



HAL
open science

L'œuvre architecturale du Roi Stanislas en Lorraine 1737-1751 :

Jan Ostrowski

► **To cite this version:**

Jan Ostrowski. L'œuvre architecturale du Roi Stanislas en Lorraine 1737-1751 :. Histoire. Université Nancy 2, 1972. Français. NNT : 1972NAN21009 . tel-01776428

HAL Id: tel-01776428

<https://hal.univ-lorraine.fr/tel-01776428>

Submitted on 24 Apr 2018

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



AVERTISSEMENT

Ce document est le fruit d'un long travail approuvé par le jury de soutenance et mis à disposition de l'ensemble de la communauté universitaire élargie.

Il est soumis à la propriété intellectuelle de l'auteur. Ceci implique une obligation de citation et de référencement lors de l'utilisation de ce document.

D'autre part, toute contrefaçon, plagiat, reproduction illicite encourt une poursuite pénale.

Contact : ddoc-theses-contact@univ-lorraine.fr

LIENS

Code de la Propriété Intellectuelle. articles L 122. 4

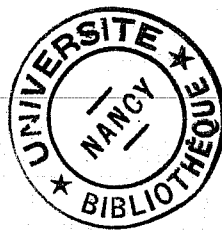
Code de la Propriété Intellectuelle. articles L 335.2- L 335.10

http://www.cfcopies.com/V2/leg/leg_droi.php

<http://www.culture.gouv.fr/culture/infos-pratiques/droits/protection.htm>

LN72|9

L'OEUVRE ARCHITECTURALE
DU
ROI STANISLAS
EN LORRAINE
1737-1751



par

JAN OSTROWSKI

Thèse pour le Doctorat de 3ème Cycle

UNIVERSITE DE NANCY II

1972

INTRODUCTION



"Sa Majesté commença par créer de nouveaux Architectes et des Artistes en tous genres. La Malgrange, Chanteheux, Commercy, et autres maisons de plaisance, construits ou réparés, furent leur essai et leur préparation à des choses plus parfaites" (1), faisait écrire en 1759 le roi Stanislas Leszczyński, quelques années après la construction de la Place Royale de Nancy ; ainsi donc, cette période, les années 1737-1751, les quinze premières de son règne en Lorraine, ne devait être du point de vue artistique, que la préparation à l'oeuvre monumentale qui donnerait à Nancy un des plus beaux ensembles architecturaux de l'Europe.

La gloire de la Place Royale éclipse les premières réalisations du mécénat de Stanislas, d'autant plus que la plupart furent détruites peu après la mort de leur fondateur. Elles sont restées jusqu'à aujourd'hui assez peu connues. De nombreux auteurs, en effet, ont consacré des études à la fameuse place (2), et à la dernière période du mécénat de Stanislas (3), d'importance pourtant relativement secondaire. Mais pour les années 1737-1751 on ne dispose que du livre de Pierre Boyé (4), qui reste précieux dans la mesure où il est le résultat de plusieurs années de recherches, mais qui, datant de plus que soixante ans, ne peut servir que de base à nos propres analyses. Boyé n'allait presque jamais au-delà de la reconstitution des bâtiments, et ses essais de jugement sur les phénomènes artistiques, d'ailleurs assez rares, sont souvent arbitraires, détachés des faits historiques évidents et parfois injustes pour Stanislas. Sans chercher à discuter les opinions du grand historien, il faut prendre de son travail les éléments dont la

(1) [N.L. MICHEL], Compte général de la dépense..., Lunéville (F. Messuy) 1759, p. 15.

(2) Pour nous borner aux travaux les plus récents, cf. P. MAROT, La Place Royale de Nancy, image de la réunion de la Lorraine à la France. Du monument de Bien-Aimé à la statue de Bienfaisant, Nancy (Berger-Levrault) 1966 ; P. HORDYŃSKI, Zespół architektoniczny Placu Królewskiego w Nancy fundacji Stanisława Leszczyńskiego. Geneza, wartości artystyczne, program ideowy, Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego CCLVIII, 197

(3) F. PUPIL, Recherches sur les architectes de Nancy de la mort de Héré à la Révolution, Nancy 1968, (thèse polycopiée).

(4) P. BOYE, Les châteaux du roi Stanislas en Lorraine, Paris-Nancy, (Berger-Levrault) 1910.

valeur est toujours actuelle, à savoir la base historique, fondée sur une connaissance incomparable de l'époque. Il nous était impossible de progresser dans ce domaine de façon notable. D'une part, en effet, les faits historiques essentiels, les dates de la plupart des constructions et les noms des principaux réalisateurs, sont connus depuis longtemps ; d'autre part, à cause de la disparition des archives, on ne peut espérer établir les points de détails, notamment les noms des artistes-décorateurs.

Le but essentiel de la présente étude, était donc l'interprétation des phénomènes artistiques, et leur analyse du point de vue génétique, les monuments mêmes demeurant, comme dans tous les travaux d'histoire de l'art, les sources principales. De ce point de vue, le terrain était tout-à-fait vierge ; chaque cas devait donc faire l'objet d'une étude monographique, ce qui, vu la grande diversité des phénomènes, a nécessairement entraîné un relatif déséquilibre de l'ensemble. Certaines questions, en apparence secondaires, comme par exemple le théâtre d'automates à Lunéville ou l'exotisme dans l'architecture de parc, exigeaient une analyse approfondie, alors que la forme banale de quelques constructions limite leur étude à la simple description.

C'est spécialement le problème des réminiscences et influences polonaises dans l'oeuvre de Stanislas, à propos duquel on trouve particulièrement de confusions, qui a attiré notre attention. Toute la première partie de cette étude sera donc consacrée à la formation de la personnalité artistique de Stanislas, et comprendra les traditions nationales et familiales, ses propres talents créateurs, et enfin ses premières fondations.

Il a paru ensuite nécessaire de faire précéder ce qui constitue le noyau de notre travail, d'une courte étude sur les conditions dans lesquelles se développa et s'exerça le mécénat de Stanislas en Lorraine, et sur les caractères généraux de son organisation.

Nous pouvions dès lors aborder l'analyse des réalisations mêmes. Dans la période qui nous concerne, Stanislas fonda un certain nombre de bâtiments publics, mais l'effort principal était dirigé vers la construction des résidences, que le roi élevait avec une ferveur compréhensible chez cet exilé de plusieurs années. Le plan de l'étude suit cette division en fondations publiques et résidences, mais ce sont ces dernières, qui ont une importance et une valeur artistique incomparablement plus grandes.

Nous terminerons par des considérations sur le style du mécénat de Stanislas et sur la place qui lui revient dans l'histoire de l'architecture lorraine, française et européenne.

En anticipant sur la démonstration, on peut en effet affirmer que les oeuvres du mécénat de Stanislas pendant les années 1737-1751 n'étaient pas seulement la "préparation à des choses plus parfaites", mais constituaient un ensemble indépendant de phénomènes artistiques, dont la genèse complexe, et le niveau artistique souvent élevé, méritaient bien sans doute une analyse approfondie.

*

* *

Il me reste l'agréable devoir de remercier ici toutes les personnes qui à des titres divers ont contribué à me faciliter la tâche, et au premier chef, Monsieur René Taveneaux, Professeur à l'Université de Nancy II, Directeur de l'Institut de Recherche Régionale, qui a bien voulu assurer la direction de mon travail, et dont la constante bienveillance m'a permis de ^{le}mener à bien, ainsi que Mademoiselle Françoise-Thérèse Charpentier, chargée d'Enseignement à l'Université de Nancy II et Monsieur Zygmunt Markiewicz, Professeur à l'Université de Nancy II, pour leur obligeante attention et leurs avis érudits.

Je tiens à dire aussi ma gratitude à Monsieur l'Abbé Choux, Conservateur du Musée Lorrain, qui m'a donné accès à divers documents, et à Monsieur François Pupil, Assistant à l'Université de Nancy II : tous deux m'ont aidé par leurs conseils éclairés de spécialistes du XVIIIe siècle.

Qu'il me soit enfin permis d'exprimer ma reconnaissance à Monsieur Józef Lepiarczyk, Professeur à l'Université Jagellonne de Cracovie, pour les consultations portant sur les questions méthodologiques et le côté polonais de cette étude, et à Mademoiselle Catherine Moins, Assistante à l'Université de Nancy II, pour la révision linguistique du manuscrit.

Je ne voudrais pas non plus passer sous silence la complaisance de la direction et du personnel de la Bibliothèque Municipale de Nancy, des Archives Départementales de Meurthe-et-Moselle et des Archives Municipales de Nancy.

LISTE DES ABREVIATIONS UTILISEES

- A.M.M. Archives Départementales de Meurthe-et-Moselle.
- J.S.A.L. Journal de la Société d'Archéologie Lorraine.
- M.S.A.L. Mémoires de la Société d'Archéologie Lorraine.
- Histoire de l'architecture classique...
L. HAUTECOEUR, Histoire de l'architecture classique en France,
Paris (Picard) 1943-1957.
- Le mobilier...
A. JACQUOT, Le mobilier, les objets d'art des châteaux du roi
Stanislas, duc de Lorraine, Paris (Librairie de l'art ancien
et moderne) 1907.
- Les châteaux...
P. BOYE, Les châteaux du roi Stanislas en Lorraine, Paris-Nancy
(Berger-Levrault) 1910.
- Mémoires du duc de Luynes...;
Mémoires du duc de Luynes sur la cour de Louis XV (1735-1758),
ed. L. DUSSIEUX et E. SOULLIE, Paris (Firmin-Didot) 1860-1865.
- Observations...
Observations faites pendant le cours de mon voyage de Langres,
de Nancy, de Toul, Commercy, Metz, etc... l'an 1753, Nancy,
Bibliothèque Municipale, ms. 783.
- Précis des fondations...
P. ALLIOT, Précis des fondations et établissements faits par
Sa Majesté le Roi de Pologne, Duc de Lorraine et de Bar,
Nancy (P. Antoine) 1758.
- Recueil des plans...
E. HERE, Recueil des plans, élévations et coupes... des
châteaux, jardins et dépendances... que le Roy de Pologne
occupe en Lorraine, Paris s. d.

CHAPITRE PREMIER

STANISLAS ET L'ART

AVANT SON ETABLISSEMENT EN LORRAINE

I - FORMATION DE LA PERSONNALITE ARTISTIQUE DE STANISLAS

1 - Traditions polonaises

Lorsqu'il arriva en Lorraine, Stanislas Leszczyński avait déjà soixante ans, avec ses goûts et ses habitudes artistiques depuis longtemps formés. Le caractère actif du mécénat personnel du roi faisait que ses idées artistiques, acquises antérieurement, influençaient sans doute ses réalisations. Une analyse de la personnalité artistique de Stanislas, de son éducation et des influences subies au cours de sa vie est donc d'une importance fondamentale pour la compréhension de la genèse de son oeuvre.

La vie de Stanislas, avant qu'il ait trouvé asile en Lorraine, fut une longue série d'aventures. Deux élections, deux destitutions, guerres, sièges, fuites et voyages clandestins à travers toute l'Europe, et pour finir le mariage inattendu de sa fille avec Louis XV, tout cela composait un ensemble dramatique qui inspira de nombreux écrivains⁽¹⁾. Avec un tel passé, l'homme avait sans doute une personnalité complexe et une grande expérience dans différents domaines. Sans prétendre à faire un portrait complet de Stanislas, on peut cependant analyser les facteurs principaux qui sont à l'origine de son attitude artistique.

