

Un portrait d'historien : Pierre Le Baud

Trônant sur un imposant fauteuil, un homme se penche sur son manuscrit, absorbé par sa tâche d'écriture, dans un bureau austère (fig. 1). Ainsi nous apparaît Pierre Le Baud, le premier historien de la Bretagne dont nous soit parvenue une représentation. Cette dernière œuvre *La compillacion des cronicques et ystoires des Bretons* copiée dans un magnifique manuscrit enluminé conservé à la Bibliothèque nationale de France¹. La qualité de la peinture a déjà retenu l'attention des historiens et historiens d'art mais sans faire l'objet de l'étude vraiment approfondie qu'elle serait en droit d'appeler².

L'image d'un auteur n'a rien de vraiment exceptionnel au Moyen Âge, tout comme, de nos jours, où sa photographie se retrouve fréquemment en quatrième de couverture. Ces constats rapides, ne rendent pas vraiment compte de l'œuvre en question. Si elle s'inscrit indubitablement dans une tradition bien établie, elle en diffère sensiblement à bien des égards et la banalisation actuelle des portraits tout comme l'explosion des images, masquent à nos yeux ce que le peintre du ^{xv}^e siècle a reçu commande de réaliser³. Cette remarquable miniature, due à un artiste de grand talent ne se réduit pas à une simple illustration. Sa place dans un tel ouvrage se justifie par des finalités beaucoup plus complexes et élaborées. Nous pouvons y découvrir, certes, nombre de renseignements anecdotiques non dénués d'intérêt : l'image

¹ Bibl. nat. France, ms. fr. 8266, fol. 5v.

² Le Baud a été souvent l'objet d'études ces dernières années et, plus particulièrement, son portrait figure dans MAUGER, Michel, *Bretagne chatoyante. Enluminures et histoire*, Rennes, Éd. Apogée, 2002, p. 96-97 ; PHILIPPE, Dominique, « Pierre Le Baud ou le modèle princier », *Bulletin et mémoires de la société archéologique d'Ille-et-Vilaine*, t. 102, 1999, p. 201-223, dans une annexe, une étude est consacrée à cette miniature mais, malgré son intérêt, elle se limite à l'analyse de l'image sur un plan technique, p. 220-221 ; le programme iconographique du manuscrit ms. fr. 8266 a fait l'objet d'un mémoire de master : BLANCHEVOY, Aurélie, *Le programme iconographique d'un manuscrit breton de la fin du ^{xv}^e siècle* : La compillacion, des Cronicques et ystoires des bretons, 2 vol., dactyl., mémoire de master, Daniel PICHOT (dir.), université de Rennes 2, 2005.

³ *Portraits d'écrivains : la représentation de l'auteur dans les manuscrits et imprimés du Moyen Âge et de la première Renaissance*, Médiathèque François Mitterrand, Poitiers, exposition 23 juillet-26 octobre 2002.

représente un auteur en plein travail dans son cabinet et nous renseigne donc sur son activité mais le soin apporté à la réalisation et nombre de détails suscitent d'autres interrogations qui conduisent au statut intellectuel et social de l'historien sous le règne des Montforts.

À plus d'un titre, le choix d'un tel thème, nous a paru s'imposer pour honorer Catherine Laurent. Historienne, elle a consacré sa carrière aux archives et présida pendant plus d'une décennie aux destinées de la Société d'histoire et d'archéologie de Bretagne, pour qui Pierre Le Baud représente, sans conteste, un précurseur.

Un historien au travail

Le texte du prologue s'ouvre au fol. 5 sur une page illustrée d'une image représentant l'auteur dans son cabinet de travail. Ses dimensions tranchent avec la modestie de beaucoup de réalisations antérieures et la précision du dessin conduit à envisager la possibilité d'un portrait, autant de raisons pour enquêter sur l'élaboration du manuscrit et d'analyser de près ce qui est représenté.

Le commanditaire et l'historien

Le manuscrit a été commandé par le protecteur de Pierre Le Baud, Jean de Derval, seigneur de Châteaugiron, titulaire de l'une des neuf grandes baronnies du duché et influent à la cour sous le règne de François II. À la suite de beaucoup de membres de la haute aristocratie, il se passionne pour la bibliophilie comme en atteste un nombre important de manuscrits plus ou moins richement décorés qui ont fait partie de sa « librairie » ; les dernières études relèvent plus d'une vingtaine de volumes subsistants⁴. Il commande des œuvres comme la *Croniques et ystoires* et n'hésite pas à faire orner ses manuscrits par les meilleurs ateliers⁵. Celui qui nous occupe demeure quand même assez exceptionnel, Jean de Derval a voulu un livre luxueux, enrichi de quinze enluminures de grande dimension destinées à illustrer une œuvre d'histoire, domaine qu'il affectionne particulièrement⁶. S'y ajoutent des lettrines décorées

⁴ DUPIC, Jeanne, «Un bibliophile breton à la fin du Moyen Âge, Jean de Derval», *Trésors des bibliothèques de France*, t. 19, Paris, Éd. d'art et d'histoire, 1936, p. 157-162 ; DEUFFIC, Jean-Luc, «Jean de Derval, bibliophile breton du xv^e siècle», dans *Id.*, *Notes de bibliologie : livres d'heures et manuscrits du Moyen Âge identifiés (xiv^e-xv^e siècle)*, Turnhout, Brepols, Pecia, le livre et l'écrit, 7, 2009, p. 197-216.

⁵ J. Dupic a une appréciation nuancée sur la valeur des manuscrits, elle considère que Jean de Derval n'a «pas le goût d'un amateur très raffiné». Le manuscrit étudié fait néanmoins preuve de très grandes qualités.

