

PAWEŁ MIGASIEWICZ

**Nagrobek serca króla Jana Kazimierza
w kościele Saint-Germain-des-Prés w Paryżu**
Æternæ memoriæ Regis Orthodoxi

Wstęp

Monumentalny nagrobek serca króla Jana Kazimierza¹, wzniesiony w latach 70. XVII wieku w dawnym kościele benedyktynów Saint-Germain-des-Prés w Paryżu, należy do najważniejszych poloniców artystycznych w Europie. Za taką oceną jego znaczenia przemawia wiele argumentów, przede wszystkim ranga upamiętnionej postaci – króla Polski i wielkiego księcia litewskiego, tytularnego króla Szwecji, a pod koniec życia – opata Saint-Germain-des-Prés. Paryski pomnik można wręcz uznać za jeden z głównych symboli wielowiekowych relacji politycznych między Francją a Rzeczpospolitą. Nie mniej istotne są czynniki artystyczne. Do wykonania dzieła zaangażowano bowiem wybitnych artystów królewskich, którzy zapewnili wysoki poziom projektu i realizacji. Ponadto nagrobek wyróżnia się bogatym i nader oryginalnym przekazem ideowym, do niedawna jedynie częściowo rozumianym. Uratowany przed całkowitym zniszczeniem podczas rewolucji, w XIX wieku monument ten, w zredukowanej formie, zyskał nowe znaczenie: stał się swoistym symbolem narodowym. Polacy przebywający we Francji w ramach Wielkiej Emigracji gromadzili się przy nim na nabożeństwach z okazji rocznic powstania listopadowego. Do dzisiaj monument Jana Kazimierza, obok mauzoleum Leszczyńskich w kościele Notre-Dame-de-Bonsecours w Nancy i grobu Fryderyka Chopina na paryskim cmentarzu Père-Lachaise, jest jednym z najbardziej wymownych świadectw polskiej obecności we Francji.

Dzieło tak znamienite było, rzecz jasna, wielokrotnie omawiane w literaturze naukowej i popularyzatorskiej, brakowało jednak opracowania, które prezentowałoby w sposób wyczerpujący całość wiedzy na jego temat, łącznie z najnowszymi ustaleniami, i przedstawiałoby ją w szerokim kontekście historycznym i artystycznym.

Materiały archiwalne z dawnego opactwa Saint-Germain-des-Prés dotyczące samego nagrobka Jana Kazimierza, jak również wydarzeń towarzyszących jego

¹ Określenia „nagrobek serca” i „pomnik serca” stosowane są w niniejszym opracowaniu wymiennie. Jest to zgodne zarówno z polskim uzusem, jak i z terminologią francuską (*tombeau du cœur* i *monument du cœur*). W języku francuskim istnieje również rzadko używany termin *cardiotaphe*, który wprawdzie daje się łatwo spolszczyć do postaci „kardiotaf”, jednak z uwagi na to, że w języku polskim dotychczas nie zaistniał, nie wykorzystujemy go tutaj, uznając, iż nie jest to właściwe miejsce dla eksperymentów leksykalnych.

powstaniu i jego późniejszych dziejów, znajdują się głównie w dwóch paryskich instytucjach: Archives Nationales i Bibliothèque Nationale de France. Ponadto wielu kluczowych informacji, które nie przetrwały w rękopisach, dostarcza francuska literatura historyczna i krajoznawcza z XVII i XVIII wieku oraz źródła ikonograficzne z tegoż czasu, a trzeba podkreślić, że omawiany monument niemal od początku swego istnienia zwracał uwagę i był opisywany wielokrotnie. Najwcześniejszy bodaj publikowany opis pojawia się już około dziesięciu lat po jego wzniesieniu, tj. w 1684 roku, w obszernym przewodniku po Paryżu napisanym przez Germaina Brice'a, gdzie po raz pierwszy podano nazwiska wykonawcy reliefu przedstawiającego bitwę i autora inskrypcji nagrobnej, przytoczonej *in extenso* (zob. aneks 4)². Ze względu na bardzo krótki czas, jaki dzieli wykonanie dzieła i wydanie książki, informacje w niej przekazane można uznać za wiarygodne. W wydanej zaledwie rok później kolejnej publikacji tego typu, autorstwa Charles'a Le Maire'a, oprócz kilku dodatkowych szczegółów w opisie pojawia się po raz pierwszy nazwisko rzeźbiarza w formie „Mercy”³ (aneks 5). Nazwisko to, tym razem w postaci „de Marsy”, jak również architekta odpowiedzialnego za architektoniczną dekorację wnętrza kaplicy, zwłaszcza za projekt ołtarza – Pierre'a Buleta (Bulleta) – obok informacji znanych już wcześniej, przytoczono również w książce wydanej w 1716 roku i przypisywanej Claude-Marinowi Saugrain (zob. aneks 6)⁴. Jeszcze bardziej precyzyjne wiadomości podał autor wydanego w 1724 roku, niezwykle szczegółowego opracowania na temat historii i ówczesnego stanu opactwa Saint-Germain-des-Prés, o. Jacques Bouillart⁵. Autor ten prezentuje wiele faktów dotyczących śmierci Jana Kazimierza oraz okoliczności powstania i twórców nagrobka. Zamieszcza również opis monumentu dokładniejszy niż trzy poprzednie (zob. aneks 7). Oprócz materiałów archiwalnych jest to zatem najważniejsze źródło pisane na temat dzieła. Ponadto książka Bouillarta jest bogato ilustrowana i zawiera m.in. rycinę przedstawiającą nagrobek w jego pierwotnej formie (il. 47), co w związku z jego częściowym zniszczeniem w czasie rewolucji jest nie do przecenienia⁶. Inna rycina, ukazująca nagrobek w pierwotnej, przedrewolucyjnej postaci wraz z obramieniem architektonicznym, ukazała się pod koniec XVII wieku w zbiorze znanym pod nazwą *Grand Marot* (il. 46), przy czym precyzyjne ustalenie daty jej pierwszej publikacji jest dość problematyczne⁷.