La tradition polonaise fut évidemment à la base de toutes les actions de Stanislas, bien que rarement décelable dans l'aspect purement formel de son oeuvre. Un élément important fut aussi la tradition du grand mécénat culturel de la famille Leszczyński, puis l'éducation et les voyages du roi, et enfin ses propres inclinations créatrices. La majeure partie de la vie de Stanislas s'était passée en luttes politiques et dans l'indigence

(1) Par exemple : [M. RANFT] , Merkwürdiges Leben und Schicksal des weltbekanntesten Königs Stanislaus I von Polen, Frankfurt-Leipzig 1736 ; [J.G. DE CHEVRIERES] , Histoire de Stanislas, roi de Pologne, grand duc de Lorraine et de Bar, Frankfurt 1740 ; A. AUBERT , La vie de Stanislas Leszczinski... roi de Pologne, duc de Lorraine et de Bar, Paris (Moutard) 1769.

matérielle, son mécénat artistique antérieur à sa venue en Lorraine est donc, sauf quelques exceptions, peu important et ne permet pas de faire l'historique de l'évolution de ses goûts.

Stanislas est resté polonais jusqu'à la fin de ses jours. A l'âge de quatre-vingt-sept ans, il rêvait encore de son rétablissement sur le trône de Varsovie⁽²⁾. C'est des problèmes polonais que traite son écrit le plus important, La voix libre⁽³⁾, où le roi exposait un vaste programme de réformes pour sa patrie.

Caractériser brièvement l'atmosphère culturelle et artistique de la Pologne n'est pas tâche facile. Un pays énorme, aux problèmes politiques, ethniques et religieux embrouillés à l'extrême, présente des aspects très complexes. Dès sa christianisation, la Pologne appartenait au monde occidental, mais sa coexistence avec l'Orient orthodoxe, et même les contacts directs avec le monde musulman, ont créé un amalgame culturel très particulier, inconnu partout ailleurs. Dans le domaine de l'art monumental, donc l'architecture, la sculpture et la peinture, la situation est plus claire. Ces domaines appartenaient pleinement, depuis le moyen âge, à la sphère de la culture occidentale, l'influence de l'Orient étant limitée à certains domaines des arts mineurs. L'histoire de l'art polonais moderne (XVI-XVIII^es.) est une vaste question, impossible à traiter en quelques mots, et dont la bibliographie est abondante⁽⁴⁾. L'art polonais de ce temps fut dominé surtout par les influences italiennes, les éléments français, allemands et néerlandais sont beaucoup moins évidents. On invitait volontiers les artistes étrangers, qui pourtant, en travaillant dans des conditions changées, et en exécutant les commandes des mécènes polonais, créaient souvent des formes différentes de celles connues dans leurs pays

-
- (2) H. ZDZITOWIECKA, Projets de rétablissement du roi Stanislas en Pologne pendant son séjour à Lunéville, 1737-1766, Paris 1915.
- (3) L'attribution de cet ouvrage (publié en 1749) à Stanislas, soutenue par une longue tradition, a été néanmoins fortement contestée, cf. E. ROSTWOROWSKI, Legendy i fakty XVIII w., Warszawa 1963, pp. 68-144.
- (4) Ouvrage de base concernant l'histoire de l'art polonais, contenant une bibliographie complète : Historia Sztuki Polskiej, ed. T. DOBROWOLSKI, 3 vol. Kraków 1965.

d'origine et spécifiques de la Pologne. La chronologie de l'art polonais s'accorde en principe avec la succession des phases stylistiques en Occident. Le courant dominant le dernier quart du XVIIe s., donc l'époque de la jeunesse et de l'éducation de Stanislas, était le baroque portant le masque du baroque italien triomphant, avec des tendances classicisantes et certaines influences françaises. Une structure culturelle très caractéristique de cette époque, est le sarmatisme, qui englobait les éléments classiques, baroques et orientaux ; son apogée fut le temps de Jean III Sobieski⁽⁵⁾. Un gentilhomme sarmate portait un costume oriental, utilisait les armes et de nombreux objets de même origine, mais habitait un manoir construit à la mode italienne, parlait couramment le latin et était un catholique zélé.

La Grande Pologne (Wielkopolska), terre d'origine des Leszczyński fut à cette époque une province artistique de caractère bien défini⁽⁶⁾. Il y avait moins qu'ailleurs de grandes réalisations architecturales (les fortunes des magnats de la province ne pouvaient pas être comparées à celles des grandes familles ukrainiennes ou lithuaniennes), pourtant le mécénat des nombreuses et riches villes y jouait un rôle important. La position géographique, le grand éloignement de la sphère des contacts directs avec l'Orient, influençaient la totalité du mode de vie, plus proche de celui de l'Occident que dans les autres parties de la Pologne. Un trait caractéristique de l'art en Grande Pologne étaient les relations permanentes avec l'Italie du nord, étant à l'origine du courant palladien en architecture, plus fort ici qu'ailleurs.

-
- (5) T. MANKOWSKI, Genealogia sarmatyzmu, Warszawa 1946 ; cf. aussi E. ROSTWOROWSKI, Stanislas et les Lumières à la polonaise, (in) Utopie et Institutions au XVIIIe siècle, textes recueillis par P. FRANCASTEL, Paris (Mouton) 1963, pp. 15-16.
- (6) E. KRĘGLEWSKA-FOKSOWICZ, E. LINETTE, J. POWIDZKI, A. SĘAWSKA, Sztuka baroku w Wielkopolsce, Biuletyn Historii Sztuki XXI, 1958, pp. 49-101 ; J. KĘBŁOWSKI, Zagadnienie odrębności sztuki w Wielkopolsce w XVI i w I połowie XVII w., (in :) Studia nad renesansem w Wielkopolsce, Poznań 1970, pp. 101-118 ; cf. aussi les chapitres concernant l'art dans Dzieje Wielkopolski, t. I, ed. J. TOPOLSKI, Poznań 1969.

2 - Mécénat culturel et artistique de la famille Leszczyński

La famille Leszczyński (blason Wieniawa) comptait parmi les plus illustres familles polonaises du XVIe et XVIIe siècles. Sa fortune n'était pas si grande que celles des magnats des autres provinces, plus vastes que la Grande Pologne, mais la famille se vantait de la tradition, fautive d'ailleurs, du plus ancien titre comtal en Pologne⁽¹⁾, et son mécénat culturel était un des plus importants dans tout le pays⁽²⁾. Une grande partie des Leszczyński furent liés au mouvement de la Réforme, et Leszno, leur siège familial, fut dès le milieu du XVIe siècle, le centre culturel des dissidents le plus important en Pologne. Au cours du XVIIe siècle, les branches particulières de la famille revenaient à la foi catholique, ce qui n'a pas empêché le développement du centre de Leszno, qui connut son apogée dans la première moitié du siècle, sa destruction ne datant que du temps de l'invasion suédoise (1655). A Leszno trouva asile, parmi nombreux autres, Jan Amos Komensky, créateur de la pédagogie moderne, persécuté dans son pays natal, la Bohême.

Presque tous les Leszczyński se distinguaient par un niveau culturel élevé. Les études à l'étranger, dans les universités de Leyde, Bâle, Genève, Paris, Orléans, Strasbourg et de différentes villes italiennes, furent une solide tradition familiale. Outre une éducation soignée, plusieurs Leszczyński avaient des talents littéraires, comme Raphaël, palatin de Bełżec (1579-1636), l'arrière grand-père du roi, ou le chantre des victoires de Sobieski, Samuel (1637-1676). L'intérêt pour la littérature s'associait au goût du théâtre. C'est à la cour de Leszno qu'on a présenté pour la première fois en Pologne une pièce de Molière : Le bourgeois gentilhomme.

(1) A. GĄSIOROWSKI, Hrabiowski tytuł Leszczyńskich, Studia i materiały do dziejów Wielkopolski, XX/1971, pp. 43-55.
 (2) Sur l'activité culturelle des Leszczyński cf. M. SIPAYŁŁÓWNA, Działalność kulturalna rodu Leszczyńskich, Sprawozdania Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk IX (1935), Poznań 1936, pp. 78-93 ; cf. aussi Dzieje Wielkopolski, o.c., passim.

Les oeuvres les plus connues du mécénat artistique des Leszczyński ce sont la fondation de Leszno, une ville Renaissance, composée sur le plan régulier (1547) et les résidences, comme le splendide château de Baranów (1579-1602), ou plus modestes, ceux de Gołuchów (deux phases, 1560 et 1600) et Baszków (environ 1690) ⁽⁹⁾. L'oeuvre principale du père de Stanislas, Raphaël, fut la construction du nouveau siège de la famille, transféré à Rydzyna après la destruction de Leszno. Le château fut construit dans les années 1690-1694, d'après les plans de Joseph Belotti ⁽¹⁰⁾. L'architecte utilisa un schéma assez dépassé, connu en Pologne depuis longtemps, reposant sur les créations de Sebastiano Serlio, connu sous le nom de "variante Poggio Reale". Le château comprenait quatre ailes, groupées autour de la cour centrale. Les angles étaient renforcés par des tours basses. La riche décoration intérieure est probablement l'oeuvre des artistes les plus connus en Pologne à l'époque : Michelangelo Palloni (fresques) et Andreas Schlüter (stucs). La façade du château donnait sur la ville de Rydzyna, de l'autre côté s'étendait un grand parc. L'ensemble de la résidence présentait donc un schéma moderne, entre cour et jardin. La grandeur du château et son admirable décoration (partiellement conservée) le classaient parmi les résidences les plus remarquables de la Pologne. La première reconstruction du château date du début du siècle suivant. L'architecte Pompeo Ferrari, qui travaillait probablement déjà à ce moment là pour Stanislas, construisit un avant-corps semi-circulaire du côté de la ville, en le liant avec l'axe de composition tracé par l'hôtel de ville et la place du marché. Il y a des indices, que cet ensemble devait être enrichi par les ailes semi-circulaires de dépendances, qui auraient formé une petite place devant la façade du château, la place semi-circulaire devant la façade, la place du marché et enfin l'hôtel de ville, ce qui est parfois considéré comme une préfiguration de la Place

(9) Littérature concernant les dites fondations : E. KRĘGLEWSKA - FOKSOWICZ, Architektura i urbanistyka (in :) Ziemia Leszczyńska, ed. J. DERESIEWICZ, Poznań 1966, pp. 325-353 ; T. JAKIMOWICZ, Zamek Leszczyńskich w Gołuchowie, Studia Muzealne III, 1957, pp. 3-57 ; Z. OSTROWSKA-KEBŁOWSKA, Architektura pałacowa II połowy XVIII w. w Wielkopolsce, Poznań 1969, p. 35 ; A. FISCHINGER, Santi Gucci, architekt i rzeźbiarz królewski XVI w., Kraków 1969, pp. 74-79.

(10) Sur Rydzyna cf. E. KRĘGLEWSKA-FOKSOWICZ, Rydzyna, Warszawa 1971 ; W. DALBOR, Pompeo Ferrari, Warszawa 1938, pp. 22-43.

Royale de Nancy⁽¹¹⁾. La reconstruction inachevée du château de Rydzyna fut la seule oeuvre du mécénat de Stanislas en Pologne, continuation d'ailleurs des travaux du père du roi encore en vie. Elle appartient donc plutôt au mécénat familial des Leszczyński qu'à l'activité personnelle de Stanislas. Celle-ci ne commença que dix ans plus tard, avec la réalisation de Tschifflik maison de plaisance à Deux-Ponts dont l'analyse détaillée se trouve dans le chapitre correspondant.

