

Patrimoines du sud – 7, 2018

De marbre et de verre coloré : l'autel roman du Sauveur, dit de saint Guilhem (Saint-Guilhem-le-Désert, Hérault)

Benoît LAFAY
Géraldine MALLET

L'ancienne abbaye de Gellone, fondée au début du IX^e siècle par un cousin germain de Charlemagne, Guillaume – Guilhem en Occitan –, comte de Toulouse et duc d'Aquitaine, offre encore aux visiteurs et aux pèlerins un riche patrimoine artistique médiéval d'époque carolingienne, des âges romans et gothiques : vestiges architecturaux, fragments de mobilier liturgique et de monuments funéraires¹. Parmi les œuvres remarquables, une d'entre elles se distingue par la qualité exceptionnelle de ses reliefs et, surtout, par la technique d'exécution et les matériaux employés qui en font une pièce d'exception dans le contexte de la création

1 - MALLET, Géraldine. « Le dépôt lapidaire de Saint-Guilhem-le-Désert (les grandes séries chronologiques) ». Dans *Saint-Guilhem-le-Désert au Moyen Âge : nouvelles contributions à la connaissance de l'abbaye de Gellone*, Saint-Guilhem-le-Désert, Amis de Saint-Guilhem-le-Désert, 1996, p. 205-209 ; PALOUZIÉ, Hélène ; MALLET, Géraldine (dir.). *Le cloître de Saint-Guilhem-le-Désert*. Arles, Actes Sud, 2009, plus particulièrement p. 116-137.

en Occident de la seconde moitié du XII^e siècle et du début du XIII^e siècle². Il s'agit de l'autel roman, dit de saint Guilhem, classé au titre des Monuments historiques le 4 juillet 1903 (fig.1). Sa toute dernière restauration (2013-2018) a permis d'approcher plus intimement l'œuvre qui, depuis sa découverte au XIX^e siècle, n'a cessé d'intriguer tous ceux qui se sont penchés sur elle que ce soit d'un point de vue historique, iconographique ou technique. Au premier regard, on ne distingue qu'un jeu de contraste entre le blanc des marbres et le noir de la table, du socle et des incrustations. Mais les marbres sont variés et ces dernières, en verre sous la forme de petites plaques, et non en pierres dures comme dans les réalisations des régions centrales et septentrionales de la péninsule Italique, s'avèrent riches d'une gamme chromatique variée dont on peut se demander si elle révélait au-delà d'une volonté esthétique une portée symbolique.



Fig. 1. Saint-Guilhem-le-Désert (Hérault), abbatale, absidiole sud : l'autel tel qu'il a été remonté et installé au début des années 1990 après restauration et création d'un socle de couleur noire. © Daniel Kuentz, 2012.

La redécouverte de l'autel au XIX^e siècle

L'œuvre est parvenue jusqu'à nous en grande partie grâce à Léon Vinas (1810-1875), prêtre entre 1841 et 1848 en l'ancienne église abbatiale Saint-Sauveur de Gellone, devenue paroissiale après la Révolution. Ce passionné d'histoire et d'archéologie locales se soucia durant son ministère d'étudier l'ancien monastère bénédictin à travers les témoignages non seulement écrits mais aussi oraux et archéologiques, récoltant ces derniers qu'il déposait dans l'absidiole septentrionale de l'église dès lors appelée « chapelle des antiquités ». L'année de sa disparition paraissait son ouvrage *Visite rétrospective à Saint-Guilhem-du-Désert. Monographie de Gellone*³, dans lequel il relatait la découverte des éléments qui composaient l'autel, alors démonté⁴. Trois panneaux (la face principale et celles des côtés), posés côte à côte, servaient en partie d'appui à un escalier qui menait à une porte ouverte dans le mur nord du transept, créée en 1828 pour relier directement la rue qui longe l'église et celle-ci, placée en

2 - Sa datation a été discutée : d'époque carolingienne pour certains, romane pour la majorité des historiens de l'art qui s'accordent à la situer dans le XII^e siècle, plutôt dans la seconde moitié du siècle, voire à la fin de celui-ci ou au début du suivant. Voir à ce propos les actes de la table ronde consacrée à l'autel, qui s'est tenue au mois d'août 2002 : BARRAL i ALTET, Xavier ; LAURANSON-ROSAZ, Christian (dir.). *Saint-Guilhem-le-Désert : la fondation de l'abbaye de Gellone. L'autel médiéval*, Saint-Guilhem-le-Désert, Amis de Saint-Guilhem-le-Désert, 2004.

3 - VINAS, Léon. *Visite rétrospective à Saint-Guilhem-du-Désert. Monographie de Gellone*. Montpellier, Seguin - Paris, Bray et Retaux, 1875, rééd. Marseille, Laffitte reprints, 1980.

4 - *Ibid*, p. 25-26.

contrebas. Sur cette installation, qu'il n'est pas aisé de reconstituer faute de précision, on déposait divers objets *embarrassants*⁵, notamment la bière des défunts. Quant à la table d'autel, elle fut retrouvée, réemployée comme marche en avant de l'autel de la Croix. Après en avoir fait la demande à l'évêque de Montpellier et avec l'accord de celui-ci, Léon Vinas la fit extraire afin de reconstituer le meuble⁶ avec l'aide matérielle de la Société française d'archéologie et de la Société archéologique de Montpellier⁷, et de le dédicacer à saint Guilhem. Installé dans l'absidiole nord de l'église, parmi les vestiges lapidaires, il y resta jusqu'en 1982. Cette année-là, il fut déposé pour être restauré. Placé en 1990 dans la chapelle sud de l'église, il dut, vingt-trois ans plus tard, être à nouveau démonté pour interrompre le processus de dégradation des reliefs⁸. La restauration engagée en 2013 s'est accompagnée d'analyses scientifiques portant sur l'étude des altérations, des matériaux et des techniques employées.

