
DES LUTHS ROMAINS AUX LUTHS ROMANS. UNE ENQUÊTE ARCHÉOMUSICALE SUR L'HISTOIRE DES LUTHS OCCIDENTAUX AVANT LE XIII^E SIÈCLE**Olivier Féraud**

e-mail: olivierferaud@free.fr

Rebut: 09 octobre 2016 | Revisat: 30 octobre 2016 | Acceptat: 03 novembre 2016 | Publicat: 21 dec. 2016 | doi: 10.1344/Svmma2016.8.4

Résumé

Partant d'une étude iconographique comparée allant jusqu'à l'expérimentation musicale, cet article se propose de caractériser d'un point de vue organologique les instruments de type "luth" que l'iconographie musicale ouest-européenne du Moyen Âge donne à voir avant l'introduction du luth de tradition arabo-andalouse en Europe au XIII^e siècle. La recherche de traits communs avec les luths représentés dans l'iconographie grecque et romaine permet de dégager une filiation organologique entre les luths antiques et les luths figurés à l'époque romane. Plus avant, l'observation de la répartition géographique des représentations des luths du Haut Moyen Âge permet de réfléchir aux relations culturelles entre l'Empire carolingien et l'Empire Byzantin en tant qu'elles ont pu favoriser la diffusion de ces instruments méconnus. Ces instruments informent également sur les relations qu'ils ont pu entretenir avec les vièles lors de l'introduction de l'archet ainsi que sur la route parcourue par celui-ci.

Mots-clés: Archéomusicologie, organologie, luth, Roi David, Théophanie**Abstract**

On the basis of iconographical studies and musical experiments, this paper aims to give an organological description of the necked plucked musical instruments that can be observed in Western medieval sources before the diffusion of the arabo-andalousian lute in 13th-century Europe. Underlining common traits with lutes represented in greek and roman iconography allows to draw an organological filiation between ancient and romanic lutes. Furthermore, the observation of the geographic distribution of the representations of lutes in the Early Middle Ages gives reason to reflect on the cultural relationships between the Carolingian and Byzantine empires in so far as they both could have encourage the diffusion of these not well-known instruments. Theses lutes also give information about their ties with the fiddles during the introduction of the bow and about its route to Europe.

Key Words: Archaeomusicology, organology, lute, King David, Theophany

Du VIIe siècle à l'aube de la renaissance, l'iconographie musicale du Moyen Âge occidental donne à voir de nombreux cordophones à manche et à cordes pincées, que l'organologie contemporaine classe dans la catégorie des luths.¹ Mais entre les occurrences iconographiques des premiers siècles du Moyen Âge et le luth joué aux alentours de 1500, on ne peut affirmer qu'il s'agisse du même instrument. Une rupture nette dans l'iconographie musicale occidentale est observable au XIIIe siècle lorsqu'apparaissent les premiers luths dont la structure nous aujourd'hui familière : une large caisse de résonance ovoïde de laquelle se détache nettement un manche relativement court, un cheviller brisé vers l'arrière sur lequel les chevilles viennent se fixer latéralement, et des cordes rassemblées en choeurs doubles fixées à un chevalet-cordier collé directement sur une table d'harmonie ajourée de rosaces circulaires. Cette description correspond à celles mentionnées dans les manuscrits arabes antérieurs aux premières représentations chrétiennes. La majorité de ces iconographies montrant l'instrument de face, elles ne dévoilent pas la morphologie du dos de la caisse de résonance. Mais on est en droit de supposer qu'à l'époque des premières représentations occidentales, elle est dans tous les cas hémisphérique et composée de côtes assemblées par collage, telle que lorsque l'instrument est arrivé dans l'Occident chrétien. Il s'agit bien de l'instrument joué ensuite dans toutes les cours d'Europe jusqu'au XVIIIe siècle, dont le nom *luth* est la francisation de l'arabe *al-ud* désignant ce même instrument, et dont les modifications majeures qu'il connaîtra en Europe au fil des siècles restent globalement le nombre et la longueur des cordes.

Les représentations antérieures montrent quant à elles des cordophones différents, des premières occurrences relevées et datée du VIIe siècle aux dernières au XIIIe siècle. Elles présentent peu de points communs strictement catégorisables, si bien qu'elles restent difficiles à rassembler sous un type organologique unique et clos : la caisse de résonance peut être naviforme ou très allongée, la longueur du manche varie, le cheviller n'est pas toujours clairement représenté, ni le nombre de cordes - lorsqu'elles sont représentées elle sont majoritairement au nombre de trois – ni encore le type de chevalet. Un point commun reste le cheviller à chevilles frontales. L'instrument étant toujours représenté de face, la morphologie du dos de la caisse de résonance n'est pas non plus identifiable. Dans tous les cas, dans l'iconographie, ces types de luths ne se superposent pas chronologiquement avec le luth de type *ud*.

S'il a pu être admis que, dans le haut Moyen Âge, les instruments de type luth restent attachés à la période carolingienne et disparaissent à l'époque romane au profit de la vièle pour ne réapparaître qu'au XIIIe siècle avec le luth arabe,² la guiterne et la citole, les quelques occurrences des Xe, XIe et XIIe siècles invitent au constat que des cordophones à cordes pincées et à manche étaient

¹ Il sera utilisé dans cet article le terme « luth » dans l'acception organologique en vigueur établie par le système Sachs-Hornbostel (HORNBOSTEL 1914), pour désigner tout cordophone à manche et cordes pincées, abstraction faite de l'étymologie arabe du terme et de la confusion qu'il génère souvent.

² DIEU 2006

utilisés dans l'occident chrétien avant que celui-ci ne s'approprie, avec une grande facilité, le *úd* de l'*al-Andalous*. L'idée que les enlumineurs aient pu continuer à représenter un instrument inusité par imitation des manuscrits antérieurs ne peut tenir face à leur diversité organologique et à l'observation que la morphologie de l'instrument a évolué vers une organologie clairement identifiable dans les iconographies des XI^e et XII^e siècle. De ces instruments, que nous ne pouvons appeler luth du fait qu'ils ne peuvent être affiliés au *úd*, nous ne savons rien hormis sa petite iconographie.

En l'absence de modèles physiques à reproduire, le travail de restitution de l'instrument, tout comme le travail de constitution d'un savoir, exige de prendre en compte une diversité d'approches et de sources. C'est cette pluridisciplinarité qui définit l'archéologie musicale : si elle relève conjointement de l'histoire, de la musicologie et de l'archéologie, elle convoque un ensemble de champs comprenant la dendrochronologie, l'iconographie, l'histoire des techniques, l'histoire de l'art, la sociologie, l'ethnomusicologie, la philologie, l'organologie, jusqu'à l'expérimentation musicale (HOMO-LECHNER 2002). Cet ensemble d'approches constitue ce qui devient, entre l'image et l'instrument sonore, une véritable enquête. Partant d'une telle approche, cet article se propose de caractériser ces luths carolingio-romans en explorant son iconographie dans un premier temps, et en exposant dans un second temps des expérimentations réalisées pour la pratique musicale. Face au peu de documentation et aux difficultés que cela implique, il s'agira de montrer en quoi l'archéo-musicologie expérimentale peut aider à approfondir les connaissances et retracer le parcours de ces instruments méconnus. On verra comment l'étude iconographique permet d'établir des liens organologiques et historiques entre ces instruments et les luths de l'antiquité gréco-romaine, jusqu'à avancer l'hypothèse du rôle joué par l'influence de la culture byzantine dans la diffusion de ces instruments dans le bas Moyen-Âge. Cet article est ainsi l'occasion d'observer la manière dont les processus d'appropriation et d'occidentalisation d'instruments d'origine orientale en modèlent culturellement les attributs organologiques, selon des motivations diversifiées et souvent liées entre elles : sonores, musicales, culturelles, sociales, religieuses, politiques voire géopolitiques.

1. Parcours historique et iconographique

Contrairement à ce qui a longtemps été écrit, les instruments de type luth étaient connus et utilisés dans l'antiquité grecque et romaine. On peut souvent lire dans les ouvrages se proposant d'établir une histoire de l'instrument nommé *luth* que l'origine de celui-ci est strictement orientale. On trouve par exemple ce discours dans l'ouvrage de Douglas ALTON SMITH (2002), dont le premier chapitre commence sur l'affirmation que, bien que les humanistes de la renaissance cherchaient à revendiquer une origine antique à l'instrument qu'ils avaient choisi comme icône du poète, le luth était inconnu des grecs et des romains. S'il est effectivement avéré que le luth que nous connaissons, tel que décrit dans l'introduction de cette étude, n'est pas connu en Europe avant les

premières représentations réalisées au XIII^e siècle dans l'Al-Andalus reconquis par les chrétiens – dont les exemples les plus précoces et les plus fameux sont des miniatures du chansonnier des Cantigas de Santa Maria compilées par Alphonse X le Sage – il est erroné d'affirmer que les instruments de type luth étaient jusqu'alors inconnus des européens. L'écueil de nombre d'études sur l'histoire des instruments est souvent de rechercher un parcours et une évolution linéaire, autant sur le plan historique que technique. Cet écueil reste finalement lié à l'ambiguïté du terme lui-même : parle-t-on de l'instrument nommé « luth » ou du cordophone à manche et à cordes pincées ? Considérer que l'histoire occidentale des instruments de type luth reste cloisonnée entre l'origine arabe du luth et l'origine espagnole de la guitare revient à ignorer la riche diversité des cordophones connus pendant tout le Moyen-Âge et qui ont pourtant participé de l'histoire de la culture musicale européenne. Cette optique relevant d'un évolutionnisme, conçoit l'histoire du luth comme passant d'un stade primitif monoxyle à un stade évolué grâce à la découverte de la technique du cintrage et du collage. C'est effectivement le parcours technique qu'a suivi le luth *ūd* après que le luth de culture persane *barbat*³ s'est vu approprié par la culture arabe, mettant progressivement au point son luth propre en lui faisant profiter de ses savoir-faire techniques. Pour le luthier et chercheur Carlos Paniagua, la construction de la caisse de résonance en côtes assemblées peut remonter au temps de Al-Kindi (874), qui précise dans son traité que « le bois utilisé pour la caisse du luth doit être mince, et uniformément mince ».⁴

Mais laissons à présent le luth *ūd* parcourir un chemin qui n'arrivera en occident qu'à la fin du Moyen-Âge, pour nous recentrer sur des luths qui, si l'on considère l'ensemble du Moyen Âge, ont été utilisés sur une période plus large que ce dernier. Si l'on ne cherche pas à élaborer une arborescence linéaire d'un point de vue strictement organologique mais que l'on considère plutôt les choses en termes de pratique instrumentale, on s'aperçoit que l'histoire des luths en occident commence avec la présence romaine dans les provinces occidentales. A ce point de l'exposé, le terme « luth » sera utilisé dans son acception organologique pour désigner tout cordophone à manche et à cordes pincées.

Antiquité

Les instruments de type luth étaient peu appréciés dans la Grèce hellénistique, inexistant dans la civilisation étrusque, mais beaucoup plus répandus dans l'iconographie romaine. Comme en Grèce, le luth était pour les romains d'origine orientale, origine qu'il partage avec la harpe (VENDRIES 1999). Dans le monde Hellénistique, l'iconographie musicale des Ve-III^e siècles av. JC nous livre un certain nombre d'instruments, majoritairement tenus par des figures féminines.⁵

³ Le *barbat* est souvent considéré comme l'ancêtre des luths à manche court. On présume, à juste titre, que sa facture était monoxyle, si bien qu'on lui attribue volontiers comme descendants directs des luths tels que le *biwa* japonais, dont les plus anciens exemplaires conservés datent du VIII^e siècle (ALTON SMITH 2002: 13).