3 - Education et voyages de Stanislas

Stanislas Leszczyński naquit en 1677, à l'époque où l'importance de sa famille connaissait son apogée, bien qu'il fût le seul porteur du nom dans sa génération. Héritier d'une belle fortune et de grandes traditions familiales, il reçut une éducation très soignée⁽¹²⁾. Contrairement à la coutume de la maison, il ne fit pas ses études à l'étranger, mais travailla avec des précepteurs et au gymnase de Leszno. Un de ses biographes du XVIIIe s., nota que le futur roi a passé un certain temps à l'université de Francfort sur Oder. Le caractère de cette école, plébéienne et protestante exclut une telle possibilité, le nom de Leszczyński ne figure d'ailleurs pas sur la liste des étudiants. Les premiers maîtres de Stanislas furent probablement jésuites. L'élève conserva jusqu'à la fin de sa vie une sympathie profonde pour la Compagnie. On connaît aussi le nom d'un maître français, Le Roy, dont l'enseignement n'a pourtant pas donné des résultats tout à fait positifs : le français du roi n'est jamais devenu correct. L'éducation de Stanislas comprenait sans doute des matières telles que latin, philosophie, rhétorique et histoire, mais aussi les fondements du droit et de la politique, nécessaires à un homme d'Etat, fonction impliquée par sa position sociale. On ne sait rien de son éducation artistique, il est pourtant sûr que Stanislas étudia le dessin, ce dont témoignent son oeuvre juvénile préservée jusqu'à aujourd'hui, et

(11) W. OSTROWSKI, Stanislas Leszczyński urbaniste, La vie urbaine, 1957, (octobre-décembre), pp. 257-261.

(12) Sur l'éducation de Stanislas cf. J. FELDMAN, Stanislaw Leszczyński, Warszawa-Wrocław 1948, pp. 18-19.

sa passion pour la peinture, cultivée pendant toute sa vie. Dans sa famille, Stanislas dut aussi entrer en contact avec le théâtre et la musique d'un certain niveau, et ces domaines demeurèrent toujours ses délasséments préférés⁽¹³⁾.

Les voyages, selon l'usage de l'époque furent le prolongement de l'éducation. Dans les années 1695-1696, Stanislas fit un grand tour d'Europe, visitant Vienne, Florence, Rome et Paris⁽¹⁴⁾. Son chemin de retour, fait à la hâte à cause de la proximité de l'élection consécutive à la mort de Jean III, passait par les Pays Bas et l'Allemagne. Le jeune aristocrate, portant un nom connu en Europe, parent par sa mère du vieux roi-héros Jean III, eut un grand succès dans les différentes cours étrangères. A Florence, il fut accueilli par le duc Cosme III ; à Rome par le pape Innocent XII. A Versailles, il fit une telle impression sur Louis XIV que celui-ci voulait le garder auprès de lui. Leszczyński eut donc l'occasion de connaître les centres culturels les plus importants en Europe, de vérifier et compléter ses connaissances. Le niveau d'éducation déjà acquis, la connaissance des langues étrangères et son charme personnel, furent la base de ses succès. Les affaires du pays furent pourtant plus importantes, et Stanislas rentra en Pologne. Dès 1699, il était nommé palatin de Poznań, faisant le premier pas de sa carrière si brillante. La guerre avec la Suède, l'occupation du pays, l'élection ou plutôt la nomination au trône, introduisirent Leszczyński dans les grands problèmes de la politique internationale, en le liant pour plusieurs années au guerrier suédois, Charles XII. Au cours des années 1704-1714, Stanislas voyageait beaucoup, quittant la Pologne et y revenant en fonction de la situation politique et militaire. Les années 1709-1713, il les passa en Poméranie et en Suède, ensuite il entreprit une expédition de quelques mois en Moldavie, où se trouvait Charles XII, interné par les Turcs.

(13) D. MANIEWSKA, Stanislas et le théâtre, (in :) La Lorraine dans l'Europe des Lumières. Actes de colloque organisé par la Faculté des Lettres et des Sciences Humaines de l'Université de Nancy, (1966), Nancy 1968, pp. 201-214.

(14) FELDMAN, o. c., pp. 19-20.

Les affaires politiques et les problèmes personnels absorbèrent la plus grande partie du temps du roi, qui trouvait pourtant des moments de liberté pour se consacrer à ses goûts artistiques. En 1712, donc au moment d'une profonde crise politique, Stanislas peignit un portrait de Charles XII, conservé jusqu'à nos jours. Son voyage en Moldavie turque trouva un écho dans le nom de sa résidence à Deux-Ponts et les observations faites là-bas influencèrent probablement les créations exotiques de Lunéville, trente ans plus tard.

L'exil presque sans espoir, surtout après la mort de Charles XII, dura de 1714 à 1725. Une dizaine d'années passée à l'Occident renforça pourtant les relations du roi avec la culture française, scellées par le mariage de Marie Leszczyńska avec Louis XV et l'établissement de toute la famille en France, en 1725⁽¹⁵⁾.

Les événements qui suivirent, à savoir la seconde élection, le siège fameux de Gdańsk (Dantzig), la fuite avec un déguisement, bien qu'ils constituent des étapes importantes dans la carrière politique du roi, ne purent cependant pas influencer ses goûts et ses habitudes artistiques⁽¹⁶⁾.

Une esquisse des traditions culturelles, nationales et familiales dans la personnalité de Stanislas, ainsi que les vicissitudes de son existence, mènent à la conclusion que le roi eut la possibilité de se familiariser avec différents centres culturels de presque toute l'Europe. L'histoire de sa vie, quoique riche en détails sensationnels, ne donne que très peu de renseignements sur son attitude envers les problèmes artistiques. D'autant plus importants et dignes d'une analyse détaillée sont deux aspects de son activité artistique avant son établissement en Lorraine

-
- (15) Sur cette époque de la vie de Stanislas, cf. P. BOYE, Stanislas Leszczyński et le troisième Traité de Vienne, Nancy (Berger-Levrault) 1898 ; H. GAUTHIER-VILLARS, Le mariage de Louis XV, Paris 1900 ; P. BOYE, Quatre études inédites, Nancy, (Arts graphiques modernes), 1933, pp. 1-34 ; ROSTWOROWSKI, Legendy i fakty.., o.c., pp. 11-65 ; S. GABER, Stanislas Leszczyński en exil, 1714-1733, Nancy 1969, mémoire dactylographié, Bibliothèque Universitaire de Nancy.
- (16) On ne peut prendre au sérieux une théorie de Boyé, inventant une sorte d'académie privée, créée par Stanislas et ses amis dans Dantzig assiégé, cf. BOYE, Stanislas Leszczyński et le Troisième Traité de Vienne, p. 175 ; ROSTWOROWSKI, Legendy i fakty.., o.c., pp. 70-74.

son oeuvre picturale⁽¹⁷⁾ et sa première réalisation architecturale,
la maison de plaisance dite Tschifflik.

(17) Bien que le chapitre sur Stanislas-peintre s'appuie en grande partie sur des documents datant de la période lorraine, nous incluons ici ce développement pour ne pas diviser l'étude du phénomène qui s'étend sur toute la vie du roi.

II - STANISLAS LESZCZYŃSKI PEINTRE

La peinture, à laquelle Stanislas Leszczyński s'adonnait en amateur, fut un domaine parmi beaucoup d'autres de son activité artistique. "Le roy est auteur, peintre, architecte et l'homme qui a le plus de goût dans son royaume", écrit un Bourguignon anonyme, qui visitait la Lorraine en 1753⁽¹⁾. Ce même voyageur évoque le cabinet servant d'atelier au roi dans le château de Chanteux, ainsi que les portraits de sa main qui se trouvaient dans une autre résidence, Jolivet⁽²⁾. Les biographes contemporains de Stanislas⁽³⁾ attestent son intérêt pour les beaux arts. On sait aussi qu'il a retouché son propre portrait où il figure avec le chancelier de La Galaizière, étant de la main de Jean Girardet⁽⁴⁾. Stanislas peignit au cours de toute sa longue vie, il ne renonça à la peinture qu'à un âge avancé, sa vue s'étant considérablement affaiblie⁽⁵⁾.

L'activité picturale de Leszczyński est donc connue depuis longtemps, mais le seul essai de relevé complet de ses oeuvres est un court article de Zygmunt Batowski dans le dictionnaire de Thieme-Becker⁽⁶⁾. Aujourd'hui l'état des connaissances nous permet d'élargir considérablement cette liste, toutefois une partie seulement des tableaux a pu être conservée. Ce qui justifie une étude de la peinture de Stanislas ce n'est pas sa valeur artistique, mais son caractère de témoignage sur la multiplicité des intérêts et dons artistiques du roi. La plupart des tableaux existants ne figurent pas dans l'article de Batowski.

(1) Observations, f. 12 r.

(2) Idem, f. 23 v. et 24 r.

(3) Dom CALMET, Bibliothèque Lorraine, ou histoire des hommes illustres, Nancy (Leseure) 1751, suppl., col. 99.

(4) N. DURIVAL, Journal, Nancy, Bibliothèque Municipale, ms. 863, t. 3, f. 27 v. et 28 r. ; P. BOYE, Le chancelier Chaumont de La Galaizière et sa famille, Nancy (Berger-Levrault) 1931, p. 34. Le portrait se trouve actuellement à la Bibliothèque Municipale de Nancy.

(5) Mémoires du duc de Luynes, t. XIII, p. 350. On trouve ces indications rassemblées par P. MAROT dans ses ouvrages Emmanuel Héré... et La Place Royale... cf. infra.

(6) Z. BATOWSKI, Stanislaus Leszczyński (in :) : [Thieme-Becker] , Allgemeine Lexikon der bildenen Künstler, t. 31, Leipzig (Seemann) 1931, p. 464.

Leszczyński peignait principalement des pastels et des miniatures. La plus grande partie de ses oeuvres connues est constituée de portraits et de sujets religieux. D'autres thèmes sont rares. On peut citer d'une part la vue de la forteresse de Waksholm et la mort de Lucrece, se trouvant autrefois au Musée National Polonais de Rapperswil (Suisse)⁽⁷⁾, et d'autre part l'effigie de Démocrite et Héraclite, possédée par Marie Leszczyńska à Versailles⁽⁸⁾.

La liste des oeuvres existantes s'ouvre par un tableautin offert à un certain Alexandre Bohuszewicz, qu'on peut voir dans les collections de la Bibliothèque Polonaise à Paris⁽⁹⁾. Cette composition est constituée d'une colonne baroque drapée, peinte à la gouache et d'un oiseau bariolé, exécuté grâce à une technique très particulière de collage de plumes. Le tout est complété par des dédicaces écrites. Le caractère de cette petite oeuvre, qui est un témoignage intéressant sur l'époque, (et principalement la dédicace), prouvent qu'elle date de la prime jeunesse du futur roi, c'est-à-dire des environs de 1690.

La thématique religieuse est représentée par le pastel de la Vierge à l'Enfant des collections du Louvre. Batowski d'autre part cite une miniature, la Déposition de Croix, qui se trouvait avant la dernière guerre au château de Gołuchów en Pologne⁽¹⁰⁾, et une effigie du Christ, vraisemblablement Ecce Homo. Le petit tableau du Louvre⁽¹¹⁾ représente la Vierge assise, à mi-corps, le visage tourné vers le ciel, tenant sur

(7) [J. GAŁĘZOWSKI], Le Musée National Polonais de Rapperswil, Cracovie (Ed. du Musée National) 1909, p. 49.

