit du danois par J. Pulver, reprint 1971, p. 351.

37. Manuscrit conservé à la Bibliothèque nationale, cote Ms lat. 11550 f° 7 v°.

38. P. Bec, *op. cit.*, p. 267.