

LE « STUDIOLO » DU CHATEAU DE LA VIGNE

Les circonstances qui ont présidé à la construction, puis à l'agrandissement du château de La Vigne-Scorailles (commune d'Ally) ainsi qu'à sa décoration intérieure restent largement méconnues. L'absence d'archives, les nombreuses modifications ou aménagements apportés au fil des siècles ainsi que la disparition totale du mobilier rendent les recherches quasi impossibles. A une exception près cependant : celle d'une pièce à part parmi la trentaine que compte la demeure qui a retenu depuis longtemps l'attention des historiens et des amateurs d'art en raison de son décor, sans rapport avec celui des autres parties de l'édifice.

La première singularité de ce lieu tient à la manière d'y d'accéder qui lui confère, indépendamment de ce qu'il recèle, une indiscutable touche de mystère. Après avoir gravi jusqu'à son sommet le majestueux escalier de la grande tour carrée située à la charnière des deux corps de logis du château, une ouverture discrète fermée par une porte métallique se présente à main gauche qui permet d'accéder à un nouvel escalier à vis aussi raide qu'étroit



Château de La Vigne
Studiolo photo (1952)

débouchant après une courte volée sur une seconde porte, elle aussi bardée de fer. Après ouverture dans un grincement caractéristique attestant de son ancienneté, cette seconde porte permet d'accéder à la chambre sommitale de la tour occupant tout l'espace disponible sous la lourde charpente qui la coiffe. Un escalier dérobé, deux portes plus proches de celles d'une geôle que d'un petit salon même discret, tout donne à penser que le local

abritait quelque précieux trésor particulièrement cher aux maîtres des lieux. Et de fait, le visiteur intrigué ne sera pas déçu et ne regrettera pas son ascension. Littéralement enveloppé comme dans un luxueux écrin par l'exceptionnelle richesse picturale et chromatique d'un décor omniprésent, transporté brutalement hors de l'espace et du temps, il ne pourra que succomber au *genius loci*, obscurément pressenti et, maintenant, pleinement dévoilé grâce aux patients travaux de recherche et de restitution entrepris depuis quelques années.

De forme carrée, la chambre voûtée de taille moyenne mesure environ 3m50 de côté. Elle est éclairée par une seule fenêtre à meneau orientée au midi et comporte une cheminée monumentale datant de la construction de l'édifice, portant le blason de la famille de Scorailles « *d'azur à trois bandes d'or* ». Au XIX^{ème} siècle, l'ancien revêtement de sol en tommettes d'argile a été remplacé par un parquet en arête de poisson et la partie basse du décor peint a été cachée par des boiseries en pli de serviette. Si l'on excepte ces boiseries récentes, toutes les autres surfaces de la pièce sont recouvertes de peintures murales que l'on peut diviser sommairement en deux grandes parties : d'une part une voûte surbaissée vaguement pentagonale, subdivisée elle-même en quatre compartiments d'égale importance et, d'autre part, un registre pictural plus ou moins continu se développant horizontalement sur les murs, couronné d'une corniche peinte en faux relief, à la naissance de la voûte.



Château de La Vigne *studiolo* les trois niveaux de fresques

Complètent ces deux ensembles distincts par leur situation et leur facture, quelques décors connexes comme le manteau et la hotte de cheminée, les ébrasements, les soffites⁷⁴ etc.

Face à un tel déploiement de peintures aux motifs et à la palette d'une incomparable richesse d'inspiration (arabesques, rinceaux, mascarons, décors floraux, grotesques, animaux domestiques ou sauvages, bestiaire imaginaire, paysages, portraits, scènes de genre), le tout ponctué de phylactères⁷⁵ – les questions se pressent à l'esprit du spectateur conquis.