⁶ Voir présentation du manuscrit : BLANCHEVOY, Lorélie et PICHOT, Daniel, «Couronnement ducal, couronnement royal : étude de deux miniatures du xv^e siècle», *Mémoires de la société d'histoire et d'archéologie*, t. LXXXVI, 2008, p. 137-156 ; DEUFFIC, Jean-Luc, «Jean de Derval...», dans Jean-Luc DEUFFIC, *Notes de bibliologie...*, art. cit.



Figure 1 – Portrait de Pierre Le Baud (Biblio. nat. France, ms. fr. 8266, fol. 5v)

intégrant des armoiries qui affirment, suivant l'usage, la présence du commanditaire et propriétaire⁷. Par contre, les marges ignorent toute décoration

Malheureusement, nous ignorons tout de l'atelier qui a réalisé ce manuscrit et donc du peintre, auteur des enluminures. Jean de Derval n'hésita pas sur la dépense. Ses relations à la cour ducale lui permettaient d'être informé de ce qui se faisait de mieux et, par sa femme, Hélène de Laval, il était en contact aussi bien avec la cour d'Anjou qu'avec les membres de la famille versés dans la bibliophilie⁸. E. König penche pour l'existence de miniaturistes importants à Rennes à cette époque, ce qui n'est pas partagé par tout le monde et il semble peu probable qu'un peintre de cette qualité puisse être attaché à cette ville où ne réside pas la cour, Nantes serait plus envisageable mais sans aucune certitude⁹. La qualité du travail pousse à songer à un peintre de passage ou extérieur à la région. Fr. Avril et N. Reynaud voient dans ce manuscrit un chef-d'œuvre isolé et proposent une réalisation en Bretagne par un artiste de haut niveau qui synthétise les apports des peintres du grand Ouest, en particulier des centres d'Angers et de Poitiers, c'est-à-dire de la zone ligérienne qui focalise alors une part de la vie artistique. Un fait renforce cette hypothèse : des présomptions fortes existent pour penser que deux miniatures (la première consacrée à l'auteur et la dernière, une scène de dédicace) comportent une série de portraits, cela implique la venue de l'artiste sur place, sans que pour autant, il soit Rennais. Par contre, la date d'exécution se situe dans une fourchette très précise. Les armoiries d'Hélène de Laval, présentes dans le manuscrit, n'ont été adoptées qu'en 1480 et Jean de Derval décède en 1482¹⁰.

Quant à l'auteur, Pierre le Baud, il demeure mal connu mais occupe, dès cette époque, une place de premier plan dans l'historiographie bretonne. Si tous les auteurs le situent dans la petite aristocratie, il y a divergence sur son lieu de naissance.

⁷ La présence des armoiries va beaucoup plus loin qu'un simple décor ou un signe. Hans Belting rapproche le blason et le portrait pour en faire deux références à l'individu avec des connotations différentes cependant, BELTING, Hans, «Blason et portrait. Deux médiums du corps», *Pour une anthropologie des images*, Paris, Gallimard, 2004, p. 153-182.

⁸ DUPIC, Jeanne, «Un bibliophile breton à la fin du Moyen Âge...», art. cit., KOGEN, Hélène, «Les goûts littéraires de la famille de Laval : constitution d'une bibliothèque familiale», dans Danielle BOHLER (éd.), *Le goût du lecteur à la fin du Moyen Âge, Cahiers du Léopard d'Or*, 11, p. 213-223.

⁹ Pour un atelier à Rennes : KONIG, Eberhardt, «Un atelier d'enluminure à Nantes et l'art du temps de Fouquet», *Revue de l'art*, n° 35, 1977, p. 64-75 ; *Id.*, «L'enluminure à Rennes à la fin de la guerre de Cent Ans», dans BARRAL Y ALTET, Xavier, et al., *Artistes, artisans et production artistique au Moyen Âge*, Rennes, 1983, p. 121-126 ; AVRIL, François et REYNAUD, Nicole, *Les manuscrits à peinture en France (1440-1520)*, Paris, Flammarion/Bibliothèque nationale de France, 1995, p. 174-175 ; MAUGER, Michel, *Bretagne chatoyante...*, op. cit., p. 9-10 se montrent beaucoup plus réticents.

¹⁰ MÉRINDOL, Christian de, «Notes sur les armoiries et emblèmes du roi René et de Jeanne de Laval», *Bulletin de la société nationale des antiquaires de France*, 1980-81, p. 237-240 ; BEAUNE, Colette et AVRIL, François, *Les manuscrits des rois de France au Moyen Âge*, Paris, Bibliothèque de l'image, 1997, p. 20.

La tradition, reprise de Du Paz ou Hauréau, le fait naître, avant le milieu du siècle, à Saint-Ouen-des-Toits, dans le Bas-Maine, du seigneur de Saint-Ouen des-Toits, sa mère Jeanne de Chateaugiron étant affiliée à la maison de Derval¹¹. Par contre, l'abbé Angot, généralement bien informé, remet en question cette tradition et fait naître l'historien à Saint-Ouen-La-Rouërie (sans doute), sans donner ses références cependant¹².

Il entre dans l'Église et y entreprend une carrière favorisée par ses alliances familiales et ses patrons prestigieux. Le prologue de ses *Croniques et ystoires* nous apprend qu'il est alors secrétaire de Jean de Derval qui lui a commandé l'ouvrage entrepris «Je, Pierre Lebaut, secrétaire de hault et puissant Jehan, sire de Derval, de Combour, de Chasteaugiron, de Rogé et de Saint-Mars, monseigneur très redouté, non de mon propre mouvement ne audace, mais contrainct par l'estroit lien de son commandement, emprins et craintivement me suys aventuré à escrire la compillation des croniques et ystoires de très nobles roys et princes de Bretagne armoricque [...]»¹³. Jean de Derval ayant épousé Hélène de Laval, Pierre le Baud se trouva introduit auprès d'une nouvelle famille des plus importantes, s'il ne l'était déjà. Il acquiert alors des bénéfices ecclésiastiques qui lui assurent une fortune croissante. Lors de la réalisation de l'ouvrage, il cumule déjà l'aumônerie de Saint-Nicolas de Chateaugiron et l'aumônerie de Saint-Julien de Laval. Il n'est pas encore doté des canonicats des deux collégiales seigneuriales : Saint-Tugal de Laval et la Madeleine de Vitré¹⁴. À peine dix ans plus tard, devenu aumônier de la duchesse, puis reine, Anne, il devient un quasi-historiographe officiel mais sans en avoir le titre puis, désigné évêque de Rennes, il ne peut connaître de sacre en raison de son décès en 1505.

