

La polychromie baroque en Roussillon

Julien Lugand

Département Histoire de l'Art
Université Toulouse-le-Mirail
5 Allées Antonio Machado
31058 Toulouse Cedex 9
julien.lugand@tele2.fr

RÉSUMÉ

Contrairement à la sculpture, la polychromie des retables entièrement sculptés roussillonnais (1650-1730) n'a pas fait l'objet d'études d'ensemble. Nous souhaitons ici jeter les premières bases de cette étude à venir en trois moments. La première concerne les doreurs: d'où viennent-ils et où sont situés leurs ateliers. La seconde s'intéresse aux conditions du métier: la boutique, l'atelier, le chantier, mais aussi les outils, matériaux et répertoires d'images présents dans les inventaires après décès. Enfin, la troisième et dernière partie s'intéresse à l'activité de ces doreurs: la dorure de retable d'abord, typologie des commandes, étapes du travail, principes de paiement. Mais aussi les autres activités remarquées dans ce métier.

Mots clé:
Retables, Dorure, France.

ABSTRACT

The Baroque polychromy in Roussillon

In the Roussillon region, the important number of well-preserved baroque altarpieces (1650-1730) has only been studied from the sculptural aspect. This article wishes to lay the basis for a study of gilding and polychromy on these works, putting the emphasis on the geographical origins of the gilders and on the location of their workshops in the Province; on their working methods; on the different types of activities involved and on the manners the works they used to produce were ordered.

Key words:
Altarpiece, Baroque, Gilding, polychromy.

1. Y. CARBONELL-LAMOTHE, *Les retables sculptés du diocèse d'Elne (1643-1697)*, Thèse de troisième cycle, Université de Toulouse-le-Mirail, 1971; B. TOLLON, *Les retables en Roussillon et Cerdagne française au XVIII^e siècle*, Thèse de troisième cycle, Université de Toulouse-le-Mirail, 1972; A. CORTADE, *Retables baroques du Roussillon*, Paris, Connaissance du Patrimoine, 1973.

2. J.-G. GIGOT, «Documents roussillonnais d'Histoire de l'Art: dorure du tabernacle de Camélas par Antoine Ribot en 1643; quittance de Damià Guadanyor en 1687; dorure d'une cadrette par Gabriel Clavaria en 1648 à Clairà», *CERCA*, 21, 1963, p. 228-229.

3. A. CAZES, «Les Scriba, doreurs», *Conflent*, 38, 1967, p. 56-57.

4. A. CORTADE, *loc. cit.*, note 1.

5. F. BARTOLOMÉ GARCÍA, *La policromía barroca en Álava*, Diputación Foral de Álava, 2001.

6. J. LUGAND, «Etre peintre en Roussillon à l'époque moderne (1650-1730): état de la question», *Domitia*, Perpignan, Université de Perpignan, 4, 2003, p. 37-56.

7. Archives Départementales des Pyrénées-Orientales, à présent ADPO, 4E 58. J.-B. de SAINT-MALO, «Extrait du Règlement sur l'érection, l'administration et la direction de la corporation des Peintres, Sculpteurs, Brodeurs et Doreurs en date du 2 octobre 1698», *Cartulaire manuscrit*, s.l.n.d., t. 13, p. 24-25: [...] «los dauradors deuran fer lo apparell de una figura, despien doralá, y essent dorada la degà fer ab estofadora y encarnada ab todas los requisit», article IX, *Ibid.*

Le retable en bois entièrement sculpté à connu un développement considérable en Roussillon de 1650 à 1730 environ. Si l'aspect plastique de ces œuvres a fait l'objet, depuis de nombreuses années, de nombreuses publications et de synthèses¹, à l'inverse, la polychromie a été peu étudiée: citons les trois documents publiés par la revue *CERCA*², une brève notice sur une famille de doreurs roussillonnais³ ainsi que la liste d'artistes établie par l'Abbé Cortade⁴. Notre propos n'est pas de faire une étude exhaustive de ce sujet comme cela a été fait pour d'autres régions⁵, mais de mettre en lumière certains des aspects de cette activité ainsi que des personnes qui en sont à l'origine.

Rappel: la réglementation du métier et la formation des doreurs

En Roussillon, la pratique conjointe de la dorure et de la peinture ne sera interdite qu'à partir de 1698, et constatée dans les faits que dans le premier tiers du XVIII^e siècle. Le métier de doreur, tant du point de vue de sa réglementation que de sa formation, répond aux mêmes principes que celui de peintre, récemment étudié⁶. Rappelons ici que la dorure est une activité artisanale relevant des règlements corporatistes: réunis depuis 1560 avec les orfèvres, les peintres fondent avec les sculpteurs en 1630, la confrérie de Saint-Luc⁷ dont les statuts seront renouvelés en 1698: c'est à cette date que l'apprentissage est imposé et que la pratique conjointe de la peinture et de la dorure est interdite. Concernant leur formation, elle se déroule sous le contrôle de la confrérie de l'apprentissage à la maîtrise: cette

dernière étape, l'exécution du chef-d'œuvre, consiste pour les doreurs, à partir de 1698 à «faire la préparation d'une statue, la dorer, en peindre les étoffes et les carnations».

PREMIÈRE PARTIE: LES DOREURS

Provenance géographique

La majorité des doreurs exerçant en Roussillon est originaire de la Province. Ceux qui ne le sont pas proviennent des régions proches du Roussillon, du Languedoc ou du Principat de Catalogne:

[...] de France viennent Pere Pourrot de Saleilles-d'Aude («Saleilles diocesy de Narboneu»)⁸; Gilles Bedançon de Béziers («de la vila de Bassiers Regne de França»)⁹; Joan Badoua «de Raine diocèse de Tarbes»¹⁰; Jan Podenson est lui originaire du «diocesis de Comenja»¹¹. Seul le cas de Pere Pinya est incertain: il est sans doute originaire de Limoux car son contrat de mariage, indique que son père habitait cette ville¹².

Pour le Principat de Catalogne, trois doreurs viennent de la ville de Ripoll, Augustin Bazil¹³, Joseph Gasch¹⁴ et Joseph Baborès¹⁵; deux autres sont de Puigcerda, Joseph Viguet¹⁶ et Joseph Soler¹⁷; Endalt Carol vient de Sant Pere de Sora dans le diocèse de Vich¹⁸; Joseph Vilanova d'Olot¹⁹.

Le premier constat qui s'impose est qu'il y a un resserrement concernant la provenance géographique des doreurs, tous originaires des diocèses

ses limitrophes. Aux xve et xvie siècles, les peintres recensés en Roussillon étaient, pour certains, originaires de régions plus éloignées: certes onze provenaient du Principat de Catalogne, un de Saragosse, un autre de Castille, mais l'on comptait un Toulousain, un peintre du Vivarais et un italien, originaire de Syracuse²⁰.

La seconde remarque est que ce faible mouvement se constate également pour les doreurs roussillonnais: Galderich Purxet indiqué le 14 novembre 1660 comme «daurator villa Vinciani habitator ad presens in civitate Barcinone»²¹ est le seul à définitivement s'installer en dehors du Roussillon. Signalons également le doreur Pere Horta, originaire de Céret, qui s'installe temporairement en «la ville de Figueras» aux alentours de 1724²² (table 1).

Cette cartographie met en lumière une double évolution.

