

# Le palais & son décor au temps de Jean de Berry

## INTRODUCTION

Intégré dans l'Université d'été dont il était une composante forte, le colloque *Le modèle princier du palais au temps de Jean de Berry*, visait à confronter l'impact des nouveaux modèles artistiques – les chantiers royaux de Charles V – aux réalisations de Jean de Berry. Le colloque s'inscrivait dans une série de manifestations qui, à Paris ou Dijon, célébraient les années 1400 et ont donné lieu depuis à la publication de catalogues, d'une part *Paris 1400 : les arts sous Charles VI*<sup>1</sup> ; d'autre part *L'art à la cour de Bourgogne. Le mécénat de Philippe le Hardi et de Jean sans Peur (1364-1419)*<sup>2</sup>. S'inscrit encore dans ce contexte la publication des actes des rencontres de l'École du Louvre, *La création artistique en France autour de 1400*<sup>3</sup>.

Il nous a donc semblé indispensable, à côté des manifestations précédentes, de mieux cerner le milieu de la création artistique autour de la personnalité de Jean de Berry, qui en fut un acteur essentiel, en tentant à la fois d'en préciser le contexte mais aussi et surtout d'en aborder la part architecturale.

Si l'idée de présenter une nouvelle synthèse sur les œuvres de Jean de Berry semblait prématurée – l'historien du Berry La

Thaumassière lui attribue la reconstruction ou la restauration de dix-sept châteaux ou hôtels, ceux de Mehun-sur-Yèvre mais aussi la Sainte-Chapelle de Bourges, de Riom, etc. – il paraissait opportun tout au moins de présenter les travaux en cours sur ce sujet, des recherches de Philippe Bon (Philippe Bon, *Mehun-sur-Yèvre*) à celles de Thomas Rapin (*La tour Maubergeon et le palais des ducs de Poitiers*).

À Bourges même le relais fut pris par Béatrice de Chancel-Bardelot, commissaire d'une exposition sur la Sainte-Chapelle de Bourges et maître d'œuvre du catalogue : *Une fondation disparue de Jean de France, duc de Berry. La Sainte-Chapelle de Bourges*, Bourges, musée de Berry, 2004. Jean-Yves Ribault a par ailleurs démontré que sa construction entamée en 1391 était achevée en 1397, soit en sept campagnes de construction, et que seule l'installation du chapitre remontait, en raison de problèmes de dotation, à l'année 1405. Les formes en restent rayonnantes, comme à la Sainte-Chapelle du château de Vincennes dont le chantier ne fut guère actif avant les années 1390 et qui restait inachevé vers 1410. Ces deux seules comparaisons permettent d'exclure la possibilité d'attribuer aux années 1370 la galerie du logis nord du château de Saumur, dont les caractères flamboyants sont nettement affirmés. Il faudra attendre le chantier de la Sainte-Chapelle de Riom (1395-1403) pour voir les références stylistiques évoluer, du rayonnant au flamboyant, peut-être sous l'influence des artistes des Pays-Bas où, dès 1360, apparaissent ces nouvelles tendances.

La figure du commanditaire a été scrutée par Françoise Autrand (Françoise Autrand, *Jean de France, duc de Berry 1340-1416*) et Josianne Teyssot pour l'apanage d'Auvergne (Josianne Teyssot, *Les relations politiques de Jean de Berry en Auvergne*).

Jean-Yves Ribault (Jean-Yves Ribault, *Maîtres d'ouvrage et maîtres d'œuvre de la Sainte-Chapelle à Bourges au temps du duc de Berry*) a proposé une réflexion transversale sur ces chantiers et ses maîtres d'œuvre, de Guy de Dammartin (décédé en 1389) d'abord, dont il suit à partir de 1380 la trace de Bourges à Poitiers, de son frère Dreux (ou Drouet) ensuite qui semble bien avoir été dès 1375 l'architecte du palais du duc à Bourges. Comme bien d'autres artistes, et sans doute André Beauneveu lui-même, les Dammartin étaient à la fois maîtres-maçons, tailleurs de pierre et « ymagers ». On sait d'autre part qu'en 1392-1393 le rayonnement du chantier de Mehun-sur-Yèvre était tel qu'il était visité en 1392 par le maître-maçon Gilles Largent et le charpentier Jacquemart Donne et en 1393 par le sculpteur Claus Sluter et le peintre Jean de Beaumetz qui travaillaient à la chartreuse de Champmol, près de Dijon.

