

Peintures murales du château de Ruffey

Iconographie et repères historiques

Cette étude présente, d'un point de vue iconographique et historique, une grande peinture murale récemment découverte au château de Ruffey-en-Chalonnois. Autour d'un La Chambre, baron de Ruffey de la fin du XVI^e siècle, et d'une scène des guerres d'Italie où s'était illustré un membre de sa famille, elle montre Louis XII en armes et la reine Anne de Bretagne en prière, eux-mêmes adossés aux fondateurs emblématiques de la monarchie française, Clovis et Charlemagne. Elle place donc sans ambiguïté les titulaires du fief dans le camp de la légitimité catholique, contre celui de la Réforme. L'œuvre d'art est de modeste facture, mais elle présente l'intérêt majeur d'évoquer de façon directe l'engagement d'une famille dans les événements de son temps.

Presque abandonné durant une cinquantaine d'année, le château de Ruffey, Ruffey-en-Chalonnois¹ pour bien le distinguer de ses homonymes de la région, fait depuis peu l'objet d'importants travaux de restauration². On peut bien sûr regretter les nombreuses fenêtres qui depuis les années 1870 marchent au pas cadencé sur ses façades intérieures, ainsi que la destruction un peu plus tôt de son aile sud, mais il a eu la chance d'échapper à de plus radicales reconsidérations romantiques. L'essentiel de sa construction s'échelonne du XIII^e au XVI^e siècle. Entre autres particularités remarquables, il a gardé sur deux côtés un fossé taillé dans l'affleurement rocheux sur lequel il est bâti, et son chemin de ronde a été presque intégralement conservé à l'intérieur du logis et des bâtiments des communs³.

En 2009, lors de la réfection du corps de logis, une grande peinture a été mise au jour dans la plus vaste salle du deuxième étage. Presque complète, mais très altérée par les graffitis, les piquages et les enduits qui la recouvraient, elle est maintenant conservée et restaurée⁴. Les vêtements de deux personnages permettent d'en situer l'exécution vers 1570-1600, et la date de 1733 parmi les graffitis montre qu'elle n'était plus guère considérée bien avant la Révolution. Comme l'attestent des marques de compte, la salle faisait alors fonction de grenier ou de magasin. Elle a pu être recouverte entre 1837 et 1876, quand Antoine Cellier a possédé le château, mais il est plus probable qu'elle l'a été lors des travaux réalisés en 1876-78 par la famille Virey. Sur un mur d'une petite pièce haute, très remodelée par une transformation des toitures, un fragment d'une peinture comparable a été préservé en l'état de sa découverte.

Ayant choisi de privilégier la place que pourra trouver cette peinture dans l'histoire du château, je limiterai ma présentation à une approche iconographique, sans aborder son inscription dans un corpus d'œuvres comparables ; sur ce point, nous verrons que nous sommes en présence d'une thématique assez originale, ni religieuse, ni mythologique, mais à caractère historique.

Sa facture

Elle ne présente pas de particularité technique notable. L'habitude de nommer couramment *fresques* toutes les œuvres murales se généralise, mais au sens propre, celles-ci n'en sont pas : elles n'ont pas été réalisées sur un enduit frais, *a fresco*, procédé grâce auquel les colorants font corps avec le support. Ici, probablement liés par une colle, les pigments ont été appliqués à la détrempe sur un mortier sec. Il n'en subsiste que des ocres, des noirs, un blanc, et quelques traces incertaines de colorants plus fragiles, notamment un bleu, peuvent encore se distinguer parmi les gris.

Sa restauration me semble avoir été menée de la meilleure façon possible, c'est-à-dire en opérant des

¹ Ruffey, commune de Sennecey-le-Grand, Saône-et-Loire.

² M. et Mme Brissot l'ont acquis en 2007.

³ Il n'a été que très sommairement décrit avant ses ultimes transformations de la fin du XIX^e siècle ; une seule étude en a été esquissée : NIEPCE (Léopold), *Histoire du canton de Sennecey-le-Grand et de ses dix-huit communes*, Lyon : Vingtrinier, t.1, 1875 et t.2, 1877 ; Chalon-sur-Saône : Société d'Histoire et d'Archéologie de Chalon-sur-Saône, t. 3, 1903, p. 1 à 83.

⁴ Sa restauration a été assurée par Mmes Juliette Rollier et Cécilia Billaud. Il a été choisi de restituer de grandes lacunes, notamment celles des visages.

choix de nature à concilier au mieux des contraintes et des souhaits qui peuvent parfois s'avérer contradictoires... Cela dit, il me serait impossible de mener cette étude sans recourir, si besoin, à l'examen critique de ces choix.