² BRICE 1684, t. II, s. 144–148 (opis powtórzony w licznych późniejszych wydaniach).

³ LE MAIRE 1685, t. I, s. 262–266.

⁴ SAUGRAIN 1716, s. 283–284.

⁵ BOUILLART 1724, s. 265–267.

⁶ BOUILLART 1724, il. 12.

⁷ Zbiór rycin zwany *Grand Marot* autorstwa Jeana Marota (ok. 1619–1679), poszerzony w stosunku do wcześniejszej serii znanej jako *Petit Marot*, ukazał się (bez daty) przypuszczalnie dopiero kilka lat po śmierci autora, staraniem jego zięcia Jacques'a du Bourg, najpewniej w 1686 r., choć nie jest zupełnie wykluczone, że pierwsze wydanie miało miejsce jeszcze za życia Marota. Drugie wydanie ukazało się natomiast między 1695 a 1699 r. Wreszcie trzecia edycja, wzbogacana o inne ryciny Jeana Marota, została wydana przez Jeana Mariette'a w 1727 r.

Efektowny nagrobek umieszczony w tak eksponowanym miejscu nie mógł zostać zignorowany przez kolejnych autorów opisów Paryża wydanych w okresie *ancien régime*'u, toteż nie zabrakło jego opisów w licznych przewodnikach (niektóre z nich miały po kilka wydań), m.in. autorstwa Antoine-Nicolas Dezalliera d'Argenville z 1749 roku (zob. aneks 8)⁸, Antoine-Martiala Le Fevre'a⁹, Jean-Aymara Piganiola de la Force (zob. aneks 9)¹⁰ i Luc-Vincenta Thiéry'ego¹¹, a także w *Dictionnaire historique de la ville de Paris*¹², by przytoczyć tylko ważniejsze publikacje¹³.

Nowy rozdział w historii omawianego zabytku, a zarazem w dziejach jego obecności w literaturze, rozpoczął się w okresie rewolucji francuskiej. Po przeniesieniu do powstałego wtedy Musée des Monuments Français nagrobek był pokrótce opisywany w licznych wydaniach (począwszy od drugiego z 1795 roku) katalogu muzeum autorstwa organizatora i kierownika zbiorów, Alexandre'a Lenoira oraz przedstawiony na rycinie w rozszerzonej, ilustrowanej wersji tegoż katalogu¹⁴. Po przywróceniu na pierwotne miejsce w okresie Restauracji królewski nagrobek w znacznie zubożonej postaci zyskał zainteresowanie zarówno autorów piszących o Janie Kazimierzu, jak i o relacjach francusko-polskich¹⁵. Pierwsze polskie publikacje o charakterze naukowym uwzględniające ten obiekt pochodzą z XIX wieku i początkowo nie wnoszą istotnych informacji¹⁶, choć warto odnotować fakt, że wśród piszących

Rycina z nagrobkiem Jana Kazimierza znalazła się już w dwóch pierwszych wydaniach. Na temat nader niejasnej i skomplikowanej historii tego zbioru zob. DEUTSCH 2015, s. 131–186, szczeg. 173–181, 459–460, 472.

⁸ DEZALLIER D'ARGENVILLE 1749, s. 255. Zob. też drugie wydanie, poprawione i rozszerzone: DEZALLIER D'ARGENVILLE 1752, s. 335–336.

⁹ LE FEVRE 1759, s. 186–189.

¹⁰ PIGANOL DE LA FORCE 1765, t. VIII, s. 40–49. Wśród licznych publikacji tego autora kilka zawiera opis nagrobka Jana Kazimierza. W cytowanym wydaniu znajduje się najobszerniejszy fragment na ten temat.

¹¹ THIÉRY 1787, t. II, s. 510.

¹² HURTAUT, MAGNY 1779, t. I, s. 84–87 (zasadniczo powtórzono tu cytowany powyżej fragment książki Piganiola de la Force).

¹³ Krótkie opisy i wzmianki pojawiają się też w innych przedrewolucyjnych publikacjach, jednak powtarzają one w skróconej formie te same informacje, więc ich przytaczanie wydaje się bezcelowe.

¹⁴ Opisy nagrobka Jana Kazimierza, od trzeciego wydania opatrzonego numerem 194, różnią się nieznacznie w poszczególnych wydaniach. W niniejszym opracowaniu cytujemy kilka wybranych edycji katalogu. Pełna bibliografia Lenoira w: COURAJOD 1886, s. 205–234; UN MUSÉE 2016, s. 369–370.

¹⁵ Warto tu wymienić artykuł Agathe-Pauline Caylac de Ceylan de Bradi (publikującej jako comtesse de Bradi), który ma co prawda charakter popularyzatorski i nie podaje nowych informacji, niemniej zawiera zapomnianą dziś ilustrację litograficzną, przedstawiającą stan nagrobka na początku lat 30. XIX w. Por. BRADI 1833, il. między s. 208 a 209.

¹⁶ SIARCZYŃSKI 1833, s. 44–48. Autor opisuje ostatnie lata życia i nagrobek serca Jana Kazimierza, przytaczając informacje zaczerpnięte z książki Jacques'a Bouillarta (zamieszczono też litografię wykonaną na podstawie ryciny u tegoż francuskiego autora), przy czym nie odnotował faktu, że monument został znacznie zubożony podczas rewolucji, i opisał jego stan przedrewolucyjny jako aktualny.

o pomniku był znany historyk Joachim Lelewel¹⁷. W opracowaniach francuskich badaczy z XIX i pierwszej połowy XX wieku monument pojawiał się wielokrotnie, najczęściej w postaci wzmianek, stąd też bezcelowe jest wymienianie ich wszystkich, ograniczmy się więc do odnotowania obecności informacji o nim w katalogach zabytków francuskich: w *Inventaire général des richesses d'art de la France*¹⁸ i *Inventaire général des œuvres d'art appartenant à la ville de Paris*¹⁹, w pracy Florence Ingersoll-Smouse poświęconej francuskiej rzeźbie nagrobnej z XVIII wieku²⁰, w wielotomowym opracowaniu historii sztuki pod kierunkiem André Michela²¹ i w artykule Georges'a Lacour-Gayet'a omawiającym obszernie pobyt Jana Kazimierza we Francji²².