Le contexte de la création architecturale s'inscrit bien dans le cadre de la circulation des artistes entre les milieux de cour de la capitale, ceux des Pays-Bas et de Bourgogne – le relais étant pris par les frères de Charles V, le duc de Berry et Louis I<sup>er</sup> d'Anjou. Il fallait donc d'abord scruter les modèles, ceux de Vincennes (Jean Chapelot, *Le château de Vincennes, le logis du roi*) et du Louvre de Charles V (Alain Salamagne, *Le Louvre de Charles V*) malgré la difficulté pour ce dernier de sa disparition.

Thomas Biller s'est posé la question, à partir de l'exemple de Mehun-sur-Yèvre, de savoir quand et de quelle manière les formes gothiques complexes issues des édifices religieux gothiques se sont diffusées au niveau des châteaux<sup>4</sup>. C'est bien au Louvre d'abord que fut pleinement intégré au vocabulaire qui était celui de l'architecture militaire (courtaines, tours, etc.) le décor

issu du gothique religieux (fenêtres à remplages, verrières, sculptures, etc.). Les mâchicoulis mêmes, autrefois simples consoles, participaient désormais de l'ornementation. En relation avec la création de nouveaux parcours sous forme de galeries et de l'implantation en façade d'un escalier d'honneur, les innovations formelles mises en œuvre sur ces châteaux allaient être déterminantes pour l'histoire de l'architecture française, jusqu'à Chambord vers 1540.

Ainsi les grands palais résidentiels développeront-ils des suites résidentielles avec salles et chambres aux fonctions différentes mais à même d'abriter dans un cadre digne et conforme au cérémonial de cour les membres et serviteurs des hôtels princiers tout en réservant un ensemble de pièces privatives. Librairie, études, galeries, oratoires, qui apparaissent au Louvre vont fixer pour longtemps le cadre référentiel du château à la française.

L'impact de ces innovations, qui se retrouvent d'abord sur les châteaux princiers, a été étudié dans les réalisations de la famille d'Orléans (Jean Mesqui, *Le palais en France vers 1400*), de Louis I<sup>er</sup> d'Anjou à Angers et Saumur (Jacques Mallet, *Les châteaux d'Angers et de Saumur sous Louis I<sup>er</sup> d'Anjou*), ou des Pays-Bas (Krista De Jonge, *Les modèles bourguignons*).

Paradoxalement, dans le même temps où la notion de corps-de-logis prenait une nouvelle ampleur, se développait à la suite de la reconstruction par Charles V de la tour-maitresse de Vincennes la formule de la tour-logis, reprise par les tours de Jean sans Peur à Paris (Agnès Lavoye, *La tour Jean sans Peur*) et de Robert le Maçon à Trèves (Lucie Gaugain, *Trèves (Maine-et-Loire) : une tour résidentielle du xv<sup>e</sup> siècle*). Par contre, les grandes salles palatiales (Uwe Bennert, *Les grandes salles palatiales*) qui avaient été aux siècles passés les édifices les plus représentatifs du château, virent progressivement leur importance décliner au profit des ensembles nouveaux créés à la fin du xiv<sup>e</sup> siècle.

Le cadre du château, c'est aussi celui de la ville dont il importait de préciser les limites et les caractères au temps du duc Jean de Berry, malgré les difficultés que présente pour l'étude de l'urbanisme de cette ville une reconstruction consécutive au grand incendie de 1487 (Philippe Goldman et Annie Chazelle, *Bourges, une ville capitale sous Jean de Berry*). Quand et comment les innovations de l'architecture castrale (distribution, escalier, fenêtres, etc.) se diffusèrent-elles dans l'architecture civile des années 1400 ? (Pierre Garrigou Grandchamp, *L'architecture domestique urbaine vers 1400, un thème en déshérence*). L'auteur souligne les difficultés que pose l'étude d'un domaine sur lequel les sources nous donnent peu d'informations et qu'il faut donc essentiellement étudier par le biais d'une étude du bâti ou par comparaison avec l'architecture aristocratique.