Ce qu'on en voit aujourd'hui présente un caractère principalement graphique, dont on peut penser qu'il résulte surtout du délavage et des abrasions provoquées par les enduits de recouvrement. Des détails moins altérés et des clichés pris en cours de découverte révèlent la présence de modelés, disons *de finition*, qui lui conféraient sans doute une allure plus souple. Bien que sa facture montre des disparités, et si l'on excepte quelques reprises très tardives, elle paraît être l'œuvre d'un seul auteur. Là aussi, on doit attribuer à l'usure la plupart de ces inégalités, d'autres pouvant trouver leur origine dans des modèles éventuellement utilisés par le peintre. En bref, cette peinture n'est pas vraiment maladroite, mais son dessin parfois abrupt, presque naïf, fait penser à l'œuvre d'un artiste peu expérimenté.

1 – « *Le premier chrétien* ».

A partir des deux extrémités de la composition, l'orientation des personnages converge vers la fenêtre, induisant un sens de lecture qui s'avérera chronologique. Le premier début, que l'on découvre dès l'entrée, occupe tout le fond de la salle.

Les peintures murales créent souvent une illusion en prolongeant l'architecture de leurs supports par un espace architectural virtuel, illusion grâce à laquelle ils ouvrent un passage troublant du présent, du *réel*, vers un monde passé, légendaire, spirituel... Ici, ce procédé est réduit à sa plus simple formule : des bandes verticales axées sur les corbeaux du plafond inscrivent l'image dans l'architecture de la salle. Elles renforcent l'impression de proximité qu'assurent déjà l'échelle plus grande que nature des personnages et le fait que la scène se joue sur le sol même de la pièce (aujourd'hui rehaussé d'une quarantaine de centimètres).

Cette première scène représente l'événement essentiel de la mythologie fondatrice du royaume de France, le baptême de Clovis, à Reims, à la date convenue du 25 décembre 496. Le mérite de sa conversion est attribué à sa femme Clotilde, burgonde chrétienne, à saint Vaast, ou encore à saint Rémi, puissant évêque de Reims. La relation de son baptême par Grégoire de Tours et la célèbre phrase de Rémi comptent parmi les grands moments de l'imaginaire historique français : « Courbe la tête, fier Sicambre, abaisse humblement ton cou. Adore ce que tu as brûlé et brûle ce que tu as adoré » ; avec plus de sobriété et fidèlement au texte de Grégoire : « Mitis depone colla, Sicamber... » : « dépose humblement tes colliers, Sicambre, etc. », une évocation des colliers de protection magique que portaient les francs. La scène entière est décrite par Hincmar, dans sa *Vie de Saint Rémi* : « Alors qu'ils étaient parvenus au baptistère, le clerc qui portait le chrême fut arrêté par la foule, de sorte qu'il ne put pas atteindre le bassin. Après la bénédiction du bassin, le chrême manqua par le dessein de Dieu. Et comme, à cause de la presse [la bousculade], personne ne pouvait ni sortir de l'église ni y entrer, le saint pontife, les yeux et les mains dirigés vers le ciel, commença à prier en pleurant. Et voici : une colombe plus blanche que neige apporta dans son bec une ampoule pleine de chrême saint, dont l'odeur merveilleuse, supérieure à toutes celles qu'on avait respirées auparavant dans le baptistère, remplit tous les assistants d'un plaisir infini. Le saint pontife ayant reçu cette ampoule, la forme de la colombe disparut. »⁵

Sur la peinture, Clovis, dénudé, est accroupi dans la piscine. Rémi, en vêtements liturgiques blancs, orfrois et étole d'or, porte une curieuse mitre courte. Il tend la main pour l'onction. On ne sait pas trop quand, mais la colombe miraculeuse s'est effectivement envolée. Le plus grand personnage couronné de la partie droite de la scène est Clotilde, aujourd'hui... un peu moustachue ! On peut supposer que ses enfants l'accompagnent, derrière le servant qui présente l'évangéliste. A gauche, devant des clercs, se trouve un homme dont la coiffure évoque au premier abord un casque. C'est en fait une mitre, de forme très proche de celle de Rémi et comme elle garnie d'une croix ; vêtu d'une chasuble, il s'agit de Saint Vaast, évêque d'Arras et catéchumène de Clovis. Selon les traditions, trois ou six milles guerriers francs

⁵ Voir pour Clovis, pour la *Gesta Francorum* de Grégoire de Tours, et la *Vita sancti Remigi* d'Hincmar de Reims : THEIS (Laurent), *Clovis, de l'histoire au mythe*, Bruxelles : Complexe, 1999. Pour la traduction : HOYOUX (Jean), « Le collier de Clovis », *Revue belge de philologie et d'histoire*, n° 21, 1942, p. 169-17. Pour un examen critique : DEMOULE (Jean-Paul), « Le baptême de Clovis ou la fabrication d'un mythe », *La recherche*, n°291, 1996, p. 32.

furent baptisés avec leur chef. Il reste la tête du dernier, au-dessus de la porte, porte dont l'ouverture semble bien avoir pris les autres... On voit que le peintre a composé la scène en s'attachant à ce que tous les acteurs du récit y figurent, et l'on ne peut pas exclure qu'il ait eu pour cela recours à un ou plusieurs modèles.