(8) M. JALLUT, Marie Leczinska et la peinture, Gazette des Beaux Arts, 1969, t. I, p. 305.

(9) Acheté à Paris dans les années cinquante. En ce qui concerne les détails sur chaque tableau, cf. annexe.

(10) Les catalogues des collections de Gołuchów ignorent ce tableau. On peut probablement l'identifier avec une grande miniature représentant le même sujet dont l'achat fut proposé au Musée Lorrain en 1856 ; cf. J. S. A. L., V, 1856, pp. 111-112.

(11) Je remercie Mademoiselle Denise Wrotnowska, conservateur honoraire du Musée Pasteur à Paris, à qui je dois la connaissance des tableaux de Stanislas se trouvant au Louvre.

les genoux l'Enfant debout. Le dessin est sans grande finesse, mais correct, à l'exception des proportions de l'Enfant. La coloration est claire et vive. Le tout montre une influence nette de la peinture italienne baroque, étant proche du type des Vierges de Carlo Maratta. Le nom de l'auteur est attesté par une inscription au recto, en polonais et en français, qui donne aussi les noms des propriétaires successifs de l'oeuvre : le duc Ossoliński, grand maître de la cour de Stanislas, Marie Leszczyńska, et enfin un monastère parisien. La date de donation du tableau à Ossoliński (1741) permet sa datation approximative.

Les autres oeuvres conservées jusqu'à maintenant sont sans exception des portraits. Un petit portrait de Charles XII, se trouvant au Musée de Drottningholm⁽¹²⁾, porte la date de 1712 et la signature de Stanislas. Le roi-conquérant est assis avec raideur sur un cheval cabré. Il est vêtu d'un pourpoint qui tombe jusqu'aux genoux, d'un tricorne, une cuirasse et de longues bottes. De la main droite, il tient une épée, de la gauche, il mène le cheval. Un pistolet dans un étui aux chiffres royaux complète l'armement. Un paysage valonné et vide, avec un détachement de cavalerie visible au loin, constitue le fond. L'effigie de Charles a été peinte en Suède, lorsque celui-ci était prisonnier des Turcs en Moldavie, et témoigne de l'attachement de Leszczyński pour son protecteur. L'oeuvre, tout en étant un exemple typique de portrait héroïque d'un souverain, reste très moyenne du point de vue artistique. Le dessin est trop dur, il y a des fautes évidentes dans les proportions du cheval.

Le Musée Lorrain possède deux travaux du roi. Le premier est un portrait au pastel du capucin Agalangeli, faussement identifié avec un autre tableau sur un thème semblable, qui se trouvait en 1753 à Jolivet⁽¹³⁾. Sur une note au recto, qui en confirme l'authenticité, la date de 1733 est signalée comme année de donation à la famille du personnage représenté. Le moine est figuré en compagnie d'un enfant ou plutôt

(12) N. SJÖBERG, Svenska Porträt, t. I, Drottningholm, Stockholm (Hasselström & W. Tulberg Förlag), 1905, p. 27 n° 80.

(13) P. MAROT, Emmanuel Héré, Annales de l'Est, 1954, p. 20.

d'un nain, qui joue avec sa barbe. Le dessin est correct, les couleurs vives, malgré le bronze de l'habit, avec la carnation rose de la chair trop soulignée.

Le deuxième portrait du Musée Lorrain, attribué à Stanislas uniquement par la tradition orale⁽¹⁴⁾, est une effigie de Marie Leszczyńska en vestale, peinte à l'huile, la seule oeuvre du roi utilisant cette technique. Le portrait de la reine de France, représentée en buste, vêtue de blanc, la tête voilée, est sans doute le tableau le plus faible de Stanislas. La ressemblance est nette, mais le tout est exécuté de façon maladroite. La chair est peinte très durement, les plis des vêtements sont lourds et malhabiles. Cela est peut-être dû en partie au manque d'expérience de l'artiste dans la technique de l'huile, mais aussi à la restauration incompétente que le tableau a subi.

C'est peut-être le portrait du R.P. Cyprien (?) se trouvant au Louvre, qui est le plus intéressant sur le plan artistique. Le moine (sans doute un capucin du couvent de la Malgrange), représenté sous l'aspect de Saint François, est agenouillé et tient un grand crucifix. Le fond est constitué d'une grotte et d'un paysage visible dans le lointain. Aux pieds de l'ermite, de la verdure est rendue avec un réalisme minutieux. Le visage et les mains du capucin sont finement dessinés, les couleurs sont claires et vives. Ce tableau est vraisemblablement identique au chef d'oeuvre de Stanislas de Jolivet⁽¹⁵⁾ et au portrait semblable de la collection de Marie Leszczyńska⁽¹⁶⁾.

La dernière oeuvre de Leszczyński, connue uniquement par reproduction, est un portrait au pastel d'Antoine Ossoliński, peint à

(14) P. MAROT, La Place Royale de Nancy, image de la réunion de la Lorraine à la France. Du monument de Bien-aimé à la statue de Bienfaisant, Nancy (Berger-Levrault) 1966, p. 22 et note 40.

(15) Observations..., f. 23 v.

(16) JALLUT, o.c.

Lunéville en 1746, perdu sans doute pendant la dernière guerre⁽¹⁷⁾. C'était l'effigie typique d'un jeune aristocrate de l'époque ; les détails particuliers du visage et du vêtement ne sont pas lisibles sur la reproduction noircie. D'autres tableaux, comme les effigies de Madame de Bassompierre et de la princesse de Talmont, qui se trouvaient en 1753 à Jolivet⁽¹⁸⁾, ainsi qu'un portrait du prince d'Hénin en enfant, avec un chien⁽¹⁹⁾, nous sont connus uniquement par des témoignages écrits.

Toutes les attributions connues des tableaux de Stanislas s'appuient en effet sur les témoignages d'époque. Il ne peut pas en être autrement, du fait de leur qualité moyenne et du manque de style personnel. On peut toutefois aller jusqu'à attribuer à la main du roi des oeuvres anonymes, telles que le Martyre de Saint-Stanislas, sur l'autel latéral de Notre-Dame de Bonsecours à Nancy, ou bien encore le portrait de Bébé, le anin préféré de Stanislas, au Musée Lorrain⁽²⁰⁾. Tous deux ne présentent pas de caractères stylistiques contradictoires avec les autres tableaux et traitent les sujets chers au coeur du roi.

Leszczyński peignit pendant toute sa vie, n'y renonçant pas même aux moments les plus difficiles de l'exil. On ne sait rien de son éducation artistique, sans doute très superficielle. Il est également

(17) Antoine Ossoliński, staroste de Sulejów (+ après 1788) était le neveu de François Maximilien Ossoliński. Dans les années 1747-1750, il étudia à l'école des cadets de Lunéville. Cf. H. PIATKOWSKI, Album sztuki polskiej, Warszawa 1901, p. 19 (photo). Batowski connaît une autre version de ce portrait, en miniature.

(18) Observations..., f. 24 r. La princesse de Talmont, née Marie Jabłonowska était la cousine de Stanislas.

(19) A. JACQUOT, Essai de répertoire des artistes lorrains, (t. I) Peintres, peintres verriers, émailleurs, Paris (Plon) 1900, p. 102.

(20) Le portrait de Bébé a été donné par la baronne Jankowitz dont les ancêtres avaient des relations directes avec la cour de Stanislas.

difficile de parler d'une façon plus détaillée du caractère stylistique de ses oeuvres, qui ne s'élèvent pas au-dessus de la production des dilettantes, si typique de l'époque. Les tableaux de Stanislas sont pour nous un témoignage de son amour de l'art, qu'il a légué à sa fille, elle-même peintre amateur⁽²¹⁾. La passion picturale de Leszczyński, si elle n'a pas produit de grands résultats artistiques, est un document important sur la part active prise par le Roi dans un mécénat qui n'en demeure pas moins son principal titre de gloire.

(21) JALLUT, o.c.

III - TSCHIFFLIK, LA MAISON DE PLAISANCE DU
ROI STANISLAS A DEUX-PONTS

La première étape du long exil de Stanislas Leszczyński fut Deux-Ponts, capitale d'une petite principauté de Rhénanie, domaine de son protecteur Charles XII de Suède⁽¹⁾. Stanislas vint à Deux-Ponts en été 1714 et demeura d'abord dans une maison de la ville (maison dite d'Oxenstierna, gouverneur de Deux-Ponts en 1698-1707).

Après un certain temps, il s'installa dans une aile du château princier qui, endommagé durant la Guerre de Trente Ans, exigeait des réparations et des aménagements⁽²⁾. Evidemment, le vieux château n'était pas non plus une résidence confortable et le roi commença bientôt la construction d'une maison de plaisance, située hors de la ville, avec l'aide d'un architecte suédois vivant à Deux-Ponts, Jonas Erickson Sundahl (1678-1762). Le nom de la nouvelle résidence, du mot turc Tschifflik⁽³⁾, était sans doute un souvenir du séjour du roi en Moldavie. Dans les actes contemporains, on trouve

-
- (1) Sur le séjour de Stanislas à Deux-Ponts, cf. J. FELDMAN, Stanisław Leszczyński, Wrocław 1948, pp. 98-113; L. DAVILLE, Le séjour de Stanislas à Deux Ponts d'après la correspondance de Leibniz avec Greiffencranz, Annales de l'Est, XVIII, 1904, pp. 447-452; S. GABER, Stanislas Leszczyński en exil 1714-1733, Nancy 1969, mémoire dactylographié à la Bibliothèque Universitaire de Nancy.
- (2) Le plan de la reconstruction et de l'aménagement d'une aile du château se trouve à la Bibliothèque Municipale de Nancy, ms. 740, pl. 2
- (3) En turc contemporain, le mot çiflik signifie la ferme. Dans le texte on utilise la forme traditionnelle Tschifflik, bien que germanisée.

Tschifflik mentionné pour la première fois en automne 1715⁽⁴⁾. La modeste demeure fut vite terminée, peut-être dès l'année suivante. Le roi y passait volontiers ses moments de liberté. Il se distrait en chassant et en se livrant à ses délassements de prédilection : musique et théâtre⁽⁵⁾.

L'histoire de Tschifflik, après le départ de la cour polonaise (début 1719), est peu connue. Les souverains de Deux-Ponts (après la mort de Charles XII, la principauté avait obtenu l'indépendance) furent attirés par la belle situation de cette résidence et même l'agrandirent⁽⁶⁾. Pourtant les pavillons, construits en matériaux peu durables, disparurent sans doute bientôt⁽⁷⁾. Aujourd'hui on ne peut plus y voir que les ruines du mur de soutènement.