L'œuvre s'apparentait vraisemblablement au type d'autel dit « coffre⁹ », des fragments d'une quatrième plaque en marbre blanc ayant été retrouvés. Ainsi, à l'origine, quatre panneaux devaient entourer une maçonnerie porteuse, les plaques de marbre ne pouvant supporter le poids de l'épaisse table taillée dans une pierre noire extrêmement lourde du fait de sa grande densité¹⁰. À la face ornée de reliefs mis en valeur par l'incrustation de petites plaques de verre polychrome, s'opposait celle où, peut-être, une ouverture permettait d'approcher un reliquaire.

L'iconographie :

un hymne à la gloire du Sauveur mais une attribution au saint fondateur

Les panneaux latéraux sont seulement ornés d'un cadre mouluré laissé lisse, entouré par une frise de rinceaux végétaux. La même bordure est reprise sur la face antérieure. Elle enferme deux tableaux rectangulaires inscrits dans une large moulure, l'un, à notre gauche, représentant le Christ en majesté dans une mandorle perlée, flanqué dans les écoinçons des symboles des évangélistes : l'ange de Matthieu, l'aigle de Jean, le taureau de Luc et le lion de Marc, selon une composition largement reprise tant sur les tympanes des portails occidentaux des églises romanes que sur la voûte de leur abside majeure, sur les devants d'autel peints

5 - *Ibid*, p. 25.

6 - La démarche de Léon Vinas semble suivre celle décrite par Raymond Thomassy dans un article paru en 1838, accompagné d'un dessin de l'autel : THOMASSY, Raymond. « Découverte et restitution de l'autel de saint Guillaume, parent de Charlemagne et fondateur de Saint-Guilhem-du-Désert ». *Mémoires et dissertations sur les antiquités nationales et étrangères*, 1838, t. XIV, p. 223-234.

7 - Léon Vinas était membre de la Société archéologique de Montpellier, fondée en 1833, soit un an avant la Société française d'archéologie.

8 - Dans son étude préparatoire à la restauration de l'autel (2008), relevé précis des dimensions par Benoît Lafay. Face antérieure : L, 140,5 cm – H, 83,5 cm – épaisseur variant entre 11,8 cm (dextre) et 12 cm (sénestre). Panneau dextre (cadre mouluré avec frise en haut et en bas) : L, 61,7 cm – H, 83,5 cm. Panneau sénestre comparable au précédent, mais abîmé dans sa partie supérieure gauche : L, 60,3 – H, 83,5 cm. Plaque de retour arrière, côté sénestre (incomplète) : la, 12 cm – h, 52,5 cm.

9 - À titre d'exemple : l'autel-coffre roman (XII^e siècle) de l'église Notre-Dame d'Avenas (Isère). On doit une proposition de reconstitution de l'autel dit de saint Guilhem sous cette forme au géologue Gabriel Vignard : VIGNARD, Gabriel. « L'autel-coffre en pierre à double image christique : nouvelles observations et questions ». Dans BARRAL I ALTET, LAURANSON-ROSAZ, *op. cit.*, 2004, p. 193-205, plus particulièrement p. 198.

10 - Le poids de cette table est estimé à plus de 600 kg.

ou sculptés que sur les pages de manuscrits enluminés. À notre droite, apparaît une Crucifixion. À la traditionnelle présence de Jean et Marie, s'ajoutent une résurrection des morts, des arbres fleurissants, ainsi que la personnification du soleil et de la lune¹¹. L'association de ces deux thèmes n'est pas sans rappeler des plats de reliure de bibles ou d'évangélistes¹². À Gellone, ils sont en accord avec la titulature de l'abbaye et de l'église, à savoir le Sauveur, et à l'insigne relique de la Vraie Croix, que Charlemagne aurait offerte à Guilhem¹³. Le choix d'une œuvre que l'on peut qualifier d'extraordinaire, au sens premier du terme, par les matériaux et la technique d'incrustation de plaques de verre coloré, donnant à l'objet un caractère de raffinement extrême, associé au thème iconographique christique, nous amène à poser une question qui semble tout à fait légitime : ne s'agirait-il pas d'un ancien autel majeur de l'abbatiale plutôt que d'un autel lié au fondateur, aussi prestigieux soit-il par son ascendance, ses exploits guerriers et sa sainteté ? Ou bien a-t-il été voulu ainsi pour mettre en valeur le reliquaire de Guilhem, en pleine période d'expansion du culte des reliques ?