La première se constate à Perpignan même: il n'y a plus au xvii^e siècle, dans la ville, de quartier des doreurs et des peintres. Aux xive et xve siècles, ces derniers habitaient dans la même rue (de la *freneria*) que les selliers (*freners*) avec lesquels ils étaient unis au sein de la confrérie de Saint Estève: cette configuration était scrupuleusement respectée comme en témoignent les deux procès faits à un forgeron en 1410 et à un chaudronnier en 1423, souhaitant s'installer dans cette rue²³. Il semble que la tradition du regroupement des peintres et des doreurs dans la même rue se soit perdue au début du xvie siècle: à notre période, leur habitat est dispersé dans l'ensemble de la ville. En outre, et bien que le siège du collège soit successivement à l'église Saint-Jacques puis à l'église Notre-Dame de la Réal, il n'y a pas plus de paroisse désignée pour les doreurs et les peintres.

La seconde évolution concerne la Province du Roussillon en général: au xve siècle et au début du xvie siècle, la très grande majorité des

Table 1. Cartographie des ateliers

VILLE	NOM	DATE
Perpignan	Josep Badell	1699-1700
	Sebastià Bertrana	1658-1659
	Joan Casadevall	1713-1717
	Gabriel Clavaria	1650-1651
	Pere Daussi	1695-1703
	Joan Escribà	1680-1710
	Josep Garau	1653
	Damià Guadanyor	1652-1697
	Pere Guadanyor	1649-1671
	Antoni Guerra le père	1661-1705
	Hieronim Hortosol	1650-1687
	Aloy Malet	1692-1708
	Francesc Monader	1687-1709 environ
Arles-sur-Tech	Pere Pinya	1698-1725
	Pere Pourrot	1694-1703
	Francisco Puig	1692-1698
	Honorat Vila	1693-1694
	Joseph Vilanova	1656-1660
	Joan Badoua	1691
	Joseph Royros	1714
	Joan-Antoni Ribot	1653-1654
	Francesc Monader	1678-1686 / 1712-1725
	Josep Vilanova	1660
	Joan-Antoni Ribot	1650/ 1654-1668
	Isidro Ribot	1651-1721
	Pere Horta	1712
Palalda	Jean-Pierre Alabert	1693-1705
	Félix Escribà	1713-1727
Prades	Joseph Gasch	1704-1727
	Eudalt Carol	1723
Saint-Feliu d'Avall	Joseph Vilanova	1660-1664
Saint-Laurent de Cerdans	Joseph Baborès	1724
Salses	Lluch Guadanyor	1653
Thuir	Joan Casadevall	1717-1722
	Andreu Monader	1718
Vinça	Gabriel Purxet major	1651-1680
	Gabriel Purxet minor	1666-1723
	Joan Batista Purxet	1669-1686

8. ADPO, 3E9/218, f° 224-v.
9. ADPO, 4E 52.
10. ADPO, 10Bp 587.
11. ADPO, 4E 52.
12. ADPO, 3E3/817, f° 162-164v.
13. ADPO, 3E20/227, f° 238v-239.
14. ADPO, 5Mi 496.
15. D'après un document du 27 janvier 1751: ADPO, 3E9/386.
16. ADPO, 34J 1.
17. *Ibid.*
18. ADPO, 3E40/ 946, f° 182.
19. ADPO, 3E3/732, non folioté.
20. S. ANGENARD, *La peinture des retables en Roussillon aux xve et xvie siècle: le diocèse d'Elne d'Arnaud Gassies à Jaume Forner*, Doctorat nouveau régime, Université de Montpellier III, 1998, p. 40-42.
21. ADPO, 3E19/364, f° 178-179v.
22. ADPO, 3E40/555, f° 112-113v.
23. S. ANGENARD, *op. cit.*, p. 68-70.

24. A. de ROUX, «Les décomp-tes de population de la Province de Roussillon sous l’Ancien Ré-gime», *Etudes Roussillonnaises*, t. XVIII, 2000-2001, p. 131.

25. Y. CARBONELL-LAMOTHE, *loc. cit.*, note 1.

26. Voir l’étude faite de la dorure du retable du Rosaire de l’église paroissiale d’Olot (C.) DORICO i ALUJAS, «La dauradura del retau-le del Roser de l’església parro-quial de Sant Esteve d’Olot», *Patronat d’Estudis Històrics d’Olot i Comarca (Annals 1994)*, 1994, p. 103-132.

27. F. BARTOLOMÉ GARCIA, *op. cit.*, p. 75.

28. Isidro Ribot, doreur d’Olette, 1675: «[...] los pabordes donaran [...] sinch dobles [...] en lo die que desmuntara lo dit retaul», ADPO, 3E20/224, f° 114v-115v.

29. Joseph Gasch, doreur de Prats-de-Mollo, 1718: «[...] asis-tar a desmuntar y tornar muntar lo retaula».ADPO, 124Edt 172.

30. Il s’agit du remboursement des dépenses faites à Francesch Monadé, le 6 avril 1682, après qu’il ait peint le Monument de la confrérie de la *Sanch* de l’église paroissiale de Thuir «Item li posam en dada y paga quatre llui-res deu sous de plata ha donades y pagades a Francesch Monader pintor y son per lo fer la vida quant pintaba lo munument», 167Edt 268, f° 492.

31. «[Les fabriciens] seran tinguts y obligats donar al dit Clavaria durant lo temps que estar a fer dita obra casafranca y totas las alajas de casa haura menester per son servey axi de taula com de llit», ADPO, G 709.

32. «[...] durant lo qual temps dita universitat sera obligat en donarli casa franca per ell y sa familia», ADPO, 4E 52.

peintres habitait Perpignan tout en travaillant pour l’ensemble des communes du diocèse d’Elne. Dans le courant du ^{xviii}e siècle, les ate-liers s’installent dans l’ensemble du Roussillon mais pas obligatoirement dans les villes les plus importantes: l’on remarque par exemple un ate-lier actif à Olette tout au long de la période étu-diée alors qu’à Ille-sur-Têt, ville la plus peuplée après Perpignan²⁴, il n’y a pas de peintres ou de doreurs recensés de manière continue. En fait, l’installation d’un atelier répond à deux schémas principaux:

– Dans le premier cas, il s’agit de raisons familiales. Soit l’atelier existe déjà, et le pein-tre ou le doreur y est formé. Il travaille ensui-te auprès de ce membre de la famille, et en prend ensuite la direction. Soit, formé en dehors, il hérite dans sa commune —ou celle de sa femme— d’une maison lui permettant de s’installer. Alors, en plus de la possession de biens fonciers, la fréquentation et la connaissance des habitants, ainsi que son implication dans la vie du village lui permet-tent aussi de s’assurer un minimum de travail et de revenus. Ce schéma débouche sur une forme «d’atelier familial» dans lequel se suc-cèdent plusieurs générations: c’est le cas, par exemple, des Ribot à Olette, ou encore des Purxet à Vinça.

– Dans le second cas, l’installation d’un atelier est temporaire, dans un village où les peintres et doreurs n’ont aucun lien familial ou écono-mique. Cette installation leur permet, en ajou-tant les communes alentours, de toucher une population importante et obtenir des com-mandes. On retrouve ce système utilisé par les sculpteurs: l’atelier de Lluís Generes présent

durant quelques années à Vinça, aux environs de 1660, permet à ce sculpteur de recevoir des commandes des villages proches²⁵. Pour les doreurs, le meilleur exemple est Francesch Monader: à compter de son installation à Mi-llas en 1678 et jusqu’en 1686, il travaille dans des villages voisins tels que Mosset et Thuir. Le schéma se reproduit en 1712 lorsqu’il se réinstalle dans ce village.