Przełomowe ustalenia przyniosły dopiero badania polskiego historyka i historyka sztuki, Władysława Tomkiewicza, który poświęcił nagrobkowi pierwsze dogłębne studium, opublikowane na łamach „Biuletynu Historii Sztuki i Kultury”²³. Największą zasługą tego badacza w tej materii jest odnalezienie w Archives Nationales w Paryżu czterech rysunków projektowych i powiązanie ich z omawianym dziełem oraz pierwsza próba wskazania źródeł inspiracji i zaprezentowania obiektu w szerszym kontekście nowożytnej sztuki sepulkralnej. Dziesięć lat później M.-E. Sainte-Beuve zajęła się historią wykonania pomnika i figurami jeńców, których szczątki znajdowały się w Musée Carnavalet i zagięły podczas I wojny światowej²⁴. Pod koniec kolejnej dekady Édouard-Jacques Ciprut powiązał dwa z odkrytych przez Tomkiewicza rysunków z Gaspardem Marsy²⁵, jednak nowy przełom w badaniach stanowi artykuł Jennifer Montagu, która w przekonujący sposób te same rysunki przypisała Charles'owi Le Brunowi²⁶. François Souchal z kolei dwukrotnie omówił nagrobek w kontekście twórczości braci Marsy²⁷ i rzeźby czasów Ludwika XIV²⁸. Zasadnicze znaczenie dla badań nad monumentem ma obszerna monografia braci Marsy autorstwa Thomasa Hedina, który przeprowadził wnikliwe badania archiwalne i uściślił wiele informacji²⁹. Tekst inskrypcji nagrobnej uwzględniono

¹⁷ LELEWEL 1867, s. 19–20.

¹⁸ INVENTAIRE GÉNÉRAL 1876, s. 112–113.

¹⁹ INVENTAIRE GÉNÉRAL 1881, s. 248–249.

²⁰ INGERSOLL-SMOUSE 1912, s. 46.

²¹ HISTOIRE DE L'ART 1922, s. 734–735.

²² LACOUR-GAYET 1923, s. 358–359.

²³ TOMKIEWICZ 1937, *passim*. Streszczenie artykułu Tomkiewicza ukazało się również w języku francuskim, zob. Tomkiewicz 1938, *passim*.

²⁴ SAINTE-BEUVE 1947, *passim*.

²⁵ CIPRUT 1958, s. 309–312. Ciprut nie znał artykułu Władysława Tomkiewicza, więc uznał się za pierwszego odkrywcę rysunków.

²⁶ MONTAGU 1976, s. 91.

²⁷ SOUCHAL 1980, s. 400–402.

²⁸ SOUCHAL 1987, s. 57–59.

²⁹ HEDIN 1983, s. 4, 8n, 11, 12, 31, 46, 65, 67–70, 83, 94, 181–186, 242.

w wielotomowym zbiorze *Épithier du vieux Paris*³⁰. Claire Mazel z kolei najpierw omówiła pomnik w zestawieniu z innymi monumentami zaprojektowanymi przez Charles'a Le Bruna³¹, a następnie podsumowała jego historię, zaproponowała interpretację nieco zmodyfikowaną w stosunku do swoich poprzedników oraz omówiła go w kontekście pomników nagrobnych w Paryżu z epoki *Grand Siècle*³². W ostatnich latach dwie prace dotyczące tej problematyki opublikowała Agnieszka Skrodzka: w artykule z 2016 roku pokrótce przedstawiła własną interpretację treści ideowych³³, w książce z 2018 natomiast omówiła szerzej historię i program ikonograficzny dzieła³⁴. Ostatnim głosem w tej długiej historii badań jest artykuł piszącego te słowa, w którym zaproponowana została nowa interpretacja kompozycji³⁵. Na koniec tego przeglądu literatury wspomnieć wypada o kilku publikacjach popularnonaukowych poświęconych nagrobkowi³⁶.

Z wyjątkiem Thomasa Hedina, który zajmował się całym *œuvre* braci Marsy, a więc nagrobkowi Jana Kazimierza z konieczności poświęcił niewiele miejsca i skupiał się raczej na jego formie niż treści, wymienieni wyżej badacze nie korzystali ze źródeł rękopiśmiennych w swoich rozważaniach nad interesującym nas dziełem. Dopiero dotarcie do manuskryptów, czego efekty prezentujemy w niniejszej książce, umożliwiło pełne, jak się wydaje, wyjaśnienie wymowy ideowej pomnika oraz bardziej precyzyjne niż dotychczas naświetlenie jego dziejów. Ponadto dokonana tu synteza znanych wcześniej, choć często rozproszonych, informacji pozwoliła na zaprezentowanie monumentu w szerokim kontekście historycznym i artystycznym.

³⁰ ÉPITHIER 1985, s. 68–69.

³¹ MAZEL 2005, s. 55–66.

³² MAZEL 2009, s. 210–215.

³³ SKRODZKA 2016, s. 442–443. Między ukazaniem się artykułów Tomkiewicza i Skrodzkiej nagrobek pojawiał się w polskiej literaturze naukowej jedynie w postaci wzmianek lub bardzo zwięzłych opracowań, np. ROTHOWA 1976, s. 94, nr 237.

³⁴ SKRODZKA 2018, s. 154–170.

³⁵ MIGASIEWICZ 2019. Artykuł jest rozszerzoną wersją referatu zaprezentowanego podczas międzynarodowej konferencji *La représentation sculpturale du pouvoir*, która odbyła się w dniach 17–18 marca 2016 w Bibliotece Polskiej w Paryżu.

³⁶ HOESICK b.d., s. 191–203; CHRZANOWSKA-PIEŃKOS, PIEŃKOS 1996, s. 31–32; STETTNER-STEFAŃSKA 2001, s. 322–328; HAPANOWICZ 2012, s. 56–59.