L'attribution du meuble liturgique au saint fondateur en revient, comme dit plus haut, à l'abbé Léon Vinas. L'érudit du XIX^e siècle en eut l'intime conviction par ses recherches. En effet, dans les documents de l'époque moderne, conservés de nos jours aux archives départementales de l'Hérault¹⁴, rédigés par les mauristes qui ont repris en main l'abbaye de Gellone au cours du XVII^e siècle, il put lire *qu'un petit autel de saint Guilhem avait été placé du côté de l'épître du maître autel [c'est-à-dire au sud], lors de la translation des reliques par l'évêque d'Albi, sous l'abbé Raymond-Ermengaud des Deux-Vierges en 1139*¹⁵. Le plan de l'abbaye, dressé en 1656 par le frère mauriste Dom Robert Plouvier, rend compte de cet emplacement¹⁶. La description qui en avait alors été faite, bien que succincte, peut en effet correspondre à l'œuvre de marbre blanc (...) orné de belles figures ; la table est en marbre noir, ou de Lydie, semblable à la pierre de touche qui sert à éprouver l'or¹⁷. Le meuble fut démoli en 1679. Il semblerait que les panneaux de la face principale et des côtés aient été remployés un temps pour orner un nouvel autel jusqu'à son remplacement par le meuble baroque que l'on peut voir encore de nos jours. On peut supposer qu'il fut dès lors relégué dans le « coin » de l'église d'où il fut extrait par les soins de Léon Vinas lors de son ministère.

L'autel qui nous intéresse ici a, semble-t-il, été associé au reliquaire de Guilhem d'après des témoignages du XVII^e siècle. Mais en avait-il été ainsi dès son installation dans l'abbatiale

11 - La plupart des publications qui portent sur l'ancienne abbaye de Gellone, et qui traitent de l'autel dont il est ici question, abordent l'aspect iconographique. Sans pouvoir les citer toutes, on peut se référer aux actes de la table ronde d'août 2002 qui lui sont en grande partie consacrés : BARRAL I ALTET ; LAURANSON-ROSAZ, *op. cit.*, 2004.

12 - À titre d'exemples, les plats de reliures en bois conservés au Trésor de la cathédrale de Gérone (Catalogne) ou ceux de Saint-Nectaire (Auvergne) en émaux de Limoges (XII^e siècle).

13 - Selon la légende, la relique aurait été donnée lorsque Guilhem annonça à Charlemagne son vœu de se retirer dans le monastère qu'il venait de créer. La relique aurait donc été dès le début du IX^e siècle à Gellone, mais sa présence au sein de l'abbaye n'est attestée, au plus tôt, qu'au X^e siècle. Voir BOZOKI, Édina. « Le comte et la croix. La relique de la Vraie Croix dans la légende de la fondation de Gellone ». Dans BARRAL I ALTET ; LAURANSON-ROSAZ, *op. cit.*, 2004, p. 79-84.

14 - AD Hérault (Montpellier). 5H 15. Dom Sort, Annales de Gellone, 1705 ; Procès-verbal de la découverte des reliques de saint Guilhem.

15 - Vinas, *op. cit.*, p. 26.

16 - Archives nationales de France (Paris) : N III, Hérault, 2¹⁻².

17 - VINAS, *op. cit.*, p. 27.

romane au XII^e siècle ? Ne peut-on imaginer qu'il ait été déplacé, peut-être au moment où la crypte fut condamnée¹⁸, ce qui dut impliquer un nouvel aménagement du chœur ? Autel du saint Sauveur ou autel de saint Guilhem : la question reste débattue.

De la technique et de la couleur dans les publications portant sur l'abbaye de Gellone

Dès la plus ancienne publication, à savoir celle de Raymond Thomassy, datant de 1838, la qualité des matériaux a été correctement identifiée, bien que l'ancien autel se trouvât encore *au fond d'une chapelle obscure (...) recouvert de poussière et de toile d'araignées, caché par de sales planches et des tabourets brisés sous la bière de la paroisse [où] il aurait pu échapper encore à tous les regards*¹⁹. L'archiviste paléographe montpelliérain constate donc que les panneaux sont en *marbre blanc, ornés d'incrustations de verre (...) du meilleur goût* et que les bordures sont travaillées *avec une grande délicatesse en mosaïque de verre vert, presque noir, qui fait ressortir en blanc les arabesques de marbre*²⁰. Il relève sur la poitrine du Christ en gloire *un ornement noir, fait en incrustation de verre, que l'on retrouve alternativement carrée et ovale sur la mandorle*²¹. En conclusion, sans avoir préalablement donné plus de détails, il évoque *l'opposition des couleurs qui trace les contours extérieurs des personnages*²², ce qui pourrait aussi signifier que celles-ci ne sont pas réduites aux seuls blanc, noir et vert foncé, cités plus haut.

L'abbé Léon Vinas, quant à lui, tout en tenant des propos comparables aux précédents, apporte quelques précisions intéressantes. Ainsi, la frise de rinceaux, qu'il nomme également « arabesque », est *formée par de petites pièces de verre de couleurs foncées, profondément incrustées dans le marbre, de manière que le fond est en verres de couleur et que les rinceaux*