Comme il était d'usage, la représentation est actualisée. Celle-ci est jouée en costumes de la fin du ^{xvi}^e siècle. On peut notamment remarquer la fraise caractéristique que porte l'homme situé entre Rémi et Clotilde (un prélat ?). Apparemment anachronique, sa cohabitation avec un mérovingien dénudé ne doit pourtant pas nous étonner. Les attributs inséparables de l'identité des personnages et les particularités qui distinguent sans ambiguïté les évocations historiques étaient le plus souvent préservés de cette actualisation. Pour cette raison, et jusqu'au ^{xvii}^e siècle, Clovis est habituellement représenté dénudé. Une première interprétation avait vu dans cette scène le baptême d'un protestant repent, le bandeau qu'il semble porter signifiant l'aveuglement du *réformé*. En l'occurrence, sa nudité serait ici totalement anachronique, et ce bandeau, vu de près, est plus sûrement le fruit d'un effaçage postérieur.

Par ce baptême l'église soumet le roi, le premier de la lignée des souverains chrétiens. Celui que Grégoire de Tours qualifiait déjà de *nouveau Constantin* restera surnommé *le premier chrétien*. C'est en référence à cet événement que naîtra, au ^{xi}^e siècle, la coutume du sacre des rois de France à Reims, avec le baume contenu dans la miraculeuse *Sainte Ampoule* du baptême de Clovis. C'est aussi la raison pour laquelle le pape Alexandre VI Borgia appellera Charles VIII son *fils aîné*, puis que son successeur Louis XII et les rois de France suivants se diront *premier fils de l'église*, et enfin que la France deviendra sa *première fille*.

2 - Charlemagne

A l'autre extrémité de l'ensemble, une scène occupe également la position d'un début d'histoire. Le panneau n'a pas été dégagé jusqu'en haut, et bien que des traces discernables en arrière-plan laissent supposer qu'elle comportait un fond, elles n'indiquent rien de sa nature.

Le principal personnage est debout, chevelu, barbu, et sa haute couronne impériale surmontée d'une croix invite à reconnaître Charlemagne. Le doigt levé, il parle. Un clerc chargé de consigner sa parole l'écoute avec attention (peut-être Alcuin, son clerc et conseiller favori ?). Figure du *bras armé*, un homme également attentif est appuyé sur son épée ; il porte une cote de maille ou une armure à écailles. Nous ne voyons pas là un souverain dans sa magnificence, portant le sceptre et le *globus cruciger* habituellement associé à la dignité impériale, mais l'image d'un *pouvoir à l'œuvre*.

La facture de l'empereur est troublante : plutôt naïve en haut, assez savante en bas. Le dessin de ses jambes est non seulement étranger à l'ensemble, mais les brides croisées qui les entourent paraissent aussi relever d'une iconographie romantique tardive, plus proche de l'illustration des livres d'histoire du ^{xix}^e siècle que de l'imagerie de la Renaissance. Pour la période qui nous concerne, on n'en voit aucun exemple⁶. Il faut remonter jusqu'à d'exceptionnelles enluminures des ^{ix}^e-^{xi}^e siècles pour en trouver des images certaines⁷. Elles correspondent à une description très précise que donne le *moine de Saint-Gall* dans sa *Gesta Karoli Magni*, dont voici la fin : «... des bandelettes de plusieurs morceaux qui couvraient les jambes, par-dessous des chaussettes [et] par-dessus ces dernières et les bandelettes, de très longues courroies étaient serrées en dedans et en forme de croix, tant par devant que par derrière»⁸. L'aspect

⁶ Le corpus iconographique réuni par R. Cordonnier n'en comporte aucune (CORDONNIER (Romain), *Entre mythe et réalité, l'utilisation de la figure de Charlemagne à la fin du Moyen Âge (xiv^e-xv^e)*, vol. 2 - Master 2, UFR SH, Grenoble 2, année 2008-2009). À partir du ^{xvi}^e siècle, il s'agit toujours de sandales à la romaine, ou de bottes resserrées par une ligature, comme par exemple celles d'un chevalier des peintures murales de la *salle des preux* du château de Bioule (Tarn-et-Garonne).

⁷ *Charlemagne et Pépin le Bossu*, miniature d'une copie des *Annales de Fulda*, vers 991 (Modena, Biblioteca capitolare, O.I.2, fol. 154v). *Louis le Pieux dans son palais*, miniature de la *Chronique* d'Adémar de Chabannes, vers 1050 (BnF, ms, lat n° 5927, fol. 157).