Le témoignage de bien des chroniqueurs, les inventaires conservés, les sources comptables attestent du fait que ces châteaux étaient richement ornés. Les murs, qui apparaissent désormais nus, étaient décorés de lambris, de peintures murales, de tapisseries, de sculptures, tandis que dans l'étude étaient stockées les pièces d'orfèvrerie, les manuscrits enluminés, dont le duc de Berry était un grand collectionneur. Pour les demeures princières où le vitrail fait dans la seconde moitié du xiv<sup>e</sup> siècle partie intégrante du décor, peu d'éléments nous sont conservés, et seul le témoignage des édifices religieux peut être sollicité, celui de la Sainte-Chapelle de Bourges entre autres (Brigitte Kurman-Schwarz, *Les vitraux de la Sainte-Chapelle de Bourges*)

dont une partie du mobilier est conservée (Anne Adrian, *Le mobilier de la Sainte-Chapelle dans l'église de Morogues*).

Des grands ensembles palatiaux qui décoraient salles et chambres des châteaux, peu de cycles nous sont parvenus (à l'exception du Palais des Papes d'Avignon), et c'est peut-être encore en Auvergne que les programmes les plus significatifs ont été préservés qu'étudie Anne Courtillé (Anne Courtillé, *La peinture murale en Auvergne au temps de Jean de Berry*), tandis que Jacques Bauduin scrute l'influence des chantiers de sculpture du duc de Berry (Jacques Bauduin, *Les statues du jubé de la cathédrale de Clermont et leur place dans le prolongement du mécénat du duc de Berry*). De manière plus générale, Claudie Vareille-Dahan montre que le thème de l'homme sauvage occupe, à partir de la fin du XIV<sup>e</sup> siècle, une place significative aux portes du château ou dans celui-ci, comme dans le décor des objets mobilier (Claudie Vareille-Dahan, *L'homme sauvage aux murs des palais*).

Bien des points de fait n'ont pu être abordés dans le colloque et nous regrettrons évidemment que l'ensemble des intervenants n'ait pu publier leurs recherches dans le présent volume. Quoiqu'il en soit, le bilan présent atteste de la richesse des contributions données et apporte un éclairage notoire sur l'architecture et le décor des années 1400, plus exactement de la seconde moitié du XIV<sup>e</sup> siècle, période qui s'ouvre vers 1364 à l'avènement de Charles V, époque de renaissance artistique initiée par les commandes de la cour définies dans des programmes architecturaux, ceux du Louvre et de Vincennes. Dans cette transformation de l'image et de l'idée de la demeure noble, les princes de sang, les frères de Charles V, Jean de Berry, Philippe le Hardi, Louis I<sup>er</sup> d'Anjou, jouèrent à la suite de l'extraordinaire politique de rénovation artistique initiée par le roi un rôle particulier. Les œuvres architecturales de Jean de Berry à Mehun-sur-Yèvre, Bourges, Poitiers ou encore Riom, de Louis I<sup>er</sup> d'Anjou à Saumur ou Loches, comme de Philippe le Hardi en Flandre ou en Artois, témoignent non seulement d'un renouveau des formes architecturales, mais encore des techniques mises en œuvre par des maîtres d'œuvre issus des chantiers de Charles V : des artifices du décor à la magnificence de la mise en œuvre, ces réalisations devaient être considérées comme des sources d'inspiration et de référence formelle tout au long du XV<sup>e</sup> siècle.