⁴ PANIAGUA 2016.

⁵ Sur les luths en Grèce antique, voir HIGGINS & WINNINGTON-INGRAM 1966: 62-71.

Organologiquement, ces luths sont de différents types. Un très bel exemple est celui figuré sur une statuette de terre cuite originaire de Tanagra (Grèce) datée du III^e siècle av. JC (fig. 1). Ce luth pourrait être celui qu'Élien appelle *skindapsos*, qu'il décrit comme étant utilisé en Inde pour charmer les éléphants⁶ et qu'Athénée emploie pour désigner un *tetracordon*.⁷ Un des aspects les plus frappants est la similitude de cet instrument avec la guiterne médiévale (arrivée d'orient dans le monde chrétien à la même période que le *úd*) autant dans sa morphologie que dans sa position de jeu (tenue haute sur la poitrine). S'il s'est vu dilué en Europe dans différents instruments tels que la mandoline ou la guitare, ce type de luth connaît aujourd'hui une aire de diffusion très vaste allant du Yémen (*qanbūs*) au Tibet (*dranyen'*). Si ces deux instruments traditionnels possèdent une table d'harmonie en peau, rien ne permet d'affirmer qu'il en était de même pour l'instrument grec antique. La continuité morphologique entre la caisse et le manche ainsi que le volume arrondi visible au dos de l'instrument de Tanagra permettent en revanche de conclure avec certitude à une facture monoxyle creusée.

Un autre type observable est un luth à caisse naviforme et au manche long plus détaché, relevant de façon très proche du luth toujours joué en Égypte à la même époque (fig. 2), puisque l'on peut clairement distinguer le manche traversant la table d'harmonie sans aucun doute faite en peau animale. L'ensemble de la scène figurée sur un bas-relief datant du Ve s. av. JC est elle-même révélatrice d'une influence égyptienne. Un troisième type peut être identifié, possédant un manche long et relativement détaché de la caisse, dont un bel exemple figure sur un bas-relief attribué à l'atelier du sculpteur Praxitèle (fig. 3). L'absence de détails significatifs dans ces iconographies ne permettent pas de décrire avec précision la structure organologique de ces instruments (fixation des cordes, disposition des chevilles...).

Selon Christophe VENDRIES (1999), il est vraisemblable que c'est « ce type de luth que Pollux désigne sous le nom de *τρίχορδον* (*trichordon*), selon une terminologie forgée à partir du nombre de cordes, semblable à celle qu'utilisent les Japonais pour désigner leur luth tricorde (*shamisen*), ou conforme à l'appellation persane de *setâr* qui signifie « trois cordes ». Pollux ajoute que le luth est dénommé *πανδοῦρα* (*pandoura*) chez Assyriens tandis que Clément d'Alexandrie lui prête une origine phrygienne ». ⁸ Si le terme de *pandura* n'est assurément pas grec et se réfère à une origine géographique pointant vers la Mésopotamie, le latin quant à lui l'a retenu. Il semble que sa découverte par le monde romain ne se soit pas faite par influence grecque mais depuis l'Égypte, *via* l'Afrique Proconsulaire, comme le laisse penser Martianus Capella qui précise que la *pandura* était appréciée des Égyptiens. ⁹ Pour les romains, le luth était donc un instrument « exotique » issue des colonies. L'iconographie musicale du monde romain montre

⁶ ELIEN 1999: 132.

⁷ Ibid.

⁸ Pollux, IV, 60 et Clément d'Alexandrie *Stromates*, 16, 76, 5. In VENDRIES 1999: 118

⁹ Ibid.

de nombreux exemples de luths joués par des figures diversifiées : on le trouve dans les mains d'amours, de musiciennes ou de musiciens. Le point intéressant est que cette iconographie ne se limite pas à la *pars orientalis* de l'empire romain, mais est présente à Rome comme dans les provinces occidentales.

Un des plus précieux exemple de ces luths de l'Égypte romaine n'est pas iconographique mais bel et bien archéologique. Il s'agit du fameux luth mis au jour en 1906 dans une sépulture d'époque impériale dite de « la Prophétesse des images de l'Osiris-Antinoüs », dans la nécropole d'Antinoopolis (fig. 4). Selon Christophe Vendries, ce vestige représenterait le témoin des modifications apportées sur le luth en Égypte sous l'occupation romaine : « les fabricants de luths ont su intégrer à l'époque romaine des acquis de facture expérimentés sur les *citharae* car, à la différence des luths égyptiens du Nouvel Empire, ils possèdent désormais une table d'harmonie en bois, un chevalet et de longues chevilles d'accord. Ces éléments, caractéristiques des *citharae* gréco-romaines, se combinent avec des traditions de facture locales comme l'étroitesse du manche, la forme de la caisse en demi-amande ou le motif de queue d'aronde placé au sommet du manche, bien connu chez les Égyptiens, figurant sur cinq des luths dits « coptes » ». ¹⁰ Sept exemplaires de ces luths sont conservés aujourd'hui, datant des IIIe au VIIe siècles.

Le luth nommé *pandura* chez les romains relève du même type et présente une organologie homogène, avec un manche long détaché d'une caisse arrondie aux dimensions réduites, terminé par un appendice ornemental et doté de trois chevilles frontales et de trois cordes, ¹¹ morphologie relativement proche du luth de la base de Mantinée (fig. 3). La représentation la plus précoce est la stèle funéraire de Lutatia Lupata provenant de Emerita Augusta en Lusitanie, datée de la fin du Ier s. ou du début IIe s. (fig. 5). Un bel exemple de ce type de luth est un petit bronze découvert il y a quelques années à Banasa au Maroc (fig. 6). C'est ce même instrument que l'on retrouve, par exemple, à Naples sur un sarcophage originaire de Pozzuoli et daté du IIIe siècle (fig. 7). On constate ainsi que les représentations du luth s'étalent de façon contemporaine sur un vaste territoire.

La caisse de résonance de ces luths était faite d'une carapace de tortue. On peut clairement en reconnaître la morphologie et la taille dans les iconographies, certaines allant jusqu'à en figurer les écailles, suivant ainsi la tradition de facture des lyres. ¹² Notons que l'usage de la carapace de tortue est toujours observable dans certaines traditions organologiques méditerranéennes pour la fabrication de petits luths (guenbri au Maroc, Baghlamas en Grèce). Tout laisse à croire que la table d'harmonie était faite de peau animale comme on l'observe par exemple sur les

¹⁰ Ibid. p. 125.

¹¹ Le luth figuré sur un couvercle de sarcophage conservé au Musée du Capitole, Palais des conservateur, à Rome possède 6 cordes et 6 chevilles, bien que 3 trous seulement sont représentés sur la partie inférieure du Manche (Ibid. p. 129). On en en droit de penser qu'il puisse s'agir de 3 cordes doublées.

¹² Une caisse de luth égyptien en carapace de tortue datant du Nouvel Empire est conservé au British Museum.

guenbris marocains et comme la continuation du manche sur la table d'harmonie dans certaines iconographies romaines le laisse deviner.

Le luth semble avoir suivi la même évolution de facture que la lyre en voyant sa table de peau faite en bois et sa carapace naturelle de tortue remplacée par une caisse de résonance sculptée en bois de manière à en conserver le souvenir morphologique. La dimension imitative de la caisse est remarquablement illustrée par un des rares exemples de figuration du luth de profil : il s'agit d'un bas-relief présent sur le sarcophage de Iulia Tyrania, découvert et conservé à Arles (fig. 8). Si la morphologie de la carapace est clairement identifiable, la perfection de la rotondité de la caisse et son volume trop important incitent à penser qu'il s'agit d'une caisse sculptée.¹³ Cependant, l'assemblage du manche et de la caisse semble être le même que s'il s'agissait d'une carapace de tortue véritable. On remarque également que les chevilles sont fixées frontalement par le dessus du manche. Cette facture en bois est bien celle du luth d'Antinoopolis, dont les échancrures observables sur les flancs de caisse ne semblent pas s'être exportées en dehors de l'Égypte. Christophe Vendries relève que ces échancrures de la caisse révèlent une nouvelle fois le lien étroit qui unie le luth et la cithara. L'aspect purement ornemental de ces échancrures sur les flancs de caisse n'est pas sans rappeler celles que l'on peut observer sur certaines vihuelas médiévales à cordes pincées figurées aux XIVe et XVe siècles en Espagne, où l'influence culturelle de l'Afrique du Nord n'est plus à démontrer (fig. 9).

S'il est figuré dans une grande partie de l'Empire romain, le luth reste principalement cantonné au thème funéraire et féminin figuré sur les sarcophages ou les stèles. Dans l'antiquité tardive, le succès du luth est surtout avéré, selon Christophe Vendries (1999: 130), en Égypte chrétienne à partir du Ve siècle. Les luths à manche court observables dans l'iconographie hellénistique auraient quant à eux quitté le monde méditerranéen pour se retrouver, dans les époques ultérieures, dans les régions orientales suivant le tracé de la route de la soie : « la vieille route de l'occident et de l'Asie centrale vers l'Extrême orient est mieux tracée par le luth que par tout autre objet », affirme Curt Sachs.¹⁴ On le retrouve en Inde, en Asie centrale, et jusqu'en Extrême-Orient avec le luth japonais Biwa. Si, selon Carlos Paniagua (2016), les luths à manche court et caisse ample figurés sur les sculptures hellénisantes de Gandhâra (nord-ouest de l'Inde, Ier – IIIe s.) sont un avatar du fameux « barbat » persan, rien ne permet encore de déterminer avec certitude ni quelle culture a précisément développé ce type de luths ni quelle route il a suivi du côté occidental. Si l'on ose un grand écart de plus de 1500 ans on peut constater que le type de luth piriforme figuré sur un bas-relief originaire de Xanthos en Lycie, région située actuellement au sud de la Turquie et intégrée à l'Empire romain d'Orient au IVe siècle (fig. 10), se retrouve sur une fresque datée du 11e siècle située en la Cathédrale Ste Sophie de Kiev (Ukraine), où Vladimir Ier le Grand, prince de Novgorod puis prince de Kiev en 980, imposa le rite byzantin en 988 (fig. 11). Il est donc

¹³ VENDRIES 1999: 128

¹⁴ SACHS, Curt, *History of the Musical Instruments*, New York, 1940, p. 191 (in VENDRIES 1999: 133)

tout à fait envisageable que ce type de luths originaires du Moyen-Orient aient pu connaître une diffusion vers ouest par l'influence et la présence byzantine dès l'antiquité tardive. On verra plus loin, avec le manuscrit de Monte Cassino, comment cette influence byzantine a pu jouer un rôle, ne serait-ce qu'icongraphique, dans l'Italie médiévale et dans la diffusion des luths en général.

Le bilan organologique du luth connu et joué dans l'aire méditerranéenne du monde gréco-romain est le suivant : on peut distinguer deux grands types de luth (un luth à manche court et un luth à manche long), la facture monoxyle se généralise dans l'antiquité tardive, la majorité des occurrences montrent trois cordes fixées à des chevilles disposées verticalement (soit frontalement soit par dessous) sur un manche terminé par un appendice terminal en queue d'aronde, que Christophe Vendries (1999) attribue à l'influence égyptienne. Le cheviller n'est autre qu'une continuation linéaire du manche, comme cela s'observe toujours sur le saz turc par exemple. Ce sont ces attributs organologiques que l'on retrouve dans les luths du haut Moyen Âge occidentale.