- (4) Tschifflik a été étudié par plusieurs auteurs, surtout par les chercheurs de Deux-Ponts, dans le cadre des publications régionales. Ils nous ont fourni un ensemble de données (assez modeste d'ailleurs) qu'ils n'ont pas pleinement interprété du point de vue de l'histoire de l'art; cf. L. MOLITOR, Vollständige Geschichte der ehemals Pfalz-bayerischen Residenzstadt Zweibrücken (Geschichte einer deutschen Fürstenstadt), Zweibrücken 1885, pp. 378-380; J. DAHL et K. LOHMEYER, Das barocke Zweibrücken und seine Meister, Waldfischbach 1957, pp. 66-67, 72-73, 119-120, (ce livre est un recueil d'articles, il comporte aussi les rééditions des travaux antérieurs de Lohmeyer); W. WEBER, Stanislaus Leszczyński König zwischen Ost und West, Saarheimat 5/1960, pp. 10-16, GABER, o.c., pp. 32-40. Certains auteurs nient sans aucune raison la construction de Tschifflik par Stanislas, cf. F. SCHNUCK, Pfalz-Zweibrücken und der Polenkönig Stanislaus Leszczyński, Das Bayerland, XXV, 1914, pp. 846 et sqq.; K. POHLMANN, Die Wahrheit über Tschifflik, Westli Heimatblätter, II, 1938, n° 11, p. 72; K. BAUMANN, Stanislaus Leszczyński in Zweibrücken. Eine Geschichtlegende, (in :) Zweibrücken, 600 Jahre Stadt, Zeitschrift zur 600 Jahrfeier, Zweibrücken 1952.
- (5) Sur la vie artistique à la cour de Stanislas à Deux-Ponts, cf. GABER, o.c., pp. 28-31
- (6) Certains changements ont été introduits probablement en 1728, par Sundahl, suivant les désirs du prince Gustave Samuel Léopold (DAHL et LOHMEYER, o.c., p. 119, en se fondant sur les anciens plans, brûlés durant la dernière guerre). Tschifflik fut nommé aussi Faisanderie, mais son nom d'origine s'est conservé jusqu'à nos jours.
- (7) Vers 1775, un voyageur a encore vu les installations d'eau, la volière et le théâtre de musique (Montagne des Trompettes ?), cf. G.F. KREBEL, Die vornehmsten europäischen Reisen .., (ed. II), Hamburg 1783, vol. II, p. 28

On connaît Tschifflik grâce aux dessins du XVIIIe siècle conservés à la Bibliothèque Municipale de Nancy ⁽⁸⁾.

La résidence s'étendait de part et d'autre d'une petite vallée, dont les pentes, inégalement inclinées, furent utilisées pour établir plusieurs terrasses, sur différents niveaux. La maison

(8) Ms. 740, pl.20,21,22. Les dessins à la plume, d'une encre gris sombre et sépia, sont intitulés: 1. (pl. 20, 67x48 cm) Plan et perspective de Schifflique maison de plaisance que Sa Majesté Stanislas Roi de Pologne a fait bâtir; 2. (pl. 21, 34, 5x48 cm) Un autre vue d'oiseaux (!) du côté de Contwieg; 3. (pl. 22, 34, 5x48 cm) Les façades des maisons de Schifflique. P. MOREY les a publiés pour la première fois. (Maison de campagne de Schifflique dans la principauté des Deux-Ponts, construite pour Stanislas Leczinski, d'après des dessins manuscrits, Mémoires de l'Académie de Stanislas 1884, pp. 153-160) en les attribuant à Stanislas lui-même, sans preuves convaincantes naturellement. La date, l'auteur et le caractère des dessins sont douteux. Ils font partie d'une album de dessins et vues d'architecture de Deux-Ponts et ses environs. Tout l'album, oeuvre d'une même main, fut exécuté probablement vers 1730 pour un collectionneur. Il est attribué à l'architecte Jean François Duchesnois (DAHL et LOHMEYER, o.c., p. 72 et 404), ce qui est impossible à cause des fautes graves dans les commentaires français des vues. Les vues de Tschifflik furent probablement établies d'après des oeuvres antérieures, datant du temps du séjour de Stanislas à Deux-Ponts, comme certaines autres planches de l'album, qui sont les copies de documents plus anciens. De nombreux traits des vues de Tschifflik témoignent que le dessinateur se reportait aux documents anciens et non pas à l'original. Il n'a pas compris les proportions de la résidence (animaux gigantesques). On trouve des différences notables entre les dessins particuliers (les toits des pavillons ont les bords relevés sur les vues d'ensemble, et tout à fait droits sur le dessin des façades, ou l'on a imaginé des arbres, qui couvrent sans raison l'architecture, et qui n'existent pas sur les autres vues). Il n'y a pas d'échelle dans le plan d'ensemble, mais elle existe dans le dessin des façades. Enfin, la destination de tous les bâtiments est définie très strictement, ce qui n'était pas exact plusieurs années après le départ du roi. La dénomination d'un des pavillons comme étant la demeure des deux princesses, permet de dater ces dessins disparus et, jusqu'à un certain point, la résidence même. Ils devaient être terminés avant la mort de la fille aînée de Stanislas, Anne (20 juillet 1717). Certains éléments (la mention du mauvais état des escaliers de la Montagne des Trompettes) témoignent que l'auteur des vues connaissait l'état actuel de Tschifflik, tout en le montrant comme il était à l'époque de sa prospérité. Cette remarque peut faire naître des doutes en ce qui concerne la valeur documentaire des dessins. La mention du mauvais état de la résidence et l'absence des additions (d'ailleurs inconnues) de 1728, peuvent témoigner que les dessins furent exécutés avant cette date, ou bien que les constructions de Gustave Samuel Léopold sont restées seulement à l'état de projets sur le papier.

du jardinier et la tribune de l'orchestre déterminaient l'axe longitudinal de la composition, orienté d'est en ouest. Le long de cet axe furent symétriquement disposés les pavillons, ceints de tout le système des tonnelles, galeries et haies vives. Presque toute la résidence, comportant trois terrasses, se trouvait sur la pente occidentale à l'inclinaison plus légère. Sur la terrasse supérieure s'élevait le pavillon du maréchal de la cour de Stanislas, le compte suédois von Adlersfeldt. La terrasse centrale comportait la maison du roi et de la reine, et les deux petits pavillons de la mère du roi et de ses deux filles. Au-dessus du mur de soutènement inférieur, de chaque côté de la terrasse centrale, se trouvaient le salon et la salle à manger. Ces deux pavillons comprenaient aussi l'étage supérieur des logements des domestiques qui, avec les caves, étaient situés dans le mur de soutènement. La terrasse inférieure, entourée de galeries avec des tonnelles et des portes, ne comportait que le jardin. Placée au fond de la vallée, elle atteignait l'abrupte pente orientale (Montagne des Trompettes) dont tout le système d'escaliers et de terrasses conduisait à la tribune de l'orchestre, avec une niche pour les concerts. Les deux terrasses inférieures comportaient de petits parterres, d'un dessin caractéristiques de l'époque. Les bâtiments situés à l'extérieur de l'ensemble étaient probablement les dépendances.

Les pavillons, construits en bois étaient très simples. Les plans et les dimensions témoignent qu'ils ne servaient que pour des séjours temporaires. Les pavillons du maréchal von Adlersfeldt et du couple royal, étaient les seuls à avoir une architecture particulière. Le premier n'occupait que le rez-de-chaussée sur plan rectangulaire et symétrique, avec la galerie percée de trois arcades et une petite superstructure soutenant le balcon, le tout dans l'axe. Il était couvert par un toit élevé avec des lucarnes. Les seules différences, visibles dans le second pavillon, étaient le plan plus

compliqué avec les avant-corps latéraux, le toit plus bas et le large avant-toit de l'étage supérieur. L'architecture des autres bâtiments était uniquement fonctionnelle. Les pavillons de la mère du roi et des princesses, en forme de L, adossés au mur de soutènement oriental, élargissaient la terrasse supérieure, grâce aux toits plats. La seule décoration des pavillons du salon et de la salle à manger était les galeries ouvertes vers l'ouest. Presque tous les pavillons furent couverts par des toits en brisis. Les différentes vues ne s'accordent d'ailleurs pas entre elles à ce sujet.

Le système d'adduction d'eau de la résidence était remarquable. L'eau provenant d'une source, près de la maison du jardinier, s'écoulait par des canaux souterrains, jusqu'au fond de la vallée. A tous les niveaux se trouvaient des pièces d'eau, des fontaines et des cascades s'écoulant au milieu des gradins. La fontaine principale, avec un cheval marin et le dieu Pan, était située sur la terrasse inférieure.

L'ensemble de la résidence était très soigné et très étudié. Les terrasses étaient entourée par des galeries, des haies vives et des tonnelles. Les murs de soutènement et les pièces d'eau étaient protégés par des balustrades. Sur les canaux, il y avait des petits ponts. Tous ces éléments, l'exécution des terrassements et la coûteuse installation de l'adduction d'eau exigèrent, à côté de la simplicité de l'architecture elle-même, d'importants travaux et de grandes ressources financières. Bien que soumis aux règles strictes de la composition symétrique, Tschifflik offrait à la famille royale un lieu charmant pour les repos et les loisirs artistiques.

Le caractère artistique et la genèse du style de Tschifflik n'ont jamais été étudiés d'une façon plus détaillée. Tous les auteurs reprennent seulement la vieille théorie de la prétendue

turquerie de la résidence. Les tentatives pour la situer dans l'ensemble de l'architecture contemporaine sont beaucoup plus rares. La première thèse qui repose sur la méconnaissance complète de l'Europe orientale, n'exige pas une discussion approfondie : Tschifflik ne doit à l'Est et à la Turquie que son nom. Cependant la proposition qui fait de Favorite, résidence d'été à Mayence, du prince archevêque François Lothaire von Schönborn (architecte Maximilien von Welsch, 1700-1718)⁽⁹⁾, le modèle de Tschifflik est à la fois juste et peu convaincante. Les ressemblances sont très générales : toutes deux avaient des terrasses, des pavillons et des jardins symétriquement composés. Les résidences du même type, suivant les exemples des constructions de Louis XIV et développant les traditions anciennes des villes italiennes de la Renaissance furent fort nombreuses en Europe à l'époque. Schönborn lui-même construisit Favorite d'après le château de Marly.⁽¹⁰⁾ Des résidences semblables existèrent aussi en Pologne. La demeure familiale des Leszczynski à Rydzyna avait justement une composition symétrique, avec l'axe longitudinal bien accentué qui liait, en un ensemble, la ville, le château et le jardin. Sans nier la possibilité d'une influence de la maison de plaisance du puissant prince archevêque, il faut remarquer que la composition de l'ensemble de Tschifflik, fut une création très typique de l'époque baroque.

Les problèmes sont différents pour les pavillons, dont l'architecture était si exotique en Rhénanie. La solution est relativement simple. Stanislas s'est inspiré de l'exemple des manoirs polonais. Ce type de la résidence noble, très caractéristique de

(9) WEBER, o.c., p. 14; sur Favorite cf. K. LOHMEYER, Schönbornschlösser. Die Stichwerke Salomon Kleiners, Heidelberg 1927; R. BUSCH, Das Kurmainzer Schloss Favorite, Mainzer Zeitschrift 44/45 (1949/1950), pp. 104-127

(10) BUSCH, o.c., pp. 106 et 113; P. DU COLOMBIER, L'architecture française en Allemagne du XVIIIe siècle, Paris, (Presse Universitaire) 1957, p. 74.

la Pologne, fut définitivement établi au début du XVIII^e siècle et suivi presque jusqu'à la moitié du siècle suivant⁽¹¹⁾. Ces manoirs presque toujours bâtis en bois, sur un plan simple et symétrique, enrichis souvent par les avant-corps latéraux avec, au centre, un petit étage supérieur, sont un mélange de constructions à l'italienne de Palladio et d'exigences de la vie rurale, "du ciel et des moeurs polonais", comme l'a écrit un auteur contemporain. Variés et d'importance différente, les manoirs servaient à la noblesse pauvre aussi bien qu'aux magnats et même aux rois. Ils sont presque un symbole de l'ancienne Pologne.