Le moindre des paradoxes de ces grands châteaux résidentiels (à l'exception peut-être de Vincennes), de Saumur à Mehun-sur-Yèvre, Bourges, Poitiers ou Riom, consista dans l'abandon de leur caractère fortifié, alors même que la guerre de Cent Ans rendait urgente le renforcement de leurs défenses, au temps du canon qui allait révolutionner les techniques poliorcétiques. Comme si la seule reconnaissance du propriétaire du lieu – un prince de sang – dont le statut était signalé en partie haute par des bannières étincelantes, en rendait inutile la clôture fortifiée. Mais c'est aussi que la distribution des salles et pièces devenait prioritaire pour ménager des parcours particuliers, en conformité avec le cérémonial de cour dont l'étiquette imposait à l'architecture ses exigences, et au décor son sens. Il existe là une clef à la compréhension des grands ensembles palatiaux princiers des années 1400 dont la structuration nouvelle devait laisser une marque profonde et durable dans la conception de l'architecture et du décor du château à la française. Jean Guillaume (*Le legs du XIV<sup>e</sup> siècle. Conclusion*) insiste en particulier sur l'apport des années 1400 à la réalité comme à l'image du château français dont l'impact se fera sentir jusqu'à la Renaissance.

On connaît le mot du chroniqueur Froissart selon lequel le duc de Berry « en telles choses il avait grandement sa fantaisie de toujours faire ouvrir de taille et de peinture ». De ses projets le duc discutait avec ses maîtres d'œuvre, à Mehun-sur-Yèvre – « l'une des plus belles maisons du monde y avoit pour lors, car le duc de Berry excellentement y avoit fait ouvrir et jolyer et édifier » –, avec André Beauneveu en particulier, son maître des œuvres de peinture et de sculpture : le duc se « devoit au maistre de ses euvres de taille et de peinture, maistre Andrieu Beauneveu, a faire nouvelles ymages et pointures », nous rapporte Froissart, le chroniqueur ajoutant que dessus le maistre Andrieu [...] n'avoit pour lors meilleurs ne le pareil en nulles terres, ne de qui tant de bons ouvraiges deust demoré en France ou en Haynnau »<sup>5</sup>. André Beauneveu, maçon et tailleur de pierre, sculpteur et peintre au service de Jean de Berry, après l'avoir été au service du comte de Flandre Louis de Male puis du roi de France Charles V, fut le maître d'œuvre ou un des maîtres d'œuvre au service du duc.

Un auteur humaniste protestant, François du Jon, opposait dans son ouvrage publié à Amsterdam en 1637 (*De pictura veterum*, traité d'histoire et de critique de l'art antique) l'imagination créatrice d'images (*phantasia*) et l'imitation des modèles (*imitatio*)<sup>6</sup>. Le grand historien d'art Erwin Panofsky soulignait qu'à la Renaissance se fait jour l'idée d'un triomphe de l'art sur la nature grâce à l'imagination et à la liberté créatrice<sup>7</sup>. Françoise Autrand à propos de l'œuvre du duc de Berry évoquait quant à elle une esthétique du pouvoir<sup>8</sup>, le pouvoir du beau.

L'imagination créatrice s'exprimait par la virtuosité formelle voulue et commandée par le prince : les châteaux du Louvre, de Saumur, de Mehun-sur-Yèvre sont bien des châteaux de fantaisie : les structures dentellées qui surmontaient, comme des baldaquins monumentaux, les tours de Mehun rappelaient que la fantaisie du duc s'exprimait dans la prolifération des éléments de décor en un sentiment profond du merveilleux. Comme elle s'exprimera encore à Chambord pour François I<sup>er</sup>.

#### NOTES

1 > Exposition, musée du Louvre, 22 mars-12 juillet 2004, Paris, Réunion des Musées Nationaux, 2004.

2 > Paris, 2004.

3 > École du Louvre, Paris, 2006.

4 > Thomas Biller, *Die Adelsburg in Deutschland*, Munich, 1993, p. 34.

5 > *Œuvres de Froissart publiées avec les variantes des divers manuscrits* par le baron Kervyn de Lettenhove, Chroniques, t. 14, 1389-1390, Paris, 1872, p. 196-197.

6 > Jean-Yves Ribault, « Pour nostre dévotion et plaisance, l'amour de l'art selon le duc Jean de Berry », *Actes du 121<sup>e</sup> congrès national des Sociétés savantes*, Nice, 1996, CTHS, Paris, 1999, p. 27-33.

7 > Erwin Panofsky, *Contribution à l'histoire du concept de l'ancienne théorie de l'art*, Paris, 1989, p. 64.

8 > Françoise Autrand, *Jean de Berry : l'art et le pouvoir*, Paris, 2000, p. 356.