⁸ *La Gesta Karoli Magni* du *moine de Saint-Gall* (dont il est aujourd'hui admis qu'il s'agit de Notker le Bègue), a été éditée en français sous le titre *Des faits et gestes de Charles le Grand, roi des francs et empereur, par un moine de Saint-Gall*, dans : GUIZOT (François) (dir), *Collection des mémoires relatifs à l'histoire de France*, Paris :

anecdotique de ce passage l'avait fait écarter des résumés historiques les plus diffusés. Il ne réapparaîtra qu'avec les études philologiques des XVIII^e et XIX^e siècles, qui fourniront aux artistes soucieux de véracité leurs sources documentaires. Tant par sa facture que par ce laçage, la partie basse de cette figure, jambes, bordure du manteau et peut-être une partie des mains, est donc bien le fruit d'un repeint postérieur, datable du XIX^e siècle. Les grattages qui en accentuent le relief sont encore postérieurs à ce dessin. Un jeu, un essai de restauration ?

Le fait que la scène représente l'empereur en action ainsi que sa position en symétrie du baptême de Clovis incitent à y chercher un événement fondateur équivalent. Hypothèse plus projective que déductive, on pourrait penser aux *Capitulaires saxons*, qui édictaient l'évangélisation des territoires de l'Est de l'empire. Durant les Guerres de Religion, cette allusion à une conversion *manu militari* affirmerait sans détour un engagement dans le camp de la Contre-Réforme et des Ligues. Mais rien de tangible ne renvoyant à un événement précis, il faut seulement y voir l'évocation de la place qu'occupait Charlemagne dans l'imaginaire du dernier Moyen Âge et de la Renaissance, celle du protecteur du Saint-Siège et de l'Église apostolique. Figure emblématique du roi depuis toujours, la dynastie des Valois en avait fait un personnage central : le sceptre réalisé pour Charles V était surmonté d'une statuette de l'empereur sur son trône. Notons enfin que lors du sacre des rois de France, avec la *Sainte Ampoule* du baptême de Clovis, le serment de protection de l'église se prêtait sur la célèbre épée *Joyeuse* de Charlemagne.

Cette scène est séparée de la suivante par un espace muet. Pour compléter Clovis et Charlemagne, et sans autre argument que son seul plaisir, le visiteur occasionnel verrait bien installée dans ce vide une belle statue de Saint Louis, mais au plus tard du tout début du XVII^e siècle !

3 - Anne de Bretagne

L'image la plus facilement reconnaissable provient des *Grandes heures d'Anne de Bretagne*, enluminées par Jean Bourdichon vers 1505⁹. Elle est ici inversée *en miroir*. On y voit la reine en prière entourée de ses saintes patronnes : Hélène portant sa *vraie croix*, mère de Constantin Ier le premier empereur de Rome converti, puis Ursule tenant l'étendard de sa Bretagne natale et la flèche de son supplice, et enfin la maternelle sainte Anne.

Il est certain que le peintre n'a pu prendre modèle que sur une réplique, sur une copie dessinée ou gravée d'après les Heures de la reine. Mais aucun des inventaires anciens de bibliothèques ou de collections de gravures que j'ai consulté, pas plus que les études bibliophiliques plus récentes ne la mentionne ou n'en laisse deviner l'existence. Au demeurant, la relative précision de sa reproduction rendait peu probable qu'elle soit issue d'une petite illustration courante de livre imprimé. Le fait que la scène soit en miroir de l'originale pourrait encore laisser penser à l'utilisation d'une estampe, mais ce retournement peut tout aussi bien provenir de la nécessité de l'orienter dans le sens de lecture de l'ensemble.¹⁰

Dans un château de Bretagne, Anne serait à coup sûr la duchesse d'un paradis breton perdu... À Ruffey, c'est bien la reine exemplaire qui est évoquée, la reine pieuse, la *deux fois reine* en vis-à-vis de l'un de ses deux époux successifs¹¹.

Brière, 1824. Ici : livre premier, p. 219.

⁹ BnF, ms. lat. n° 9474.

¹⁰ Cette référence assez fidèle à une œuvre connue renforce l'éventualité que d'autres scènes de la peinture ont été copiées. Le cas échéant, il reste à trouver les modèles. En tous cas, nous savons qu'à partir du XVI^e les bibliothèques royales étaient accessibles aux érudits, et que des artistes pouvaient y faire des dessins qui se reproduisaient, circulaient et faisaient l'objet de collection, celle de Roger de Gaignières étant la plus connue.