Les pavillons du roi et celui du maréchal von Adlersfeldt constituent des exemples typiques de manoirs polonais. Parmi les plus proches du premier, on peut citer les manoirs d'Ożarów (milieu du XVIII^e siècle⁽¹²⁾) et Sosnowica (1723)⁽¹³⁾. Le second trouve son pendant dans un des projets du bloc-notes d'un architecte italien G.B. Gisleni, qui travailla longtemps en Pologne au milieu du XVII^e siècle⁽¹⁴⁾. On pourrait multiplier ces exemples presque innombrables (dans le cadre de l'inventaire des monuments, en grande partie détruits par le temps et les guerres), car les deux pavillons auraient pu servir de modèles pour ce type de résidence. Dans un autre album de dessins de Gisleni se trouve un projet de manoir, proche de Tschifflik, par la composition symétrique des pavillons, des pièces d'eau et des jardins⁽¹⁵⁾.

-
- (11) Sur la genèse et le développement du type du manoir polonais cf. W. ŁOZIŃSKI, Życie polskie w dawnych wiekach, Lwów 1907 (réédition Kraków 1964, pp. 61-98); S. KOMORNICKI, Dwory murowane w Małopolsce z czasów Odrodzenia, Prace Komisji Historii Sztuki V, 1930; F. MARKOWSKI, Polskie dwory zwyczajne i obronne XVI-XIX w., Lwów 1935; Krótką nauką budowniczą dworów, pałaców, zamków podług nieba i zwyczaju polskiego, éd. com. A. MIŁOBĘDZKI, Wrocław 1957, pp. IX-XVII et 56-76.
- (12) Katalog Zabytków Sztuki w Polsce, vol. II, woj. łódzkie, Warszawa 1954, pp. 373-374.
- (13) T. SZYDŁOWSKI, Ruiny Polski, Lwów-Kraków 1919, p. 164.
- (14) Dresde, Cabinet Royal d'Estampes (aujourd'hui Landshauptarchiv), bloc-notes dit de G. Chiaveri, f. 42 r.
- (15) Londres, Sir John Soane's Museum, Varii Disegni d'Architettura Inventati et Delineati da Gio : Battista Gisleni Romano, Architetto delle MM^{ta} a Ser^{mo} Principe di Polonia e Suet^a, f. 9r. et 10 v.

Reste le problème des toits aux bords relevés à la pagode qui ont inspiré les partisans de l'influence orientale. Ces toits appartiennent sans doute à l'ancien type de toits en brisis, fondé sur les traditions gothiques. Ils sont encore aujourd'hui très fréquents en Pologne, même si ce pays n'en a pas l'exclusivité.

Par exemple, les avant-corps du manoir d'Ożarów ont les toits de ce type, tandis que le corps principal a déjà le toit à la Mansart, plus moderne. On les retrouve dans presque tous les projets de manoirs des albums de Gisleni. Les dessins de telles constructions y figurent aussi⁽¹⁶⁾.

Tschifflik était donc un mélange des traditions des villas italiennes de la Renaissance et de la résidence rurale d'un gentilhomme polonais, dans le cadre de la composition symétrique du baroque français. Son atmosphère idyllique permet aussi d'y voir les préludes du romantique.

Les éléments polonais, évidents dans l'architecture de Tschifflik, désignent Stanislas comme son véritable créateur. Le rôle de Sundahl, disciple de l'architecture classique française⁽¹⁷⁾, se limita à l'élaboration technique du projet et à sa réalisation.

En bâtissant Tschifflik, Stanislas s'est servi des formes polonaises qui lui rappelaient son passé perdu. Pourtant il est peu probable que ce fils d'une famille aristocratique, d'esprit un peu cosmopolite, ait compris et ait donné à sa maison de plaisance tout le sens socio-politique de la résidence d'un gentilhomme polonais, l'égal d'un voïvode⁽¹⁸⁾.

(16) Bloc-notes de Dresde, f. 31 v. et 38 r.

(17) DAHL et LOHMEYER, o.c., pp. 11-27 (Der pfalz-zweibrückische Baudirektor Jonas Erickson Sundahl und seine Familie).

(18) Du manoir comme le microcosme rural d'un gentilhomme polonais ont traité : ŁOZINSKI, o.c.; S. CYNARSKI, Sarmatyzm - ideologia i styl bycia, (in :) Polska XVII wieku. Państwo, społeczeństwo, kultura, Warszawa 1969 pp. 234-236. A propos de l'attitude de Stanislas envers le sarmatisme cf. : E. ROSTWOROWSKI, Stanislas et les lumières à la polonaise, (in :) Utopie et institutions au XVIIIe s., textes recueillis par P. FRANCASTEL Paris (Mouton) 1963, pp. 15-23.

Tschifflik, construction simple et modeste, fut une étape importante dans le mécénat de Stanislas. Dans cette première création du roi à l'étranger, se trouvent de nombreux éléments qu'il développera plus tard dans ses constructions en Lorraine. Stanislas imposera toujours ses goûts et ses idées aux artistes. Il construira plusieurs résidences, soumises à la composition symétrique, où était réservé un rôle important aux jeux d'eau. Les réminiscences turques de Stanislas seront toujours vives, on les retrouve dans le Kiosque de Lunéville. La composition symétrique, avec l'axe longitudinal bien accentué jouant un rôle central, et l'organisation rigoureuse de l'espace, connues déjà de Rydzyna et témoignant de l'intérêt du roi pour l'urbanisme, se répètent dans toutes ses constructions. On ne peut l'oublier, en considérant l'oeuvre principale de sa vie : la Place Royale de Nancy.

Ainsi Tschifflik, maison de plaisance modeste, fut le prélude du grand mécénat du roi - philosophe bienfaisant. Cependant, jamais autant que dans cette oeuvre, il n'aura fait revivre les souvenirs de sa patrie perdue.

CHAPITRE DEUXIEME

ORGANISATION DU MECENAT
DE STANISLAS EN LORRAINE

I - CONDITIONS GENERALES

L'avènement du roi Stanislas au trône de Lorraine fut le résultat d'une situation politique extrêmement compliquée, réglée par le traité de Vienne en 1736⁽¹⁾. La France, qui s'était vu attribuer la Lorraine, céda celle-ci à vie au beau-père de son souverain. Cette solution, prévue probablement pour un court délai, a défini la situation de la province pour presque trente ans. Stanislas, tout en conservant le titre royal et les honneurs de souverain, fut complètement privé du pouvoir réel, qui devait être exercé par des intendants du roi de France. Aussi bien, les revenus du duché, appartenaient-ils au trésor français. Stanislas devait se contenter d'une liste civile d'un million et demi de livres, et plus tard de deux millions⁽²⁾. Sans pouvoir politique, dépendant des autorités françaises même dans les affaires secondaires⁽³⁾, Stanislas concentra son intérêt sur les domaines, où on lui laissait la possibilité d'une décision indépendante : il commença une vaste action pour organiser le mieux possible son duché⁽⁴⁾. La cour de Lunéville devint un important centre culturel, attirant de nombreuses célébrités⁽⁵⁾. De plus, le roi se livra à une importante activité littéraire, et entreprit un mécénat artistique, extraordinaire si on tient compte de ses possibilités⁽⁶⁾.

-
- (1) Cf. l'étude érudite de P. BOYE, Stanislas Leszczyński et le troisième traité de Vienne, Nancy (Berger-Levrault) 1898. Compte tenu de la littérature abondante, concernant ce problème, ainsi que la cour de Stanislas et son activité bienfaisante, on se dispensera de traiter ces sujets de plus près.
 - (2) Stanislas avait en plus ses biens personnels
 - (3) On se rappelle toutes les difficultés, affrontées par le roi pendant la construction de la Place Royale de Nancy, cf. P. MAROT, La genèse de la Place Royale de Nancy, Annales de L'est, 1954, pp. 58-65.
 - (4) Sur l'activité administrative de Stanislas cf. M. VAUGHAN, L'administration bienfaisante en Lorraine (1737-1766), Annali della Fondazione Italiana per la Storia Amministrativa, IV, 1967, pp. 203-309.
 - (5) L'étude la plus complète : G. MAUGRAS, La cour de Lunéville au XVIIIe siècle, Paris (Plon) 1906.
 - (6) Louis XV, visitant Lunéville en 1744, frappé par la grandeur des constructions de son beau-père dit : "Je sais ce qu'il a. Comment a-t-il pu faire bâtir toutes ces maisons ? Il faut qu'il ait la pierre philosophale". (A. DE MONTESQUIEU, Voyages de Montesquieu, Bordeaux (Gounouilhou) 1894-1896, t. II, pp. 389). Boyé (Les châteaux .., p. 104) estime qu'outre 4 283 590 livres dépensées pour les constructions publiques (Place Royale y compris) les résidences de Stanislas ont coûté environ cinq millions de livres.

Ce n'est pas ici le lieu d'analyser de plus près l'activité de Stanislas dans les domaines administratifs, de l'assistance sociale ou l'éducation. Certaines institutions créées par lui, comme l'Académie et la Bibliothèque Publique, existent encore, perpétuant sa mémoire. On connaît par ailleurs l'atmosphère de la cour de Lunéville, pleine de charme et de liberté, où pouvaient se sentir bien, tant Voltaire, que le père Menoux, supérieur des missions jésuites, cette cour qui était aussi un important centre polonais, et ouvrait les perspectives du monde français aux nombreux compatriotes de Stanislas.

En travaillant pour le bien de ses sujets, Stanislas édifiait tout-à-fait consciemment son propre monument de roi philosophe bienfaisant⁽⁷⁾. Le mécénat architectural, où le roi a joué un important rôle personnel, fut un des éléments de cette vaste action.

(7) Ce titre fut officiellement décerné à Stanislas au cours de la première séance de l'Académie, le 3 février 1751.

II - LE ROLE DE STANISLAS COMME MECENE ET ARTISTE D'APRES LES SOURCES DE L'EPOQUE

Parmi les contemporains, Stanislas passait non seulement pour un éminent mécène, mais aussi pour co-auteur de la plupart de ses fondations. Les auteurs des études sur son mécénat sont d'accord sur ce rôle actif du roi, aussi bien Boyé, qui lui attribue tous les défauts de son oeuvre⁽¹⁾, que Marot dont le jugement est objectif⁽²⁾. Pourtant, le problème est suffisamment important, pour rappeler les témoignages principaux, qui avec l'analyse formelle des monuments permettront de tirer des conclusions plus précises.