SECONDE PARTIE:

LES MÉTHODES DE TRAVAIL

La boutique

Les doreurs possèdent une boutique qui se confond à l’atelier. Leurs inventaires après décès montrent que cette forme d’activité reste, à la période nous concernant, marginale et se limite à la vente de quelques statues de dévotion en carton ou bois doré (table 2).

L’atelier

En Roussillon, le procédé consistant à dorer le retable en atelier après démontage n’est pas utili-sé. L’activité en atelier ne représente donc qu’une petite part de son travail. Les doreurs y effectuent seulement quelques ouvrages de peinture —tels que la peinture d’armoiries—, ou encore quelques travaux de dorure —comme la dorure de cadre ou de certaines parties de retable comme les corni-ches.

Le chantier

Le chantier, c’est à dire l’emplacement où se trouve le retable déjà monté devant être doré, est la principale forme d’activité du doreur. Il s’organise dans tous les cas *in situ*, de deux manières différentes: dans la très grande majori-té des cas le doreur monte des échafaudages devant le retable; parfois il procède au démon-tage de l’œuvre. Si ce second procédé est utilisé et exigé dans les villes du Principat de Catalogne²⁶ ou au Pays Basque²⁷, en Roussillon, seuls deux contrats de dorure mentionnent son utilisation: celui pour finir de dorer le retable du Rosaire de l’église du monastère d’Arles-sur-Tech²⁸, et celui pour la dorure du retable du Saint-Sacrement de l’église paroissiale de Prats-de-Mollo²⁹. Quelque soit l’organisation décidée, le doreur est obligé —lorsque le travail se déroule en dehors de la ville dans laquelle il habite— de résider sur le lieu de la fabrique le temps de l’ouvrage. Trois formules d’héberge-

Table 2. Œuvres mentionnées dans les inventaires après décès de doreurs destinées à la vente en boutique

NOM	DATE	QUALITÉ	SCULPTURE
Pere Guadanyor	1671	Peintre-doreur	4 Christ de carton
Hieronim Hortosol	1687	Peintre-doreur	3 Christ de bois doré
			1 statue de Saint-Raymond doré
			1 Vierge à l’enfant doré
Aloy Malet	1708	Doreur	2 figures de Jésus de carton doré
			2 têtes de séraphin de carton doré
			1 Saint-Antoine de carton doré
			Une eau-bénite de bois doré

ment et d'entretien du doreur («fer la vida») apparaissent au travers de la documentation:

[...] la première consiste à rembourser au doreur les frais qu'il a engagé lors de son séjour sur le lieu de la commande, lorsque celui-ci s'est logé et nourri par ses propres moyens. Une seule mention, découverte à ce jour, prouve qu'il ne s'agit pas d'un procédé très répandu³⁰.

dans la seconde formule, les commanditaires fournissent un logement fixe au doreur sur le lieu de la fabrique. Deux formes sont constatées:

– La plus rare est la fourniture d'une maison exempte des taxes de ville au doreur. Ce système appelé celui de la «casa franca» n'est constaté que dans deux cas: Gabriel Clavaria pour la dorure du retable du Christ de la chapelle de la Sanch de l'église d'Argelès-sur-mer³¹, et Francesc Monadé pour la dorure du retable majeur de l'église de Baixas³² —dans ce second cas, le doreur pouvant venir avec sa famille.

– La seconde forme se remarque uniquement dans les contrats passés avec les couvents et les abbayes: le doreur est logé dans l'enceinte religieuse, où une pièce pour dormir lui est fournie³³. Il n'est accompagné que de son apprenti.

Ces deux modes n'entendent que la fourniture du logement *stricto sensu*, la nourriture et les frais occasionnés par le séjour restant aux frais du doreur³⁴. Seules exceptions constatées: à Argelès-sur-mer, Gabriel Clavaria en plus d'être logé est également nourri; Francesc Monadé, en 1705, se voit offrir «la chapelle [en] havitation» le temps de la dorure du retable de Saint-Ferréol à l'ermitage de Céret³⁵. Ces avantages en nature apportés par les commanditaires ne sont pas désintéressés: ils permettent notamment aux commanditaires d'être certain que le doreur effectuera dans les plus brefs délais le travail, sans entreprendre d'autres chantiers en même temps. L'Universitat de Baixas l'a bien compris en précisant dans le contrat que le doreur a obligation d'habiter dans ce logement aimablement fourni jusqu'à ce que le travail de dorure soit achevé³⁶.

La troisième formule, la plus diffusée, consiste à loger et entretenir le doreur, à tour de rôle, chez les différents habitants de «l'Universitat» commanditaire, et cela pendant toute la durée du travail. Les documents restent rares: ce système de logement et entretien «tournant» n'est pas indiqué dans les contrats. L'acte joint au contrat passé entre les consuls de la ville de Terrats et Joan Escribà, pour la dorure du retable majeur de leur église paroissiale en 1688³⁷ a valeur d'exemple car

il représente un témoignage lumineux de l'organisation, à l'échelle d'une commune, du système de financement de ce travail, et du principe de logement chez les différents habitants.

Ce «consell general celebrada per la universitat dels homens del lloch de Terrats cerca la adoracio del retaule de dita Iglesia», daté du 14 mars, établit donc les moyens utilisés pour payer le doreur —travail gratuit dans les champs appartenant à la communauté, et dons de blé—, et recense les habitants s'engageant à loger et nourrir le doreur et son apprenti durant l'ouvrage: cette liste, jointe au procès-verbal, le «Memorial de les perçonas prometen prestar la vida al daurador y a sos fadrins durant lo temps que adorara lo retaule del present lloch» répertorie les personnes acceptant cette charge et pour quelle durée. Le prêtre et le premier consul du village garantissent chacun deux mois d'hébergement, différents chefs de famille (comprenant une veuve) promettent d'un jour à deux semaines: le compte y est, semble-t-il, puisque le contrat est signé le jour-même. De la même manière, ce principe de logement apparaît en filigrane dans le procès opposant François Magens, doreur d'Ille-sur-Têt, aux consuls de la ville de Corbère³⁸ en 1725: les témoins convoqués par les deux parties sont les habitants du village qui ont logés et nourris le doreur.

Outils, matériaux et répertoire d'images

La documentation permettant de cerner l'environnement matériel et intellectuel des doreurs —outils, matériaux et gravures— est peu abondante. L'essentiel des informations que nous avons recueillies provient des inventaires après décès, lorsqu'ils ont été découverts³⁹.

Outils

Seuls trois inventaires —Pere Guadanyor, Joan Escribà, Aloy Malet— donnent des indications, au demeurant très vagues. Chez deux d'entre eux (Pere Guadanyor et Joan Escribà) on remarque un mortier à couleurs ainsi que des pierres pour polir l'or («pedra de brunyr»), et chez Joan Escribà des écuelles pour contenir les couleurs («algunes escodettes xicas per posar les colors»). L'inventaire le plus riche reste celui d'Aloy Malet où l'on trouve «deux cossins a couper lor et largent», «sept fers pour la doreure» (servant à polir la préparation avant l'application des feuilles d'or) ainsi que «deux petites boîtes pour la dorure avec des pinoches» (ce terme désignant les poinçons).