Avant d'entrer au cœur de ce questionnement, c'est-à-dire l'identification précise des différents éléments de cet exceptionnel décor ainsi qu'une tentative d'explication de sa *raison d'être* en ces lieux, quelques problèmes plus basiques doivent être abordés. Il s'agit, pour se borner à l'essentiel, de la date approximative avancée pour la réalisation d'un tel ensemble de peintures, de leur auteur présumé, de leur commanditaire probable ainsi que de la destination supposée de la pièce où elles se trouvent, au-delà des allégations contradictoires fournies par la tradition. Etant entendu que, comme pour le reste du château, aucun fond d'archives connu à ce jour ne permet d'éclairer les recherches, la plus ancienne mention des

⁷⁴ Un soffite (de l'italien *soffitto*, plafond) est le dessous d'un ouvrage suspendu, placé en saillie.

⁷⁵ Un phylactère est un moyen graphique (banderole ou bulle) permettant de faire apparaître sur un tableau, ou support assimilé, les paroles attribuées à un personnage ou, simplement, de le désigner.

peintures en question, au demeurant fort sommaire, ne remontant pas au-delà du XIX^{ème} siècle ⁷⁶.

Le problème de la datation recouvre lui-même trois sous-questions : celle de savoir si les différentes parties du décor, relevant apparemment de thématiques et de styles fort dissemblables – c’est notamment le cas entre la voûte et la fresque murale – forment un *tout* dont l’étude ne peut être dissociée parce que *peint d’une seule venue*, ou bien s’il s’agit, au contraire, de décors distincts exécutés à des périodes différentes, simplement juxtaposés. A la lumière de la réponse se pose ensuite la question de *la* ou *des* dates approximative(s) auxquelles *ce* ou *ces* décors ont été réalisés et, enfin, la question peut-être la plus ardue, de la nature, de l’ampleur et de la date des nombreuses restaurations ou modifications qui ont manifestement été apportées, au fil du temps, au décor originel.

Sur le premier point, à savoir *l’unité* ou non de l’œuvre, tous les spécialistes admettent aujourd’hui, après quelques hésitations que l’ensemble du décor actuellement visible – voûte, embrasures, soffites et registre inférieur - a été peint d’une seule venue, à la même époque



La Vigne
Studiolo Un chasseur

et par un même atelier, sinon d’une même main. Militent en faveur de cette thèse plusieurs constatations résultant de sondages et d’analyses effectués lors d’une récente expertise scientifique qui ont conclu sans équivoque à l’homogénéité matérielle du support, à la similitude des procédés techniques mis en œuvre et à l’identité de la matière picturale utilisée⁷⁷. Constat sans équivoque auquel s’ajoutent des arguments iconographiques tirés notamment de la comparaison des tenues vestimentaires (manches à crevés, pourpoints, hauts de chausse bouffants, manches à bourrelets, toques plates ornées de panaches, coiffures etc.) qui montrent que *tous* les personnages représentés sur la voûte comme sur les murs verticaux - masculins comme féminins - sont vêtus à la mode

qui prévalait dans la première moitié du 16^{ème} siècle ⁷⁸.

⁷⁶ Voir de Ribier du Chatelet Dictionnaire statistique du Cantal.

⁷⁷ Voir sur toutes ces questions, divers rapports de Monsieur Jean-Yves Bourgain, fresquiste, responsable de plusieurs campagnes d’exploration puis de restauration des fresques de La Vigne dont les résultats détaillés sont consignés dans un Mémoire final du mois de novembre 2014.

⁷⁸ Cette conclusion avancée par Monsieur Jean Yves Bourgain dans son Mémoire précité (où il relève notamment la similitude des costumes masculins avec ceux figurant sur une série de tapisseries commandées par Charles Quint au peintre van Orley pour illustrer la bataille de Pavie en 1525) est partagée par Madame Anne Régond dans son ouvrage de référence sur la peinture murale du XVI^{ème} siècle dans la région Auvergne, publié par l’Institut d’études du Massif Central (Clermont Ferrand, 1983) ; voir en particulier les pages 103 à 111 consacrées aux peintures du château de La Vigne .