Moyen Âge

Les cordophones ont été introduits dans le monde gallo-romain des régions occidentales de l'Europe par l'occupation romaine, si bien que le luth, dont la pratique romaine restait minoritaire, n'y est pas un instrument traditionnellement présent. Dans l'empire byzantin comme dans l'empire carolingien, les valeurs et les formes de l'antiquité sont mises en avant dans un projet de revendication d'un héritage romain. L'iconographie musicale du haut Moyen Âge relève ainsi largement de l'antiquité tardive. Le cordophone qui y règne reste de type cithare. Avec le développement du thème de David musicien, l'iconographie musicale carolingienne dévoile un riche instrumentarium mettant à l'honneur les cordes pincées avec au centre, dans la majorité des cas, des cithares ou des lyres de référence romaine témoignant d'une appropriation organologique. Les Psautiers de Stuttgart et d'Utrecht comptent parmi les plus précoces iconographies musicales du monde carolingien, et témoignent tous deux d'une forte inspiration de modèles de l'Occident et de l'orient romain de l'antiquité tardive (SEEBASS 2011: 110).

C'est au VIII^e siècle que le luth réapparaît dans l'iconographie occidentale. La première occurrence référencée figure sur une plaque de reliure en ivoire du psautier de Dagulf (École du palais de Charlemagne, entre 783 et 795) conservée au Musée du Louvre (fig. 12). On y voit un petit luth piriforme de type manche court en continuation de caisse, muni de trois cordes fixées à des chevilles frontales sur un cheviller consistant en une continuation du manche et dont l'extrémité est simplement marquée d'une pointe losangée. En bas de caisse est observable un ergo d'attache des cordes similaire à celui du luth d'Antinoopolis. Cette morphologie suppose clairement une facture monoxyle creusée, telle qu'on peut l'observer sur les vièles retrouvées dans les fouilles de Novgorod.¹⁵

¹⁵ Instruments conservés à l'Institut d'Archéologie de l'Académie des Sciences de Russie (d'après VERTKOV 1975). Voir aussi BRISBANE 2007.

Dans l'iconographie carolingienne, le luth occupe généralement une d'honneur. Il peut être placé comme icône de la musique, comme dans une miniature de l'*Institutio arithmetica* de Boèce, réalisée en 840,¹⁶ montrant la personnification de la musique porter un luth comme attribut. Réalisé à la même époque (entre 840 et 855), le psautier de Lothaire renferme une magnifique miniature de pleine page montrant David musicien (fig. 13). Alors que les seuls instruments mentionnés dans le texte du psaume 150 inscrit sur la page opposée sont *citharae* et *cymbala*, c'est pourtant un luth qui est représenté dans les mains du roi musicien, ce qui témoigne de la place accordée culturellement à cet instrument. Par sa grande dimension, cette miniature nous livre des informations organologiques précises : le manche est relativement court et son cheviller se résume en une continuation du manche se terminant par un contour arrondi, le contour piriforme de la caisse est inversé, avec sa partie la plus large dirigée du côté du manche. Les trois cordes distinctement représentées sont attachées à des chevilles frontales et reposent sur un chevalet mobile disposé au premier quart d'une table d'harmonie percée de petits orifices circulaires. Elles sont fixées au bas de la caisse à un petit ergo proéminent. Cette forme de la caisse en œuf inversé se retrouve sur un luth tricorde à chevilles frontales (fig. 14) figuré sur le portail de la cathédrale de Burgos en Espagne (XIII^e siècle). La caisse de ce dernier rappelle fortement celles de luths tricordes traditionnels géorgiens comme le *ou* ou le *pánduri* (fig. 15). Quant on sait que la culture byzantine s'est diffusée jusque dans ces régions, le nombre de cordes ainsi que la référence à *pandoura* méritent d'être relevés en tant que cela peut nourrir l'hypothèse d'une diffusion byzantine de ce type de luths. Il est à noter que c'est cette même morphologie de caisse, gonflée vers le haut et aplatie au bas, qu'adoptent les instruments portés par les vieillards de l'Apocalypse dans une miniature d'un codex du Commentaire de l'Apocalypse de Beatus de Liébana (Hh 58, Xe siècle), considéré comme l'une des plus anciennes représentations occidentales de l'archet (Bachmann 1963). Dans les nombreux autres codex espagnols conservés du Beatus, c'est un instrument de type luth qui est figuré dans la main des 24 vieillards. Bien que l'on considère que « les enlumineurs travaillèrent probablement à partir d'exemplaires enluminés de l'Apocalypse du VI^e ou VII^e siècle sans inventer les représentations (...) »,¹⁷ le profil de ces luths varie sensiblement d'un codex à l'autre. Ces variations trouvant écho en d'autres contextes iconographiques ou organologique, ces instruments témoignent vraisemblablement d'une organologie réelle. Par ailleurs, l'Espagne n'ayant pas participé à ce que l'on nomme la Renaissance carolingienne, le style des miniatures est dominé par l'art islamique (Seebass 2011: 110). L'omniprésence du luth dans l'iconographie des vieillards du Beatus aux Xe et XI^e siècles, dont l'observation porte à considérer qu'ils étaient munis d'une table d'harmonie en peau animale, relève donc très certainement d'une influence culturelle islamique ou berbère. Ces instruments peuvent être rapprochés du *hajhouj* marocain joué aujourd'hui par la communauté Gnawa.

¹⁶ Staatsbibliothek, Bamberg Class. 5, f. 9v. La miniature est réalisée par l'école de Tours, un des *scriptoria* les plus importants pour la miniature carolingienne (SEEBASS 2011: 34)

¹⁷ Alexandra Acconci, citée in SEEBASS 2011: 110

Au IXe siècle toujours, on remarque dans certaines miniatures une imprégnation du luth par la lyre, similaire à celle décrite par Christophe Vendries (1999) au sujet de la pandoura romaine et de la cithara. Le luth prend parfois les attributs de la lyre en évoquant sa caisse avec le départ de ses deux bras, comme dans le psautier d'Utrecht,¹⁸ réalisé entre 813 et 835 dans le scriptorium de Reims. La longueur du manche n'est pas sans évoquer celle des luths de l'iconographie romaine. De plus, l'ergo terminal en bas de caisse rappelle également le luth d'Antinoopolis. Sa forme évasée se retrouve sur plusieurs représentations de vièles dite « en huit ». Tilman Seebass (2011: 110) considère que les différents instruments représentés dans le Psautier d'Utrecht sont des représentations inspirées de l'antiquité romaine d'instruments « qui appartenaient souvent au passé » et qui, comme le luth romain, avaient disparus. La diversité des occurrences iconographiques carolingiennes tend cependant à considérer que le luth n'a pas été seulement une référence à l'antiquité. Cette imprégnation du luth et de la lyre va jusqu'à les fondre l'un dans l'autre en ajoutant son manche aux deux bras unis par le joug orné dans la Première Bible de Charles le Chauve¹⁹ (Tours, 845-846). L'ambigüité lyre/luth se retrouve dans la citation d'instruments identiques à ceux représentés dans l'iconographie romaine, tel que dans une miniature de pleine page du « Psautier doré » de St-Gall (IXe siècle)²⁰ dans laquelle est figuré un instrument similaire à celui que l'on peut observer sur le côté d'un sarcophage attique conservé au Musée du Louvre.²¹

Un autre type de luth à manche long est figuré dans l'iconographie carolingienne. On le trouve représenté à plusieurs reprises dans le manuscrit appelé couramment « Psautier de Stuttgart », probablement rédigé et enluminé à l'abbaye de St-Germain-des Près vers 820 ou 830²² (fig. 16). La démarcation nette entre la caisse et le manche, en épaules tombantes aux angles marqués, rappelle la morphologie de la citole, dont l'iconographie ne se diffuse qu'au XIIIe siècle, à la différence que la caisse est considérablement allongée. Une fois encore, cette morphologie de caisse peut être rapprochée d'instruments traditionnels des régions anciennement d'influence byzantine, tels que le panduri²³ de Géorgie et le dála-fandýr (fig. 17) de République d'Ossétie du sud (détachée de la Géorgie en 1990). Elle se retrouve également sur un luth tricorde à manche court dans les mains d'Ethan, un des musiciens du Roi David, figuré dans une Bible italienne du XIIe siècle²⁴ (fig. 18). Il serait tentant de voir dans les épaules perpendiculaires au manche et dans le cheviller en demi-cercle la mémoire morphologique d'une lyre qui aurait perdu ses

¹⁸ Utrecht, Universiteitsbibliotheek, MS Bibl. Rhenotraiectinae I Nr 32. En ligne sur le site internet : URL : <http://www.utrechtpsalter.nl/>. [Consulté 10/10/2016]

¹⁹ Paris, Bibliothèque nationale de France, MS lat. 1. En ligne sur le site internet Galica, URL : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8455903b> [Consulté 10/10/2016]

²⁰ St. Gallen, Stiftsbibliothek, Cod. Sang. 22

²¹ Côte MA 2120. Cité in VENDRIES 1999.

²² Württembergische Landesbibliothek, Stuttgart (Germany) Cod. Bibl. Fol. 23, 108r.

²³ L'instrument porte le même nom que le *pánduri* géorgien cité précédemment : bien qu'étant également tricorde, la caisse est plus allongée.

²⁴ MS Barb. Lat. 587, f.194. Rome, Biblioteca Apostolica Vaticana.

bras après ajout du manche de luth.²⁵ Mais l'ancienneté de cette mémoire de la lyre, si elle devait être démontrée, est à cette époque devenue si ancienne qu'il convient plutôt d'y voir un trait stylistique. On pourrait aussi voir dans les épaules brisées de ces luths à manche long une mémoire des luths dits "coptes", dont la morphologie semble s'être proprement développée dans l'Égypte chrétienne (Vendries 1999). Il est à noter que de tels luths aux épaules brisées, bicordes ou tricordes, sont représentés dans l'iconographie Fatimide en Égypte du XI^e siècle²⁶ ainsi qu'au XII^e siècle sur les fresques de la Chapelle Palatine à Palerme.

Cependant, outre la morphologie, c'est aussi en termes de posture de jeu qu'il convient de penser les instruments. La position de jeu des luths du Psautier de Stuttgart, portés hauts sur la poitrine et reposant sur l'avant-bras droit, n'est pas sans rappeler celle de certains luthistes de l'iconographie hellénistique. Elle est aussi celle adoptée plus tard par les joueurs de guitermes et de citoles. L'histoire des luths étant celle de constants emprunts et appropriations, suivre la trace des postures de jeu permet de mieux appréhender la diffusion des instruments. Les traditions musicales nous apportent des informations importantes sur ce sujet. On constate par exemple que le luth piriforme à table d'harmonie en peau qanbûs est joué au Yémen selon cette posture. Considérant qu'il y a peu de chances pour que les postures de jeu n'aient pas été introduites dans l'occident médiéval avec leurs instruments, on peut supposer à juste titre que ce fut le cas de la guiterne, celle-ci étant une version occidentalisée du qanbûs, que les chrétiens se sont approprié sans doute par leurs relations avec la culture arabe (Mokrani 2007). Concernant les luths à manche longs du Psautier de Stuttgart, les occurrences iconographiques ne sont pas assez nombreuses pour émettre des suppositions quant à leur provenance. Si certains attributs structuraux, tels que la longueur du manche et les épaules brisées, peuvent le faire entrer dans un emprunt à l'antiquité romaine tardive, l'allongement de la caisse a certainement été motivé par un autre échange culturel qui reste à déterminer. Il serait utile de leur consacrer une étude, en prenant en compte l'existence des instruments géorgiens cités précédemment et d'une possible influence byzantine indirecte.