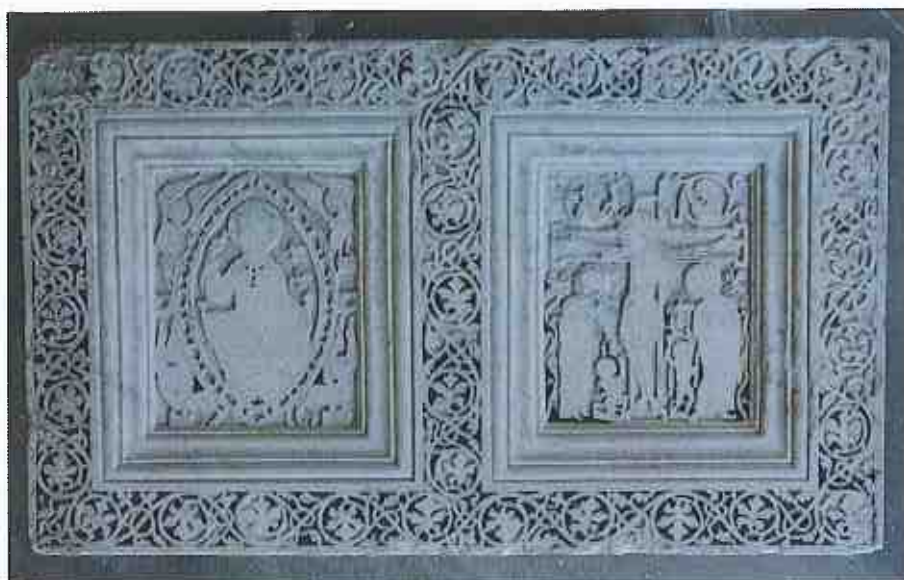


Fig. 2. Saint-Guilhem-le-Désert (Hérault), autel dans l'atelier de restauration, après traitement avec remise en place des verres originaux. © Benoît Lafay, 2017.

18 - L'époque de l'abandon et de la condamnation de la crypte reste indéterminée.

19 - THOMASSY, *op. cit.*, p. 224.

20 - *Ibid.*, p. 228.

21 - *Ibid.*, p. 229.

22 - *Ibid.*, p. 232.

et les feuillages sont en marbre, sans aucune saillie²³. On sait grâce à lui que les verres de couleur qui forment le fond de la croix sont verts²⁴ et que ceux de la mandorle du Christ en gloire ont disparu²⁵. Il constate par ailleurs, non sans amertume, qu'une bonne partie des verres de couleur a été enlevée, et, [que] chaque fois [qu'il revoit l'autel], [il a] la douleur de constater de nouveaux larcins²⁶ (fig.2).

Émile Bonnet, dans son ouvrage *Antiquités et monuments du département de l'Hérault* paru en 1905, ne relève que l'aspect foncé des verres, tout en sous-entendant qu'ils sont de couleurs variées²⁷. Quelques décennies plus tard, Jean Valléry-Radot appuie, en partie, sa démonstration en faveur d'une datation non antérieure au dernier quart du XII^e siècle pour la réalisation de l'autel sur l'aspect technique, tout en élargissant la gamme chromatique des verres²⁸. Selon lui, l'artiste qui a souligné les silhouettes par un trait de burin tandis qu'il remplissait les creux d'incrustations de verre coloré en rouge, en vert ou en bleu foncé²⁹, reproduit dans le marbre la technique du champlevé, très employée dans l'art de l'émaillerie, procédé d'une grande rareté à la période romane, qui ne se retrouverait qu'au mausolée de saint Lazare à Autun, monument qu'il date entre 1170 et 1189 et, avec du mastic comme matériau de remplissage dans l'abbatiale Saint-André-le-Bas à Vienne, à partir de 1152 au plus tôt, ainsi qu'au chevet de la cathédrale de Lyon, érigé autour de 1165-1180³⁰.

Alors que la plupart des auteurs qui, jusqu'à présent, se sont un tant soit peu intéressés aux aspects techniques du meuble liturgique restent vagues quant au type de verre employé dans la décoration du meuble liturgique, Gérard Alzieu et Bernard Homps proposent d'y voir, en 1993, de la pâte de verre, dont la gamme serait réduite aux rouge, vert et noir à l'origine, mais dont l'oxydation a assombri les couleurs en les uniformisant³¹. Quelques années plus tard, les observations minutieuses du géologue Gabriel Vignard permettaient de relever une variété plus grande des matériaux d'incrustation et donc de coloris. En plus des verres aux teintes variées, pourpres vifs à vieux bordeaux, verts almandins et bleu-vert, bleu myosotis et brun clair orangé, pour reprendre ses dénominations, les cavités pouvaient être remplies de mastics, de quelques minéraux, d'amalgames de bleus, brunâtres et poreux et, enfin, de plâtre coloré³². On peut supposer, sans trop risquer de se tromper, que ces « nouveaux » matériaux ne sont pas d'origine, probablement placés à des époques différentes jusqu'à une

23 - VINAS, *op. cit.*, p. 29.

24 - *Ibid.*, p. 30.

25 - *Ibid.*, p. 30.

26 - *Ibid.*, p. 31.

27 - BONNET, Émile. *Antiquités et monuments du département de l'Hérault*. Montpellier, Ricard Frères, 1905, plus particulièrement p. 471-472.

28 - VALLÉRY-RADOT, Jean. « La date des autels de la Major de Marseille et de Saint-Guilhem-le-Désert ». *La gazette des Beaux-Arts*, septembre 1938, p. 73-86.

29 - *Ibid.*, p. 79.

30 - La question des incrustations dans ces édifices a été reprise et développée par Nicolas Reveyron, professeur d'histoire de l'art et d'archéologie médiévales à l'Université Lumière - Lyon 2 : REVEYRON, Nicolas. « Décors d'incrustation et tendances antiquisantes dans l'architecture romane de la moyenne vallée du Rhône ». *Gesta*, 2000, XXXIX/1, p. 28-42.

31 - ALZIEU, Gérard ; HOMPS, Bernard. « L'autel de Saint-Guilhem-le-Désert ». Dans ROMESTAN, Guy (éd.). *Hommage à Robert Saint-Jean : art et histoire dans le Midi languedocien et rhodanien (X^e-XIX^e siècle)*. Montpellier, Société archéologique de Montpellier, 1993, p. 27-38, plus particulièrement p. 35.