Richement pourvu, protégé, voire encouragé dans ses travaux, Pierre Le Baud se présente comme un véritable historien de métier, en tout cas, ses fonctions l'autorisent à y consacrer largement son temps et avec succès. En cette fin du Moyen Âge, il incarne le renouvellement de l'histoire qui se développe dans le duché et très largement dans un esprit national¹⁵. Il est le premier à envisager une vaste histoire

¹¹ Cf. CASSARD, Jean-Christophe, «Un historien au travail : Pierre Le Baud», *Mémoires de la société d'histoire et d'archéologie*, t. LXII, 1985, p. 67-95.

¹² ANGOT, Alphonse, *Dictionnaire historique, topographique et biographique de la Mayenne*, 4 vol., Laval, A. Goupil, 1900-1910, «Le Baud», t. II, p. 639-640. La relation de sa mère avec la famille de Derval est bien reconnue par D. PHILIPPE alors que certains le rattachent à la famille de Laval : Philippe, Dominique, «Pierre le Baud...», art. cit., p. 201.

¹³ Cité par DEUFFIC, Jean-Luc, «Jean de Derval...», dans Jean-Luc DEUFFIC, *Notes de bibliologie...*, art. cit., p. 197.

¹⁴ ANGOT, Alphonse, *Dictionnaire historique...*, op. cit.

¹⁵ GUENÉE, Bernard, *Histoire et culture historique dans l'Occident médiéval*, Paris, Aubier-Montaigne, 1980 ; KERHERVÉ, Jean, «La naissance de l'histoire en Bretagne (milieu XIV^e-fin XVI^e siècle)», dans BALCOU, Jean et LE GALLO, Yves, *Histoire littéraire et culturelle de la Bretagne*, 3 vol., Paris-Genève, Champion/Slatkine, 1987, t. I, p. 250 ; CASSARD, Jean-Christophe, «Pierre Le Baud, un historien au

de toute la Bretagne en mettant en œuvre une méthode historique que l'on peut déjà qualifier de moderne. Certes, tout le début des *Cronicques* reprend nombre de mythes mais il a recours à une véritable enquête archivistique et fait référence à ses sources. Avec Alain Bouchart, de quelques années postérieur, il se pose en meilleur représentant de l'histoire bretonne. Sa notoriété, inférieure à son successeur, tient en grande partie au fait d'avoir été ignoré de l'imprimerie, ce qui a limité considérablement la diffusion de son œuvre. En tout cas, le peindre en historien n'avait rien d'illégitime.

Écrire l'histoire

Il apparaît donc dans la première illustration, en tout début du récit¹⁶. Arrondie à son sommet, encadrée seulement par un mince liseré bicolore or et brun, elle surmonte une seule colonne de texte des deux qui forment la page. Ses dimensions : 13,5 cm sur 8,5 la placent bien au-dessus de celles qui représentent fréquemment l'auteur dans les manuscrits mais elle demeure plus modeste que les autres illustrations du manuscrit qui s'étendent sur les deux colonnes, soit la largeur de la page.

La scène se déroule dans le cabinet de travail de Le Baud, une pièce simple, difficile à mesurer. Deux ouvertures contribuent à la construction d'une perspective bien marquée. Une porte s'ouvre à droite et, à gauche, une fenêtre à meneaux dotée de vitres et qui laisse deviner un paysage apporte l'éclairage nécessaire. Les murs gris ne connaissent aucun décor, seul le sol vert clair que l'on peut supposer de carreaux apporte de la couleur. Ce cadre austère mais non dénué de confort convient bien à un clerc¹⁷.

La pièce, volontairement mise en retrait tant par le dessin que les couleurs froides, est totalement remplie, au moins sur l'image, par l'homme à son travail. La construction en plan très serré, la frontalité et la disposition très symétrique concourent à produire un effet imposant. Une géométrie très poussée impose sa présence mais facilite aussi la lecture en offrant des formes plutôt simplifiées. Le fauteuil, ou plutôt la cathèdre, et le bureau, éléments majeurs pour la définition de l'activité du personnage,

travail...», art. cit., porte sur une œuvre postérieure : *Histoire de Bretagne* ; PHILIPPE, Dominique, *L'histoire en Bretagne du XIV^e au XVI^e siècle, ou la défense de l'identité*, dactyl., thèse d'histoire médiévale, Jean KERHERVÉ (dir.), université de Brest, 1987 ; *Id.*, «L'élaboration d'une méthode historique : la chronique bretonne aux XIV^e et XV^e siècles», *Annales de Bretagne et des Pays de l'Ouest*, t. 104, 1997, p. 47-59 ; *Id.*, «Pierre Le Baud...», art. cit.

¹⁶ LE BAUD, Pierre, *Cronicques et Ystoires des Bretons publiées d'après la première rédaction inédite, avec les éclaircissements, des observations et des notes*, par LA LANDE de CALAN, Charles de (éd.), 4 vol, Rennes, Société des bibliophiles bretons et de l'histoire de Bretagne, 1907-1922, l'édition est inachevée.