Dès le Xe siècle, l'iconographie livre des représentations de luths dont la morphologie peut être rassemblée dans un type commun : un manche court en continuation d'une caisse piriforme, muni de trois cordes fixées à des chevilles frontales, et dont la table d'harmonie ne comporte pas de rosace mais parfois de petites perforations. Ces attributs organologiques sont les mêmes qui définissent un grand nombre de vièles à archet de la même période. En l'absence de figuration d'archet, c'est la plupart du temps la présence du cordier qui permet de les différencier. On retrouve ce luth à Amiens dans les mains d'Asaph, un des musiciens du roi David, dans une miniature du Psautier à l'usage d'Angers (XI^e siècle). L'observation minutieuse de l'instrument montre bien trois chevilles, mais les cordes semblent avoir disparu. Si le manche ne porte pas de frettes,

²⁵ Cette hypothèse a été développée par le musicien et penseur John Wright à propos du parcours de la vièle à archet en occident qui seraient passées par les lyres à archet.

²⁶ Par exemple sur une plaque d'ivoire conservée au Museum für Islamic Kunst.

on remarque l'ergo terminal en bas de caisse (fig. 19). Le musicien tient dans sa main gauche un bâtonnet servant à toucher les cordes. On a pu voir dans cet instrument piriforme une vièle - dite "byzantine" par sa morphologie piriforme - plutôt qu'un instrument de type luth. Bachmann y consacre un paragraphe dans lequel il discute de la possibilité qu'il s'agisse moins d'un plectre que d'une mailloche frappant toutes les cordes simultanément, proposant ainsi l'hypothèse que l'archet a pu naturellement se substituer à cette technique lorsqu'il est arrivé à cette époque (1969, p. 59). Cet instrument serait alors une vièle "en puissance". Bachmann note que l'usage du plectre, dans l'iconographie, se généralise après le Xe siècle, les cordes étant pincées au doigt dans les périodes antérieures. Or, dans un Psautier italien antérieur daté de la fin du Xe siècle,²⁷ un luth du même type est représenté en position de jeu, dont les frettes sont nettement figurées (fig. 20). Le musicien tient dans la main droite une baguette du même genre, mais dont la forme pointue et détachée du manche à son extrémité permet clairement de l'identifier comme étant un plectre. Ce type de plectre, constitué d'un manche dans lequel est fiché le plectre proprement dit est celui que l'on retrouve dans la main des citharèdes de l'antiquité. La baguette tenue par Asaph dans le Psautier d'Angers, sectionnée en biseau à son extrémité, fait davantage penser à une section de plume qu'à une mailloche, et donc à un plectre. Ces figurations de plectres "à l'antique" dans l'iconographie du XIe siècle appuient l'hypothèse d'un fil de transmission du luth en occident puisant dans l'antiquité, aussi tortueuse soit la route qu'il a pu emprunter. Dans les derniers siècles du Moyen Âge, c'est le plectre en plume pliée qui s'imposera, dont on trouve une des premières représentations chrétiennes dans le *De Rerum Naturis* de Raban Maur (Monte Cassino, 1023). L'introduction du plectre de plume pliée sur le continent est attribuée au célèbre musicien Zyriâb, qui l'aurait apporté au VIIe siècle dans l'al-Adanlus en même temps que d'autres innovations relatives au luth ùd. Dans une autre miniature italienne, datée du XIe siècle, illustrant le chapitre *Figuris instrumentorum musicalium et musicorum* précédant un *De institutione musica* de Boèce, figurent deux musiciens jouant chacun d'un luth piriforme (fig. 21). Nous retrouvons les mêmes attributs organologique (caisse piriforme, chevilles frontales, trois cordes, jeu au plectre mais sans frettes figurées), à la différence que le manche est ici plus long. Là encore, le luth prend place parmi un ensemble d'instruments à cordes savants représentant la musique : les deux luthistes sont situés au-dessous des joueurs de lyres et de rote.

Comme il a été mentionné plus haut, le luth est un instrument de prédilection des vieillards de l'Apocalypse dans l'iconographie ibérique des Xe – XIIe siècles. Sur une fresque méconnue datée de la fin du XIe siècle (fig. 22), provenant de l'église Sant Quirze de Pedret en Catalogne et conservée au musée archéologique de Solsona,²⁸ les vieillards tiennent chacun un instrument dont les caractéristiques restent celles des cordophones à manche du XIe siècle : caisse piriforme se poursuivant en un manche court terminé par un cheviller circulaire, chevilles frontales, tricorde,

²⁷ *Libri Psalmorum ex hebraico caractere et sermone in latinum eloquium a Beato Geronimo presbytero editus*. Ivrea, Biblioteca Capitolare, Cod. LXXXV, fol. 23v. Attribué à Warmundus, évêque d'Ivrea de 966 à 1011.

²⁸ Je remercie vivement Laura de Castellet pour m'avoir permis de découvrir cette fresque, ainsi que le Musée de Solsona pour m'avoir autorisé à la photographier.

ergo de fixation des cordes en bas de caisse, orifices circulaires dans la table d'harmonie. Les cordes venant se fixer directement au bas de la caisse, nous pouvons en déduire que le chevalet est mobile même s'il n'est pas figuré. L'absence de plectres peut amener à se demander s'il s'agit de vièles ou de luths, ceux-ci étant organologiquement similaires durant cette période. Dans l'iconographie des vieillards, ceux-ci ne peuvent tenir l'instrument que d'une main car l'autre est soit occupée à montrer le Christ soit à tenir une fiole de parfum. Les instruments de la louange sont rarement représentés en position de jeu, si bien que pour expliciter l'instrument "vièle", l'archet est parfois représenté à côté de l'instrument, comme sur le portail de la cathédrale Sainte-Marie d'Oloron. Etant données la large présence du luth dans l'iconographie espagnole des vieillards dans de cette période et l'absence de figurations d'archets ou de cordiers, on peut en conclure que les instruments de la fresque de Sant Quirze de Pedret sont très certainement des luths. Bien que la fresque soit incomplète, huit instruments sont identifiables. Parmi eux, il en est un qu'un vieillard semble tenir de profil (fig. 23). Si tel est le cas (aucun autre vieillard ne porte une fiole de parfum), il faut souligner la rareté d'une telle représentation par rapport à la grande majorité des instruments qui sont figurés de face. Ce profil n'est pas sans rappeler celui que l'on peut observer sur le Sarcophage de Iulia Tyrania datant du II^e ou III^e siècle (fig. 8). Ce rapprochement peut constituer un argument supplémentaire en faveur d'une continuité organologique entre luths romains et luths romans. Une seconde occurrence iconographique espagnole de luth piriforme à manche court est observable sur un chapiteau situé à Jaca, dans le nord de l'Espagne. Cet instrument présente les mêmes caractéristiques que nos luths romans piriformes, à la différence qu'une seule corde est représentée et que le manche se détache davantage de la caisse.

Toujours au XI^e siècle, on retrouve un luth tricorde piriforme à manche court dans une miniature italienne du *De Rerum Naturis* de Raban Maur (780-856), réalisé en 1023 à Monte Cassino où il est toujours conservé, représentant les musiciens de David (fig. 24). Les attributs organologiques sont les mêmes, l'identification comme luth étant validée par la position de jeu et la présence d'un plectre qu'il est aisé de décrire comme une plume pliée. Bien qu'il soit muni de trois chevilles, l'observation minutieuse de l'instrument montre que les deux traits figurant les deux cordes du bas semblent être doublés. En plus du joueur de luth, trois musiciens sont figurés en position de jeu : un joueur de cithare – qu'il est difficile d'identifier comme rote ou psaltérion - et un joueur de cymbales. Les deux joueurs d'instruments à cordes sont représentés assis tandis que le joueur de cymbales est debout et exécute un pas de danse. Un quatrième instrument est figuré en dessous : un hexacorde à cadre rectangulaire dont les deux formes circulaires situées sous les cordes pourraient être identifiées comme des résonateurs.

Cette miniature a cette particularité qu'elle pose la question de la désignation lexicale de l'instrument. Le luth des périodes carolingiennes et romane souffre en effet de compter parmi les instruments auxquels on n'est pas encore en mesure d'assigner une dénomination, qu'elle soit latine ou vernaculaire. Le terme "luth" dérivant de l'arabe *al-ūd*, il ne peut convenir d'un

point de vue étymologique. Les termes vernaculaires n'apparaissant dans la littérature qu'à la fin du Moyen-Âge, la découverte du nom de cet instrument reste improbable. Les termes désignant les instruments à cordes restent donc des dénominations latines qui permettent difficilement d'identifier précisément les instruments en l'absence d'une association claire entre le nom et l'image.²⁹ Or, les trois instruments à cordes du *De Rerum Naturis* possèdent chacun une inscription au-dessous écrite d'une autre main que le texte principal, celui-ci étant en caractère "bénéventains" alors que les inscriptions sont en carolines : sous la cithare est inscrit « cithara » et sous l'hexacorde est inscrit « musica ». Cette dernière désigne l'hexacorde comme un instrument théorique symbolisant la musique et le savoir musical, au même titre que le tintinnabulum (carillon) ou le monocorde. Le luth comporte lui-aussi une inscription que l'on serait en droit de considérer comme une dénomination de l'instrument, mais elle est hélas trop détériorée pour pouvoir être identifiée. Cela est d'autant plus regrettable qu'il s'agit de l'unique mention lexicale attachée explicitement à un instrument de type luth connue à ce jour. Le *De Rerum Naturis* de Rabanus constitue une compilation encyclopédique précieuse des savoirs de son temps. Le texte que cette miniature illustre est le chapitre *De musica et partibus eius*, un traité de musique dans lequel sont listés un certain nombre des instruments connus à cette époque, bien qu'ils s'inscrivent clairement dans l'antiquité tardive. Si le texte est en latin, certains noms d'instruments relèvent d'une terminologie grecque, ce qui ajoute à la difficulté d'identifier les instruments avec certitude. C'est le cas par exemple de *sambuca* que, s'il désigne la harpe dans l'antiquité grecque et romaine (Vendries 1999), rien ne permet de l'identifier comme telle ni même comme instrument à corde. Dans le paragraphe consacré à la seconde classification des sonorités musicales qui doivent être distinguées de la voix, le terme « *pandoria* » apparaît dans une série instrumentale parmi « *tubae* » (trompettes?), « *calami* » (instruments ou anches en roseau?), « *fistulae* » (flûtes), « *organa* » (orgues?). Par sa proximité avec *pandura*, il serait tentant de voir en *pandoria* une variante de *pandoura*, seul terme susceptible d'être associé à un instrument de type luth. Cette hypothèse pourrait être appuyée par le fait que « l'art des manuscrits du Mont-Cassin s'inscrit parfaitement au sein de cette sorte de diaspora de l'art italo-grec (ou byzantin) si présent dans l'Italie centrale et méridionale à cette époque et même après » (Palazzo 2004), la langue grecque ayant été véhiculée par l'empire byzantin dans la région de production du manuscrit. Bachmann (1969: 35) précise quant à lui que « l'antiquité grecque a (...) transmis la prospérité de l'orgue, ainsi que les noms de plusieurs instruments de Grèce ancienne, noms appliqués plus tard à de nouveaux instruments. C'est le cas de *lyra* qui fut réutilisé pour désigner un instrument de type vièle ». Or, le mot *pandoria* apparaît, dans un contexte de distinction avec la voix humaine, dans une série d'instruments à vent, ce qui ne permet pas d'y associer un cordophone avec certitude. Cela nous éloigne donc malheureusement encore d'une possibilité d'associer un nom à l'instrument.