33. Le contrat passé entre l'Abbaye Saint-Martin du Canigou et Joan Escribà, doreur de Perpignan, illustre ce procédé: «[...] durant lo temps que vaccara en dorar lo dit retaule [...] dit Illustre Capitol sera obligat en donar li habitacio y llit per dormir ell y son fadri», ADPO, H 153.

34. Dans ce même contrat il est indiqué que le doreur «[...] se haura de sustentar y fer la vida a sos propys guastos», *ibid.*

35. ADPO, 3E40/427.

36. «Item ab pacte que dit Monade sera obligat en fer sa residencia y habitacio en dit lloch de Baixas del die que començará a treballar a dit retaule fins atant que aquell sera acabat», ADPO, 4E 52.

37. ADPO, G 882.

38. ADPO, 9Bp 375.

39. Inventaire de Pere Guadanyor (1671); de Geronim Hortosol (1687); de Gilles Bedançon (1687); d'Honorat Vila (1694); d'Aloy Malet (1708); de Joan Escribà (1710); d'Antoine Guerra le jeune (1711); de Geronim Hortosol (1718).

Matériaux

L’or, le principal matériau utilisé, n’apparaît jamais: aucun inventaire après décès de doreurs ne mentionne sa présence dans l’atelier, et aucun acte n’a été découvert concernant son commerce dans la Province. Les seuls mentions dans les contrats sont, le nom de la personne fournissant les feuilles d’or —le doreur ou les commanditaires—, leur nombre et parfois leur prix. Sur les batteurs d’or, nous ne possédons que le testament de «Jean Jounny mestre bateur d’or de cette ville de Perpignan»⁴⁰ en date du 10 août 1714, qui prouve qu’un marché existait, mais dont on ne connaît rien. En fait, trois documents laissent penser que, d’une part, le commerce des feuilles d’or se faisait plus les marchands de la Province que chez des courtiers ou des batteurs d’or et que, d’autre part, cet or provenait de la ville de Toulouse. Le premier de ces documents est le contrat signé entre Damia et Guillem Guadanyor et le couvent des Franciscains de Perpignan le 10 mai 1683, pour la dorure d’une partie du retable majeur de leur église conventuelle: il y est mentionné que le père correcteur, commanditaire de l’œuvre, fera venir à ses frais, de Toulouse, l’or nécessaire aux travaux, et que celui-ci sera de la même forme et qualité que l’or provenant de cette ville vendu par les marchands de Perpignan. Le seconde preuve est donnée dans le contrat signé entre la confrérie du Saint-Sacrement de l’église paroissiale de Prats-de-Mollo et Joseph Gasch en 1718, dans lequel est mentionné que la somme versée au doreur comprend outre son salaire les frais de port de l’or que les confrères feront venir de Toulouse. La troisième mention se trouve dans le contrat de dorure du retable majeur de l’église paroissiale Dels Masos par Félix Escribà en 1731, qui mentionne que le retable doit être «d’or de Toulouse»⁴¹. L’espacement chronologique et géographique de ces documents semble prouver une coutume d’approvisionnement pour la Province du Roussillon certainement très antérieure à la seule période étudiée ici (table 3).

Sur les autres matériaux, les inventaires ne sont pas plus instructifs: quatorze boites contenant des pigments («catorse capsas rodonas xicas de tenir drogas») chez Pere Guadanyor⁴²; pour Aloy Malet ce sont «un sac avec des morceaux de

cuir dedans pour faire de colle» (certainement pour la préparation avant la dorure à bas de colle de peau d’animal), ainsi que «deux petites boites [...] avec des [...] couleurs dedans»⁴³, servant pour les parties peintes à la détrempe —carnations et étoffes.

Répertoire d’images

Pere Guadanyor est le seul chez qui soit mentionné un coffre contenant des dessins et des estampes⁴⁴. L’utilisation de ce répertoire d’images est à rapprocher de son travail de peintre: l’on retrouve en effet ces supports visuels chez Antoine Guerra le père, aussi peintre-doreur⁴⁵. Les doreurs roussillonnais n’utilisent donc pas de planches de décors et de motifs comme le font, à la même époque, les doreurs du Pays Basque⁴⁶ (table 4).

TROISIÈME PARTIE: L’ACTIVITÉ

L’étude de l’activité des doreurs à la période nous intéressant impose deux remarques préalables. La première concerne les œuvres: le métier de doreur entend une variété d’activités que nous évoquerons plus loin. Mais c’est incontestablement la dorure de retable en bois sculpté qui représente l’essentiel de son activité. La seconde remarque concerne la clientèle: la très grande majorité des commandes est religieuse; les commandes publiques et privées de travaux de dorure sont extrêmement rares en Roussillon: seuls deux documents ont été découverts à ce jour, le paiement fait à Antoine Guerra le père pour la dorure de l’étendard royal du consulat de la ville de Perpignan en 1683⁴⁷ et la reconnaissance de dettes faite en 1665 à Damia Guadanyor, pour la dorure d’une statue privée⁴⁸.

La dorure de retable

La commande

La commande religieuse —la plus répandue— émane de formations diverses. Soit de laïcs organisés pour des œuvres religieuses —les Universitat (les consuls des communes sont aussi marguilliers), les corporations de métier, les confréries de dévotion, ou enfin les exécutions testamentaires; soit d’institutions religieuses *stricto sensu* — le chapitre, les paroisses, les couvents. Cette commande prend plusieurs aspects: à l’acte notarié qui est majoritaire, il faut ajouter le contrat passé sous seing privé⁴⁹, ainsi que le contrat à l’amiable⁵⁰.

Quelque soit la forme choisie, le contrat consiste en un rappel des obligations des deux parties signataires —le/les commanditaire(s) et le

Table 3. Mention de prix de feuilles d’or

DATE	LIEU	PRIX ET QUANTITÉ
1657	Perpignan	4 000 feuilles d’or pour 176 livres françaises
1678	Mosset	1 000 feuilles d’or pour 44 livres françaises
1683	Perpignan	35 francs le livret

doreur en personne. Il définit pour les premiers, le prix de l'œuvre, les échéances de paiement, les garanties matérielles—logement, transport du doreur- et financières—affermes de biens, consignation de rentes. Il précise pour le second, les travaux à exécuter, les matériaux à utiliser (qualité de l'or) et les délais à respecter. A ce titre, le mémoire joint au contrat passé entre le chapitre de Perpignan et Joan Escribà pour la dorure du retable des Saintes-Eulalie et Julie le 21 septembre 1682⁵¹ est caractéristique: en effet, le «Memorial dels pactes ha de tenir y servir lo honorable mossen Joan Escriba dorador de la present vila en la empresa de dorar lo Retaule de Santa Eulalia y Santa Julia dels Senyors Canonges del molt Illustre Capítol de Helna» fixe, en six points, les obligations des deux parties.