Le tombeau du cœur du roi Jean Casimir à l'église Saint-Germain-des-Prés à Paris *Æternæ memoriæ Regis Orthodoxi*

RÉSUMÉ

Après vingt ans d'un règne marqué par les guerres, notamment l'invasion suédoise dite le « déluge » et de graves problèmes intérieurs, le roi de Pologne Jean Casimir (1609–1672) décida d'abdiquer la couronne dans des conditions politiques extrêmement complexes. Son abdication, théoriquement volontaire, était en quelque sorte contrainte, car son règne devenait de plus en plus difficile en raison de l'opposition croissante de la noblesse qui l'accusait de vouloir établir en Pologne la monarchie absolue. La fatigue, la dépression et le sentiment de solitude du roi après le décès de son épouse Louise-Marie de Gonzague, son soutien principal en politique, contribuèrent également à cette décision. Le 9 mars 1668, Jean Casimir et les ambassadeurs de France et du Palatinat signèrent à Varsovie un accord secret définissant les conditions de l'abdication royale. Selon le traité, le roi de Pologne devait renoncer à la couronne et soutenir lors de la prochaine élection la candidature de Philippe-Guillaume, l'Électeur palatin. En échange, Louis XIV s'engageait à lui garantir les revenus de bénéfices ecclésiastiques. Philippe-Guillaume, pour sa part, lui offrait également des avantages financiers en cas de son avènement au trône polonais. L'abdication fut pourtant un processus assez compliqué, de juin à septembre 1668. Jean Casimir demeura en Pologne pendant presque un an en tant qu'ancien-roi. Finalement, il quitta le pays après l'élection de son successeur, qui, à sa grande surprise, fut Michel Korybut Wiśniowiecki. L'ex-roi arriva autour du 1^{er} octobre en France où il fut solennellement accueilli par des dignitaires royaux et municipaux à Metz. Pendant la suite du voyage, il demeura dans l'*incognito*, selon un accord passé avec la cour de France qui n'était d'ailleurs pas contente de sa présence dans le royaume. Le 13 octobre, Jean-Casimir fut solennellement accueilli à Meaux par le Grand Condé et sa famille puis passa un certain temps à Chantilly, magnifiquement fêté par ce prince. Finalement, le 17 novembre, Louis XIV et sa famille reçurent solennellement l'ex-roi de Pologne à Saint-Germain-en-Laye. Le roi de France concéda à Jean Casimir quatre abbayes bénédictines, dont la plus importante était celle de Saint-Germain-des-Prés à Paris, et quatre abbayes cisterciennes. L'ex-roi de Pologne devint leur abbé commendataire, c'est-à-dire qu'il n'avait pas l'obligation d'entrer dans l'ordre bénédictin ni même d'embrasser l'état ecclésiastique. En revanche, il enrichit l'église Saint-Germain-des-Prés d'un tableau de saint Casimir de

Daniel Schultz, illustre peintre de Gdańsk, qui avait exécuté plusieurs portraits du monarque.

En été 1672, Jean Casimir se rendit pour une cure thermique à Sainte-Reine en Bourgogne et à Bourbon-l'Archambault. La maladie le contraignit à s'arrêter à Nevers, où il décéda le 16 décembre. Avant sa mort, il réussit à rédiger son testament dont l'exécutrice et bénéficiaire principale était Anne de Gonzague, sœur de sa défunte épouse. Au début du mois de janvier de l'année suivante, son cœur fut transporté dans une urne dans l'abbaye parisienne de Saint-Germain-des-Prés. Son corps fut enterré, conformément à ses dernières volontés, dans l'église des jésuites de Nevers. Ce lieu de repos s'avéra temporaire, car le corps royal fut finalement transporté de Nevers en Pologne en 1675 et inhumé solennellement dans la chapelle des Vasa de la cathédrale de Cracovie le 31 janvier 1676.

Jean Casimir avait apporté à Paris un grand nombre d'objets d'une valeur considérable, peintures, tapisseries, bijoux, plusieurs ornements sacrés et reliquaires contenant des reliques. La plupart d'entre eux furent vendus après sa mort, mais certains furent exclus de la vente, notamment deux couronnes, deux sceptres et trois globes en vermeil, des reliquaires, dont celui de la Sainte Croix et celui de la pointe du Saint Clou, qui vinrent enrichir, selon les dernières volontés d'Anne de Gonzague, le trésor de Saint-Germain-des-Prés.

Jean Casimir n'avait pas laissé pas d'instructions concernant le lieu de repos de son cœur, bien qu'il ne soit pas exclu qu'il eût exprimé sa volonté oralement. Les documents d'archives suggèrent que le roi-abbé était si attaché à l'abbaye parisienne qu'il voulait y laisser son cœur. Le texte de l'épithaphe dit la même chose : le roi léguait son cœur à l'abbaye en témoignage de son amour. Certains érudits pensent cependant que ce furent les bénédictins de Saint-Germain-des-Prés qui voulurent enterrer son cœur dans leur église, pour des raisons de prestige pour la communauté, dont l'abbé avait été roi auparavant. Il est également possible que cette initiative ait été prise par Anne de Gonzague ou par les courtisans royaux. L'urne contenant le cœur fut exposée dans la chapelle Saint-Placide-Saint-Casimir (le bras nord du transept) au centre d'une décoration éphémère. La chapelle ardente resta en place jusqu'au 20 mai 1673, date à laquelle elle fut supprimée pour permettre la construction d'un mausolée permanent.

La corrélation dans le temps entre le début des préparatifs de construction ou la construction du monument lui-même, et la vente susmentionnée de biens meubles après la mort du roi, ne fut certainement pas fortuite. En mai, une partie importante de ces biens avait déjà été vendue. Les enchères prirent fin en juin. Le 23 juin 1673, le Parlement de Paris décida d'attribuer aux moines une somme de 2 000 livres, tirée de cette vente, « pour la décoration du lieu de repos du cœur dudit Sérénissime Roy de Pologne ». Cette somme était nettement insuffisante pour financer la construction du tombeau et il est difficile de dire qui finança le reste, même si l'on peut supposer qu'Anne de Gonzague, en tant que principale héritière, dut y contribuer de manière significative. Certains

chercheurs associent le début de la construction du monument funéraire à la fondation collective des courtisans du roi défunt (le 5 février 1674). Cependant, il s'agissait des messes annuelles et mensuelles pour le défunt et de la décoration de la chapelle ; le monument funéraire n'est pas mentionné dans les sources.