¹¹ Pour mémoire : Charles VIII, avait succédé à son père Louis XI en 1483, à l'âge de treize ans. Il épousa huit ans plus tard l'héritière de Bretagne. Afin d'assurer l'intégration du duché, le contrat prévoyait que si le roi mourrait sans descendant mâle, Anne ne pourrait prendre d'autre alliance qu'avec son successeur. Sacrée quand elle avait tout juste quinze ans, elle lui a bien donné six enfants, mais tous morts en bas âge. Au décès de Charles, en 1498, les règles de succession amenèrent au trône son cousin Louis d'Orléans. Pour permettre son union avec la jeune veuve, l'annulation de son premier mariage avec Jeanne de France, fille de Louis XI, fut accordée par le pape

4 - Charles VIII ou Louis XII

Mais lequel ? Il est debout, en pourpoint et grand manteau doublé d'hermine, main gauche appuyée sur le pommeau d'une épée et jambes en armure. Sa couronne est portée sur une calotte. Comme déjà Charlemagne, ce n'est pas un roi en majesté, mais un roi en guerre, très probablement celles d'Italie qui occupèrent autant Charles VIII que Louis XII. Son visage avant la restauration, si l'on cherche à le retrouver dans leurs divers portraits, peut appartenir aussi bien au premier qu'au second. La peinture ne recèle pas non plus de signe distinctif de nature à privilégier l'un ou l'autre : on ne voit ni l'épée flamboyante de Charles, ni le hérisson ou la ruche de Louis. Il faut quand même mentionner une miniature détachée des *Heures de Louis XII*, également peintes par Bourdichon, où nous voyons dans une composition identique à celle du portrait d'Anne le roi entouré de saint Michel, saint Denis, saint Charlemagne et saint Louis. Mais il est sûr qu'elle ne nous concerne pas¹².

Les chroniques de son temps glorifiaient la jeunesse impatiente de victoires de l'aimable Charles VIII, qui restera *l'Affable*. Quant à Louis XII, considéré comme un roi exemplaire, pondéré, attentif au bien de tous ses sujets, il sera surnommé de son vivant le *Père du Peuple*. Il est vrai qu'à la suite du « Premier chrétien » et du « Protecteur de l'église », « le Père du Peuple » pourrait faire bonne figure, qu'il compléterait mieux que « l'Affable » une galerie de pères fondateurs. Mais rien n'oblige à placer ce troisième roi dans une suite à ce point cohérente.

La réponse se trouve peut-être dans les personnages qui lui font suite.

5 - Deux personnages derrière le roi

Deux hommes en pied se trouvent derrière lui, sur un fond dont quelques traces pourraient évoquer des bâtiments.

Le premier se situe en second plan, mais dans le même espace et contemporain du roi en guerre. Debout entre deux colonnes à décor hélicoïdal, il est campé sur son épée, en armure, bouclier au pied. Il porte une couronne dont le dessin, après restauration, évoque celle d'un marquis. La restauratrice a prudemment laissée comme telle la zone blanche située sous son cou ; on la voit donc comme un col. Sur cette figure comme sur d'autres, il s'agit en fait d'effacements en forme de décapitations, très probablement datables de la Révolution. Les mouchetures de son surcot évoquent des fleurs de lys.

On voit sur sa poitrine des armes dont la configuration, tout au plus un sommaire *parti d'une bande et d'un chevron*, résulte d'une abrasion que des stries de frottement bien marquées révèlent être postérieure à la couche originale. Les quelques clichés réalisés lors de la découverte ne laissent rien deviner de plus précis. Ces armes resteront donc muettes.

Sur son bouclier, une croix sur un champ fleurdelisé et une bordure garnie d'un motif dentelé sont figurées en relief. Il ne faut pas y chercher d'allusion à l'archevêché de Reims ou à quelques familles sans rapport avec celles qui ont possédé Ruffey : au moins depuis le ^{xv}^e siècle et jusqu'à la Révolution, la croix, lointaine réminiscence de l'emblème des croisés, constituera avec les lys un signe caractéristique des armées de France. Et si ce type de bouclier n'existe guère, il faut se résoudre à penser qu'il offrait au peintre un excellent support pour signifier l'armée royale.

Le plus grand personnage occupe une place centrale dans l'espace de la peinture. Bien qu'il soit isolé sur un ressaut arrondi à l'angle de la salle, son attitude et sa position l'associent néanmoins au roi et au plus petit personnage qui les sépare. C'est un officier que son vêtement situe à la fin du ^{xvi}^e siècle, une bonne cinquantaine d'années après Charles VIII et Louis XII. Il tient la hampe d'une enseigne pourvue d'une traverse pommetée, à laquelle pend un gland de passementerie, ce qui peut faire penser à un étendard porté en bannière. Sur sa pique, une surface sombre en vague forme d'écu paraît être l'extrémité d'un élément plus grand, celle peut-être d'un petit guidon. N'ayant pas trouvé dans la documentation

Alexandre VI en échange du duché de Valentinois pour son fils César Borgia. A vingt-deux ans, elle est reine pour la seconde fois.