Contrairement à ce que d'aucuns avaient pu penser, le fait que le décor mélange des ornements typiques de l'époque Renaissance comme les rinceaux, les tondis⁷⁹ ou les grotesques avec des motifs propres au Moyen- Âge comme les semis dits *de mille fleurs* (inspirés de l'art médiéval de la tapisserie) ne contredit pas la thèse unitaire. La cohabitation de ces deux registres décoratifs est très courante tout au long du 16^e siècle comme l'attestent de très nombreuses illustrations des manuscrits de l'époque⁸⁰.

A côté de ce constat essentiel pour l'interprétation des peintures de La Vigne, les travaux de restauration ont montré que ce décor *continu* d'inspiration Renaissance, voulu – et sans



Dégâts causés par les infiltrations près de la cheminée (1952)

doute conçu – ainsi par le commanditaire, n'était pas le décor original de la pièce. En effet, l'étude stratigraphique montre à plusieurs endroits, et notamment dans l'ébrasement de la baie au sud, l'existence d'un décor primitif du XV^e siècle (joints relevés au fer, bandes verticales et faux appareillage de pierre) dont l'étendue est difficile à cerner, mais qui courrait probablement tout au long des murs. Plaqués sur ce décor minimaliste remontant, selon toute vraisemblance à la construction du château, les peintures du XVI^e siècle qui, seules, nous intéressent ici ont beaucoup souffert des injures du temps, notamment dans les parties situées à proximité de la cheminée et, plus généralement, celles appartenant au registre inférieur des murs. La cause de ces dégâts, pour certains irréparables, est double : d'une part la qualité médiocre des techniques et des matériaux employés à l'origine (pauvreté du liant, enduit non suffisamment lissé, faible épaisseur de la matière picturale) et, d'autre part, les infiltrations d'eau anciennes et répétées provenant des désordres de la toiture lesquelles, faute d'être colmatées à temps, provoquèrent la lente dégradation de l'ensemble. Devant l'aggravation des dommages, plusieurs campagnes de restauration furent lancées – ou plutôt improvisées – consistant essentiellement à recouvrir les motifs effacés ou abrasés d'une couche de plâtre sur laquelle on s'efforçait de restituer d'une manière assez maladroite le décor initial, ou plutôt l'idée que l'on s'en faisait (voir, par exemple, la ramure improbable du cerf de Saint Hubert lequel était par ailleurs hors d'échelle avec le reste de la scène). Face à ces incohérences accumulées au fil de retouches de plus en plus anarchiques, la dernière restauration (2012 – 2014) conduite de manière scientifique⁸¹ a pris le parti rigoureux mais

⁷⁹ Le tondo (tondi au pluriel) diminutif de retondo (rond en italien) est une sculpture ou une peinture placée à l'intérieur d'un disque ; caractéristique de la Renaissance italienne, cette manière d'« encadrer » notamment les figures mythologiques, s'inspire de « *l' imago clipeata* » romaine.

⁸⁰ Voir, entre autres, à ce sujet le catalogue de l'exposition *France 1500 entre Moyen Âge et Renaissance* Paris, octobre 2010 - janvier 2011, page 292.

⁸¹ Voir ci-dessus note 75

nécessaire d'enlever tous les anciens repeints ainsi que leur support pour restituer au plus près le décor originel du XVI^{ème} siècle, avec toutes les précautions déontologiques d'usage grâce notamment à l'utilisation systématique de la technique du *tratteggio* ⁸².

Que retenir de cette plongée un peu austère mais nécessaire dans les arcanes de la genèse et des restaurations successives des peintures de la salle dite des archives de La Vigne ? Essentiellement trois enseignements qui seront de la plus grande utilité pour la suite des investigations sur l'histoire de la demeure et de ses occupants. Le premier enseignement est que le décor actuel a été mis en place, non pas au moment de la construction du château, mais près d'un demi-siècle plus tard ce qui conduit tout naturellement à s'interroger sur la nature de l'évènement, domestique ou extérieur, qui a pu justifier une telle initiative - et un tel investissement ! - dans une partie somme toute assez accessoire de la bâtisse ? Le second enseignement réside dans le fait que, contrairement à ce que l'on pouvait imaginer, l'ensemble du décor est bien d'une *seule venue* ce qui amène à se poser la question de savoir quels sont les liens – logiques, symboliques, historiques, artistiques ou autres – entre les différentes thématiques du décor lesquelles sont *prima facie* d'inspiration fort différente ?⁸³ Enfin la dernière conclusion, la plus immédiatement exploitable, concerne la datation de l'œuvre.