Dans les années trente du XX^e siècle, l'historien de l'art polonais Władysław Tomkiewicz découvrit un ensemble de quatre projets pour le tombeau du cœur, conservés aux Archives nationales à Paris. Ces projets, datant probablement du milieu de 1673, peuvent être divisés en deux groupes de deux dessins chacun. La première paire représente des variantes faisant vaguement référence à des modèles du XVI^e siècle. Les deux autres représentent un tombeau similaire à celui qui fut finalement mis en œuvre. Les deux derniers ont été attribués de manière convaincante à Charles Le Brun par Jennifer Montagu, spécialiste de l'œuvre de cet artiste et de la sculpture du XVII^e siècle. Tout indique que la réalisation du monument commença peu de temps après la suppression de la décoration éphémère, en mai 1673. Le contrat pour l'exécution de l'œuvre avec les sculpteurs n'a pas été conservé, mais nous connaissons les noms des artistes qui s'en chargèrent grâce aux auteurs de quelques publications de la fin du XVII^e et du XVIII^e siècles, les frères Marsy, Gaspard (1624/1625–1681) et Balthazard (1628–1674), sculpteurs du roi. Il est possible que Balthazard n'ait pas vécu jusqu'à la fin des travaux et que ceux-ci furent complétés par Gaspard. La forme originale du monument, qui n'est actuellement conservée que partiellement à la suite des événements de la Révolution, nous est connue grâce à deux gravures. Ainsi, on peut constater que le projet susmentionné avait été mis en œuvre, mais avec quelques modifications, dont la posture du roi, l'exposition des rideaux drapés (symétrique au lieu d'asymétrique), l'emplacement des armoiries. Jean Thibaut (Thibault), frère convers bénédictin (1637/1638–1708), fut l'exécuteur responsable de la fonte d'un bas-relief placé sur le socle (probablement aussi d'après le dessin de Le Brun). L'inscription originale gravée sur le sarcophage fut détruite, mais nous la connaissons grâce à de nombreuses transcriptions publiées avant la Révolution. Son auteur était le bénédictin dom François Delfau (1637–1676). La construction du monument coïncida avec la construction de deux autels dans le transept, d'après les projets de l'architecte Pierre Bullet (1639–1716).

Le tombeau peut être divisé en deux parties. Dans la partie inférieure, on trouve des motifs militaires. Sur le socle, un bas-relief soulignant le plus grand succès militaire de Jean Casimir – la bataille de Beresteczko (en 1651), au cours de laquelle l'armée polonaise vainquit les forces coalisées cosaques et tatares. La représentation combine des éléments réalistes (une partie des costumes et des armes), une stylisation antique typique de l'époque moderne (le costume du roi) et même des motifs fantastiques (les costumes tatares). Les chercheurs n'ont pas prêté attention au fait que le modèle de la composition en relief était certainement le bas-relief représentant la bataille de Marignan sur le socle du monument funéraire de François I^{er} dans la basilique Saint-Denis

avec une ligne de front de bataille oblique très semblable et la figure du roi de France commandant les troupes placée au même endroit. Contrairement aux monuments funéraires français de l'époque moderne, où les représentations du défunt sont généralement accompagnées de personnifications de vertus, le tombeau de Jean Casimir remplace ces vertus par des figures de captifs (actuellement manquantes) qui flanquaient le bas-relief. C'est une solution inhabituelle dans l'art sépulcral de l'époque. Elle apparaît souvent dans l'iconographie séculaire du pouvoir (résidences, monuments urbains). Il semble ainsi que, dans une certaine mesure, le mausolée ait pu servir de monument de substitution à une statue urbaine monumentale, impossible à bâtir pour le roi défunt, ni à Paris, ni à Varsovie.

Tandis que la partie inférieure du monument représente des événements temporels montrant Jean Casimir en souverain victorieux, la partie principale ou supérieure met l'accent sur l'aspect sacré du pouvoir et les réalités éternelles. Le roi est revêtu du costume de sacre (représenté d'une manière très détaillée et réaliste), presque identique à la tenue épiscopale : il porte l'aube ceinte du cordon (*cingulum*) sur laquelle sont passées une tunicelle, une dalmatique et une chape. Selon la coutume médiévale, confirmée depuis le XV^e siècle lors du couronnement qui avait lieu dans la cathédrale de Cracovie, le nouveau roi de Pologne était vêtu *modo sacerdotis* (à la façon sacerdotale). Ce costume symbolisait l'origine divine du pouvoir royal et soulignait que le roi était l'oint de Dieu.

Les commanditaires et les auteurs du monument ont dû faire face à un dilemme sur la manière de neutraliser les contradictions. D'un côté, il fallait souligner la splendeur royale du défunt, mais de l'autre côté, il était impossible de garder le silence sur l'abdication – sa défaite personnelle. Il fut décidé, pour glorifier l'ex-roi, de présenter cet abandon du pouvoir comme une marque de piété du souverain, un sacrifice et un don de soi. On continua donc la pieuse légende, toujours en vigueur à Varsovie, selon laquelle il s'agissait d'une démission prétendument volontaire pour la gloire de Dieu. Le même fil fut repris et développé en France. Peu de temps après l'arrivée de Jean-Casimir à Paris, en 1670, un panégyrique latin à lui dédié, et illustré d'un emblème, fut publié sous le titre de *Joanni Casimiro, Regi Poloniae et Sueciae, symbolum*, dont l'auteur était le jésuite Charles de la Rue. L'ouvrage glorifiait largement la vaillance du souverain et montrait que son abdication était un acte admirable, né du mépris des honneurs terrestres et aboutissant à une sorte de libération de tout ce qui freinait l'ascension spirituelle. Cet acte le faisait passer pour un saint de son vivant et l'élevait comme à la gloire des autels après la mort. Outre ce panégyrique, deux autres textes sont essentiels pour l'interprétation du monument : son épitaphe et la description du tombeau qui se trouve dans le *Registre des Mortuaires pour les Personnes seculieres* provenant des archives de Saint-Germain-des-Prés (maintenant à la Bibliothèque nationale de France, ms. Français 18818). Ce dernier texte, non seulement utile pour l'interprétation, mais la mettant en évidence, n'a jusqu'aujourd'hui jamais été utilisé par les chercheurs ayant analysé la symbolique du monument. Tout d'abord, il dissipe tous les doutes sur