¹⁷ Cette pièce pourrait évoquer le studio que l'on trouve dans les maisons nobles de la fin du Moyen Âge, *De l'Europe féodale à la Renaissance*, dans Philippe ARIÈS, et Georges DUBY (dir.), *Histoire de la vie privée*, t. II, Paris, Seuil, 1985, p. 221.

construisent l'espace. En cette fin du ^{xv}^e siècle, la profondeur est donnée par une perspective géométrique très forte mais peu régulière. Les lignes de fuite ne se concentrent pas sur un seul point, pourtant elles se croisent globalement au niveau de la tête du personnage, la mettant ainsi en valeur tout en soulignant la verticalité de l'ensemble modérée par les puissantes horizontales définies par le bureau et les deux corniches de la cathédre.

Cette dernière accueille aisément son occupant. Très large, au point de dépasser l'emprise du bureau, avec des bras aux appuis sans doute exagérés, elle l'abrite sous un dais orné de corniches décorées pour l'une de quadrilobes sculptés. Du même bois clair, le bureau prend la forme d'une table à tréteaux très fréquente dans ce genre d'illustration¹⁸. Pour autant, ce meuble n'a rien non plus de simple, les tréteaux font l'objet d'un travail d'ébénisterie qui s'harmonise avec le décor gothique de la frise. Sur le bureau, face à l'auteur, un écritoire, travaillé lui aussi, facilite la tâche d'écriture. Pour conserver l'intégrité de la construction symétrique, le peintre a faussé la perspective en montrant les deux côtés, ce qui démontre sa grande liberté à l'égard du système perspectif.

Dans ce cadre à la simplicité étudiée qui offre des conditions favorables d'aisance et de calme propices à la concentration, s'inscrit Pierre Le Baud. Il occupe pleinement le fauteuil et aussi l'image dans laquelle sa masse bleue se détache sans problème. Ce choix d'une couleur bleue soutenue met le personnage en valeur et l'investit de toutes les connotations favorables qui s'y rattachent¹⁹. L'homme assez corpulent, au visage rond encadré de cheveux bruns qui retombent en frange sur le front, apparaît encore assez jeune, il ne dépasse guère, sans doute, la quarantaine. Il est entièrement revêtu de bleu. Une longue tunique ouverte sur le milieu laisse voir une fourrure intérieure décorée d'hermines, ce qui ne doit rien au hasard. Un bonnet de même couleur, orné d'un bijou ?, complète un vêtement confortable et chaud mais qui, sans être celui d'un ecclésiastique évoque fort bien le clerc. Autour du cou, le large ruban noir qui ressemble à une écharpe moderne, doit faire partie d'un accessoire vestimentaire qui lui retombe assez bas dans le dos ; ce dernier est visible sur la scène de dédicace dans laquelle Pierre le Baud est habillé à l'identique et apparaît de trois quart²⁰.

¹⁸ Les exemples de ces grandes chaises sculptés sont très nombreux dans la peinture du ^{xv}^e siècle. À la même époque et dans un contexte proche, le maître du *Boccace* de Munich en donne une bonne représentation. Boccace, en robe bleue lui aussi, écrit assis dans une grande cathédre richement sculptée d'un décor gothique. Ce maître était proche de J. Fouquet, AVRIL, François (dir.), *Jean Fouquet, peintre et illustrateur du ^{xv}^e siècle*, catalogue d'exposition à la Bibliothèque nationale de France, Paris, Bibliothèque nationale de France/Hazan, 2003, p. 47 ; un banc dessiné par E. Viollet-le-Duc est lui aussi très proche de celui qui est représenté ici, VIOLLET-le-DUC, Eugène, *Catalogue raisonné du mobilier français de l'époque carolingienne à la Renaissance*, Paris, 1858, t. 1, «Banc».

¹⁹ PASTOUREAU, Michel, *Bleu, histoire d'une couleur*, Paris, Éd. du Seuil, 2002, chap. 3, «Une couleur morale, ^{xv}^e-^{xvii}^e s.»

²⁰ Voir fol. 393v.

Enfin, le bout des chaussures dépasse légèrement de la longue robe mettant en évidence des pieds bien campés sur le sol mais surtout ouverts vers l'extérieur, signe classique dans l'iconographie médiévale pour transcrire sagesse et vertu²¹.

Si tout respire une atmosphère feutrée et calme favorable au travail intellectuel, la scène échappe au statisme car le personnage est représenté en action : il écrit son ouvrage. Tous les outils indispensables du scribe sont présents sans aucune surprise. De la main gauche en partie cachée dépasse le couteau nécessaire pour tailler la plume et gratter le parchemin tandis que la droite trempe la plume dans l'encrier placé sur le large accoudoir de droite, si bien que la main qui écrit, symbole tangible de l'œuvre se trouve placée à gauche de l'image, la partie traditionnellement valorisante. Détail précis, Pierre Le Baud tient la plume à la manière des scribes médiévaux, la pinçant entre le pouce et l'index, ainsi, la main ne reposait pas sur le parchemin²². Tout près, l'objet cylindrique pourrait être l'étui destiné à protéger les outils du scribe.

Tout est donc en place pour mettre en valeur l'auteur à son travail. Pierre Le Baud, interrompt son écriture pour tremper sa plume dans l'encrier, ce geste qui le tourne vers sa droite et déporte légèrement sa tête brise ce que la symétrie avait de trop rigide et donne un mouvement à cette scène qui pouvait paraître trop figée. Devant lui, sur l'écritoire se déploie le manuscrit lui-même sur lequel il vient d'écrire le titre : *Compillacion...*, l'emplacement de la miniature est encore logiquement libre²³. Cette véritable composition en abîme, très traditionnelle dans l'iconographe médiévale, met en valeur la tache blanche de la page d'écriture bien au centre de la composition. Enfin, sur ce bureau net de tout objet, hormis l'écritoire figure un modeste livre muni de fermoirs. Cette présence ne peut être incongrue, tout étant, dans cette peinture, concentré sur l'acte d'écrire. Une hypothèse surgit alors. Si cet objet figure bien à dessein, il se pourrait qu'il s'agisse d'un des carnets sur lequel l'auteur recueillait les notes prises dans les archives. En effet, Le Baud, en historien moderne a largement dépouillé les documents d'archives et cite ses sources dans son œuvre²⁴.