Les cinq premiers concernent le doreur qui a pour obligation:

1. de monter à ses frais les échafaudages nécessaires;
2. de ne pas se faire aider, pour la dorure, d'un apprenti;
3. d'utiliser de l'or au carat le plus élevé;
4. de terminer l'ouvrage dans les dix huit mois;

40. ADPO, 3E22/149. «Item es convingut que dit Pare corrector se obligara com de present se obliga fer venir de Tolosa y entregar a dits Germans Godonyors tot lo or hauren menester per adorar tot lo alt dit a raho de 35 franschs lo miller lo llibret del qual or haura de ser de la mateixa forma y manera que les marxans de la present vila fan portar de Tolosa a la present vila de Perpinya bo y rebador», ADPO, 3E9/67. «[...] per lo preu de dita obra prometen y se obligan a pagar y donar als dits Pare y fills Gaschs la summa de nou cent franschs [...] ab los pactes [...] que los administradors compraran y provehiran lo or necessari fent lo venir de Tulosa, y los dits Gaschs los tindran en compte lo preu y port de dit or», ADPO, 124 Edt 272.

41. ADPO, 3E21/316, f° 281-282.

42. ADPO, 3E1/5996.

43. ADPO, 3E6/65.

44. ADPO, 3E1/5996.

45. Dans la donation qu'il fait à son fils François le 7 janvier 1705: «Item la mitat de las estampas que son mias y son en mon poder, y la mitat dels dibuixos», ADPO, 4E 57.

46. F. BARTOLOMÉ GARCÍA, *op. cit.*

47. Commande passée dans le cadre des réjouissances pour la

naissance du Duc de Bourgogne, ADPO, 112Edt 227.

48. «Hiacinte Struch [...] recognivit debere Damia Guadanyor pictor Perpiniani dos escuts y mitja [...] per haver pintat y endorat una figura de Christo nostre Senyor, propia de ell dit Struch», ADPO, 3E4/7, f° 134.

49. Une seule mention a été recensée à ce jour, celle pour le «Contrat sous seing privé passé avec Joseph Gasch pour la dorure du retable majeur de l'église paroissiale d'Oms», dans le registre de contrôle des actes le 23 mars 1724, ADPO, 2C 853.

50. Ce procédé, est clairement rappelé dans la quittance faite par Joan Escribà, le 20 juin 1684, pour la dorure du retable de Saint François-Xavier de l'église du Collège des Jésuites de Perpignan: «Honorabilis Joannes Escriba dorator Perpiniani gratis firmavit apocham Magnifici Josepho Celles et Prat Medicina Doctori [...] de triginta auri duplicibus [...] ad bonum computum illarum sexaginta auri duplicium in quibus fuit inter dictas partes amicabiliter concordatum et conventum per dorar y a fons perficionar de dorar lo retaula de Sant Francisco Xavier de la Iglesia del Collegi de la Companya de Jesus de la present vila», ADPO, 3E1/6298, f° 182v.

51. ADPO, G 349.

Table 4. Matériaux, outils et répertoires d'images dans les inventaires après décès

PERE GUADANYOR, 1671

Outils	Une pierre pour moudre les couleurs avec son pilon
	Cinq pierres pour polir
	Un chevalet
Matériaux	Quatorze boîtes rondes pour des pigments
Estampes	Un coffre d'estampes et de dessins
Livres	

GERONIM HORTOSOL, 1687

Outils	Deux chevalets
Matériaux	
Estampes	
Livres	

HONORAT VILA, 1694

Outils	
Matériaux	
Estampes	
Livres	

GILLES BEDANÇON, 1697

Outils	
Matériaux	
Estampes	
Tableaux	7 tableaux à l'huile.
Livres	

ALOY MALET, 1708

Outils	Un tamis garni de cuir pour passer les drogues
	Une boîte avec quelques pinceaux un peu de drogues dedans
	Une bourse de cuir avec deux rasoirs et une pierre
	Une planche et un palmer (instrument de mesure)
	Sept fers pour la dorure
	Quatre pierres pour polir l'or
	Deux petites boîtes pour la dorure avec des pinceaux et des couleurs
Matériaux	Un sac avec des morceaux de cuir dedans pour faire de colle
Livres	

JOAN ESCRIBÀ, 1710

Outils	Un marbre pour moudre les couleurs avec son pilon
	Quelques petites écuelles pour les couleurs avec des pinceaux
	Une petite presse pour polir l'or
Matériaux	
Estampes	
Livres	

52. *Ibid.*

53. ADPO, Hp 134.

54. *Ibid.*

55. ADPO, G 811.

56. J. MACARI, «L'énigme du célèbre retable de La Transfiguration», *Études Roussillonaises*, XIV, Canet, 1995-1996, p. 75-84.

57. Pour coordonner les termes découverts et les étapes du travail, nous nous sommes appuyés sur le «tableau récapitulatif des étapes de la polychromie sur bois», G. PERRAULT, *Dorure et polychromie sur bois*, Dijon, Editions Faton, 1992, p. 176-177.

58. Procès entre les consuls de la ville de Corbère et François Magens, au sujet de la dorure du retable majeur et du retable du Rosaire de l'église paroissiale de cette commune, ADPO, 9Bp 375.

59. Par exemple le paiement en 1721, de travaux de dorure sur le retable de la confrérie de la Sanch de l'église paroissiale de Rivesaltes par l'Élix Escribà: un des premiers versements au doreur concerne ce dépoussiérage de l'œuvre, sculptée en 1709 «Tenim donat al dorador per espolsar lo retaula», Livre de la confrérie de la Sanch, conservé à la paroisse.

60. Le livre de comptes de la fabrique du retable des Saintes-Eulalie et Julie, recèlent de nombreuses mentions de cette «aygua cuit» utilisée par les menuisiers, ADPO, G 353.

61. En 1720-1721, Baptiste Purxet est payé pour avoir recouvert, avant qu'il soit doré, retable de la confrérie Saint-Joseph de l'église paroissiale d'Ille-sur-Têt: «A Baptista Purxet per pintar lo retaula quinsa francs». ADPO, 36 J 33, non folioté, alors que l'œuvre ne commencera à être dorée qu'à partir des années 1727-1728, *ibid.*

62. F. BARTOLOMÉ GARCIA, *op.cit.*, p. 359.

63. ADPO, 3E6/65.

64. L'expression «blanchir avec du plâtre» pour désigner cette phase du travail est utilisé à de nombreuses reprises lors du procès déjà cité, entre les consuls de la ville de Corbère et François Magens, ADPO, 9Bp 375.

65. «[...] l'altra [pièce fournie au doreur] per fer foch amb un parol per bollir», contrat pour dorer une partie du retable majeur de l'église du couvent des Franciscains de Perpignan, ADPO, H 319.

66. ADPO, 3E6/65.

67. ADPO, 4E 52.

68. «Item ab pacte que lo dit monadé sisellará tots los planers de dit retaula a manera de orfebreria», ADPO, 4E 52.

69. Ce procédé consistant à ne pas dorer les parties invisibles se remarque dans tous les exemples de dorure conservés, mais il n'est

5. de ne pas entreprendre d'ici là d'autres ouvrages.

Le dernier article s'adresse au commanditaire:

6. en contrepartie le chapitre, si le doreur respecte ses engagements, lui donnera 4500 livres françaises en trois versements: 1100 avant de commencer, 650 après avoir doré le premier registre, 1100 après la dorure du second et 1650 l'ouvrage terminé et expertisé.