²⁹ Si la racine germanique *fidula* est clairement attachée aux instruments à corde frottées jusqu'à donner *vièle* en français (BEC 1992), *cithara* ou *lyra* restent largement polysémiques.

Cet espoir avorté de dénomination du luth de l'époque romane n'enlève cependant rien à ce que nous enseigne cette miniature. Comme c'est le cas dans le Psautier d'Angers et dans d'autres figurations romanes des musiciens de David, l'intérêt de telles représentations est que, pour figurer les psalmistes, les enlumineurs prenaient comme modèle les musiciens et les instruments qui, jusqu'à la Réforme, ne pouvaient participer à la messe ni jouer dans l'espace sacré (Seebass 2011: 111) mais étaient omniprésents dans le paysage musical séculier. Ainsi, en face d'instruments savant, souvent antiquisants et symbolisant le savoir musical tels que les lyres/cithares, ces iconographies donnent à voir des instruments plus ordinaires témoignant des pratiques musicales vernaculaires que les enlumineurs ont pu observer auprès des jongleurs. C'est le cas de ce luth dont la représentation témoigne d'une pratique dans la région de Monte Cassino au XIe siècle. Partant de là, nous pouvons dès lors établir le constat que le luth a connu une aire de diffusion aussi vaste que l'étendue de l'empire carolingien et celle de l'Empire Byzantin, ainsi que la péninsule ibérique.

Au XIIe siècle, c'est au nord de l'Espagne que l'on rencontre une des dernières représentations connues de luth tricorde à manche court relevant d'une construction monoxyle (avec la miniature du MS Barb. Lat. 587 (fig. 17) et, plus tard, le vieillard du portail de la cathédrale de Burgos (fig. 13) daté du XIIIe siècle). Réalisé en 1168-1188 sous la direction de Maître Mateo, le Portique de la Gloire de la Cathédrale de St Jacques de Compostelle, sur lequel figurent les vingt-quatre vieillards de l'Apocalypse, compte parmi les représentations d'instruments de musique les plus réalistes de l'iconographie médiévale. Deux luths sont figurés en position de jeu, ce qui permet de les identifier comme tels avec certitude (fig. 25). Le manche court surmonté d'un cheviller losangé et renversé se distingue nettement d'une caisse ovale similaire à celle des vièles représentées sur ce même portique. La table d'harmonie de ces deux instruments ne comportant pas d'ouvertures, il a été proposé qu'elle a pu être faite de peau animale (Taylor 1994). Le jeu au plectre est identifiable par la position du pouce et de l'index perpendiculaires au plan des cordes, même si le plectre lui-même n'est pas visible. Outre le fait que le Portique de la Gloire constitue une rare représentation de luths au XIIe siècle, le point qu'il faut relever est la morphologie ovale de la caisse par rapport aux représentations de luths du siècle précédent dont le corps est piriforme. Cette particularité nous permet d'établir le constat que le luth monoxyle semble avoir suivi la vièle dans les progressives transformations qui la font passer d'une facture piriforme monoxyle à une facture ovale chantournée. L'absence de volume concave au niveau des flancs de caisse – observable sur les vièles - sur les deux luths n'interdit pas cependant la possibilité d'une facture monoxyle creusée.³⁰ Ce parcours parallèle témoignant d'une grande complicité entre les deux instruments s'arrêtera le siècle suivant, en Espagne, avec l'adoption du oud arabe dont la facture techniquement élaborée n'est pas dissociable de sa morphologie. La diffusion fulgurante que connaîtra ce dernier dans toute l'Europe ne laissera pas de place aux luths précédents dont la

³⁰ C'est ce qui a été proposé lors des premières propositions de restitution réalisées lors du projet collectif de restitution instrumentale qui s'est déroulé en 1989-1990 à St Jacques de Compostelle (LOPEZ 1994)

représentation s'interrompt brusquement. A la même époque, sous l'influence de l'instrumentarium arabe, se diffusent parallèlement d'autres luths tels que la citole et la guiterne aux cordes doubles comme le *ūd*, cordage qui se généralisera également dans la *vièle*. Une dernière occurrence d'un luth piriforme à manche court et chevilles frontales est observable sur la façade de l'église Saint Gervais de Falaise (Normandie). Si l'église remonte au XIIe siècle, les anges musiciens figurés sur le portail semblent avoir été réalisés lors de travaux effectués au XVe siècle (Brassy 2007), ce que portent à croire les autres instruments ainsi que le style sculpturale. La présence de ce type organologique à une époque aussi tardive reste énigmatique.

Ce parcours commun qu'ont partagé luths et *vièles* pendant plus de 200 ans, au cœur d'une période charnière de l'histoire culturelle européenne, nous permet de mieux appréhender le processus d'adoption de l'archet, la façon dont celui-ci s'est intégré aux luths qu'il a rencontré sur sa route, ainsi que la diversité des morphologies des *vièles* que donne à voir l'iconographie européenne des premiers siècles après l'an 1000. Avant l'arrivée de l'archet en occident aux alentours du Xe siècle, le paysage sonore des pratiques musicales était en grande partie constitué de cordes pincées. Dans ce paysage, le luth était le seul cordophone mélodique à manche, lequel côtoyait les cithares qui avaient depuis un certain temps entamé leur processus d'appropriation depuis leur introduction romaine. A ce titre, il a été vraisemblablement plus largement pratiqué dans les derniers siècles du 1er millénaire que ce que l'on tendance à penser. Si on l'a considéré comme un instrument mineur du fait du peu d'occurrences iconographiques, on peut aussi renverser la question en considérant que ces quelques représentations placent le/les luth(s) à des places de choix, telles que dans les mains de David musicien ou de ses musiciens, ou encore de la personnification de la musique. La diversité morphologique ainsi que certains détails organologiques réalistes excluent la seule référence antique, au sens où il ne peut seulement s'agir d'imitations d'images d'instruments disparus. Comme le souligne Bachmann (1969: 59): « les différents types d'instruments à archet figurés dans les représentations occidentales après le Xe siècle étaient certainement déjà présents en Europe, identiques dans leur forme et leur structure mais utilisés comme instruments pincés ». En d'autres termes, c'est bien l'archet qui fut importé d'Orient et non des ensembles archet/instrument déjà constitués, l'archet ayant été appliqué aux cordophones pincés alors en usage qui, selon les régions que traversait l'archet, pouvaient être la lyre ou différents types de luth. Si bien que, d'un point de vue non plus organologique mais historique, les *vièles* peuvent être considérées comme des luths à archet.

On observe souvent dans l'iconographie musicale, à chaque révolution organologique provoquée par l'apparition de nouveaux instruments, de nouvelles techniques de jeu ou de fabrication, une ambiguïté structurelle entre deux instruments qui se retrouvent dès lors soit en concurrence soit en dialogue "identitaire". Cette ambiguïté s'observe notamment entre instruments frottés et pincés : entre luth et *vièle* dans les premiers temps de l'introduction de l'archet comme dans

certaines miniatures du Beatus de Saint-Sever (f. 29 et 121v-122r, vers 1060)³¹ dans lequel l'instrument ne différerait pas des luths des autres Beatus si la présence de deux ouïes en D ne le rapprochait des vièles. Une autre ambiguïté est celle que l'on observe entre "vihuela de arco" et "vihuela de mano" dans la seconde moitié du XVe siècle, où l'archet parfois associé à la vihuela pincée continue de questionner les spécialistes (Griffiths 2010). L'iconographie des vieillards de l'Apocalypse donne à réfléchir à la fois sur la concurrence qui a pu s'opérer entre cithares et luths au milieu du 1er millénaire et entre luths et vièles après l'an 1000. Si le texte biblique de référence mentionne que la louange des vieillards est accompagnée du son des cithares, avec l'ambiguïté du terme latin cithara que l'on sait, c'est dans la majorité des iconographies espagnoles un luth qui est figuré dans leur main. Après l'an 1000, on observe l'ajout de l'archet associé à des instruments qui restent structurellement identiques aux luths. Ce cas est particulièrement flagrant dans l'iconographie des différentes versions du Commentaire de l'Apocalypse de Beatus de Liébana.

Empires et chemins de traverse

La présence des luths en occident avant la vague déferlante du oud arabe, dans des régions aussi diversifiées que le Nord de l'empire carolingien, l'Espagne et l'Italie (fig. 26) pourrait s'expliquer par deux grands facteurs : d'une part les pratiques musicales ancrées selon les diverses influences culturelles (l'Espagne et présence arabo-berbère) et d'autre part les intentions revendicatives et autres promotions culturelles. Il convient ainsi de prendre en considération, à petite échelle, les pratiques culturelles régionales tout comme, à plus grande échelle, les enjeux géopolitiques. Sans prétendre affirmer des certitudes qui demanderaient d'y dédier une étude approfondie, on peut avancer l'idée, par la simple observation iconographique, que certains luths ont été diffusés en Europe occidentale par l'influence de la culture byzantine et sous l'impulsion d'enjeux géopolitiques qui dépassent la pratique instrumentale elle-même. Il reste difficile de dégager des traits stylistiques clairs, si bien que l'on observe des types organologiques divers en des régions éloignées. La difficulté de suivre la trace de ces instruments est aussi liée à celle de déterminer avec certitude le lieu de réalisation de la miniature. Et même si l'on parvient à situer le scriptorium d'où les manuscrits sont originaires, déterminer l'origine culturelle de l'enlumineur demeure un défi plus grand encore. L'information peut parfois être trouvée mais cela reste rare. Pour saisir une part de l'origine des luths en occident, il faut mettre en lumière les cultures avec lesquelles le monde Chrétien d'Occident a pu connaître des relations culturelles étroites et dans lesquelles ce type d'instruments étaient le plus valorisé.

S'il est difficile de déterminer avec exactitude quelle présence culturelle a introduit les luths dans la péninsule Ibérique avant le luth arabo-andalou, il est probable en revanche qu'ils se soient

³¹ En l'absence de représentation de l'archet, l'ambiguïté reste sans réponse.

diffusés, pour ce qui est du moins d'Italie, sous l'influence de l'empire Byzantin, qui en occupait la totalité lors des conquêtes opérées sous le règne de Justinien 1^{er} (527-565) et couvrait encore le bas de la péninsule en 1025 à l'époque de la réalisation du *De Rerum Naturis*. Les luths figurés dans l'iconographie espagnole, en particulier dans les différents manuscrits du *Beatus*, relèvent d'un type organologique qui tendent à être associés à des influences culturelles d'Afrique du nord, seules trois occurrences de luths à manche court et chevilles frontales pouvant être relevées sur une période de deux siècles. Il y a de fortes probabilités pour que le luth n'était pas présent dans la culture wisigothique avant les conquêtes Berbères au début du VIII^e siècle sous le règne de Rodéric. Les instruments des premiers manuscrits du *Beatus* étaient donc d'introduction récente et leur omniprésence iconographique peut témoigner du succès rapide qu'ils ont pu connaître dans ce contexte multiculturel. Le fait que les trois occurrences de luths piriformes à manche court sont situés dans la zone du chemin de St Jacques de Compostelle invite à envisager une introduction exogène de l'instrument plutôt qu'un développement issu d'une appropriation des instruments arabo-berbères.