le caractère de l'événement représenté par la statue du roi : il y est montré au moment de « renoncer à la plus grande dignité du monde ». Il dépose l'une de ses couronnes sur l'autel et ne regarde pas même l'autre. Étant donné qu'il possédait à vie les titres de roi de Pologne et de Suède, on peut supposer que la couronne qu'il tient dans sa main est celle de Pologne et que l'autre est celle de Suède. En outre, le texte archivistique parle d'« esprits bienheureux », ou d'anges, qui lui apportent en échange une couronne de gloire avec une inscription sur le phylactère : *hæc præstat utrique*, autrement dit : « celle-ci [la couronne céleste] surpasse l'une et l'autre [les couronnes polonaise et suédoise] ». L'empressement avec lequel il accepte la récompense des cieux le fait se débarrasser de son manteau royal pour se libérer davantage des choses terrestres. Les trophées rassemblés autour de lui constituent un marchepied, par lequel il doit s'élever aux Cieux. L'auteur des notes indique en outre que la bataille représentée dans le relief du bas est un signe de ses mérites et de ses victoires, et que des captifs affolés et humiliés de différentes nations aux côtés du sarcophage témoignent du fait que de nombreux peuples et royaumes le considèrent comme vainqueur et souverain. Enfin, l'auteur de la description indique que l'inscription sur la tombe, bien que longue, est trop courte pour faire l'éloge du « Roy orthodoxe ». Ce titre (en latin *Rex Orthodoxus*) est l'une des clés pour comprendre la signification idéologique du monument. Sa grande importance est mise en évidence par le fait que, à l'origine, l'inscription commençait ainsi : *Æternæ memoriæ Regis Orthodoxi*. Le pape Alexandre VII récompensa en 1661 Jean Casimir et ses successeurs du titre de « Roi orthodoxe » pour ses mérites pour la défense de la foi catholique, notamment pour avoir fait exiler de Pologne des « Ariens polonais » ou Sociniens (membres d'une communauté réformée radicale) considérés comme une secte dangereuse et accusés de collaboration avec les Suédois pendant le « déluge ». L'inscription fait une longue louange des actions militaires du souverain polonais, considérées comme un triomphe du catholicisme. Il n'est pas question de désastres, sauf la mention que, parmi des batailles victorieuses, il y eut une défaite. Conformément au récit créé ici, Jean Casimir, en abdiquant, n'abandonne pas son royaume à son destin, mais il le confie à la protection de Dieu par l'intercession de saint Casimir, son patron personnel et en même temps le patron du Royaume de Pologne et du Grand-Duché de Lituanie, se tournant avec ses insignes royaux vers son image au-dessus de l'autel. Le *Rex Orthodoxus* est donc un monarque qui défend son État et la foi catholique de trois manières : par ses actions militaires, par la lutte contre les hérésies et par des actes religieux. En fin de compte, il n'hésite pas à renoncer au trône pour obtenir de plus grands mérites dans les Cieux.

Le monument a probablement été conservé sans changement depuis son exécution jusqu'à la Révolution française. Au cours de cette période, les églises en France furent sévèrement dévastées et beaucoup d'entre elles furent complètement détruites. L'église Saint-Germain-des-Prés ne fait pas exception : une salpêtrière y fut installée. Les parties les plus importantes du tombeau furent transférées par Alexandre Lenoir au Musée des Monuments français en

1793–1794. D'autre part, les statues des captifs, les rideaux et les *putti* furent détruits. L'état du monument funéraire pendant cette période nous est connu grâce à la gravure publiée dans le catalogue du musée. Le tableau de Saint Casimir disparut lui aussi pendant la Révolution. Le monument fut rétabli à son emplacement d'origine en 1824, mais sans le sarcophage ni les armoiries, qui se trouvaient pendant les événements révolutionnaires au musée. Néanmoins, on reconstitua le rideau et l'inscription – également légèrement modifiés par rapport à l'original. Sous cette forme simplifiée, le monument survécut jusqu'à nos jours. À partir de la Grande Émigration polonaise, dans les années 1830, après l'écrasement de l'insurrection patriotique par les Russes, le tombeau du cœur de Jean Casimir, lui aussi émigré, devint l'un des symboles de la Pologne à l'étranger et attira des Polonais en exil en France. Depuis lors, un certain nombre d'organisations et d'institutions polonaises, en coopération avec les institutions françaises, travaillent à protéger ce monument.

Monument for the Heart of King John Casimir of Poland at the Church of Saint-Germain-des-Prés in Paris

Æternæ memoriæ Regis Orthodoxi

SUMMARY

After a twenty-year reign marked by wars including the “Swedish Deluge” and major problems in domestic politics, Polish King John Casimir (1609–1672) chose to abdicate and did so under highly complex circumstances. The abdication was claimed to have been voluntary, but it was actually forced upon him. His rule was becoming increasingly difficult due to a rising opposition from the nobility who accused him of attempting to establish an absolute monarchy in Poland. The decision to step down was also prompted by the king's overall fatigue, depression and loneliness following the death of Louise Marie, his wife and main political supporter. On 9 March 1668, a secret agreement specifying the terms and conditions of his abdication was signed in Warsaw by John Casimir and envoys from France and Palatinate. In line with the agreement, the King of Poland was to renounce the throne and to support the candidacy of Philip William, Elector Palantine, in the upcoming elections. In return, Louis XIV pledged that if he abdicated, John Casimir would receive an income from church estates in France. For his part, Philip William also offered John Casimir financial benefits once he, the Elector, assumed the Polish throne. The abdication proved rather complicated and lasted from June until September 1668. Although now a former king, John Casimir stayed on in Poland for almost a year and eventually left the country after the election of his successor who, to his great surprise, turned out to be Michał Korybut Wiśniowiecki. John Casimir's arrival in France, as late as October 1669, is known to have displeased the French court. In addition to four Cistercian abbeys, the King of France granted him four Benedictine abbeys, the most significant of which was the Saint-Germain-des-Prés in Paris. The former King of Poland became their commendatory abbot, i.e. he neither joined the monastery nor was he ordained. Upon receiving the church of Saint-Germain-des-Prés, John Casimir enriched it with a painting transported from Poland. Created by a renowned Gdańsk artist Daniel Schultz, author of a number of the king's portraits, the painting depicted Saint Casimir – his own personal patron saint as well as that of the Kingdom of Poland and the Grand Duchy of Lithuania.