Signalons deux engagements qui ne sont pas ici indiqués: l'expertise de fin de travaux —apparaissant cependant dans le contrat⁵²—, et le problème du logement du doreur, Joan Escribà habitant Perpignan.

Les étapes du travail de polychromie

En raison du coût élevé que représente pour les commanditaires la réalisation d'un retable, deux formules sont utilisées par les commanditaires pour le travail de polychromie:

La première consiste à faire exécuter le travail de dorure par étapes. Ces commandes «partielles» sont très répandues et les exemples nombreux: citons l'exemple du retable majeur de l'église du couvent des Carmes Déchaux de Perpignan: le 20 juin 1649, Pere et Lluch Guadanyor, signent un contrat pour en dorer une partie⁵³; le 15 mars 1658, Sebastien Bertrana est chargé de dorer quatre colonnes, quatre pilastres et quatre niches de ce même retable⁵⁴. Signalons aussi Hieronim Hortosol, chargé en 1647, de dorer la statue de Sainte-Eulalie et la niche centrale du retable majeur de l'église paroissiale de Millas⁵⁵. Les cas apparaissent de manière récurrente dans les livres de comptes, les étapes de ces travaux de dorure correspondant le plus souvent aux recettes annuelles des commanditaires.

La seconde formule constatée, est la commande de la dorure du retable *in extenso*, mais environ vingt ans après la sculpture de l'œuvre. Ce délai peut parfois être beaucoup plus long: il atteint par exemple 45 ans pour le retable majeur du couvent des chanoinesses de Saint Sauveur de Perpignan, sculpté en 1697, et doré en 1742⁵⁶.

Le détail des étapes du travail de polychromie des retables met en lumière plusieurs aspects des compétences. Il ne s'agit pas ici de décrire le protocole de cette technique déjà connue et étudiée. Nous souhaitons reconstituer le procédé en nous référant aux termes apparaissant dans la documentation⁵⁷: le corpus utilisé se compose des contrats et des quittances, des livres de comptes de fabrique et de confrérie, ainsi que du procès

entre un doreur et ses commanditaires qui par la précision du protocole judiciaire⁵⁸ offre des détails de ce travail.

La première étape, qui consiste à nettoyer et dégraisser le retable, est désignée par le terme *espolsar* —l'époussetage. Ce brossage de l'œuvre est uniquement mentionné dans les livres de comptes de confrérie: en raison du coût de la dorure, celles-ci procédaient à des commandes «par étapes», et ce nettoyage correspondait souvent au premier paiement⁵⁹. Les contrats concernant des dorures de retable *in extenso* ne mentionnent pas ce procédé.

Le doreur recouvre ensuite le bois brut d'un apprêt. Cette couche de protection est nommée, dans la documentation «aygua cuit». Ce traitement préventif est appliqué à tout les objets de bois, en cela le retable ne bénéficie pas d'une attention particulière, car on le retrouve utilisé de manière récurrente dans les travaux de menuiserie⁶⁰. Ce travail à la brosse est parfois fait bien avant que l'on procède à la dorure⁶¹, certainement par souci de protection et de conservation. Ce terme ne se retrouve dans aucun dictionnaire (eau cuite littéralement), mais se rapproche du terme espagnol *aguardente*, qui désigne la préparation obtenue par réchauffement d'une solution à base d'eau et d'alcool, utilisée dans les travaux de dorure et de polychromie⁶².

Ensuite, l'on applique en plusieurs couches l'apprêtage, formant la couche de préparation. L'inventaire après décès du doreur Aloy Malet mentionnait la présence d'un sac avec des morceaux de cuirs [...] pour faire de colle⁶³, qui servait certainement à préparer cet apprêtage. Il faut noter que dans la description faite lors du procès entre les consuls de Corbère et un doreur, cette étape est désignée à tort comme celle consistant à «blanchir de plâtre» le retable⁶⁴.

La préparation de l'«aygua cuit» et de la colle se faisait sur place, comme le prouve la demande du doreur Pere Guadanyor, en 1643, d'avoir à sa disposition une pièce où il puisse faire un feu avec un chaudron «per fer bollir»⁶⁵.

Le doreur lisse alors cette préparation avec ses fers à reparer. Ces «fers de dorure» —présents dans l'inventaire d'Aloy Malet⁶⁶— sont de grosseur et de profils différents, et permettent au doreur de dessiner différents motifs et détails dans la couche de préparation. Si le décor est plus important, il peut aussi s'aider de poncifs. Il ne fait aucun doute que les méplats et bas-reliefs présents sur les retables sont le travail des doreurs, puisque si ceux-ci avaient été faits par les sculpteurs, étant d'un relief faible, ils auraient été gommés par la préparation. Deux contrats, seulement, mentionnent cette étape: celui pour la dorure du retable de Saint-François de Paule du couvent des Minimes de Perpignan, par Gilles Bedançon en 1666, dans

lequel il est indiqué que les ornements du couronnement «et leurs platz fons [seront] en forme d'orfèverie et cizelés»⁶⁷; celui pour la dorure du retable majeur de l'église paroissiale de Baixas, par Francesc Monadé, en 1698, où les commanditaires exigent que le doreur cisèle toutes les parties planes du retable d'un décor «à la manière de l'orfèverie»⁶⁸. Cette pratique se retrouve très utilisée pour les devant-d'autels argentés ou le doreur déploie un ensemble décoratif très ambitieux: celui argenté par Pere Horta pour la chapelle du Rosaire de Palalda en 1712-1713, fournit une bonne vision des compétences des doreurs dans ce domaine.

Vient alors la dorure de l'ensemble du retable, décrite «a fons de or» dans les contrats. En raison du prix élevé des feuilles d'or, ce travail ne concerne pas l'ensemble de l'œuvre: les carnations et les parties qui ne sont pas visibles comme le revers des statues⁶⁹, en sont exclues. Ce travail doit se faire d'après la documentation avec de l'or *fi* (fin), *brunyt* (poli), *bon* (de bonne qualité).

Le doreur peint ensuite à la détrempe les carnations et les étoffes —dans ce second cas, *estofar*, il peint sur l'or. Le programme peint varie d'une commande à l'autre: le *minima* consiste à seulement peindre les carnations des personnages sculptés et leurs habits. Il existe des programmes plus importants dans lesquels des motifs se déploient sur l'ensemble du retable. L'un des contrats les plus riches en la matière est celui passé, en 1688, entre l'Universitat de Terrats et Joan Escribà pour la dorure du retable majeur de leur église paroissiale: il est y indiqué que le doreur doit, sur le soubassement, peindre un décor marbré sur les piédestaux; les portes en plus de ce décor recevront un motif imitant des filets d'or⁷⁰.

Ultime étape du travail, celle consistant par grattage (*esgrafiar*) à faire réapparaître la couche d'or présente au dessous de la polychromie. Sont utilisés soit des motifs géométriques, soit stylisés (rinçaux, feuilles...): dans ce second cas le doreur peut utiliser des poncifs. Ensuite, le doreur ajoute d'autres motifs à l'aide de poinçons.

Il est intéressant de noter que pour les commanditaires toutes ces étapes n'ont pas la même valeur. La polychromie et la représentation d'étoffes sont les seules qui doivent être exécutées de la main du maître doreur, comme le précisent deux contrats —celui pour le retable du chapitre avec Joan Escribà, en 1682⁷¹; celui pour le retable majeur de l'église de Baixas par Francesc Monadé en 1698⁷².