Le monde carolingien cristallise un ensemble de relations avec l'imaginaire antique d'une part et le monde byzantin d'autre part. La diversité des formes de luths rend l'étude ardue si l'on entreprend de prendre en compte la complexité des échanges culturels qui ont été à l'oeuvre sur plusieurs siècles. Les luths figurés dans les *Psautiers* de Stuttgart et de d'Utrecht posent un certain nombre d'interrogations du fait que ces représentations constituent des occurrences uniques. Les trois traits distinctifs que sont la longueur du manche, les chevilles frontales et les épaules brisées tendent à établir un rapprochement avec la pandoura romaine et notamment les luths dits "coptes". Si une certaine continuité organologique peut être observée entre les exemplaires égyptiens du VII^e siècle et les instruments figurés dans l'iconographie Fatimide, comment envisager des liens avec des représentations réalisées à Aix-la-Chapelle ? Rien ne permet de trancher entre le témoignage d'une pratique réelle, qu'elle soit populaire ou savante, et une influence iconographique visant à afficher une référence antique romaine. Cependant, l'un n'exclue pas l'autre. De même que la lyre, qui a perduré plus longtemps dans le nord de l'Europe, était attachée à la noblesse dans le monde germanique,³² le luth a pu représenter une attache symbolique avec le monde romain. D'un autre côté, il convient de regarder également du côté de la concurrence culturelle que se livrent avant l'an 1000 l'empire carolingien et l'empire byzantin quant à la revendication de l'héritage antique romain. L'influence de la culture byzantine a participé pour une grande part aux relations culturelles entre Orient et Occident, et par voie de conséquence à la diffusion des instruments de musique (Seebass, 2011, p. 54). Comme le note Werner Bachmann, « les instruments de musique byzantins révèlent une influence orientale marquée, ainsi qu'un changement frappant en comparaison avec les instruments grecs de l'antiquité classique.³³ Certains de ces derniers étaient toujours en usage au Moyen Âge. Parmi les instruments à cordes, la lyre (...) perdit de sa popularité de façon significative dans la période

³² THEUNE-GROBKOPF 2010

³³ BACHMANN 1969: 34 L'aulos par exemple s'est vu remplacé par la flûte traversière, très pratiquée dans l'est de l'Asie

byzantine, et à sa place on trouve des instruments nouveaux de type luth ou vièle, pincés ou frottés (...) ».³⁴

D'un point de vue organologique, le cas des luths piriformes et l'étude de leur rayonnement ne peut être appréhendée seulement par le seul paramètre de la forme de la caisse et la longueur du manche. La dichotomie luths à manche long / luths à manche court ne suffit pas à rendre compte de la diversité des instruments ni de la répartition géoculturelle. Une telle conception tend à assigner au luth perse barbat la paternité de tous les luths à manche court dans la plupart des études sur l'histoire de cette catégorie d'instruments. Un trait distinctif tel que la structure du cheviller est peut-être moins un détail insignifiant qu'un révélateur pertinent. Le long du fil du barbat, des sculptures de Gandhara au Pakistan au biwa du Japon, le cheviller est toujours brisé avec ses chevilles fixées latéralement. Dans l'iconographie gréco-romaine et byzantine, les luths relevant d'une morphologie piriforme semblent tous être équipés de chevilles frontales fixées sur un cheviller se résumant en une continuation du manche. C'est un trait organologique qui se retrouve aujourd'hui sur des luths tels que le saz turc ou le dotâr joué en Iran et en Asie centrale. On voit bien que la complexité des processus d'influence et d'appropriations culturelles conduisant aux modifications structurelles des instruments de musique empêche de se conforter dans une histoire linéaire dont il suffirait de suivre le fil iconographique. L'histoire du luth est si ancienne et si tortueuse qu'elle est en cela un exemple flagrant. En l'état des choses, nous ne pouvons nous borner qu'au constat suivant quant aux luths représentés dans le monde carolingien et byzantin :

- ils possèdent des chevilles frontales comme les luths grecs et romains, fixées sur un cheviller qui tend progressivement à se dégager du manche suivant une morphologie losangée ou circulaire ;
- ils sont en grande majorité tricordes comme les luths gréco-romains ;
- les luths à manche court sont quantitativement plus représentés que les luths à manche long qui semblent circonscrits dans une période et une zone géographique restreinte ;
- le type piriforme à manche court est présent dès les premiers temps de l'empire carolingien et semble s'imposer de l'Italie à l'Espagne.

L'iconographie musicale de la Grèce hellénistique constitue la représentation la plus occidentale du luth piriforme monoxyle avant les premières occurrences carolingiennes et byzantines. S'il était déjà peu utilisé en Grèce et constituait un emprunt oriental, sa popularité est attestée dans le monde byzantin, pour lequel le luth est également un emprunt aux aires culturelles orientales de l'empire. On sait combien la musique et ses instruments ont pu jouer un rôle central dans les stratégies de revendication et de promotion du pouvoir politique, notamment pour l'Empereur byzantin Théodose (Seebass 2011: 54). De même, pour expliquer la présence d'un luth piriforme à manche court sur la plaque de reliure en ivoire du Psautier de Dagulf réalisée du vivant de

³⁴ Ibid. (Trad. de l'anglais : O. Feraud)

Charlemagne, on pourrait avancer l'idée que ce petit instrument a pu son rôle iconographique dans un monde carolingien en pleine croissance en représentant une façon de revendiquer un double enjeu géopolitique, à la fois synchronique et diachronique : un rayonnement géographique vers l'Orient en même temps qu'un ancrage historique dans l'antiquité. Ce petit instrument aurait ainsi, à son niveau, participé de la mise en place de l'Empire carolingien, du moins de la construction de son image. A ce titre, sa présence et sa place iconographique peut aussi témoigner d'une pratique réelle, dans le sens où il aurait pu y compter parmi les instruments utilisés dans le vaste Empire, représentant ainsi les instruments joués dans les régions frontalières de l'Empire Byzantin. On sait également le rôle joué par la musique dans l'affirmation du pouvoir impériale carolingien (Ruini 2011). Ainsi, de même que l'orgue est arrivé à la cour de Pépin le Bref en 757 depuis la cour byzantine,³⁵ faisant rejaillir sur elle la pompe que représentait l'instrument à Byzance, la popularité et le statut dont jouissait le luth dans l'empire byzantin a pu susciter une imitation de la part du monde carolingien, ce qui a participé à favoriser sa diffusion dans les différentes provinces. Encore une fois, il est difficile de déterminer s'il s'agit d'une diffusion idéologique et iconographique par le biais des scriptoria ou d'un succès concret de l'instrument auprès des musiciens. La culture byzantine a largement dépassé les frontières politiques de l'Empire, en témoigne par exemple l'influence qu'elle a opérée sur les arts à la cour d'Otton et dans ses centres d'étude aux Xe et XIe siècle (Gozza 2011: 29). L'exemple du luth du manuscrit de Monte Cassino, dont l'influence byzantine est avérée d'un point de vue artistique tout comme la présence culturelle byzantine dans cette région, pourrait confirmer un lien entre l'instrument et le rayonnement de Byzance. De même, le Psautier de Lothaire, dans lequel un David sur le trône tenant un luth piriforme à manche court est figuré au folio 5r semble répondre au portrait de Lothaire figuré sur le folio 4r, contient une référence à l'ambassade byzantine de 842 qui n'est pas sans évoquer une proximité culturelle supplémentaire entre Byzance, le luth et le monde carolingien.

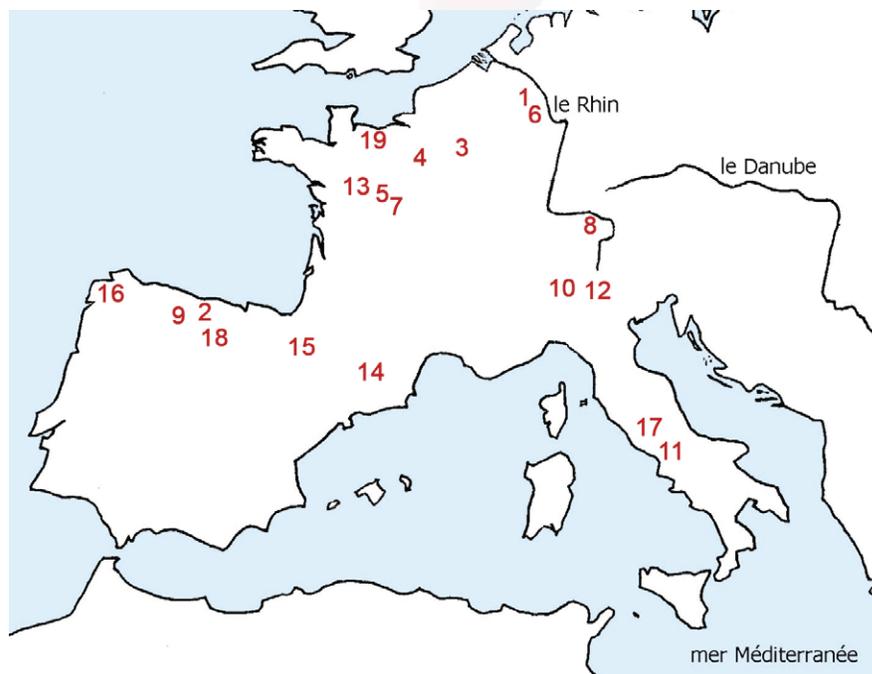


Fig. 26 Répartition géographique des représentations médiévales de luths monoxyles à partir du VIIIe en Europe occidentale.

³⁵ HOMO-LECHNER 1996.

Tableau des représentations médiévales de luths monoxyles à partir du VIIIe en Europe occidentale

n°	siècle	date	provenance	source iconographique	instrument
1	VIIIe s.	783-795	Aix-la-Chapelle	Psautier de Dagulf	luth piriforme à manche court
2	VIIIe s.	786	Abbaye de Santo Torribio de Liébana Nord de l'Espagne	<i>Commentaire de l'Apocalypse</i> , Beatus de Liébana	Luth piriforme à manche long et cheviller brisé
3	XIe s.	813-835	Reims	Psautier d'Utrecht	Luth « lyriforme » à manche long
4	IXe s.	820-830	Abbaye de St Germain-des-Prés, Paris	Psautier de Stuttgart	Luth à manche long et épaules brisées
5	IXe s.	840	École de Tours	Institutio arithmetica, Boèce Class. 5, f. 9v, Bamberg	Luth à manche court et épaules brisées
6	IXe s.	840-855	Aix-la-Chapelle	Psautier de Lothaire	luth piriforme à manche court
7	IXe s.	845-856	scriptorium de l'Abbaye St-Martin de Tours	Première Bible de Charles le Chauve	Luth « lyriforme » à manche court
8	IXe s.	Vers 890	Abbaye de Saint-Gall	Psautier d'or de St-Gall	Luth « lyriforme » à manche court
9	Xe s.	962	<i>Nord de l'Espagne</i>	<i>Beatus</i> de San Miguel de Escalda	Luth piriforme à manche long et cheviller brisé
10	Fin Xe s.		Ivrea, Italie	Psautier	Luth piriforme à manche court
11	XIe s.	1023	Abbaye de Monte Cassino	<i>De Rerum Naturis</i> , Rabanus Maurus Magnentius	Luth piriforme à manche court
12	Fin XIe s.		Milan, Italie	Boèce, <i>De institutione musica</i> Milano, Bibl. Amb., C 128 Inf., f° 46r	Luth piriforme a manche long
13	Fin XIe s.		Angers	Psautier à l'usage d'Angers	luth piriforme à manche court
14	Fin XIe s.		Église Sant Quirze de Pedret, Catalogne	Fresque	luth piriforme à manche court
15	Fin XIe s.		Cathédrale de Jaca, Aragon	Chapiteau de David et ses musiciens	Luth piriforme monocorde à manche court
16	XIIe s.	1168-1188	Cathédrale de St Jacques de Compostelle	Portico de la Gloria	Luth ovale à manche court
17	XIIe s.		Rome, Italie	Bible de Ste Cécile Barb. Lat. 587, f194	luth à manche court et épaules brisées
18	XIIIe s.		Cathédrale de Burgos, Espagne	portail	Luth à manche court
19	XVe s.		Église Saint Gervais de Falaise (Normandie)	portail	Luth piriforme à manche court à 4 cordes