¹² A son veuvage, la seconde épouse de Louis XII, Mary Tudor, a gardé ce livre avec elle lors de son retour en Angleterre. La miniature est aujourd'hui au J. Paul Getty Museum de Los Angeles.

spécialisée de description comparable à celle-ci, je pense que mis à part la traverse et le gland, et bien que sa restauration ait été scrupuleuse, l'image actuelle résulte des effets du temps¹³.

On voit sur sa poitrine les armes des *La Chambre*, un champ d'azur semé de fleurs de lys à la bande de gueules, ici timbrées d'une couronne de marquis. Le trait dentelé dont la bande est chargée, le même que celui qui borde le bouclier précédent, n'appartient guère aux codes héraldiques. Plutôt qu'y voir une hypothétique brisure, nulle part attestée, on pourrait l'imputer à une volonté décorative du peintre, en notant que ce décor n'apparaissait sans doute pas de façon aussi contrastée avant l'usure de la couche picturale.

Les *La Chambre* ont effectivement possédé Ruffey de 1540 à 1604 : après de grandes scènes fondatrices, ces derniers personnages nous ramènent à une histoire familiale.

Les *La Chambre de Ruffey*

Les premiers *La Chambre* revendiquaient une ascendance prestigieuse, liée à celle des Bourbon. Ils se sont principalement illustrés au côté des comtes et ducs de Savoie, auxquels ils étaient apparentés. Cette première maison a pris fin en 1454-55 avec Gaspard, vicomte de Maurienne, qui sans descendance directe a légué tous ses biens et titres à son neveu Aymon de Seyssel. Conformément à l'usage, cet héritage obligeait Aymon à *relever* le nom et les armes du lignage éteint de son oncle. Ses descendants abandonnèrent donc le nom de Seyssel pour celui de *La Chambre*.¹⁴

Son fils Louis (1450-1517), comte de *La Chambre*, vicomte de Maurienne, vidame de Genève, fut conseiller et grand chambellan de Louis XI, puis gouverneur général et régent de Savoie pendant la minorité de Philibert Ier. Il épousa Jeanne de Chalon-Orange, puis Anne de la Tour-Boulogne, fille du comte d'Auvergne et veuve d'Alexandre Stuart. Bien qu'il en ait légitimement revendiqué la succession, les vicissitudes de l'histoire laissèrent la principauté d'Orange à son cousin Nassau.

Le fils aîné de Louis, Jean, comte puis marquis de *La Chambre*, épousa Barbe d'Amboise, nièce et pupille du cardinal Georges d'Amboise, ministre de Louis XII, et de Charles II d'Amboise, maréchal commandant des armées en Italie.

L'autre fils de Louis, Charles (c.1480-1565), fut entre autre ambassadeur de Savoie à Rome. Son épouse Isabeau Mareschal, avait pour grand-mère Catherine de Bourgogne, fille naturelle de Charles le Téméraire.

Et c'est leur fils Philibert, né vers 1520, qui hérita de Ruffey par son mariage avec Anne de Lugny en 1536. Il avait la charge de *Premier écuyer de la reine* Catherine de Médicis, sa proche cousine, son père étant cousin germain de la reine. Il vivait donc principalement à la cour.

L'aîné de ses fils, Claude, baron de Ruffey, Montfort, etc., était *Guidon de la compagnie du duc de Savoie à la Cour de France*. Il est mort en 1586 sans avoir eu de descendance. Le second, Jean, né à Ruffey en 1547, mort vers 1605, baron de Ruffey, comte de Montfort et de Savigny, etc., était *chambellan et conseiller de Monsieur, duc d'Alençon* (futur Henri III), *gentilhomme ordinaire de la chambre du roi, capitaine d'une compagnie de cinquante hommes d'armes pour son service*. Il eut une fille et un fils de son union avec Catherine de Baronnat. Veuf, il se remaria avec Claudine de Nanton¹⁵, dont il eut deux filles.

¹³ Dans *l'Encyclopédie*, édition de 1757, t. 7, p.1005-1006 : « Guidon... sorte d'étendard particulier à la gendarmerie françoise, [et] l'officier qui le porte. Il n'y a que les gendarmes de la garde & les gendarmes des compagnies d'ordonnance qui ayent cette espece d'étendard & d'officier [...]. Cet étendard est plus long que large & fendu par le bout, les deux pointes arrondies... ».

¹⁴ SEYSSEL-CRÉMIEU (Marc de), *La Maison de Seyssel, ses origines, sa généalogie, son histoire, d'après les documents originaux*. Grenoble, 1900-1904. L'auteur n'oublie pas de revendiquer les mérites des plus célèbres descendants d'Aymon, en les incluant dans ses généalogies sous le nom qu'ils ne portaient plus de *Seyssel*, parfois « dit » de *La Chambre*. Il donne Ruffey... à la Franche-Comté.