A cet égard, les avis des experts déjà cités qui se sont penchés sur la question sous deux angles complémentaires (plus historique dans un cas et plus technique dans l'autre) concordent pour situer approximativement la date de la réalisation de cet ensemble de peintures murales entre 1530 et 1540. Cette fourchette, aujourd'hui définitivement validée, conduit donc à considérer comme en étant le commanditaire hautement probable François de Scorailles (*circa* 1500 – 1571) époux de Nine de Montal, seigneur de La Vigne, Ally, Cussac, Rilhac, Cologne et autres lieux en Haute Auvergne, engagé dans les armées du Roi pendant les guerres d'Italie et fait chevalier de l'Ordre de Saint Michel en récompense de ses services ... Personnalité aussi attachante qu'ambigüe que cette nouvelle qualité de mécène éclairé, va rendre encore plus intéressante et, par certains côtés, plus énigmatique.

La question de l'identification du commanditaire éclaircie⁸⁴, se pose celle plus délicate de l'identité de l'artiste, auteur présumé des peintures. Question, en réalité, purement rhétorique pour tous les familiers du sujet qui savent que l'anonymat des artistes – sauf rarissimes exceptions - est de règle non seulement pour la période médiévale mais aussi, le plus souvent, pour les temps intermédiaires entre Moyen-âge et Renaissance. Même les

⁸² Le *tratteggio* (en français hachure) est une technique utilisée pour restaurer les fresques endommagées ; elle consiste à remplir les parties manquantes par des hachures verticales parallèles qui, peintes à l'aquarelle (pour être annulées si besoin en était) peuvent être interprétées de loin comme faisant partie de l'œuvre. Il s'agit donc d'un type de réintégration des lacunes destinée à rester visible en vision rapprochée. Cette technique a été validée par la Charte de Venise de 1966 sur la restauration des œuvres d'art.

⁸³ Une tentative de réponse à cette question fera l'objet d'un second article.

⁸⁴ A noter qu'il s'agit là d'une exception comme le relève à juste titre Anne Regond dans son ouvrage déjà cité où l'on peut lire que « *notre connaissance plus que médiocre de la personnalité du commanditaire nuit beaucoup à une meilleure explication de l'iconographie* ».

recherches entreprises autour du concept moins exigeant d'*atelier* restent, dans le cas qui nous occupe, hypothétiques et aléatoires. Hormis quelques exemples signalés non sans une grande prudence dans l'ouvrage *princeps* d'Anne Regond⁸⁵, la plupart des œuvres – et c'est le cas de La Vigne – paraissent comme orphelines, du moins en l'état actuel des connaissances, isolées qu'elles sont les unes des autres, sans possibilité sérieuse de les rattacher à une quelconque école.

Moins gratifiante, mais plus prometteuse est la recherche des *influences*, locales ou plus lointaines, qui ont pu s'exercer sur le commanditaire et les créateurs du décor. Comme on l'a vu, la caractéristique de ces peintures est de se situer à la charnière de deux périodes clés de l'histoire de l'art dont elle juxtapose les codes et, dans une certaine mesure, les transcende. Au Moyen Age appartiennent le semis dit de mille fleurs directement inspirées des tapisseries médiévales ou les rinceaux qui rappellent ceux des marges des manuscrits et enluminures de la même époque. Mais c'est incontestablement de l'art né de la Renaissance que relève la plus grande partie du décor de la voûte, qu'il s'agisse des figures mythologiques directement dérivées de l'antique, de la profusion des grotesques sous toutes les formes (putti divers, masques, figures fantastiques mêlant l'humain et le végétal) ou d'éléments d'architecture comme la corniche *en trompe l'œil* qui constitue la limite entre les murs et le plafond.