2. Expérimentations d'archéo-lutherie

Le premier travail publié de restitution de luth monoxyle d'époque romane a été réalisé dans le cadre du projet collectif réalisé à St-Jacques de Compostelle dans les années 1989-1990.³⁶ Ce projet pluridisciplinaire, qui a rassemblé luthiers et chercheurs, a été fondateur dans la recherche organologique pour ce qu'il a permis d'établir des bases solides de connaissance des instruments de musique de l'époque romane. Le luth est resté un instrument mineur et n'a pas suscité l'intérêt des luthiers, des chercheurs et des musiciens du fait du peu de documentation à son sujet et de la conviction que la vièle avait provoqué sa disparition. C'est en 2005 que j'ai entrepris d'étudier ce type de luth à travers un travail de reconstitution. Le modèle de référence était initialement la miniature de Monte Cassino (fig. 24), qui validait à mes yeux la place réelle qu'occupait le luth dans l'*instrumenarium* roman. Cette recherche, ininterrompue jusqu'à aujourd'hui, m'a permis par la suite de découvrir une iconographie bien plus riche que ce que je pensais. Elle s'est portée principalement sur le luth piriforme à manche court, dans le but de réfléchir aux relations organologiques et musicales qu'il a pu entretenir avec la vièle depuis son introduction.

La miniature de Monte Cassino est à la fois précise et évasive. D'un côté elle apporte des informations précises : un profil proportionné relevable au compas, trois chevilles dont les oreilles sont clairement dessinées, un plectre en plume pliée. D'un autre côté, l'image impose un généreux effort d'imagination : si les trois traits représentant les cordes sont bien figurés deux d'entre eux semblent doublés, la face visible de l'instrument reste un aplatissement qui n'indique ni chevalet, ni ouvertures de table d'harmonie, ni séparation entre la table d'harmonie et une éventuelle touche rapportée ou intégrées. De plus, comme c'est le cas dans la presque totalité de l'iconographie du luth, l'instrument est figuré de face, ce qui empêche de déterminer la morphologie exacte du corps de l'instrument ainsi que son type de facture. Ces questionnements sont le propre d'un travail de restitution qui n'a qu'une documentation iconographique sur laquelle s'appuyer. Les deux seules représentations sculptées en ronde-bosse ne sont pas d'un grand secours pour déterminer la morphologie du corps du luth piriforme puisque, dans le cas du luth du chapiteau de Jaca, l'instrument est figuré de face dans un volume qui relève davantage du bas-relief et, dans le cas du luth du *Portico de la Gloria* de Saint-Jacques de Compostelle, il s'agit d'un luth ovale. Face à ces lacunes, c'est alors un certain nombre de partis-pris qui permettent de donner corps aux images. Toute l'éthique de ces partis-pris réside dans le respect des connaissances que l'on peut avoir de l'histoire des techniques ainsi que de la comparaison avec des instruments contemporains pour lesquels nous avons plus de certitudes quant à leur facture.

Pour cette première proposition de restitution (fig. 27), il ne s'agissait pas de reproduire un modèle unique. Face aux imprécisions de la miniature, le projet était de concevoir un instrument prenant en compte l'ensemble des attributs organologiques définitoires de ce qu'a pu être le luth

³⁶ Ce projet a fait l'objet d'une publication très documentée rassemblant articles de fond et compte-rendus de luthier (LOPEZ 1994)

roman de type piriforme. Il s'agissait donc de dégager un certain nombre de traits distinctifs. Les extrapolations par rapport au modèle de base sont issues d'emprunts dans d'autres occurrences iconographiques de luths contemporains de la miniature de Monte Cassino. Les choix organologiques sont les suivants :

- le bois constitue le matériau principal utilisé pour la table d'harmonie des cordophones à manche. L'utilisation de la peau semble être circonscrite aux régions où l'influence culturelle arabo-berbère est avérée. Façonnée d'une seule pièce, elle favorise l'asymétrie. Le bois de résineux, toujours privilégié aujourd'hui, est attesté dans les vestiges archéologiques autant que dans les instruments traditionnels relevant de ce type ;
- le choix de morphologie du dos de l'instrument s'est porté sur le ventre arrondi. Cette forme de caisse est observable sur les luths à manche long à caisse creusée joués au Moyen-Orient tels que le *saz* ou le *dotâr*, tout comme l'arrête centrale dont la motivation reste esthétique ;
- la forme losangée du cheviller est répandue dans les cordophones à manches ouest-européens du début de l'époque romane. Elle est ici plus marquée que sur le modèle du fait de l'affinement du manche dont la section a été réduite pour l'adapter au nombre de cordes ;
- le chevalet mobile a été réalisé en os comme cela peut s'observer sur des instruments traditionnels tels que le *dotâr* iranien ;
- le cordier est réduit à un simple lien de boyau sur lequel viennent s'attacher les cordes. Celles-ci peuvent aussi se fixer sur l'ergo terminal, ici sculpté en une figure anthropomorphe ;
- des frettes de boyau ont été ligaturées autour du manche. Ce choix s'appuie sur l'iconographie d'Ivrea (fig. 19).

Deux commandes passées par les ensembles Sequenzia (dirigé par Benjamin Bagby) et Ligeriana (dirigé par Guy Robert), respectivement en 2010 et 2012, dans le cadre de leurs programmes respectifs de chant carolingien, ont été l'occasion de faire évoluer la proposition de reconstitution (fig. 28). Les attributs organologiques restent les mêmes à ces deux différences :

- la taille de la caisse de résonance a été augmentée afin de renforcer la fondamentale du spectre harmonique des notes graves;
- la longueur du manche a été également augmentée dans cette optique, selon les préceptes décrits dans les traités arabes médiévaux portant sur le luth *ūd*,³⁷ dans lesquels l'acuité et la gravité des instruments est expliquée avant tout par la longueur des cordes ;
- la caisse, toujours creusée dans la masse (ici en bois de merisier), adopte la morphologie observable sur les vièles romanes (portail Royal de la Cathédrale de Chartres par exemple) : l'instrument est chantourné dans une planche massive mais le fond reste monoxyle et vouté ;
- à la demande des musiciens, un cordier a été ajouté afin de faciliter le changement des cordes (ici réalisé en os et orné de la signature de Charlemagne).

³⁷ Voir par exemple : *La perfection des connaissances musicales* du théoricien Al-Katib (SHILOAH 1972)

La chaîne opératoire est dominée par le travail de sculpture (fig. 29). La facture médiévale monoxyle relève ainsi autant d'un savoir-faire de sculpteur que de luthier. A l'opposé de la construction par assemblage de pièces préformées au cintrage, la facture monoxyle consiste avant tout à dégager la forme et le volume de l'instrument par prélèvement de matière. Tout comme le sculpteur devant son bloc de marbre, l'instrument existe en puissance dans l'arbre qui a donné son bois, si bien que le savoir-faire repose pour une grande part sur le choix de la pièce de bois et ses qualités propres.

La sonorité de ces deux instruments a été bien reçue des deux ensembles auxquels ils étaient destinés, argumentant que « c'est exactement le son qu'il nous fallait pour nos chants carolingiens » (Guy ROBERT, email de 2012). Cette sonorité, favorisant les sons graves et à la fois ronde et sèche, est issue des choix de facture tels que la structure libre et massive d'une table d'harmonie asymétrique coupée sur dosse et la faible tension de cordes au diamètre généreux et façonnées selon un procédé historique. La sonorité d'un instrument issu d'un travail de restitution reste à la fois arbitraire et déterminé par des choix qui restent une association entre des postures scientifiques et un imaginaire musical. Il s'agissait ici de ne chercher à imiter ni la sonorité du luth *ùd* ni celle du luth de la renaissance, ni encore celle d'une guiterne dont le caractère brillant est structurellement inscrit dans son organologie. Les sonorités tendant vers le grave et cette « rondeur sèche » est aussi inspirée de celles que donnent à entendre les lyres traditionnelles et issues de la restitution instrumentale, dans l'idée de correspondre à un paysage sonore musical encore emprunt de ces sonorités. Reste encore à caractériser ce à quoi pouvait bien correspondre un « son carolingien ». Là encore, la science ne peut que céder le pas devant l'imaginaire...

BIBLIOGRAPHIE

ALTON SMITH, Douglas, 2002. *A history of the lute from antiquity to the renaissance*, The lute society of America.

BACHMANN, Werner, 1969, *The origins of bowing*, Oxford University press, Londres.

BEC, Pierre, 1992, *Vièles ou violes ?*, Editions Klincksieck, Paris.

BRASSY, Christian, 2006. «A la recherche des instruments de musique dans le patrimoine médiéval de Normandie», *Etudes normandes*, 2006-02. Mis en ligne le 26 février 2007. URL : <http://www.apemutam.org/instrumentsmedieviaux/articles/brassynormand.pdf>

BRISBANE, Mark A. et HATHER, John G., 2007. *Wood Use in Medieval Novgorod*, Oxbow Books Limited.

DIEU, Lionel, 2006, *La Musique dans la Sculpture Romane en France*, Tome I, Cdacm

GOZZA, Paolo, 2011. «L'héritage gréco-latin dans la pensée musicale médiévale», (dir.), *La musique au Moyen Âge*, Menazzi, Vera CNRS éditions: 28-29.

GRIFFITHS, John, 2010. «Las vihuelas en la época de Isabel la Católica», *Cuadernos de Música Iberoamericana*, Vol. 20 julio-diciembre: 07-36

HIGGINS, R.A. ET WINNINGTON-INGRAM, R. P. "Lute Players in Greek Art", in *The Journal of Hellenic Studies* Vol. 85, (1965), pp. 62-71

HOMO-LECHNER, Catherine, 1996. *Son et instruments de musique au Moyen Âge*, Editions Errance. —2002. «L'archéologie musicale», *Préhistoire de la musique*, Musée de Préhistoire d'Île de France.

HOMO-LECHNER, Catherine, HORNPOSTEL, Erich von, et SACHS, Curt, 1914. „*Systematik der Musikinstrumente*“, *Zeitschrift für Ethnologie*, vol. 46.

LOPEZ CALO, Jose, 1994 . *Los instrumentos del Portico de la Gloria. Su reconstruccion y la musica de su tiempo*. Conde de Fenosa Fund. Pedro Barrier de la Maza: 337-348.

MOKRANI, Samir, 2007. «Musique et identité au Yémen. Le cas du luth *qanbûs*», *Cahiers d'ethnomusicologie*, 20: 191-207.

PALAZZO Éric, 2004. «Giulia Orofino. — I codici decorati dell'Archivio di Montecassino». II, 2 : *I codici preteobaldiani e teobaldiani*. Cassino, Univers. degli Studi, 2000.. In: Cahiers de civilisation médiévale, 47e année (n°185), Janvier-mars 2004: 97-99.

PANIAGUA, Carlos, 2016. *El laúd árabe medieval*, Ediciones Polifemo, Madrid.