32 - VIGNARD, Gabriel. « Quelques observations sur les éléments de l'autel du Saint Sauveur de Gellone ». Dans AMADO, Claudie ; BARRAL i ALTET, Xavier (dir.). *Saint-Guilhem-le-Désert dans l'Europe du haut Moyen Âge*. Saint-Guilhem-le-Désert, Amis de Saint-Guilhem-le-Désert, 2000, p. 157-174, plus particulièrement p. 158.

période assez récente pour certains³³, afin de combler les lacunes, préservant ainsi la lisibilité des décors qu'ils soient purement ornementaux ou historiés. L'article publié dans les actes de la table ronde d'août 2000, que l'on doit encore à Gabriel Vignard, revient sur la question des verres en mentionnant un fait que les dernières restaurations ont confirmé : les décors sont réalisés en *champlevé incrustés de plaques découpées de verres colorés. Chaque motif de verre découpé est unique*³⁴. Cette publication est aussi la première à présenter des photographies en couleur des verres, qui permettent enfin d'en apprécier la variété et la qualité chromatique³⁵.

Jusqu'alors, pour qui n'avait pu voir l'œuvre de près, on pouvait se reporter au dessin aquarellé d'Henri Nodet, réalisé en janvier 1900, qui donne une idée des couleurs des verres et de leur répartition sur la face antérieure de l'autel³⁶ (fig.3). La confrontation avec les propos des divers auteurs ayant décrit le meuble reste limitée, les descriptions étant succinctes comme on a pu le constater précédemment. Il est possible toutefois de relever des points de convergence sur l'éventail des couleurs (rouge, bleu et vert), sur leur aspect sombre et sur la présence d'un vert foncé sur la croix du Christ crucifié du panneau antérieur. Mais, alors que Léon Vinas se plaignait des nombreuses pertes, Henri Nodet montre une œuvre quasi complète où les manques sont plutôt rares et concentrés dans la partie inférieure de la mandorle du Christ en majesté. La question se pose dès lors de la fiabilité de ce magnifique document pour l'étude de la répartition des verres colorés qui pourraient avoir été placés à l'origine selon les motifs, leur sens, leur portée symbolique. Les analyses menées au cours des travaux de conservation et de restauration de l'œuvre sans apporter toutes les réponses souhaitées permettent de lever un peu le voile³⁷.



Fig. 3. Saint-Guilhem-le-Désert (Hérault), dessin aquarellé d'Henri Nodet représentant la face antérieure de l'autel, janvier 1900. © Médiathèque de l'architecture et du patrimoine (Charenton-le-Pont, réf. AP81N00213).

33 - Dans un article postérieur à celui mentionné dans la note précédente, Gabriel Vignard, qui a comparé l'autel dans son état d'alors avec des photographies anciennes prises en 1925 et 1937, constate que l'amalgame bleu a été posé entre temps : VIGNARD, *op. cit.*, 2004, p. 196. Par ailleurs, il est avéré que des comblements au mastic de couleur marron ont été faits dans les années 1980-1990 à l'initiative d'une personne soucieuse de la lisibilité des décors de l'autel, sans en référer au service régional des Monuments historiques.

34 - VIGNARD, *op. cit.*, 2004, p. 197.

35 - *Ibid.*, figures 2 et 8.

36 - Médiathèque de l'architecture et du patrimoine (Charenton-le-Pont), réf. AP81N00213.

37 - L'état de dégradation des reliefs, essentiellement dû à l'humidité, a nécessité la dépose des panneaux et leur traitement selon une démarche conservatoire.

Les apports de la restauration à la connaissance de l'autel

Les travaux de conservation entrepris à partir de 2013 ont en effet permis d'affiner la connaissance de l'œuvre, tout d'abord en ce qui concerne le matériau principal, lithique, dans lequel ont été taillés les différents panneaux. Dès la découverte du meuble, il a été dit qu'il s'agissait de marbre blanc, mais l'observation sur place mettait en avant des différences qui ont été confirmées par des analyses pétrographiques, effectuées en 1999 au Laboratoire de recherche des Monuments historiques³⁸. Ainsi, les plaques latérales et arrière sont en marbre blanc à gros grain, veiné de gris, et celle de face est d'un marbre blanc plus homogène, à grain fin, que l'on peut qualifier de statuaire³⁹. Le choix trouve une explication – peut-être non la seule – dans la volonté, d'une part, de sculpter des sortes de tableaux historiés en bas-relief et, d'autre part, de produire un effet esthétique entre le blanc et les veines gris bleuté des côtés. La raison peut aussi être d'ordre économique même pour une œuvre somptueuse qui a nécessité de gros moyens financiers. Déterminer la provenance des marbres, surtout lorsque ceux-ci sont blancs, est une démarche délicate. Les anciens les attribuaient aux carrières de Paros, dont la réputation avait traversé les âges. De nos jours, on évoque les carrières de Carrare, aux confins occidentaux de la Toscane, pour la dalle antérieure, et un marbre local pour les autres⁴⁰. Sans rejeter cette hypothèse, il ne faut pas négliger le fait que les montagnes de



Fig. 4. Saint-Guilhem-le-Désert (Hérault), autel, panneau frontal ; relevés des verres anciens restés en place.
© Benoît Lafay, 2017.

Fig. 5. Saint-Guilhem-le-Désert (Hérault), autel ; détail des décaissés taillés dans le marbre.
© Benoît Lafay, 2017.