Les sources les plus sérieuses parmi l'abondance des éloges célébrant les réussites architecturales de Stanislas, affirment que le roi dessinait lui-même les plans. On trouve de telles mentions dans la relation de voyage du Bourguignon anonyme⁽³⁾, chez Dom Calmet⁽⁴⁾, et enfin dans les notes historiques dignes de foi, ajoutées à l'oraison funèbre de l'Abbé Guyot⁽⁵⁾. Emmanuel Héré, en dédiant le Recueil des Plans à son bienfaiteur, dit que c'était l'ouvrage personnel de Stanislas, et se reconnaît en même temps l'élève du roi⁽⁶⁾. Jean Lamour a inséré de semblables expressions de gratitude avec une mention

-
- (1) Les châteaux..., pp. 89-104
 - (2) P. MAROT, Emmanuel Héré, Annales de l'Est, 1954, pp. 16-18
 - (3) Observations..., f. 5 r. (à propos de la Malgrange) : " A chaque pas que l'on y fait, on ne se lasse pas d'y admirer le goût merveilleux du Roy, tout cecy est de son ouvrage et de son idée, luy même en a tracé tous les plans et les a faits exécuter avec le dernier goût".
 - (4) Dom CALMET, Bibliothèque Lorraine, ou histoire des hommes illustres, Nancy (Leseure) 1751, supp. col. 99 : "... le prince a crayonné et donné les dessins des bâtiments qu'il a fait construire, guidé l'architecte dans l'exécution et fait exécuter sous ses yeux des machines nouvelles et surprenantes ..."
 - (5) L'Abbé F.G. GUYOT, Oraison funèbre de Stanislas I Roi de Pologne Duc de Lorraine et de Bar ... prononcée le 10 juin 1766 ... en Eglise des PP Cordeliers de Nancy. Suivie des notes historiques, Nancy (Leseure) s.d., (notes historiques) p. 11 : "le Roi de Pologne avoit pris dès sa jeunesse un goût marqué pour les arts. Aussi fut-il premier Architecte et premier Dessinateur de ses magnifiques bâtiments".
 - (6) Recueil des plans..., dédicace : "Dédier ce recueil à Votre Majesté, c'est luy offrir ses propres ouvrages; je n'ay que les rassembler, et avoir soin qu'ils fussent gravés avec précision et élégance... Daignez du moins, Sire, accepter les hommages d'un sujet, que vous avez formé vous-même dans son art, et qui n'est redevable qu'à vos lumières de celles qu'il a acquises en exécutant vos dessins..."

explicite des corrections de ses dessins faites par le roi, dans la préface de son album⁽⁷⁾, publié après la mort de Stanislas. On n'a pas de raison de mettre en doute la bonne foi de ces témoignages. Il ne faut pas non plus recourir à une acrobatie intellectuelle, et attribuer un double sens aux sincères mots de reconnaissance de Héré. Toute tentative pour rejeter sur le mécène la responsabilité des oeuvres communes prétendument manquées⁽⁸⁾, aurait été en même temps la négation de plusieurs années du travail propre de l'artiste, qui lui ont apporté une prospérité exceptionnelle. Il est beaucoup plus simple d'admettre, que Stanislas fut en effet l'auteur des schémas généraux de plusieurs constructions, développés ensuite par les artistes. Nous avons déjà essayé de démontrer l'existence d'une telle situation dans le cas de Tschifflik, qui ne pouvait devoir qu'au roi son aspect polonais manifeste. L'étude de la peinture de Stanislas servait surtout à souligner ses capacités de dessinateur, qu'il utilisait aussi pour ses projets architecturaux. Ce type d'attitude n'était d'ailleurs pas rare chez un mécène. On sait, jusqu'à quel point Louis XIV décidait chaque détail de ses constructions, bien qu'il ne dessinât pas lui-même⁽⁹⁾. Frédéric II allait encore plus loin, on conserve ses esquisses architecturales, entre autres, celles du château Sanssouci à Potsdam⁽¹⁰⁾. Le rôle créateur de Stanislas dans le domaine de l'architecture est donc indubitable. On peut aussi, a priori, avant l'analyse formelle des bâtiments, essayer de délimiter l'apport personnel du roi dans l'oeuvre commune. Logiquement, il faut attribuer à la volonté et à la main de Stanislas, tous les éléments différant des exemples généralement acceptés, et contraires aux règles de l'époque, qui étaient la loi pour les artistes moyens. Ceci concerne donc surtout les éléments exotiques, les capricieux plans des bâtiments, les matériaux inhabituels et les installations hydrauliques. En anticipant encore une fois, on peu

-
- (7) Recueil des ouvrages en serrurerie ... par JEAN LAMOUR, Nancy-Paris 1768, f. 3 r. : "... ce père des Arts, ce bon Maître ne dédaignoit pas de visiter mon laboratoire, sa bouche royale me donnoit les ordres, corrigeoit mes dessins ..."
- (8) Comme le voulait BOYE, Les châteaux ..., p. 98. Cf. aussi opinion modérée de MAROT, op.cit., p. 18
- (9) B. JESTAZ, Le Trianon de Marbre ou Louis XIV architecte, Gazette des Beaux Arts, 1969, t. II, pp. 259-280.
- (10) P. SEIDEL, Friedrich der Grosse als Bauherr, Hohenzollern-Jahrbuch XV, 1911, pp. 217-237.

ajouter, que c'étaient justement les parties les plus intéressantes des réalisations de Stanislas, qui sans les idées inhabituelles du roi auraient perdu beaucoup de leur charme et de leur originalité.

Les écrits de Stanislas constituent un autre genre de témoignages contemporains, très précieux, pourrait-on croire, pour connaître son attitude envers l'art, et ses créations personnelles. Pourtant, l'écrivain fécond, qui a traité de nombreux sujets politiques, philosophiques ou religieux, ne s'est jamais prononcé sur les questions artistiques. Même sa défense des arts et sciences contre la critique de Jean Jacques Rousseau⁽¹¹⁾, ne comporte pas un seul mot sur l'art en particulier. La description de la société idéale de Dumocala, qui offrait une excellente occasion de donner des éléments de théorie artistique, se borne à une mention louant la simplicité en matière d'architecture⁽¹²⁾. Ce silence, étonnant de l'auteur de nombreuses et surprenantes inventions artistiques, est une grande lacune, qu'on ne peut combler que par une analyse approfondie des oeuvres mêmes.

(11) Réponse au discours qui a remporté le Prix de l'Académie de Dijon par un citoyen de Genève sur cette question : si le Rétablissement des sciences et des arts a contribué à épurer les moeurs, Oeuvres du Philosophe Bienfaisant, Paris 1764, t. IV, pp. 221-240

(12) Entretien d'un Européen avec un insulaire du royaume de Dumocala, par la Majesté R.D.F.D.D.L.E.D.B., Paris 1754, p. 9

III - LES ARTISTES - EMMANUEL HÉRÉ ET SES COLLABORATEURS

Plusieurs sources de l'époque affirment que Stanislas a personnellement formé ses artistes; ceux-ci se reconnaissent d'ailleurs très volontiers les élèves de leur bienfaiteur ⁽¹⁾. Une telle opinion, malgré tous les mérites de Stanislas, est excessive : le roi n'était qu'un excellent organisateur de la vie artistique. Aussitôt après son arrivée en Lorraine, il créa un groupe d'artistes de tout genre, qui assuraient une réalisation rapide et compétente de ses idées. A cause des grands travaux architecturaux, c'étaient les architectes qui jouaient le rôle principal. Le premier Jean Nicolas Jennesson (1686-1755) fut nommé premier architecte ⁽²⁾, supplanté bientôt par Emmanuel Héré (1705-1763), qui acquit une situation exceptionnelle à la cour de Stanislas ⁽³⁾. Outre des fonctions purement créatrices, Héré devint le principal réalisateur et organisateur de l'oeuvre artistique du roi. On connaît ses comptes financiers pour la construction de l'hôtel des Missions Royales et de la Place Royale de Nancy ⁽⁴⁾, on sait qu'il choisissait les artistes pour exécuter les commandes de Stanislas, comme c'était le cas de N.S. Adam, auteur du tombeau de Catherien Opalińska. ⁽⁵⁾ Héré devait sa carrière si brillante

-
- (1) Par exemple [N.L.MICHEL], Compte général de la dépense.., Lunéville (F. Messuy) 1759, p. 15; Mémoires du duc de Luynes, t. XIII, pp. 42-43; cf. aussi les dédicaces de Héré et Lamour, citées dans le chapitre précédent.
- (2) Boyé (Les châteaux.., p. 98) voit dans cette rapide résignation de Jennesson l'écho de son conflit avec Stanislas, provoqué par les goûts exotiques du roi. Jennesson aurait refusé de suivre les indications de Stanislas dans la construction du Kiosque de Lunéville. Toute l'histoire est de pure imagination. Le Kiosque fut bâti en 1737 (certainement en été), et Jennesson ne fut nommé premier architecte que le 24 octobre de cette même année. Stanislas employait sans doute dès le début les deux architectes et après un certain temps, Héré obtint l'exclusivité.
- (3) Sur la vie de Héré, cf. surtout l'étude minutieuse de P. MAROT, Emmanuel Héré, Annales de l'Est, 1954, pp. 3-44; cf. aussi L. LALLEME, Quelques notes biographiques sur Héré et Lamour, M.S.A.L., X, 1861, pp. 110-126; P. MOREY, Emmanuel Héré, sa vie et son oeuvre, Mémoires de l'Académie de Stanislas, 1862, pp. 299-351; Ch. PFISRTER, Emmanuel Héré et la Place Stanislas, Mémoires de l'Académie de Stanislas, 1906 pp. 1-27.
- (4) A.M.M., B. 10970; Compte général de la dépense, passim
- (5) L. JEROME, L'église et le pèlerinage de Notre-Dame de Bonsecours, Nancy (Vagner) 1934, p. 276

uniquement à la faveur de Stanislas, qui avait trouvé en lui un réalisateur idéal de ses projets. C'est à Stanislas qu'il dut son anoblissement en 1751 ⁽⁶⁾. Deux ans plus tard, il atteignait le sommet de sa réussite sociale en étant reçu à Versailles, où il présenta à Louis XV son Recueil des Plans... Le nom de l'architecte était à l'époque Héré de Corny, et même le baron de Corny.

La vie de Héré est relativement bien connue, mais on ne le connaît que très peu comme artiste. Le manque de renseignements sur son éducation, sauf les hypothèses concernant ses études à l'Académie des Beaux Arts de Nancy et son apprentissage auprès des peintres Charles et Provençal ⁽⁷⁾, fait admettre après Marot, que "Héré se forma sur les chantiers des bâtiments ducaux qu'anima le fameux Germain Boffrand..." ⁽⁸⁾ On ne dispose pas d'un seul dessin de sa main ⁽⁹⁾. Pourtant, les gravures de son Recueil des Plans..., souvent exécutés d'une façon très maladroite, révèlent indirectement les lacunes de sa formation professionnelle. L'extrême naïveté de la description du Rocher de Lunéville dans la même publication, ne donne pas la preuve d'un haut niveau intellectuel chez son auteur. Malgré ces défauts, il ne faut pas oublier que Héré a laissé des oeuvres remarquables et que sa personnalité a marqué le mécénat de Stanislas de façon décisive.

En réalisant les vastes projets royaux, Héré avait à sa disposition tout un groupe d'architectes, entrepreneurs et décorateurs. La disparition des comptes de construction ne nous permet pas de dresser une liste complète des artistes employés ⁽¹⁰⁾. C'est surtout la décoration des résidences qui reste oeuvre anonyme, bien qu'une grande partie de ses réalisateurs se trouve sans doute parmi les artistes cités plus bas.

(6) A. JACQUOT, Anoblissement d'artistes lorrains, Nancy (Sidot Frères) 1885, pp. 21-22

(7) PFISTER, o.c., p. 6

(8) MAROT, o.c., p. 8

(9) Cette absence étonnante de dessins de Héré (ceux qui existent, appartiennent plutôt à son atelier), est peut-être liée à l'exécution du Recueil des Plans... Les projets une fois transportés à Paris, pour être reproduits, ne sont jamais revenus en Lorraine.

(10) La plupart des archives de Stanislas ont été après sa mort transportées à Paris, et détruits pendant la Révolution.