In the summer of 1672, the now-abdicated king left for Sainte-Reine in Burgundy and Bourbon-l'Archambaul to take a cure at the spas there. During the return trip, John Casimir's illness forced him to make a stop-over at

Nevers where he then passed away. Composed on his deathbed, the king's testament named his late wife's sister, the Duchess Anne Gonzaga of Clèves-Nevers, as the main beneficiary and executor of his will. At the beginning of January, an urn with John Casimir's heart was taken to the Parisian abbey of Saint-Germain-des-Prés. As stipulated in his will, the body of the deceased was buried in the Jesuit Church at Nevers. The burial proved temporary because later, in 1675, the body was removed from Nevers to Poland. It was reburied on 31 January 1676 in a solemn ceremony in the Vasa family chapel of the Cracow cathedral.

When leaving for Paris, John Casimir took with him a large number of highly valuable objects including paintings, tapestries, jewels, some regalia and church reliquaries with important relics. Most of them were later sold off after his death, however a few particularly precious artefacts were given by Duchess Anne Gonzaga to the abbey of Saint-Germain-des-Prés where they thenceforth remained. They included *inter alia* a reliquary of the Holy Cross, a tip of the Holy Nail and some royal insignia. After the French Revolution, the relics were moved to the Paris cathedral of Notre-Dame.

In his testament, John Casimir left no written instructions relative to the burial of his own heart, though it is plausible that he voiced his intentions verbally. Archival documents suggest that the king-abbot was so deeply attached to the Parisian abbey that he wished his heart to be buried in no other location. Similar information is found in the monument's inscription. However, some scholars have maintained that it was Benedictine monks from Saint-Germain-des-Prés who wished the former king's and late abbot's heart to be buried in their church in order to bestow a special prestige to the place. Anne Gonzaga or the king's courtiers may have also come up with the same initiative. The urn containing the heart was displayed in the chapel of Saint-Placide-Saint-Casimir (the north transept) with an ephemeral decoration, which was dismantled on 20 May 1673 in order to make room for the construction of a permanent mausoleum.

The chronology regarding preparations for and the construction of this monument on the one hand, and the aforementioned sale of the deceased king's possessions on the other, was part of a co-ordinated plan. By May 1673 some of the movables had already been sold and the final auctions took place in June. Based on a decision of the *Parlement de Paris* tribunal dated 23 June 1673, the monks were to receive a sum of two thousand *livres* obtained from the sale of property previously owned by the deceased, "for decorating the place of final rest for the royal heart." The sum in question was by far insufficient to finance the monument's construction. Difficult as it is today to establish who donated the remaining funds, one may presume that the main benefactor, Anne Gonzaga, must have made a considerable contribution to the cause. Some scholars have associated the launch of the project with a collective fund-raising by the late king's courtiers (organised in January-February 1674). Since the chief objective was to collect money for the monthly and annual masses

celebrated for the deceased and for the chapel decorations, it apparently had nothing to do with the monument's construction.

The Archives Nationales in Paris possess a set of four designs for the monument under discussion here which were discovered by the Polish art historian Władysław Tomkiewicz. Created probably before mid-1673, the designs can be divided into two groups each containing two drawings. The first pair of drawings depicts variations which are freely adapted from 16th-century models. The remaining two represent the monument in a form resembling the final version. The two latter drawings were convincingly attributed to Charles Le Brun by Jennifer Montagu, a British art historian specializing in 17th-century sculpture well-known for her expert knowledge of Le Brun's production. It appears that execution of the monument began soon after the dismantling of the temporary chapel decoration in May 1673. Although no contract with sculptors has been preserved, the creators' names are known thanks to authors of a number of publications from the late 17th and early 18th centuries. Employed for the monument commission were royal court sculptors, the brothers Gaspard Marsy (1624/1625–1681) and Balthazard Marsy (1628–1674). Balthazard may have passed away before the monument was finished so that it was Gaspard who oversaw its completion. The initial form of the monument, which was considerably damaged during the French Revolution, is visible in two engravings. They indicate that the design was in fact implemented although done with certain modifications. Altered among others were the king's pose, the drapery (hanging in a symmetrical rather than asymmetrical way) and the positioning of the coat-of-arms. The low relief on the plinth (probably also designed by Le Brun) was cast by Jean Thibaut/Thibault (1637/1638–1708), a lay brother or *conversus* from the Saint-Germain-des-Prés abbey. Although the original inscription engraved on the sarcophagus, written by François Delfau (1637–1676), has been damaged, numerous references have helped to preserve its wording. The monument construction coincided with a transformation of the transept interior based on a design by architect Pierre Bullet (1639–1716).