La Vigne
Studiolo Motifs grotesques de la voûte

Qui dit Renaissance – *Rinascimento* - pense Italie. Tous les commentateurs s'accordent donc, références à l'appui⁸⁶, pour souligner le côté résolument *italianisant* des peintures de la Vigne. De là à penser que leur auteur serait italien il n'y a qu'un pas, pas qui ne sera pas franchi puisque Jean - Yves Bourgain, le dernier et principal restaurateur des peintures affirme que, si leur inspiration est très largement italienne, la réalisation des fresques relève plutôt d'une « *tradition technique française* »⁸⁷. Dont acte ...Mais la question demeure de savoir quelles peuvent avoir été les *raisons* de cet engouement soudain pour le goût italien de la part d'autochtones à peine sortis du Moyen Age et logés, qui plus est, au cœur de l'Auvergne

⁸⁵ Voir Anne Regond opus cité page 263.

⁸⁶ Voir notamment les voûtes de l'église *Santa Maria della passione* à Milan peintes par Le Bergognone (Ambrogiano da Fossano)

⁸⁷ Voir Jean Yves Bourgain opus cité

profonde, réputée réfractaire aux modes ou, à tout le moins, rétive aux conversions spontanées ?

La première raison, assez banale, tient à la diffusion très rapide dans tout le Royaume des nouveaux canons décoratifs de la Renaissance italienne répandus, entre autres, par le procédé de la gravure, forme d'art nouvelle qui a mis très vite ses recueils à la disposition de la communauté artistique⁸⁸. Dans le cas de l'Auvergne plus précisément on peut supposer que l'influence ultramontaine a notamment transité par Lyon, centre d'échanges intenses, commerciaux et financiers, avec les villes du nord de l'Italie et appelé, à ce titre, à jouer aussi le rôle de *plaque tournante* pour le monde artistique.



La Vigne *Studiolo* Grotesques

La seconde raison de la présence si forte de l'*esprit* italien à La Vigne est naturellement liée à la biographie du commanditaire des peintures, François de Scorailles qui, comme plusieurs membres de son entourage familial, a pris une part active aux expéditions d'Italie qui se sont succédé pendant la première moitié du XVI^e siècle. Devenus familiers à l'occasion de ces campagnes militaires, d'une civilisation raffinée sans égale dans leur pays d'origine, François de Scorailles et ses compagnons d'armes⁸⁹ n'eurent de cesse à leur retour, de transposer sous les cieux qui les avaient vu naître, les beautés littéraires, architecturales et picturales qui les avaient séduits au-delà des Alpes. A cet égard il importe de garder présent à l'esprit que, parmi les témoignages les plus achevés de cette acclimatation en France du style italien, figure le château voisin de Montal en Quercy, où Nine de Montal la propre épouse de François de Scorailles a passé la plus grande partie de sa jeunesse !

Dernier point d'interrogation posé par ces peintures qui résume en quelque sorte tous les autres : quelle était la fonction précise de la pièce dont elles constituent l'incomparable et précieux décor ? Quelles personnes et , éventuellement, quel type d'activités a abrité cet écrin hors du commun ? Trois thèses ont été avancées jusqu'ici : une salle de justice , une salle dédiée à la conservation des archives patrimoniales et, plus récemment, suite à la récente restauration, un *studiolo* ...

⁸⁸ Voir à ce sujet Anne Regond opus cité page 255 et suivantes où figurent une liste des graveurs

⁸⁹ Voir une liste de contemporains de François de Scorailles réputés avoir fait le voyage en Italie dans Anne Regond , opus cité page 253.