Cette première analyse met en lumière la qualité et la complexité de cette image qui reprend pourtant le thème assez courant, sinon banal du scribe ou de l'auteur

²¹ GARNIER, François, *Le langage de l'image du Moyen Âge, signification et symbolique*, 2 vol., Paris, Le Léopard d'or, 1982-1989, cité par PHILIPPE, Dominique, «Pierre Le Baud...», art. cit., p. 220.

²² On peut retrouver les détails techniques du travail du scribe écrivain et l'analyse des images dans PALAZZO, Éric, «La fabrication des manuscrits au Moyen Âge», dans *Portraits d'écrivains...*, op. cit.

²³ PHILIPPE, Dominique, «Pierre le Baud...», art. cit., p. 220, analyse de l'image.

²⁴ CASSARD, Jean-Christophe, «Pierre Le Baud, un historien au travail...», art. cit., p. 72. Les Archives départementales d'Ille-et-Vilaine (1 F 1003) conservent l'un de ces carnets, un petit volume de papier fort de 206 pages dont les dimensions s'accorderaient avec celui qui est représenté. Il est rempli de multiples notes prises dans chroniques et cartulaires dont Gwénaél Le Duc a tenté un inventaire.

écrivain. On le comprend rapidement, cette miniature présente des finalités qui conduisent bien au-delà du simple souci du décor. Toutes ces images médiévales ne se comprennent que dans la compréhension du projet qui les a fait naître.

L'exaltation d'un intellectuel

L'image d'auteur n'a rien de nouveau lorsque le peintre a entrepris son œuvre, cependant, l'importance et le soin apportés à cette réalisation, même dans un manuscrit luxueux, ne peuvent se rapporter uniquement à une tradition, fût-elle prestigieuse. L'art de l'enluminure en cette fin du xv^e siècle atteint une très haute qualité mais les peintres voient leur art encadré par des programmes souvent très élaborés comme c'est le cas du ms. fr. 8266. L'image de Pierre Le Baud s'inscrit dans un projet ambitieux, il faut comprendre comment, pour saisir sa place dans l'héritage médiéval mais aussi dans l'avenir qui se dessine où les portraits d'intellectuels ne manqueront pas.

L'héritage de la tradition...

Bien des détails semblent provenir de la longue tradition de l'enluminure mais modifiée, reprise et réévaluée pour dire des choses nouvelles. Si l'on considère l'ensemble du décor réalisé et donc le projet conçu, Pierre Le Baud échappe largement à l'anonymat. En effet, il a été réalisé quinze miniatures dont treize illustrent des événements historiques : soit les origines mythiques de la Bretagne, soit des événements quasi contemporains du xv^e siècle. L'iconographie, avec une certaine marge d'indépendance, tend à tenir le même discours très « national » que le texte²⁵. Les deux miniatures restantes, au thème très classique, concernent l'auteur. Elles encadrent complètement le manuscrit qui s'ouvre sur ce « portrait » et se ferme sur la dédicace, vaste image en pleine page où Pierre Le Baud, offre le livre à son patron et commanditaire, Jean de Derval, entouré de sa femme et de ses familiers. Cette scène inaugure très souvent les manuscrits du xv^e siècle et fait figure de frontispice, le commanditaire éclipçant passablement l'écrivain²⁶. Ici, la réunion des deux thèmes dans le même manuscrit a obligé à les séparer et l'on ne peut que

²⁵ BLANCHEVOY, Aurélie, *Le programme iconographique d'un manuscrit breton...*, op. cit. ; BLANCHEVOY, Lorélie et PICHOT, Daniel, « Couronnement ducal, couronnement royal... », art. cit..

²⁶ On pourrait citer nombre de manuscrits, à commencer par celui des *Chroniques de Hainaut* traduites par Jean Wauquelin (1448) dont la dédicace au duc de Bourgogne, Philippe le Bon, est attribuée au grand peintre Rogier van der Weyden, COCKSHAW, Pierre, *Les miniatures des Chroniques de Hainaut (xv^e s.)*, Mons, 1979. Dans l'entourage de Jean de Derval, Louis de Laval Châtillon fait enluminer de nombreux manuscrits et les *Passages d'Outre-Mer* de Sébastien Mamerot s'ouvrent sur une scène de dédicace où le bibliophile reçoit le livre des mains de l'auteur à genoux, MAMEROT, Sébastien (éd), *Une chronique des Croisades*, 2 vol., Paris, Taschen, 2009. Le titre originel *Les passages d'Outre-Mer* a été changé.

noter avec intérêt le choix de placer en tête l'historien seul. Le report de la dédicace à la fin présente une certaine logique puisque ce n'est qu'une fois achevé qu'il est offert. D'ailleurs, précédent prestigieux, la Bible de Vivien intègre aussi, *in fine*, l'offrande à Charles le Chauve. Si l'on examine rapidement la dédicace, l'auteur n'y apparaît pas si minoré. À genoux dans la partie inférieure droite de l'image et vu de trois quarts, il tend le volume armorié aux armes de Bretagne à Jean de Derval assis et a bien l'initiative du mouvement dans cette image qui le dépeint exactement sous les mêmes traits et le même aspect que dans l'image initiale.

Très nettement, celle-ci traduit une nouvelle importance accordée à l'écrivain. Le dessin d'auteur était traditionnel depuis fort longtemps et remontait même à l'Antiquité²⁷. Par la suite, se répandit la fréquente pratique de le représenter en scribe de façon assez stéréotypée bien décrite par É. Palazzo²⁸. L'homme assis devant un pupitre se livre à son travail de rédaction ou de copie. Ce motif apparaît fréquemment et de manières fort diverses, il peut s'inscrire plus ou moins discrètement dans un coin de l'image, le plus souvent dans une petite miniature qui, dans certains cas, se retrouve dans une lettrine. Longtemps cependant, les peintres, ont élaboré un portrait idéalisé qui n'avait pas de rapport avec la réalité physique du personnage concerné²⁹. Le fait que ces images, comme la nôtre, figurent au début du texte recouvre une signification, elles viennent attester de la présence et surtout de la qualité de l'auteur qui manifeste par là la validité de ce qu'il écrit, au plein sens du terme : son *auctoritas*³⁰.