Le paiement

Il faut rappeler que les travaux de dorure représentent pour les commanditaires des sommes considérables, dont le montant est plusieurs fois supérieur à celui de la sculpture. Le rapport entre



Figura 1.
Panneau du retable du Rosaire. Arles-sur-Tech, église Saint-Sauveur. Isidro Ribot, 1715

les deux phases de réalisation du retable peut aller du simple au double —c'est le cas du retable du chapitre cité plus haut: 2500 livres françaises pour la sculpture, 4500 pour la dorure— jusqu'à des différences encore plus importantes: le retable de la Pietà de l'église paroissiale de Catllar, pour lequel la sculpture a coûté 55 livres françaises⁷³ et la dorure 414⁷⁴. De toute façon, les prix restent très élevés. On peut ainsi estimer que des travaux de dorure coûtent en moyenne entre 1000 et 2000 livres françaises: Michel Brunet a montré que les dépenses annuelle de la communauté d'habitants de Molitg et Campôme se montent à 463 livres au début du XVIII^e siècle⁷⁵, et que la commune de Millas en 1708, n'a que 1865 livres de recettes⁷⁶. Au regard de ces disproportions entre revenus et coût d'une commande, on comprend mieux, d'une part, les difficultés rencontrées pour financer la réalisation d'un retable: ainsi de tous les contrats découverts, seuls ceux du retable du chapitre de Perpignan et du retable de Saint-Gaudérique pour l'abbaye Saint-Martin du Canigou enchaînent les phases de sculpture et de dorure.

Le paiement de la dorure d'un retable se fait en plusieurs versements: le premier permet au doreur d'acheter l'or nécessaire quand celui-ci n'est pas fourni; les paiements sont ensuite échelonnés en fonction de l'avancement des travaux: le

inscrit en toutes lettres que dans le contrat entre le chapitre de Perpignan et Joan Escribà pour la dorure du retable des Saints Eulalie et Julie de la cathédrale, «[...] se obligar a dorar lo dit retaula de bon or [...] acceptantne aquelles part que no se poden veurer com es detras les figures», ADPO, G 349.

70. «[...] que las portas de dit retaula [...] seran filatadas de or y lo restant marbrat. Item [...] dit Scrivà serà tingut y obligat com de present se obliga en marbrar los pedestals de dit Retaula fent lo barnis necessari», ADPO, G 882.

71. «Item se ha de obligar [Joan Escribà] de fer ell mateix tots los aparells de dit Retaula [...] de sa ma mateixa, sen fiarse [...] de ningu fadri», ADPO, G 349.

72. «Que dit Monadé serà tingut y obligat com de present se obliga fer todas las estofaduras de ditas Istorias y figuras de sas mans propias», ADPO, 4E 52.

73. ADPO, 3E4/114, f° 102v-103.

74. *Ibid.*, f° 20v-21.

75. M. BRUNET, *Les pouvoirs au village. Aspects de la vie quotidienne dans le Roussillon du XVIII^e siècle*, Canet, Llibres del Trabucaire, 1998, p. 117-118.

76. *Ibid.*, p. 123.

77. ADPO, G 882.

78. ADPO, 3E1/7055, f° 172-v.

79. «Honorabilis Josephus Mauri agricola et bajulus et Petrus Tallant alter exconsulibus loci Sancti Felici superioris [...] recognoverunt debere honorabilis Joanni Scriba pictori sive andauratori oppidi Perpiniani [...] quadraginta duas duplices auri [...] ad complementum illarum septuaginta duarum duplicium auri [...] ad andaurandum altaris sive retabuli Beate Mariae de Salvetat ecclesie parrochialis dicti loci», ADPO, 3E1/5936, f° 68-v.

80. ADPO, 4E 52.

81. ADPO, 3E1/6195, f° 143-145v.

82. ADPO, 3E1/6196, f° 74-v.



Figura 2.
Misteri de l'èglise Saint-André de Catllar. Vue d'ensemble. Anonyme, env. 1730.

dernier n'est fait qu'après expertise de l'ouvrage. En général, ces principes sont respectés. Il arrive pourtant que les commanditaires aient des difficultés à s'acquitter de la somme: par exemple à Terrats, la dorure du retable majeur commandée à Joan Escribà en 1688⁷⁷, effectuée dans les délais, ne lui est payée que le 13 juin 1697⁷⁸. Ainsi, en raison de l'importance des sommes dues les deux parties doivent trouver des arrangements. Ceux-ci prennent plusieurs formes: de la reconnaissance de dettes devant notaire pour Joan Escribà et les consuls de Saint-Féliu d'Amont le 10 août 1680⁷⁹, après la dorure du retable de Notre-Dame de la Salvetat, jusqu'au transfert des revenus de l'Universitat au doreur. Le document le plus intéressant sur le sujet est l'accord passé entre les consuls de Baixas et Francesc Monadé en 1703, pour le paiement de la dorure du retable majeur de leur église paroissiale. Le contrat, signé en 1698⁸⁰, stipulait que le paiement pourrait se faire sur 5 ans: ce terme échu, le doreur intervient pour être payé des travaux terminés dès 1701. Un accord est signé devant notaire le 26 septembre 1704⁸¹, dans lequel la «communauté [de Baixas admet] se trouvé obligée envers le Sieur François Monader [de] la somme de deux cens vingt et quatre livres [...] [et] pour le payement de la sus dite somme les dits sieurs consuls pour et au nom de dite comunaute fairoient en faveur du dit Monader la cession et transport [...] de la somme

[...] à prendre et se faire payer de Josep Frances Pages» qui doit cette somme à la commune de Baixas: le dernier paiement à lieu le 22 avril 1705⁸².

Autres activités

Le métier de doreur entend diverses activités. Il faut ainsi rappeler qu'en Roussillon, à cette période, il existe des travaux communs aux peintres et aux doreurs: il s'agit de la peinture de toile —peinture d'armoiries, peinture d'étendards, peinture de Monument—, et de la peinture murale «décorative», le plus souvent à décor géométrique. Nous souhaitons ici mentionner trois activités propres au doreurs, qui intègrent un travail de polychromie *stricto sensu*: le marouflage et la sculpture en carton et papier mâché; l'argenteure; la dorure de cadre.

Le marouflage et la sculpture en carton et papier mâché

Le marouflage et la façon de sculpture en papier mâché et carton reste un aspect du métier de doreur assez méconnu. La pratique devait pourtant être répandue en Roussillon puisqu'elle a fait l'objet d'une délibération spécifique du collège en 1713, qui donne à Pere Pinya, doreur de



Figura 3.
Devant d'autel en bois argenté. Palalda, chapelle du Rosaire. Pere Horta, 1712-1713.

Perpignan, l'autorisation de «faire misteris et autres choses de figures de carton⁸³». On ne connaît pas la raison qui a conduit le collège à trancher en faveur de Pere Pinya puisque les deux contrats découverts à ce jour concernent un doreur: il s'agit des deux commandes passées à Antoine Guerra le père pour la façon, la peinture et la dorure du Misteri de la Semaine Sainte —le 23 mars 1681 pour la confrérie de la Sanch de l'église Saint-Jacques de Perpignan⁸⁴, le 19 avril 1693 pour l'église paroissiale de Bouleternère⁸⁵. Le détail donné par ces contrats donne une vision claire des compétences requises pour cette technique: dans le premier acte Antoine Guerra s'oblige à faire pour la procession de la première année (1681) «trois têtes [...] une du Seigneur avec la couronne d'épines et deux autres de deux juifs», ainsi que «les bras à tous les personnages» dont «les carnations [seront peintes] à la détrempe»; pour la procession de 1682, il fera «quatre personnages» dont les «carnations [seront] peintes à l'huile pour ceux en carton et papier» alors que «les habits en toile [seront peints] à la détrempe⁸⁶. Le second contrat exige que l'œuvre soit faite à l'image de la première.