¹⁵ Fille de François, seigneur de Pisay, d'Estours, de Nobles etc. et de la belle Philiberte de Feurs. Deux bons siècles après qu'ils l'eurent quitté, un retour d'une Nanton à Ruffey.

Puis le seul fils de Jean, Jean-Edme (Jean-Aymé) est mort jeune, sans descendance de son union avec Marie Brisson, fille de Barnabé Brisson, président du parlement de Paris. Il fut le dernier La Chambre de Ruffey. Au partage de ses biens, la baronnie fût attribuée à sa sœur Pierrette-Aymonde, fille de Claudine de Nanton. Elle l'a transmise à son mari René d'Amoncourt¹⁶ en 1604 et quelques années plus tard, avant 1620, le fief de Ruffey fut acquis par les Bauffremont de Sennecey. Puis au gré des partages, il rejoindra les nombreuses possessions des Foix-Candale, Lauzun, et enfin Gontaut-Biron.

Dans ce très bref résumé, on voit assez que cette branche des La Chambre pouvait s'enorgueillir de son ascendance directe, et nous pouvons aussi présumer que de prestigieux collatéraux tenaient un rang privilégié dans la mémoire familiale : ils n'avaient sans doute pas oublié leur cousin Claude de Seyssel (c.1427-1500), maréchal et ambassadeur de Savoie auprès de Louis XI, plus tard gouverneur de Piémont, et son unique fils naturel mais légitimé, également prénommé Claude (c.1450-1520). Proche conseiller et ambassadeur de Charles VIII et de Louis XII, évêque de Marseille puis Archevêque de Milan, il est notamment l'auteur de *La grand monarchie de France*, ouvrage dont le caractère historique est avant tout prétexte à une réflexion sur le bon exercice du gouvernement royal.

Les La Chambre de la peinture

Parmi les protagonistes des guerres d'Italie, l'unique membre notoire de cette famille est Jean, comte de La Chambre et vicomte de Maurienne. Il est cité dans les *Chroniques du roi Louis XII* de Jean d'Auton pour Avril 1507, où il apparaît en très bonne compagnie dans un glorieux fait d'armes contre les génois révoltés : « Le seigneur de La Palixe, avecques grant nombre de gentislommes armez, s'efforçoit à toute puissance de gagner la montaigne, laquelle estoit droicte à merveilles et haulte d'une lieue de chemin et de prés. Et, pour ce que j'estoit lors sur le lieu et viz iceult gentilshommes monter et partie de leur exploit, aucuns d'iceulx ay voulu nommer icy : premièrement, messire Jacques de Chabannes, seigneur de la Palixe et chief de la bende ; Jehan Stuart, duc d'Albanye; Jacques [Charles] de Bourbon, comte de Roussillon; Jacques de Rohan, seigneur de Léon; René d'Anjou, seigneur de Maizieres; Jehan de La Chambre, vicomte de Moryenne; René de Bretagne, comte de Penthievre; le vicomte de Rodez; Audet de Foix, etc.»¹⁷. L'armée royale était alors commandée par l'oncle de sa femme, Charles d'Amboise. Il n'y a donc guère de risque à le reconnaître dans l'homme en armure, derrière le roi, le roi que nous savons maintenant être Louis XII. Bien que Jean était seulement vicomte et comte, il ne faut pas trop attacher d'importance à sa couronne de marquis ; d'abord parce que le dessin n'en est pas indiscutable, et surtout parce que le comté fut élevé en marquisat sous son fils Louis, le titre de marquis devenant alors attaché à la reconnaissance de sa maison.

Nous avons vu plus haut que les vêtements de l'officier arborant les armes de La Chambre le situaient à la fin du xvi^e siècle, période durant laquelle furent successivement barons de Ruffey Philibert, Claude, Jean et le jeune et éphémère Jean-Aymé. L'histoire n'a rien pu retenir de ce dernier, et il est moins probable que la fonction de Philibert, *Premier écuyer de la reine* puisse être signifiée par une enseigne. Ce qui reste de cet attribut invite plutôt à préférer l'un de ses fils, l'aîné Claude, *Guidon de la compagnie du duc de Savoie à la Cour de France*, ou son frère et successeur Jean, *capitaine d'une compagnie de cinquante hommes d'armes pour le service du roi*.

En résumé, et pour en terminer la lecture, cette ultime scène montre Louis XII, qui serait suivi de Jean de La Chambre vicomte de Maurienne, en 1507 à la bataille de Gênes, et derrière lui son fier épigone Jean (à moins qu'il ne s'agisse de Claude), baron de Ruffey. À la mesure de la netteté de la peinture, c'est presque trop !

Le propos du peintre et de son commanditaire

Mais on ne peut réduire son argument à cette seule apologie familiale. Comme toute peinture, il faut aussi la voir à la lumière des options iconographiques du peintre et de son commanditaire, et la comprendre dans l'époque de sa réalisation.