38 - BLANC, Annie. *Rapport n° 235B. Saint-Guilhem-le-Désert, 34 – Hérault (Languedoc-Roussillon). Abbaye de Gellone (ancienne). Éléments sculptés en marbre. Identification*. Paris, Laboratoire de recherche des Monuments historiques, 21 septembre 1999.

39 - Il est regrettable que la légende qui accompagne une photographie de l'autel dans le catalogue de l'exposition sur le verre au Moyen Âge qui s'est tenue au musée national du Moyen Âge – Thermes de Cluny à Paris entre le 20 septembre 2017 et le 8 janvier 2018 fasse état d'un « marbre-albâtre », thèse qui avait été proposée par Gabriel Vignard (VIGNARD, *op. cit.*, 2000, p. 158 ; *op. cit.*, 2004, p. 197) malgré les résultats des analyses de 1999 et celles effectuées pour les restaurations entreprises en 2013 : LAGABRIELLE, Sophie. « De Byzance au royaume capétien : faire scintiller le verre au-delà des fenêtres ». Dans LAGABRIELLE, Sophie (dir.). *Le verre. Un Moyen Âge inventif*. Paris, Éditions de la Réunion des musées nationaux, 2017, p. 62-65, ill. 56.

40 - BLANC, *op. cit.*, 1999.

Carrare offrent un vaste éventail de marbres dits blancs, parfois très purs, mais aussi parsemés de traces gris bleuté plus ou moins marquées selon les fronts de taille.

Afin d'insérer les plaques de verres, la pierre a été creusée de manière à ménager ce que les professionnels nomment des « décaissés », d'une profondeur ne dépassant pas 5 mm (fig. 4, 5). Le travail de taille est ici extrêmement soigné, déterminant des formes d'une grande précision à fond plat, régulier, et parois verticales. Chaque verre est finement ajusté pour une cavité particulière. Les joints, entre le marbre et les morceaux de verre sont le plus souvent inférieurs au millimètre. Chaque verre est donc unique et par conséquent non interchangeable, même si certains motifs, comme ceux des rinceaux des bordures, semblent identiques. Leur maintien était assuré par un mortier de scellement très soigné. Une première couche était posée au fond des décaissés, contenant du carbonate de calcium associé à un liant à base de colle animale, ainsi qu'à un liant huileux. Une deuxième couche, celle de scellement proprement dit, était placée sous le verre. Celle-ci, plus fine contenait du carbonate de calcium, du gypse et de l'ocre rouge, avec cette fois un liant à base de caséine de chaux mélangé à une huile siccative. L'utilisation d'un enduit contenant une part protéique et une part lipidique est surprenante et apparaît particulièrement élaborée pour la période de réalisation de l'autel qui, rappelons-le, est située entre la deuxième moitié du XII^e siècle et le début du XIII^e siècle.

C'est à partir d'un manchon de verre soufflé, découpé puis réchauffé, qu'ont été fabriquées les plaques dont l'épaisseur varie entre 2 et 4 mm (fig.6 et 7).



Fig. 6. Saint-Guilhem-le-Désert (Hérault), autel ; vue latérale d'une plaque de verre de couleur rouge. © Benoît Lafay, 2017.

Fig. 7. Saint-Guilhem-le-Désert (Hérault), autel ; vue d'une plaque de verre présentant des dégradations (rayures sur la surface du verre) et une partie bien conservée. © Benoît Lafay, 2017.



On trouve principalement trois couleurs : du rouge, obtenu par l'ajout d'oxyde de cuivre calciné ou de manganèse (fig.8, 9 et 10); du bleu, très dense et d'une très belle qualité, qui est plutôt rare car cher, produit par l'ajout d'oxyde de cobalt avec, parfois, des traces d'oxyde de cuivre (fig.11) ; et du vert, créé par l'ajout d'oxyde de fer (fig.12 et 13). Quelques verres jaune brun (fig.14) complètent, de manière ponctuelle, la gamme chromatique qui est en réalité beaucoup plus étendue en raison des multiples nuances dues à la variabilité de la densité du colorant. Ainsi, selon que celui-ci ait été plus ou moins dense, dans le cas des verres rouges, on peut obtenir un violet pourpre très sombre⁴¹.

41 - Les verres récemment analysés par le Laboratoire de recherche des Monuments historiques, sont, d'après les premiers résultats encore provisoires, médiévaux.