La Vigne *Studiolo*
Pyrame *alias* François de Scorailles

L'hypothèse d'une salle de justice rapportée par la tradition familiale sans grandes preuves à l'appui, est sans doute la moins convaincante. En effet, même si les propriétaires de La Vigne ont d'évidence exercé des droits de justice dans le ressort de leur seigneurie, on voit mal les audiences se dérouler dans une pièce à l'accès aussi malaisé pour les malheureux justiciables qui, il est vrai, auraient été gratifiés, en contrepartie, du privilège - tout à fait déplacé en l'occurrence - d'être admis dans l'intimité même du maître des lieux ! Si l'on considère que le tout venant de la justice seigneuriale de l'époque était constitué d'affaires de bornage ou de braconnage, on peut

se demander pourquoi d'aussi minces causes auraient demandé, pour être tranchées, un cadre aussi somptueusement orné qu'un *lit de justice*. En fait, seules les lourdes et doubles portes de fer pourraient, à la rigueur, évoquer l'appareil de la justice, mais l'on sait par ailleurs que cette dernière s'exerçait plutôt dans les parties basses du château comme le laisse justement entendre l'expression *cul de basse fosse* pour qualifier les lieux de réclusion.

Voilà donc une piste qui ne résiste pas vraiment à l'examen ... Alors quelle signification accorder à ces deux portes de fer séparant ce lieu privilégié du reste du logis seigneurial ? Il vient assez spontanément à l'esprit que les portes en question pouvaient avoir pour fonction de protéger le contenu de la salle suffisamment précieux pour être préservé des risques de vol ou de dommages potentiels causés par exemple par un incendie. D'où la deuxième hypothèse avancée suggérant que cet espace confiné et fortement protégé aurait été dévolu à la garde des archives familiales et patrimoniales de la famille de Scorailles⁹⁰. Les endroits spécialement dédiés au rangement des archives (cabinets *ad hoc*, armoires fortes, coffres etc.) étaient courants dans les demeures seigneuriales. En effet, outre l'intérêt évident que présente pour tout un chacun – hier comme aujourd'hui - la conservation de papiers personnels, les archives remplissaient, sous l'ancien régime, une



La Vigne *Studiolo* La fileuse

⁹⁰ On peut se faire une idée des précautions prises par les châtelains pour la protection des archives et autres objets précieux dans la description suivante du cabinet des archives de Jean Baptiste Costa, marquis de Saint Genix, situé dans son hôtel de Chambéry, l'un des plus brillants de la province de Savoie : « ...le Président Costa conserve ses trésors dans un cabinet voûté ...derrière quatre portes armées de plaques de métal avec ses trois fenêtres grillagées à volet de fer ... » (Jean Nicolas *La Savoie au XVIIIème siècle* Maloine 1978)

double fonction qui les rendaient spécialement précieuses pour la classe aristocratique. La première était d'apporter la preuve, *via* des arbres généalogiques dûment enregistrés, de l'ascendance nobiliaire des intéressés. En effet, en plus du prestige social qui s'y attachait, l'état de noblesse comportait un certain nombre de privilèges non négligeables comme les exemptions fiscales, l'accès à certains emplois notamment dans l'armée ou l'admission dans certains ordres religieux ou militaires comme l'Ordre de Saint Jean de Jérusalem⁹¹. Le second et précieux usage d'un fond d'archives patrimoniales, soigneusement classé et mis à jour, était de prouver la légitimité des propriétés foncières du seigneur du lieu, les droits et redevances en nature et en argent qui y étaient attachés constituant le plus gros de ses revenus. Autant de bonnes raisons pour le châtelain de veiller à la conservation de ces preuves en lieu sûr, qu'il s'agisse des reconnaissances émanant des vassaux (actes d'hommage, d'aveu et de dénombrement etc.), des reconnaissances des censitaires (terriers) ou de tous les autres actes notariés (contrat de mariage testaments etc.) susceptibles d'asseoir ses prétentions. Voilà pourquoi la pièce du château qui nous occupe – aux allures de chambre forte - a fort bien pu abriter *in illo tempore* les archives de la famille, y compris celles provenant de l'antique forteresse voisine de Scorailles. Pour les tenants de cette interprétation, les boiseries du XIX^{ème} siècle qui habillent le bas des murs auraient en fait remplacé les vieux rayonnages qui couraient tout autour de la pièce et sur lesquels étaient disposés les parchemins, livres, registres et autres chartes relatant l'histoire patrimoniale de la terre de Scorailles et de ses seigneurs. Dans le même sens, on peut noter que lors de la dernière restauration, le nettoyage des peintures a mis en évidence dans l'angle nord-est de la pièce, le positionnement d'un meuble contourné par le décor, meuble qui pourrait aussi avoir abrité, en tout ou partie, le fond d'archives des Scorailles⁹².