¹⁶ René III d'Amoncourt-Montigny, fils de Jean d'Amoncourt et de Charlotte de Clermont-Tonnerre.

¹⁷ AUTON (Jean d') *Chroniques de Louis XII*, édition publiée pour la société de l'histoire de France par R. de Maulde la Clavière. t.4. Paris: Renouard, 1895. p. 196-197.

Personne ne sera étonné que nous ne sachions rien du peintre ; le commanditaire est bien sûr l'un des derniers La Chambre de Ruffey, Claude, Jean, moins probablement Jean-Edme, mais pourquoi pas leur sœur et ultime héritière Pierrette-Aymonde d'Amoncourt.

Au fil de la lecture, nous avons pu voir que les deux figures fondatrices dans l'ombre desquelles est placé Louis XII qualifiaient clairement la représentation du roi. Fidèle successeur de Clovis, le premier fils d'une Église après lui indissociable de la couronne et du royaume, il est comme Charlemagne engagé dans une guerre juste, puisqu'elle conjugue dans l'Italie du nord ses propres ambitions avec les intérêts du pape et la défense du Saint-Siège. Un Charlemagne français, notons-le, que la dynastie des Valois ne voulait pas moins grand que le Charlemagne du Saint-Empire romain germanique des Habsbourg. Dans cette seconde moitié du XVI^e siècle, c'est bien l'image d'un baron de Ruffey qui affiche ostensiblement sa fidélité à l'église de Clovis et de Charlemagne et se place donc sans ambiguïté dans le camp de la légitimité catholique, contre celui de la Réforme. Une anecdote témoigne de cet engagement. Quand en 1562 l'abbaye de Tournus se verra menacée par les troupes huguenotes, c'est au tout proche Ruffey que les moines crurent pouvoir abriter les vêtements précieux de l'abbé et « 16 quintaux de vaisselle d'étain ». En vain, puisque lors de la prise du château, les tonneaux dans lesquels ils étaient cachés n'ont pas échappé aux pillers.¹⁸

Bien que la peinture n'en comporte pas d'indice iconographique, il serait tentant de comprendre cette très explicite profession de foi comme une preuve d'implication des barons de Ruffey dans les Liges catholiques. Aucune chronique n'en fait par ailleurs mention, leur entourage et leurs alliances n'en disant guère plus. Les emplois de Jean de La Chambre, chambellan et capitaine d'une compagnie d'hommes d'armes de son cousin Henri III, et déjà proche de lui quand il était le jeune duc d'Alençon, invitent plutôt à privilégier l'idée qu'il était resté loyaliste. Mais il est vrai que dans cette période trouble, les fidélités étaient pour le moins changeantes et que les liens familiaux n'en garantissaient aucune !¹⁹

En conclusion

Au fil des images, nous avons pu voir que le charme indéniable de cette peinture résidait avant tout dans son caractère simple et rugueux, directement narratif. Il s'en dégage une gravité, un sérieux un peu raide, presque triste, bien éloignés de la légèreté décorative et de la distance élégante qu'imposait alors la mode des mythologies antiques. A son époque déjà une image nostalgique ? Il reste que ce témoignage d'une famille dans l'histoire de son temps, cette évocation directe dans leur château d'événements qui ont caractérisé le XVI^e siècle constitue sa singularité et son intérêt majeur.

¹⁸ JUÉNIN (Pierre), *Nouvelle histoire de l'Abbaïe royale et collégiale de saint Filibert et de la ville de Tournus*, Dijon, 1733, p.268 ; BERNARD (Albert) « Sac et pillage de l'abbaye de Tournus », bulletin de la Société des Amis des Arts et des Sciences de Tournus, t. 14, 1914, p.12 à 82, ici p. 42-43. Le rapport « de noble sieur Symon Duployer », alors garde et capitaine de Ruffey, laisse en outre supposer que Philibert de La Chambre ne résidait pas dans son château quand il fût pris par une escouade que menait Ponsenac (ou Verty).

¹⁹ Le fait que l'épouse du dernier d'entre eux, Jean-Edme, ait été la fille de Barnabé Brisson n'apporte aucune certitude. Rappelons que le trop prudent ou trop ambigu président du Parlement de Paris, bien que soutenu par Mayenne, fut pendu en 1591 par les non moins équivoques ligueurs du *Conseil des Seize*... L'alliance de l'ultime héritière avec René d'Amoncourt, parent et homonyme de l'abbé qui eut à subir les pillages successifs de l'abbaye de La Ferté par les troupes de Coligny n'est pas plus éloquent. Il est vrai que la cadette des filles de Jean et de Claudine de Nanton, Jeanne, épousera en 1609 Charles de Damas-Thianges, fils d'un ligueur notoire, mais en 1609 l'époque ligueur rallié ... Tout cela ne peut que confirmer, s'il en était encore besoin, que leur entourage n'était pas huguenot.