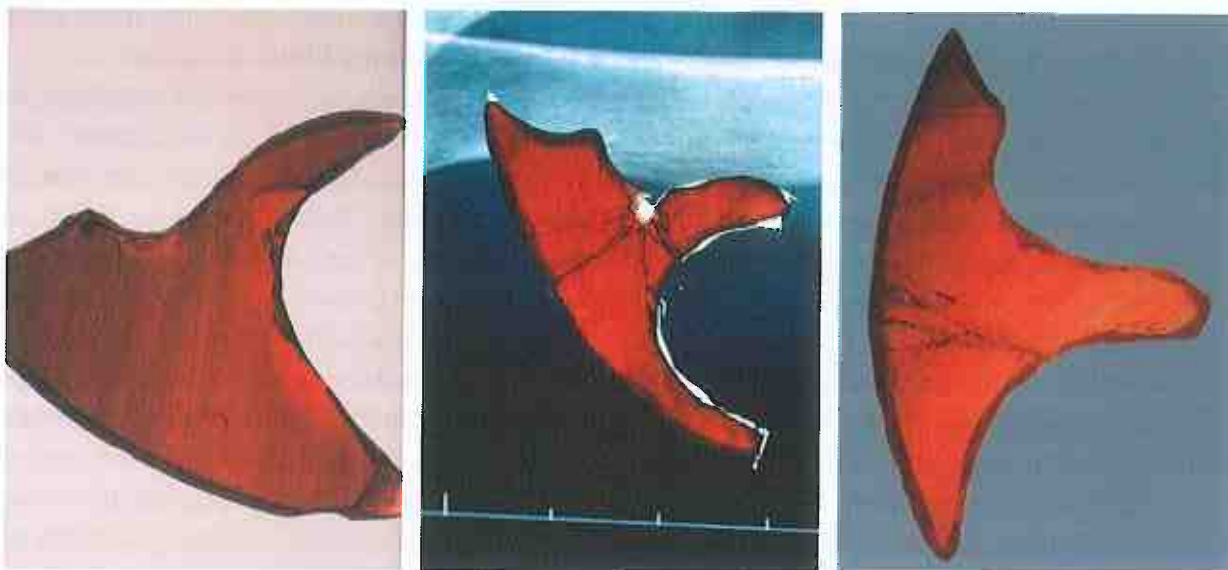


Fig. 8. Saint-Guilhem-le-Désert (Hérault), autel ; plaque de verre rouge foncé. © Benoît Lafay, 2017.

Fig. 9. Saint-Guilhem-le-Désert (Hérault), autel ; plaque de verre rouge fracturée. © Benoît Lafay, 2017.

Fig. 10. Saint-Guilhem-le-Désert (Hérault), autel ; plaque de verre rouge présentant des nuances de chromatiques. © Benoît Lafay, 2017.

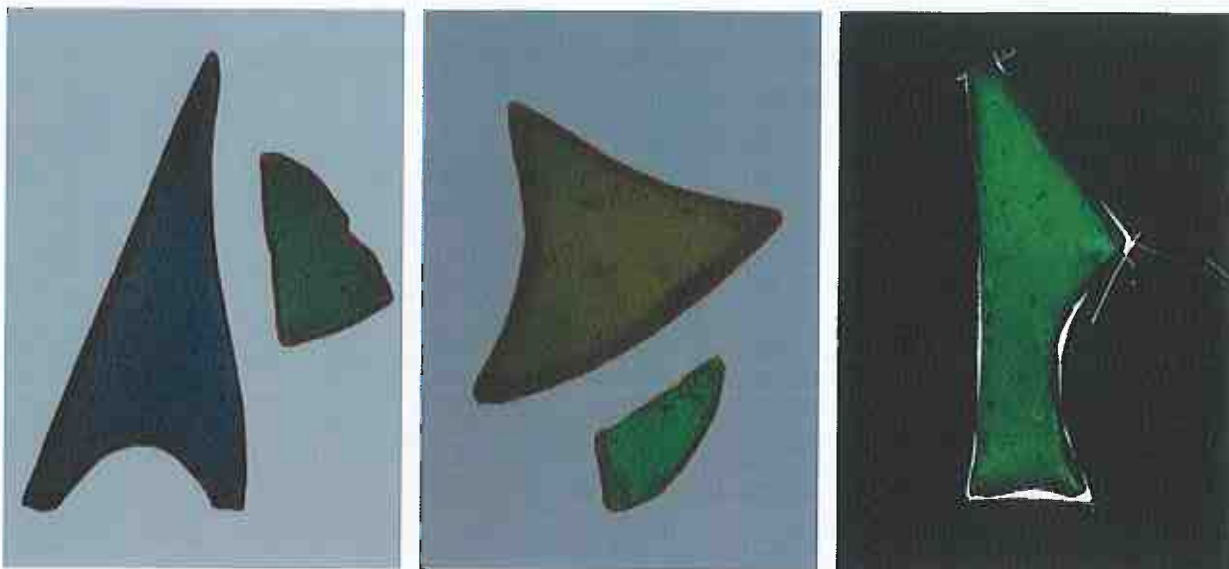
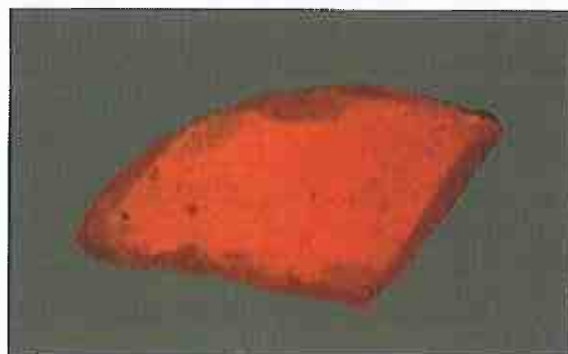


Fig. 11. Saint-Guilhem-le-Désert (Hérault), autel ; plaques de verre bleu et vert. © Benoît Lafay, 2017.

Fig. 12. Saint-Guilhem-le-Désert (Hérault), autel ; plaques présentant des nuances de vert. © Benoît Lafay, 2017.

Fig. 13. Saint-Guilhem-le-Désert (Hérault), autel ; plaque de verre vert avec présence de bulles. © Benoît Lafay, 2017.

Fig. 14. Saint-Guilhem-le-Désert (Hérault), autel ; plaque de verre jaune brun. © Benoît Lafay, 2017.