Certes peu documentée, cet aspect du métier de doreur est également attesté par la présence dans les inventaires après décès de petites statues de dévotion exécutées selon cette technique: ce sont pour Pere Guadanyor en 1671 «quatre

Christs de carton», ou encore chez Aloy Malet «deux figures de Jésus», «deux têtes de séraphin», un «Saint-Antoine» tous de carton doré, et une «eau-bénite» de bois doré. Peu d'exemples de ce type d'œuvres sont conservés pour notre période: la fragilité du matériau, ainsi que l'utilisation de ces statues lors de procession ont provoqué la disparition de beaucoup d'entre elles.

L'argenterie

Le terme —*emplatear*— n'apparaît que dans un contrat de dorure de retable, celui passé en 1658, entre Sebastien Bertrana et le prieur du couvent des Carmes Déchaux de Perpignan pour la dorure des colonnes et pilastres du retable majeur de leur église: il y est indiqué que deux listons seront argentés⁸⁷. L'étude des œuvres conservées montrent pourtant que cette technique était assez régulièrement utilisée par les doreurs, notamment dans la dorure de retable. Les exemples sont nombreux, et un des panneaux de l'ancien retable du Rosaire du monastère d'Arles-sur-Tech, à présent démonté, dont la dorure a été faite par Isidro Ribot en 1675⁸⁸, en est un bon témoignage. Ici, l'utilisation de cette technique dans le travail de dorure participe au travail de polychromie: c'est vrai en particulier dans la représentation, au premier plan, du mouton dans la représentation de *L'Adoration des Bergers*.

83. «Et consécutivement les Sieurs Raphaël Barousse et Gerosme Hortosol presents déclarent quilz [...] se demettent et departent de la permission accorda le present College au Sieur Pierre Pinya de pouvoir faire misteris et autres choses de figures de carton que par le present College lui a esté accordé dont acte», délibération du 22 octobre 1713, ADPO, 3E3/812, f° 296-297.

84. ADPO, G 545.

85. ADPO, Gp 57.

86. «Primo ab pacte que dit Guerra sera tingut y obligat com de present se obliga per lo present any fer tres testas, o, caps lo un del Senyor ab corona de espinas y los restants dos, de dos juheus y brassos a tots los personatges ab la encarnacio al trempa [...] Item ab pacte que per la professo del any 1682 y en la dominica del Ram dit Guerra sera tingut y obligat com de present se obliga en tenir quatras figuras per dit misteri, a tot estats y a present de posarles aquell es asaber encarnades totas quatra al oli lo que es de encarnadura de cartero o de papepicat y lo de las vestiduras de tela pintada al trempa ab tota perfectio y bulto segons deu estar», ADPO, G 545.

87. «[...] lo qual ha de ser tot or excepto dos llistons que y ha entre pilastra y pilastra que han de ser plata», ADPO, Hp 134.

88. ADPO, 3E20/224, f° 114v-115v.

89. «Per lo palit plateat», Livre de comptes de la confrérie, conservé à la paroisse.

90. ADPO, 34J 1, f° 28.

91. *Loc. cit.*, note 90.

92. ADPO, 124Edt 133, p. 294.

93. «Franciscus Monader deaurator perpiniani gratis firmavit apocham [...] Francisco Tiram legum doctori [...] per haver dorada una gorniza de Sant Libori», ADPO, 3E77, f° 120v-121.

94. ADPO, 3E4/74, f° 73.

95. Livre de comptes de la confrérie conservé à la paroisse.

96. ADPO, 3E16189, f° 186-v.

Par contre, il est intéressant de noter l'utilisation exclusive de ce procédé pour les devant-d'autels en Roussillon. Citons ceux des chapelles du Rosaire de Palalda —argenté en 1712-1713 par Pere Horta⁸⁹—, et des chapelles de Saint-François-Xavier et de Saint-Antoine de Padoue de l'église de Caldégas argentées par Joseph Viguet et Joseph Soler en 1725⁹⁰. L'explication de l'utilisation de cette technique est difficile à cerner, et doit certainement se justifier par des motifs économiques, le recours à l'argenterie sur bois représentant un moindre coût que la façon d'un devant-d'autel traditionnel en cuir de Cordoue. Il faut aussi signaler des mentions de travaux d'argenterie sur bois concernant des chandeliers: c'est le cas pour la chapelle du Rosaire de Palalda en 1712-1713⁹¹, et pour la chapelle du Saint-Sacrement de l'église paroissiale de Prats de Mollo en 1723-1724⁹². Là-encore, le recours à cette technique se justifie par l'économie substantielle qu'elle représente par rapport à la commande de deux chandeliers en argent massif à un orfèvre.

La dorure de cadre

En l'état actuel de la recherche, cette activité est peu documentée: citons les quittances de Francesc Monadé en 1697⁹³ et de Joan Escribà en 1709 «pour deux garnisses dorées de tablous [...] [et pour] le reste de deux autres garnisses»⁹⁴. Les quatre cadres des tableaux de la Passion peints par Antoine Guerra le Jeune pour la confrérie de la Sanch de l'église de Rivesaltes, dorés par Félix Escribà en 1718, sont un des rares exemples qui nous soit parvenus⁹⁵. Il y a tout lieu de penser qu'il

ne s'agissait pas là d'un travail régulier pour les doreurs, leurs inventaires n'en mentionnant aucun. Il semblerait en fait que pour ce type d'œuvres, les doreurs étaient «sous-traitants» des sculpteurs. C'est en tout cas ce que laisse deviner la quittance faite par Pierre Dausi au sculpteur Louis Ribera, en 1701 (3 novembre) «à fin et diffinition et restes de tous comptes et marches entreux jusques le jour present eus pour raizon de quelques doreures de cornisses»⁹⁶. Cet acte laisse entendre un accord tacite entre les sculpteurs et les doreurs, membres de la même confrérie: il y a tout lieu de supposer que lorsqu'un cadre était commandé à un sculpteur, celui-ci s'engageait à le vendre doré.

Conclusion

La polychromie baroque en Roussillon est un sujet vaste dont il est difficile de donner les principales caractéristiques. C'est une activité relevant des règlements corporatistes, effectuée par des doreurs dont le statut est identique à celui des autres artisans roussillonnais. L'importance des corpus archivistique et artistique conservés en Roussillon permettra d'orienter les recherches en différents points. Concernant les doreurs d'abord: quelle est leur place dans la société, quelle est leur niveau de culture, leur vie religieuse? Sur les œuvres ensuite: existent-ils des ateliers plus importants, des caractéristiques stylistique de la polychromie des retables roussillonnais? Ces recherches faites et quelques réponses apportées permettront, espérons-le, de mettre en lumière la qualité et la spécificité de la polychromie baroque en Roussillon.