RAULT, Christian, 1987. «L'évolution du dessin des cordophones du XIe au XIIIe siècle révélatrice de l'évolution de leurs procédés de construction» *Musique Ancienne*, Numéro 22, mars 1987

RUINI, Cesarino, 2011. «Chant liturgique et politique impériale carolingienne», , *La musique au Moyen Âge*, Menazzi, Vera (dir.), CNRS éditions: 46-49.

SEEBASS, Tilman, 2011. «Image et réalité», *La musique au Moyen Âge*, Menazzi, Vera (dir.), CNRS éditions: 110-115.

— 2011. «L'iconographie musicale byzantine», *La musique au Moyen Âge*, Menazzi, Vera (dir.), CNRS éditions: 54-57.

SHILOAH, Amnon, 1972. *La perfection des connaissances musicales / al-Hasan ibn Ahmad ibn `Ali al-Katib ; traduction et commentaire d'un traité de musique arabe du XIe siècle*, Paul Geuthner, Paris.

TAYLOR, Zachary, 1994. «Commentary on the lutes of the Portico de la Gloria», *Los instrumentos del Portico de la Gloria. Su reconstrucción y la música de su tiempo*. Lopez Calo, Jose. Conde de Fenosa Fund. Pedro Barrier de la Maza, pp. 337-348.

THEUNE-GROBKOPF, Barbara, 2010. *Das frühmittelalterliche «Sängergrab» von Trossingen*, Likias.

VENDRIE, Christophe, 1999. *Instruments à cordes et musiciens dans l'empire romain*, L'harmattan, Paris.

VERTKOV, Konstantin, Blagodatov, Georgij et al., 1975. Atlas muzykal'nyh instrumentov narodov SSSR [Atlas of musical instruments of the peoples inhabiting the USSR; in Russ.]. Moscow: State publishers music, 1963,1975



Fig. 1 Muse jouant un luth (détail), figurine de terre cuite, IIIe siècle av. JC, Tanagra, Grèce (Musée du Louvre).



Fig. 2 Plaque grecque, Ve siècle av. JC. (cité dans Buchner, Alexander, Colour Encyclopedia of Musical Instruments, Prague, 1980).



Fig. 3 Muse jouant du luth. Base de Mantinée, attribuée au sculpteur Praxitèle ou à son atelier. Musée national archéologique d'Athènes.



Fig. 4 Luth dit d'Antinoopolis, IIIe siècle.



Fig. 5 Stèle de Lutatia Lupata provenant de Emerita Augusta (Lusitanie). Fin du 1er s. ou début II s.. Musée archéologique de Mérida. Inv. 8. 241.



Fig. 6 Bronze représentant une pandura découvert à Banasa, IIe s. ou IIIe s. Musée archéologique de Rabat, Maroc.

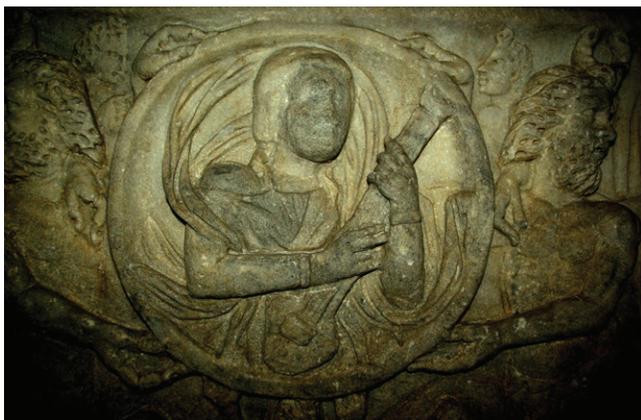


Fig. 7 Bas-relief d'un sarcophage découvert à Pozzuoli, IIIe siècle. Musée archéologique de Naples (photo : O. Féraud).



Fig. 8 Sarcophage de Iulia Tyrania, Arles, Iie ou IIIe s.



Fig. 9 Fresque de la Capilla del Aceite, Catedral Vieja da Salamanca, XIVe siècle.

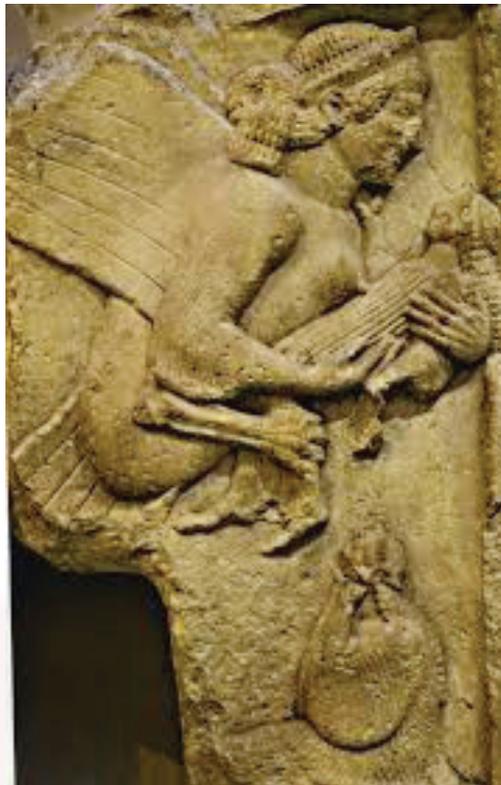


Fig. 10 Bas-relief lycien, Xanthos, 500 av. J.-C.. British Museum, Londres.

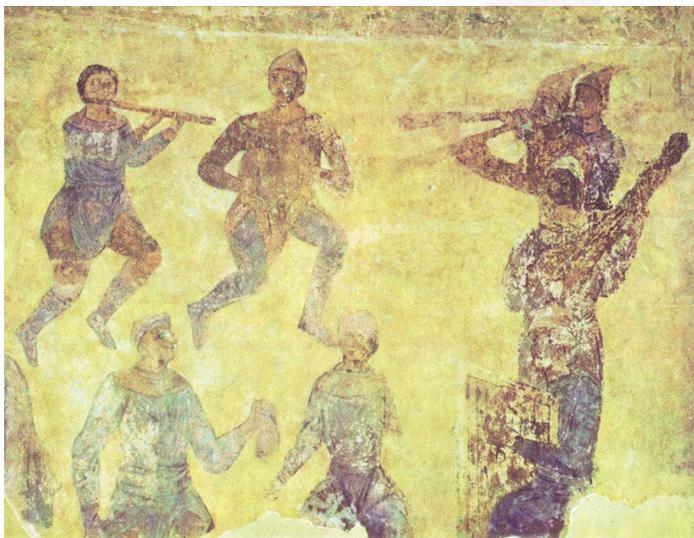


Fig. 11 Fresque de la Cathédrale Ste Sophie de Kiev, XIe siècle.



Fig. 12 Plaque de reliure du psautier de Dagulf, école du palais de Charlemagne (entre 783 et 795). Musée du Louvre.



Fig. 13 David jouant du luth. Psautier de Lothaire, Add. 37768, f.5. British Museum.



Fig. 14 Portail de la cathédrale de Burgos, XIIIe siècle (cliché Christian Brassy).

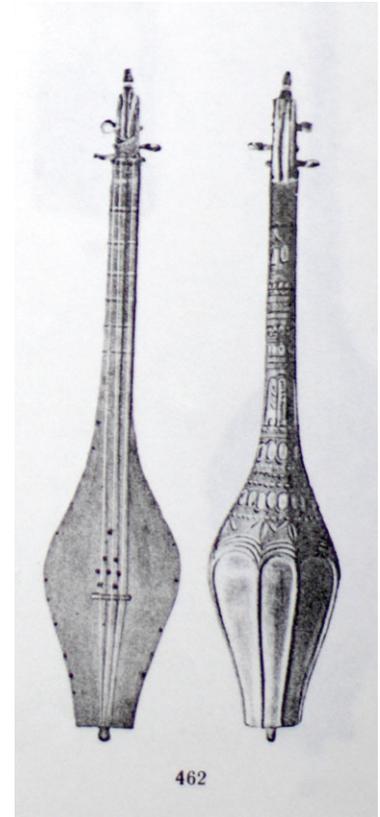


Fig. 15 Pánduri de Géorgie. In Vertko (1975).



Fig. 16 Cod. Bibl. Fol. 23, 108r. Württembergische Landesbibliothek, Stuttgart. IXe siècle.

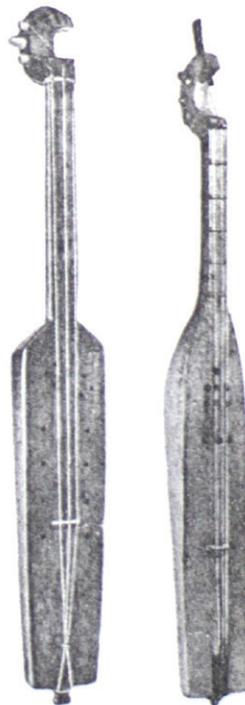


Fig. 17 deux luths dála-fandýr d'Ossétie du sud. In Vertkov (1975).



Fig. 18 Bible italienne, Rome, Biblioteca Apostolica Vaticana, MS Barb. Lat. 587, f194. Moitié du XIIe siècle.



Fig. 19 Asaph tenant un luth. Amiens, Bibl. mun., ms. Lescalopier 002, f. 011.



Fig. 20 Ivrea, Biblioteca Capitolare, Cod. LXXXV, fol. 23v.



Fig. 21 Boëce, De institutione musica. Milano, Bibl. Amb., C 128 Inf., f° 46r.



Fig. 22 fresque provenant de l'église Sant Quirze de Pedret, fin XIe siècle, Musée Archéologique de Solsona, Catalogne.

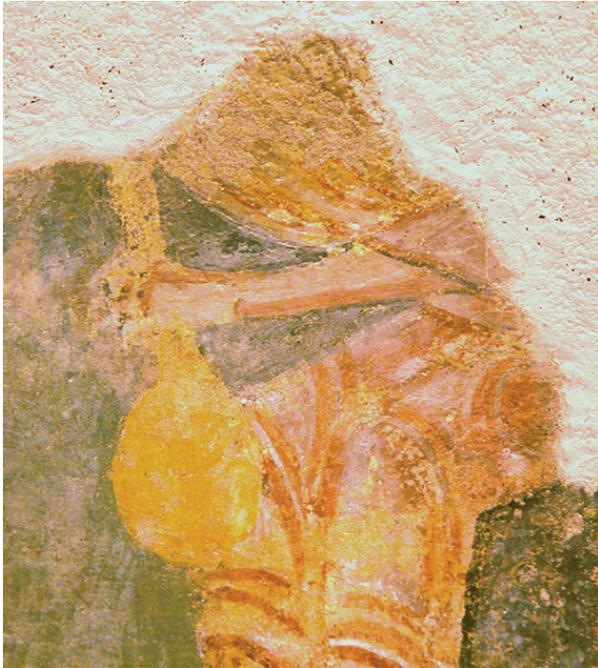


Fig. 23 église Sant Quirze de Pedret, fin XIe siècle, Musée Archéologique de Solsona, Catalogne.



Fig. 24 illustration du chapitre dédié à la musique du De Rerum Naturis de Rabanus Maurus Magnentius, Montecassino, 1023 (Cod. Casin. 132). Catalogne.



Fig. 25 Portico de la Gloria, St Jacques de Compostelle, 1168-1188.



Fig. 27 proposition de restitution de luth roman réalisée en 2005 (photo: O. Féraud).



Fig. 28 proposition de restitution de luth roman réalisée en 2010 pour Norbert Rodenkirchen dans le cadre de l'ensemble Sequenzia (photo : O. Feraud).



Fig. 29 le corps de l'instrument est chantourné, creusé à l'herminette et fini à la gouge, sculpté et lissé au grattoir (photo : O. Feraud).