Le relevé des couleurs des verres anciens encore présents sur les panneaux de l'autel donne une idée de leur répartition dans les motifs. Pour les frises de rinceaux qui encadrent les deux scènes historiées et qui ornent les dalles latérales, où les rouges et les verts dominent, avec un plus fort pourcentage pour les premiers, aucune organisation particulière ne semble régir leur distribution qui paraît tout à fait aléatoire. Ce constat s'accorde avec le dessin aquarellé d'Henri Nodet (fig.3), mais la confrontation des deux documents révèle sur les parties conservées quelques discordances. Sans entrer dans les détails, ce qui serait long et fastidieux, on peut prendre à titre d'exemple le bandeau vertical dextre : alors que l'architecte en chef des Monuments historiques peint en vert l'environnement des palmettes, les verres encore en place sont rouges. Pour ce qui est des scènes historiées, la perte considérable des plaques de verre limite fortement la comparaison mais, lorsqu'elle peut se faire, force est de constater qu'il y a parfois des correspondances. Ainsi les fonds sur lesquels apparaissent les symboles des évangélistes, comme celui de la Crucifixion, sont en bleu, et ceux des tombeaux des ressuscités au pied de la croix sont violets. Mais cela ne signifie pas qu'il faille totalement donner crédit à ses autres propositions, même si le vert bleuté de la croix potencée du Christ peut rappeler la description de Léon Vinas. En effet, ce même coloris se retrouve à l'intérieur de la mandorle et sur les représentations personnifiées du soleil et de la lune, où les quelques fragments de verre conservés sont tous d'un même bleu franc. Pour ce qui est de l'alternance de rouge et de vert sur le pourtour de la mandorle, il s'agit là d'une interprétation, car, comme le confirme une photographie prise en 1888⁴², et comme le disait quelques années auparavant le prêtre historien, les cavités étaient vides⁴³. Le relevé d'Henri Nodet est picturalement intéressant, donnant une idée certainement fondée sur des représentations peintes romanes existantes, mais il reste de peu de valeur historique et archéologique pour l'agencement des verres colorés de l'autel.

Si le choix des verres pour les rinceaux formant cadre pouvait avoir un aspect aléatoire, il n'en est vraisemblablement pas de même pour la *Maiestas Domini* et la scène du Crucifiement. Un fond bleu, pour de telles représentations, surtout la première, n'est pas rare au Moyen Âge : on se retrouve quel que soit le support (murs, panneaux de bois, parchemin, etc.), quelle que soit la technique (peinture, émaillerie, mosaïque, etc.). Il évoque le ciel, éternel et immuable où trône Dieu, tout puissant ; sombre, il peut suggérer la nuit, la mort. L'usage du violet pour les tombes procure un effet de profondeur, de perspective même, qu'accentue leur dessin.

Il faut encore faire preuve de beaucoup d'imagination pour se rendre compte de l'effet coloré de l'ensemble, difficile à percevoir en raison des trop nombreuses lacunes et de l'état des verres conservés. Ceux-ci souvent nettoyés, parfois de manière drastique, ont leur surface altérée et matifiée ce qui ne permet pas, au premier coup d'œil, d'en distinguer les différentes couleurs. Devenues sombres, elles paraissent presque noires par contraste avec la clarté des marbres, créant ainsi un rendu général bicolore. Mais, à l'origine, au moment de la conception de l'autel, les verres étaient brillants en surface et les couleurs devaient être plus visibles, sans toutefois offrir toutes leurs qualités de transparence comme lorsque la lumière les

42 - Médiathèque de l'architecture et du patrimoine : réf. MH0003830.

43 - Vinas, *op. cit.*, p. 29.

traverse. Alors pourquoi choisir ce matériau si l'on ne peut en exploiter toutes les qualités ? Pourquoi ne pas procéder, comme dans certaines régions italiennes, par exemple la Toscane, avec des pierres dures taillées et incrustées dans les cavités ? Le travail réalisé pour l'autel dit de Saint-Guilhem est colossal : près de 1200 décaissés très soigneusement taillés, autant de morceaux de verre découpés, un à un, pour s'adapter parfaitement à chaque cavité, avec un résultat certes somptueux, mais qui peut paraître disproportionné par rapport au rendu final. Le verre aurait-il été un matériau de substitution, faute de marbres colorés et autres pierres dures ? Pourrait-il être un matériau de remploi, ce qui pourrait en partie expliquer l'absence de rigueur dans la répartition des verres colorés des rinceaux ? Pourrait-il avoir été choisi pour ne se révéler qu'en des circonstances bien précises, avec l'aide de luminaires ? Pour son lien avec la lumière et toute la charge symbolique que porte celle-ci dans le contexte d'une église dédiée au Sauveur ? Autant de questions qui restent en suspens...

Benoît LAFAY
Restaurateur de sculptures
Diplômé de l'Institut Français de Restauration des Œuvres d'Art
Géraldine MALLET
Professeur d'histoire de l'art médiéval,
Université Paul-Valéry – Montpellier 3 –
Centre d'études médiévales de Montpellier, CEMM EA 4583

Pour citer cet article :

Benoît LAFAY, Géraldine MALLET, « De marbre et de verre coloré : l'autel roman du Sauveur, dit de saint Guilhem (Saint-Guilhem-le-Désert, Hérault) », *Patrimoines du sud* [en ligne], 7 / 2018, mis en ligne le 1^{er} mars 2018, consulté le

URL : <https://inventaire-patrimoine-culturel.cr-languedocroussillon.fr>