The monument for the heart of John Casimir is composed of two sections. The lower one contains military motifs; the plinth was decorated with a relief representing the king's most significant military success, namely, the battle of Beresteczko (fought in 1651), when the Polish army defeated combined Cossack and Tartar forces. The relief combines realistic objects (some clothing and equipment) rendered in an antique-like style typical of the early modern era (the king's costume) as well as fantasy motifs (Tartar outfits). So far, scholars have failed to acknowledge the fact that the prototype of the relief's composition was almost certainly the *bas relief* representing the battle of Marignano from Francis I's tomb in the Basilica of Saint-Denis, which shows a similar, diagonal front line and a comparable portrayal of the King of France commanding his forces. Unlike other Renaissance and Baroque-period French monuments including the deceased typically accompanied by personifications of virtues, the monument for the heart of John Casimir replaces virtues with

figures of captives (now lost), placed on both sides of the relief. Rather unusual for temporary sepulchral art, such a representation was more typically used in iconography related to secular power (residences and urban monuments). The introduction of the figures of captives seems to suggest that the monument was intended to fulfil, in some way, the function of an urban monument which the late King of Poland had no chance of obtaining either in Paris or in Warsaw.

While the lower portion of the monument represents earthly matters and John Casimir as a victorious ruler, the main upper portion emphasizes the sacred aspect of power and the eternal. The king is wearing coronation robes (represented in a highly detailed and realistic manner), resembling episcopal vestments. His attire includes an alb tied with a *cingulum*, on top of which there is a *tunicella*, a dalmatic and a cope. In line with medieval tradition carried on since the 15th century for coronations held in the Cracow cathedral, the new King of Poland was dressed *modo sacerdotis* (in a priestly fashion). Such attire symbolized the divine provenance of royal power and emphasized the king's title of the Anointed One.

Patrons and artists involved with the monument's commission were faced with the dilemma of reconciling certain contradictory facts. For example, it was necessary to emphasize the deceased's royal splendour, but it was difficult to ignore his personal failure, i.e. the abdication. A decision was made to depict the act of abdication as a cause of glory. The narrative which was adopted corresponded with the one predominant in Warsaw, namely, that the king had voluntarily stepped down from the throne for the glory of God. The same idea was taken up and later developed in France. In 1670, that is, soon after John Casimir's arrival in Paris, a Latin, emblem-decorated panegyric was composed by the Jesuit Charles de la Rue, entitled *Joanni Casimiro, Regi Poloniae et Sueciae, symbolum*. It glorifies the ruler's bravery at length and presents his abdication as an admirable act resulting from his disregard for earthly honours and a veritable liberation from issues hindering spiritual growth. Interpreted in this way, the abdication practically made him a saint in his lifetime and guaranteed eternal glory after his death.

In addition to the panegyric, there were two more texts of key importance, i.e., the monument inscription and notes entered into the Book of the Lay Dead from the Saint-Germain-des-Prés archives (today in the Bibliothèque Nationale de France). This latter text, not only helpful for the interpretation, but equally responsible for its dissemination, has been omitted by scholars until this day. Most importantly, it dispels all doubts relative to the scene picturing the king's image in the monument: he is beyond doubt portrayed in the act of "resigning from the world's greatest dignities." The king is placing one crown on the altar with his eyes turned away from the other crown. Since John Casimir used the titles of the King of Poland and Sweden until his death, we may conclude that the one in his hand is the crown of Poland, while the other one, placed before him, is the crown of Sweden. The archival text goes on to evoke "blessed

spirits," i.e. angels, who bestow upon the king a wreath/crown of glory alongside the banderole inscription reading, *haec praestat utrique*, meaning this one [the heavenly crown] exceeds both [the Polish and Swedish] ones. Upon gratefully receiving the award from Heaven, the king drops his royal cloak and thus becomes liberated from earthly matters. Trophies surround him on the sarcophagus, which in itself serves as a kind of podium for a throne or altar (*marchepied*) from which he will be led upward into Heaven. The author of the notes goes on to explain that the battle depicted at the bottom of the relief signifies the late king's achievements and victories, while the fearful and humbled captives of various nations portrayed on the sides of the sarcophagus symbolize the many nations and kingdoms which consider John Casimir a true victor and ruler. To conclude, the author observes that, lengthy as it is, the monument's inscription falls short in duly glorifying the "Roy Orthodoxe." This title (Latin, *Rex Orthodoxus*, i.e., true-believing King) is one of the keys for correct interpretation of the ideological message conveyed by the monument. Its elevated significance relates to the fact that ever since the time it was first quoted, the initial inscription opened with the following words: "*Aeternae memoriae Regis Orthodoxi*." The title of the true-believing King was granted to John Casimir and his successors in 1661 by Pope Alexander VII for his merits in the defence of the Catholic faith. It included the eviction of Protestant Arians from the territory of Poland, as they were considered a dangerous sect and were accused of collaborating with the Swedes in the course of the Deluge. The inscription amply glorifies the Polish ruler's military actions signifying them as triumphs of the Catholic religion. No reference is made to his failures except for a brief mention of a single defeat among many victorious battles. In line with this narrative, by abdicating John Casimir does not leave his realm at the mercy of events. Instead, he entrusts it to God through the intercession of Saint Casimir. This is done symbolically through the act of turning with his regalia towards the effigy of Saint Casimir on the chapel's altar. *Rex Orthodoxus* translates into a ruler defending his land and Catholicism in a threefold manner: through military activities, combating heresies and religious acts. Eventually, he does not hesitate to step down from the throne for the sake of greater merits to be obtained from Heaven.

Presumably, the monument for John Casimir's heart was preserved in this original state from its creation up until the French Revolution, when churches in France suffered extensive damage, with some even being completely reduced to rubble. The church of Saint-Germain-des-Prés was no exception, since it was transformed into a saltpetre factory. The most important elements of the monument were transported by Alexandre Lenoir to the Musée des Monuments Français in 1793–1794. Severely damaged were the figures of the captives, the drapery and the putti. The monument as it existed after the Revolution can be seen in an engraving from the museum's catalogue. The painting of Saint Casimir was also lost in the turmoil of the Revolution. Later, in 1824, the monument was reinstalled in its original location without the sarcophagus and the coat-of-arms, which were parts of the monument still remaining in the museum.

The drapery and inscription were recreated in a slightly different form. The monument has survived in this simplified version to this day. Since the Great Emigration of Poles during the 1830s, the monument for John Casimir – himself an emigrant – has become one of the symbols of Polish presence abroad and has continuously received attention from Poles exiled in France. From that time on, the monument has been cared for by Polish organisations and institutions in cooperation with their French counterparts.