C'est bien ce que notre manuscrit veut signifier et même en l'accentuant. En effet, la miniature adopte une dimension plutôt grande et représente avec soin le travail d'un auteur qui se trouve magnifié. L'organisation générale de l'image adopte des choix qui vont en ce sens. Alors que très souvent, l'écrivain se présente de profil, Pierre Le Baud, apparaît frontalement, assis dans une cathèdre des plus impressionnantes et le bureau ne masque que très légèrement son corps, nous sommes en présence d'une image du pouvoir, la position royale de majesté, on ne peut guère faire mieux en matière d'autorité. La mise en page décalque les représentations de souverains que l'on découvre dès la période carolingienne.

Une telle référence conduit à approfondir l'interprétation. Si l'on évoque son origine dès l'Antiquité mais pour un corpus aujourd'hui très restreint, ce type de

²⁷ PALAZZO, Éric, «La fabrication des manuscrits...», dans *Portraits d'écrivains...*, *op. cit.*, p. 21.

²⁸ *Id.*, *ibid.*

²⁹ *Id.*, *ibid.*, p. 24 ; DISSE, Anika, «Figures de l'auteur : Boccace dans son œuvre», dans Dominic OLARIU (dir.), *Le portrait individuel. Réflexions autour d'une forme de représentation (XIII^e-XV^e siècles)*, Berne, Peter Lang, 2009, p. 137-150.

³⁰ É. Palazzo rappelle que les premiers auteurs chrétiens qui ont été représentés étaient les Évangélistes ; dans leur cas, l'importance du témoignage prenait toute sa valeur, PALAZZO, Éric, «La fabrication des manuscrits...», dans *Portraits d'écrivains...*, *op. cit.*, p. 21.

représentation gagne très vite ses lettres de noblesse dès le haut Moyen Âge dans un contexte très particulier. Les auteurs retenus appartiennent à la catégorie du sacré : Évangélistes et Pères de l'Église, ceux dont les œuvres transmettent la parole sacrée ou son commentaire. Dès l'époque carolingienne, les Évangélistes apparaissent régulièrement. Dans l'évangélaire d'Ebbon, décoré par un peintre rémois, au IX^e siècle, saint Matthieu occupe une pleine page à gauche tandis que la page de droite accueille le début de son texte richement décoré³¹. Le personnage saisi de profil, écrit sur un lutrin. Les Évangélistes peuvent ainsi introduire leur propre Évangile, soit se regrouper tous les quatre sur la même page. Durant tout le Moyen Âge, en plus de ceux-ci, les enlumineurs représentent le plus fréquemment saint Jérôme pour l'établissement de la Vulgate, saint Augustin et le pape Grégoire le Grand³². Au Mont-Saint-Michel, dès le XII^e siècle, un manuscrit de commentaires sur la Genèse présente son auteur, saint Augustin, écrivant son ouvrage sous l'inspiration d'un ange. Cette image peut nous retenir plus particulièrement car, comme celle consacrée à Le Baud, elle possède de grandes dimensions et surtout figure l'auteur assis sur un vaste siège décoré, de face. À gauche, il trempe la plume dans l'encrier tandis qu'il tourne la tête vers la droite pour écouter l'ange³³.

Il ne serait pas difficile de multiplier les exemples, on notera seulement que le thème se maintient et se développe dans les livres d'heures qui se multiplient à la fin du Moyen Âge. Très souvent, l'Évangéliste ou le Père de l'Église est dans une pose classique mais prend place dans une esquisse de cabinet en liaison d'ailleurs avec la complexité croissante des maisons aisées³⁴. Dans la peinture, murale ou de chevalet à la même époque ces thèmes se retrouvent mais traités à une autre échelle et les artistes commencent à installer ces auteurs, surtout saint Jérôme, dans un véritable *studio*, aux étagères remplies de livres et de manuscrits, thème qui connaîtra un grand essor par la suite³⁵.

En même temps, cette thématique religieuse a servi pour des images beaucoup plus profanes. L'usage de représenter un auteur quelconque, ne bénéficiant pas d'un statut particulièrement sacré se généralise, en évacuant, bien sûr, les références trop explicites comme l'ange³⁶. Que le peintre du manuscrit 8266 ait en mémoire tous

³¹ Site web de la médiathèque d'Épernay, mediatheque.epernay.fr, ms1, fol. 18v.

³² PALAZZO, Éric, «La fabrication des manuscrits...», dans *Portraits d'écrivains...*, *op. cit.*, p. 24.

³³ Biblio. mun. Avranches, ms.75, fol. 1-1v.

³⁴ *De l'Europe féodale à la Renaissance*, dans Philippe ARIÈS, et Georges DUBY (dir.), *Histoire de la vie privée...*, *op. cit.*, p. 184-185, 221, le volume consacré au Moyen Âge fait plusieurs fois allusion au *studio*. La bibliothèque municipale de Poitiers conserve un *Livre d'Heures* du xv^e siècle où saint Luc rédige son Évangile installé dans un tel cabinet mais très sobre, *Portraits d'écrivains...*, *op. cit.*, p. 63 et sq.

³⁵ On peut évoquer la peinture de Carpaccio à la Scuola di San Giorgio degli Schiavoni à Venise qui présente un saint Augustin dans un tel cabinet. Bien sûr, le peintre n'a vraisemblablement pas vu cette œuvre mais elle est caractéristique d'une évolution.