La Vigne Studiolo
Détail des peintures, représentant
probablement le château

Pour séduisante qu'elle paraisse de prime abord, la thèse du cabinet d'archives se heurte cependant à deux objections. La première tient à l'extension et à la richesse même du décor peint. En effet comment expliquer qu'une partie de ce décor exceptionnel et notamment la partie actuellement recouverte par les boiseries du XIX^{ème} siècle – à supposer que sa présence soit effectivement avérée - ait été occultée par diverses installations de rangement nécessairement encombrantes et peu esthétiques. Comment expliquer par ailleurs la présence d'une cheminée ayant apparemment servi et l'existence probable d'un éclairage (si l'on en juge par les traces de suie sur les murs), dans une pièce vouée au seul

⁹¹ Il est intéressant de noter dans ce contexte que l'abbaye royale de Bénédictines de Brageac près de La Vigne dont plusieurs abbesses sont issues de la famille de Scorailles n'admettait en principe que des postulantes issues de la noblesse.

⁹² Voir le rapport final de Jean Yves Bourgain de novembre 2014.

stockage passif de documents d'archives , sauf à considérer que le maître des lieux avait aussi pour habitude de les consulter sur place ainsi, peut-être, que d'autres pièces ou ouvrages précieux en sa possession, manière pour lui de profiter du décor exceptionnel qu'il avait voulu donner à cet espace. Si tel était bien le cas, la salle en question s'apparenterait alors plus à une sorte de cabinet de travail qu'à un simple dépôt d'archives ...Allant un pas plus loin sur cette voie, les responsables de la dernière campagne de restauration en sont venus à se demander s'il ne conviendrait pas plutôt de voir dans cette mystérieuse pièce un *studiolo* selon la mode italienne de l'époque.

Qu'est-ce en effet qu'un *studiolo*⁹³ dans l'Italie de la Renaissance⁹⁴ ? Selon l'usage courant il s'agit d'un petit cabinet de travail et de méditation, conservatoire de documents et d'objets précieux où le maître des lieux se tenait, seul ou avec quelques intimes, pour se livrer à des occupations intellectuelles de lecture et d'écriture dans un environnement symbolique ou allégorique propre à lui rappeler ses goûts, ses centres d'intérêts ou certains épisodes de son histoire personnelle.

Ainsi le château de La Vigne offrirait – il, en l'état actuel des connaissances, le deuxième exemple de *studiolo* en France après celui, très connu, du château du Lude⁹⁵ réalisé pour la duchesse du Lude par des artistes italiens de l'école de Raphaël.

Jacques Keller-Noellet ⁹⁶

⁹³ Du latin *studium* ; à noter que « Studiolo » est le nom de la Revue de l'académie de France à Rome.

⁹⁴ Les studiolo italiens les plus connus sont ceux de Lionel d'Este au palais de Belfiore à Ferrare, de François Ier de Medicis et de Cosme Ier au Palazzo Vecchio de Florence, de Frederic de Montefeltre au palais ducal d'Urbino et d'Isabelle d'Este à Mantoue.

⁹⁵ Dans la Sarthe.

⁹⁶ L'auteur tient à remercier chaleureusement Monsieur et Madame du Fayet de la Tour, propriétaire du château de La Vigne de l'aide précieuse apportée pour la rédaction de cet article.