³⁶ PALAZZO, Éric, «La fabrication des manuscrits...», dans *Portraits d'écrivains...*, *op. cit.*, p. 26.

ces traits et les réinterprète en faveur de Pierre le Baud ne fait guère de doute, pourtant, on ne peut limiter son travail à cette lecture du passé ou à son actualisation, des nouveautés certaines se font jour et il faut replacer son œuvre dans le contexte artistique qui connaît de profonds renouvellements.

... *Et son dépassement*

Si la tradition demeure bien présente, indubitablement, il y a aussi rupture, d'abord parce que les traits du personnage intriguent et obligent à poser la question du portrait. En effet, dans les siècles précédents et encore éventuellement au ^{xv}^e siècle, le personnage est d'abord représenté par sa fonction, voire ses armoiries³⁷. Son individualisation par ses traits propres ne s'envisage pas et, comme pour les Évangélistes ou les Pères de l'Église, une figure neutre suffira. Ici, on ne peut guère retenir cette option ; le visage rond, les traits un peu empâtés laissent penser qu'il y a une tentative de ressemblance physique avec la personne, ce qui constitue le premier degré du portrait moderne. Impossible de décider formellement avec ce seul exemple mais nous avons la chance de posséder l'image de la dédicace en fin de volume.

Maintes fois reproduite, l'offrande du livre des *Cronicques et ystoires* constitue un témoignage majeur et pourtant délicat à analyser. Comme le dit fort exactement E. König, de telles scènes, bien que plausibles, ne se réfèrent pas obligatoirement à une cérémonie réelle, elles doivent d'abord témoigner du rôle du commanditaire et bénéficiaire³⁸. Le couple seigneurial y présente des traits bien marqués et fort peu idéalisés, Jean de Derval paraît assez âgé (il mourra deux ans plus tard). Plusieurs personnages semblent peu gâtés par le peintre. J.-L. Deuffic tranche sans ambages et voit des «portraits fidèles des membres de la famille de Derval et de son entourage³⁹». Moins affirmatif, M. Mauger relève le caractère «réaliste» des visages, sans aller jusqu'à parler de portrait⁴⁰. Il est possible d'invoquer la réalisation de véritables portraits dans un environnement proche de Jean de Derval. Le cas de la reine Jeanne de Laval s'inscrit dans un cadre exceptionnel mais Louis de Laval Châtillon figure dans la dédicace des *Passages d'Outre Mer* sous les traits d'un homme mûr et sous ceux d'un vieillard dans ses *Heures* qui sont reconnues comme l'un des sommets de l'art de ces livres de prières⁴¹.

³⁷ BELTING, Hans, «Blason et portrait. Deux medium du corps», *Pour une anthropologie des images...*, *op. cit.*, p. 169-170.

³⁸ Il évoque en particulier, l'œuvre célèbre de Rogier Van der Weyden, déjà évoquée. Le peintre fait le portrait du duc et celui de son entourage sans que l'on puisse pour autant voir dans la scène peinte, une scène réelle. Cette peinture aura une grande influence sur beaucoup de peintures analogues, KÖNIG, Eberhardt, «La réalité du portrait dans les manuscrits enluminés», dans DOMINIC OLARIU (dir.), *Le portrait individuel...*, *op. cit.*, p. 167-189.

³⁹ DEUFFIC, Jean-Luc, «Jean de Derval...», dans Jean-Luc DEUFFIC, *Notes de bibliologie...*, art. cit., p. 202.

⁴⁰ MAUGER, Michel, *Bretagne chatoyante...*, *op. cit.*, p. 96.

⁴¹ *Les Heures de Laval*, Bibl. nat. France, ms. fr. 950, fol. 51.

Il faut rappeler la complexité du débat des historiens et historiens d'art autour de la question pour essayer de situer notre manuscrit et surtout l'objectif du peintre. Si le portrait, tel que nous l'entendons, prend vraiment corps vers la fin du ^{xv}^e et surtout au ^{xvi}^e siècle, il ne naît pas brutalement mais se présente comme l'aboutissement d'un processus entamé depuis le ^{xiii}^e siècle⁴². En liaison avec de nouvelles conceptions anthropologiques, l'individu s'affirme progressivement et le portrait en devient une manifestation parmi d'autres⁴³. Le peintre se soucie d'abord de la «*similitudo*», la ressemblance physique, sans que, pour autant, intervienne encore la volonté de transmettre, au-delà des traits, l'intériorité de la personne. Les recherches d'un Van Eyck se dirigent en ce sens. L'image inaugurale du manuscrit, s'inscrit parfaitement dans un tel parcours. La qualité du travail demeure très inférieure aux maîtres flamands mais la volonté de transmettre la réalité physique des traits de l'historien breton paraît très probable. Les réserves d'E. König sur la réalité des portraits enluminés ne semblent pas devoir être retenues dans ce cas, d'autant plus que notre peintre semble avoir été en relation avec ceux de la cour d'Anjou où la pratique du portrait connaissait un éclat certain : Barthélémy d'Eck n'était pas seul⁴⁴.

Le constat met en évidence la modernité de l'œuvre. Le cadre gothique des meubles ne doit pas renvoyer à une lecture passéiste et n'implique pas l'ignorance des grandes évolutions du temps⁴⁵. Deux indices le montrent. Grâce au geste accompli par Pierre Le Baud, sa tête nous apparaît de trois quarts alors que l'image est frontale. En refusant un portrait de face ou de profil, le peintre intègre une pratique assez nouvelle qui vient du monde flamand. La lettrine qui orne le début du texte adopte des formes prismatiques rares dans l'enluminure française mais, en raison de cela, faciles à identifier. Fr. Avril a retrouvé le modèle chez le maître du Boccace de Genève qui travaillait pour le roi René et qu'il verrait bien comme maître de notre peintre⁴⁶.

⁴² CAMPBELL, Lorne, *Portraits de la Renaissance. La peinture des portraits en Europe aux ^{xiv}^e, ^{xv}^e et ^{xvi}^e siècles*, Paris, 1991 ; WIRTH, Jean, «Introduction», dans Agostino PARAVICINI BAGLIANI, Jean-Michel SPIESER, Jean WIRTH (dir.), *Le portrait : la représentation de l'individu*, Micrologus, Florence, SISMEL, 2007 ; OLARIU, Dominic (dir.), *Le portrait individuel...*, *op. cit.*, p. 10-11

⁴³ SCHMITT, Jean-Claude, «La mort, les morts et le portrait», dans Dominic OLARIU (dir.), *Le portrait individuel...*, *op. cit.*, p. 33 ; OLARIU, Dominic, «Réflexions sur l'avènement du portrait avant le ^{xv}^e siècle», dans *Id.*, *ibid.*, p. 83 ; BELTING, Hans, «Le portrait médiéval et le portrait autonome, une question», dans *Id.*, *ibid.*, p. 123-150.

⁴⁴ KÖNIG, Eberhardt, «La réalité du portrait dans les manuscrits enluminés», dans Dominic OLARIU (dir.), *Le portrait individuel...*, *op. cit.*, p. 167-189 ; AVRIL, François, «De quelques reflets italiens dans les manuscrits enluminés à la cour de René d'Anjou», dans *Il partit pour l'Italie. Études offertes à André Chastel*, Rome-Paris, 1987, p. 39-47 ; pour la cour du roi René, GAUTIER, Marc-Édouard (dir.), *Splendeur de l'enluminure : le roi René et les livres*, Catalogue d'exposition au château d'Angers, Angers-Arles, Ville d'Angers/Actes Sud, 2009 ; KOGEN, Hélène, «Les goûts littéraires de la famille de Laval...», art. cit.

⁴⁵ La Renaissance fait cohabiter traditions gothiques et modernité italienne ou flamande, sans rupture tranchée, HAMON, Philippe, «XVIII, Ruptures et continuités artistiques», *Les Renaissances, 1453-1559*, dans Joël CORNETTE, Joël, (dir.), *Histoire de France*, Paris, Belin, 2010, p. 483-522.

⁴⁶ AVRIL, François, «De quelques reflets italiens...», dans *Il partit pour l'Italie...*, *op. cit.*, p. 39.

Or ces formes proviennent d'un manuscrit italien du même roi René, fortement marqué par la Renaissance et même si notre peintre l'ignore, ces lettres s'inspirent de la pratique des inscriptions antiques.

Tous ces éléments autorisent à voir dans le peintre auquel s'est adressé Jean de Derval, un homme de talent certes, mais de plus, au fait des idées et débats de son temps. Il reprend les éléments traditionnels du portrait d'auteur mais pour les dépasser, l'analyse le fait pressentir et ainsi se trouve posée la question de la finalité de cette image, du projet poursuivi. Les dimensions, la ressemblance physique recherchée, l'atmosphère qui se dégage, tout concourt à orienter vers quelque chose qui est en gestation et s'épanouira peu de temps plus tard : un portrait d'intellectuel. Nous ne sommes pas en présence des portraits d'Érasme, de Holbein ou de Metsys mais nous pouvons y découvrir des prémices. Le ^{xv}^e siècle développera des portraits d'humanistes souvent consacrés à leur activité : lecture ou écriture, généralement plutôt dans un cadre plus resserré sur le buste valorisant la tête et les mains. En lien avec la Renaissance et l'Humanisme qui font plus que se dessiner en cette fin du ^{xv}^e siècle, se dégage la figure d'un intellectuel, bien individualisé, qui se consacre aux études⁴⁷. C'est l'écrivain, l'historien de la Bretagne et l'apologiste des Montforts qui est magnifié.

L'image inaugurale du manuscrit des *Cronicques et ystoires* ne constitue pas simplement le brillant traitement d'un thème classique dans l'enluminure médiévale. Tout en différant profondément par son thème des autres images du manuscrit consacrées aux grandes heures de l'histoire bretonne, elle met en lumière, à sa manière, le programme iconographique très élaboré⁴⁸. L'artiste s'inscrit à la fois dans une forte tradition qu'il connaît et maîtrise fort bien mais, sensible aux courants nouveaux, il sait en saisir l'intérêt. Il en résulte une image complexe, riche et parlante. Avec Pierre Le Baud, la tradition médiévale du portrait d'auteur est dépassée pour faire place à l'exaltation d'un intellectuel, absorbé par son travail d'écriture. S'il demeure au service d'un grand, son protecteur et son mécène, il se voit accorder donc un statut nouveau d'éminente dignité, ce qui lui vaut une représentation qui l'individualise et le distingue.

On peut considérer cette miniature comme un jalon, le dernier ?, dans l'évolution qui va aboutir aux portraits des humanistes du ^{xvi}^e siècle. Peu de temps plus tard, le cadet de Pierre Le Baud, Alain Bouchart, inaugure ses *Grandes chroniques de Bretagne* imprimées par un portrait gravé, en tous points conforme aux pratiques des grands humanistes et à un siècle de distance, une nouvelle édition de l'*Histoire de Bretagne* de Bertrand d'Argentré, son petit-neveu, s'ouvre de la même manière. À bien des égards, Pierre Le Baud trace le chemin de l'intellectuel moderne.

Daniel PICHOT
université de Rennes 2, CERHIO, UMR CNRS 6258

⁴⁷ LE GOFF, Jacques, «De l'universitaire à l'humaniste», *Les intellectuels au Moyen Âge*, Paris, Éd. du Seuil, 1957 ; LE GALL, Jean-Marie, *Les humanistes en Europe*, Paris, Ellipses, 2008.

⁴⁸ BLANCHEVOY, Aurélie, *Le programme iconographique d'un manuscrit breton...*, op. cit.