Richard Mique (1728-1794) fut le personnage le plus digne d'intérêt dans l'entourage immédiat de Héré. Du reste, plusieurs membres de la famille Mique, notamment Simon, père de Richard et son cousin Claude, étaient employés par Stanislas, en qualité d'entrepreneurs et d'architectes (11). Richard, qui commença par les travaux secondaires, connut une rapide promotion, et assuma les fonctions de premier architecte du vivant même de Héré, celui-ci étant paralysé pendant plusieurs années. Après la mort du vieux maître, Mique lui succéda officiellement dans son poste, et édifia, entre autres, la célèbre caserne Sainte-Catherine. Ses travaux n'entrent pourtant pas dans le cadre de la présente étude.

Joseph Mutlot (1695-1766) était un des principaux entrepreneurs, les architectes J.J. Baligand et Jean Gauthier exerçaient d'autres fonctions, sur lesquelles nous ne possédons pas toujours des renseignements précis.

Parmi les sculpteurs, se distinguait par le plus grand talent Barthélémy Guibal (1699-1757), auteur de la statue de Louis XV de la Place Royale et de nombreuses statues des parcs de Lunéville, Einville et Commercy. Les autres travaux étaient exécutés par Paul-Louis Cyfflé (1724-1806), Louis Menuet (1689-1755), Barthélémy Mesny (1688-1756), Louis Le Noir (1712-1772), Jean Joseph Söntgen (mort en 1788) Joseph Béchamp et Jean Vallier avec ses fils. Un artiste éminent, Nicolas Sébastien Adam (1705-1778) ne fut employé qu'une seule fois, auprès du tombeau de la reine à Notre-Dame de Bonsecours.

Jean Girardet (1709-1778) tenait la première place parmi les peintres. Les spécialistes décorateurs étaient Claude Charles (1661-1747) André Gergonne (1702-1790), André Joly (né en 1706), et surtout Claude Joseph Gilles, nommé Provençal (1679-1749). Les stucateurs, les frères Nicolas et Louis Mansiaux, nommés Chevalier, jouaient un rôle important, grâce à leur invention de mouler en stuc de grands éléments architecturaux. Jean Lamour (1698-1771) occupait une position indépendante, et la gloire de ses grilles

(11) Sur les Mique au service de Stanislas, cf. F. PUPIL, Recherches sur les architectes de Nancy de la mort de Héré à la Révolution, Nancy 1968, (thèse polycopiée). On donne les références pour les autres artistes uniquement s'ils ne figurent pas dans les chapitres qui suivent.

dépassait parfois celle de Héré même. Le mécanicien François Richard (1678-1759) et ses collaborateurs exécutaient les commissions spéciales, remplissant les châteaux et les parcs royaux de nombreuses machines et installations hydrauliques. Stanislas employait enfin de nombreux graveurs, dont les plus importants étaient Jean Charles François (1717-1769) et Dominique Collin (1725-1781)⁽¹²⁾.

Cette liste, certainement incomplète, témoigne que Stanislas disposait d'un ensemble d'artistes prêts à répondre à chaque appel. La construction en trois ans (1752-1755) du grand complexe de la Place Royale fut la preuve de leur compétence. Par esprit d'économie ou par patriotisme local, Stanislas n'invitait presque jamais d'artistes étrangers, et employait surtout les Lorrains, qui avaient souvent derrière eux une longue carrière et plusieurs travaux exécutés pour l'ancienne dynastie. Cette situation devait trouver son reflet dans le style des constructions, qui reste toujours dans les limites de l'art français, malgré toutes les idées baroques et exotiques du roi.

(12) Collin a exécuté, entre autres commandes de Stanislas, les gravures du Compte général de la dépense...

IV -- OUVRAGES INSPIRES PAR STANISLAS, GLORIFIANT SON MECENAT

Stanislas accordait un très grand prix à la diffusion de son oeuvre bienfaisante et artistique parmi ses contemporains, et à sa conservation dans la mémoire de la postérité. Toute une série de publications, inspirées et financées par le roi devait servir à cet effet. Elles sont aujourd'hui une source très importante, aussi bien en ce qui concerne les faits historiques, que dans un sens plus large, du fait qu'elles permettent d'étudier la mentalité de Stanislas, et cela d'autant plus que la plupart des documents originaux ne sont pas conservés.

Un album des fondations architecturales de Stanislas, élaboré par Héré et gravé par Jean-Charles François, fut la première pierre de cet ensemble. Ses deux premiers volumes⁽¹⁾, comportant les réalisations des années 1737-1750, sont la base de toute notre étude. Cette partie de l'ouvrage fut composée dans les années 1750-1751⁽²⁾; mais en 1766 encore, on y ajoutait une gravure du tombeau de Catherine Opalińska. L'album somptueux comporte surtout les planches, gravées par François et ses collaborateurs Durand, Basset, Bovet, Brunet et Jardinier, le texte n'y joue qu'un rôle très réduit. Le premier volume est composé de quarante et une planches, le deuxième de vingt-huit⁽³⁾. On connaît pourtant des exemplaires avec les planches supplémentaires de plans du Kiosque de Lunéville et du château de Chanteheux. Il s'agit vraisemblablement d'une première édition de l'album, modifiée par la suite, d'autant plus, que le seul exemplaire connu de cette version⁽⁴⁾ ne comporte pas la vue du tombeau de la reine (qui date

(1) Recueil des plans, élévations et coupes, tant géométrales qu'en perspective, des châteaux, jardins et dépendances que le Roy de Pologne occupe en Lorraine, y compris les bâtiments qu'il a fait élever, ainsi que les changements considérables, les décorations et autres enrichissements qu'il a fait faire à ceux qui étoient déjà construits. Le tout dirigé et dédié à Sa Majesté par M. Héré son Premier Architecte. Première partie. Se vend à Paris chez François Graveur Ord. de Sa Majesté, rue et près le portail St. Landry en la Cité. T. II : Suite des plans, élévations et coupes des châteaux que le Roy de Pologne occupe en Lorraine. Deuxième partie, ce (!) vend à Paris chés (!) François, Graveur de Sa Majesté, rue basse des Urcins (!) au Triangle d'Or près St. Landry.

(2) François s'est établi à Paris en 1749 (sur sa vie et ses travaux cf. J. HEROLD, Gravure à la manière de crayon. Jean Charles François, 1717-1769, Paris 1931), et le compte-rendu du Recueil des Plans., parut dès le début de 1752, cf. Mémoires pour l'histoire des sciences et des beaux arts, (Journal de Trévoux), janvier 1752, pp. 68-87

(3) On donne ici le nombre des planches d'après le nombre des feuilles, contrairement à la numération de l'album, où elle correspond au nombre des figures, qui sont parfois placées à deux ou trois sur la même feuille. Dans les notes on suit ce dernier système.

(4) A la Bibliothèque Jagellonne de Cracovie

de 1766). Le Recueil est une oeuvre très hétérogène. Les planches diffèrent nettement du point de vue technique, de plus, elles sont souvent en désaccord avec l'état réel des bâtiments, et enfin, il y a des différences entre les représentations particulières de mêmes objets. On peut remarquer ce dernier phénomène, par exemple, dans les vues du Kiosque et de la Cascade de Lunéville. Les planches concernant l'église Notre-Dame de Bonsecours donnent un exemple de désaccord avec la construction réalisée, aussi bien en ce qui concerne la façade, que pour le plan de l'église, où on n'a pas tenu compte des changements accomplis en 1749. On pourrait donc supposer que les gravures furent exécutées plus tôt que l'église même, et reproduisaient ses projets, modifiés ensuite au cours de la réalisation (5). Cette solution est pourtant peu probable, car entre 1738 et 1749, François habitait à Lyon, et de toute évidence ne pouvait pas être employé par Stanislas. Il faut plutôt admettre que les graveurs qui travaillaient à Paris, s'appuyaient sur les documents fournis par Héré, et que c'est celui-ci, qui en leur soumettant ses projets périmés, fut responsable des inexactitudes de la publication.

Le troisième volume de l'album, comportant les plans et les vues de la Place Royale (6), parut en 1753, et en septembre de cette même année fut présenté par Héré à Louis XV (7). Un an plus tard, toute la publication fut envoyée à Frédéric II. Stanislas s'est servi pour ce faire de Maupertuis, qui passait par Lunéville, pour rejoindre son protecteur (8).

Les nombreuses fondations pieuses, charitables et scientifiques devaient servir à renforcer la réputation du roi bienfaisant. En 1758 parut

- (5) L'église fut construite en 1738-1741 (cf. le chapitre correspondant), pour les planches en question cf. Recueil des plans ..., t.I, pl.45 et 46
- (6) Plans et élévations de la Place Royale à Nancy et des édifices qui l'environnent, bâties par les ordres du Roy de Pologne, Duc de Lorraine et de Bar, dédiés au Roy de France par Héré, Premier Architecte de Sa Majesté Polonoise, MDCCLIII, à Paris chés J.Ch. François Graveur Ordinaire de Sa Majesté, au Triangle d'Or, Hôtel des Ursins derrière Saint Denis de la Charte; comporte seize planches.
- (7) P. MAROT, Emmanuel Héré, Annales de l'Est, 1954, p. 17
- (8) P. BOYE, Correspondance inédite de Stanislas Leszczynski avec les rois de Prusse, Frédéric-Guillaume I et Frédéric II, (1735-1766), Nancy-Paris (Berger-Levrault) 1906, pp. 29-30 et 73-75.

le premier recueil ⁽⁹⁾, concernant aussi les réalisations architecturales des églises Notre-Dame de Bonsecours à Nancy et Saint-Jacques à Lunéville, des hôpitaux Saint-Julien et Saint-Jean-de-Dieu, et de l'hôtel des Missions Royales. Les dépenses pour les résidences n'y figurent pas, ce qui est tout-à-fait compréhensible, mais crée une lacune dans notre documentation. Un an plus tard, on publia les comptes de la construction de la Place Royale ⁽¹⁰⁾, minutieusement rassemblés, et complétés par de nombreuses gravures. Le frontispice fut orné de la scène de la visite de Stanislas au chantier, gravée par Collin, d'après un dessin de Girardet. Les deux recueils furent bientôt réimprimés tous deux : le volume concernant la Place Royale en 1761 ⁽¹¹⁾, et l'autre, complété et augmenté, en 1762 ⁽¹²⁾. En 1765 parut encore une édition, qui n'était pourtant qu'une mystification : on a ajouté les nouveaux frontispices aux exemplaires de 1761 et 1762 ⁽¹³⁾.

- (9) [P. ALLIOT], Précis des fondations et établissements faits par Sa Majesté le Roi de Pologne, Duc de Lorraine et de Bar, Nancy (P. Antoine) 1758
C'est cette édition originale qui sera citée dans les notes.
- (10) [N.L. MICHEL], Compte général de la dépense des édifices que le Roi de Pologne, Duc de Lorraine et de Bar a fait construire pour l'embellissement de la ville de Nancy, depuis 1751 jusqu'en 1759, Lunéville (F. Messuy) 1759
- (11) Le même titre, Lunéville (F. Messuy) 1761
- (12) [N.L. MICHEL], Recueil des fondations et établissements faits par le Roi de Pologne, Duc de Lorraine et de Bar, qui comprend la construction d'une nouvelle place, au milieu de laquelle est érigée la statue de Louis XV, et les bâtiments que Sa Majesté Polonoise a fait élever dans la ville de Nancy pour son embellissement. Nouvelle édition, augmentée et corrigée. Lunéville (F. Messuy) 1762. La place Royale est dans ce volume traitée de façon sommaire.
- (13) [N.L. MICHEL], Histoire, détail et devis des édifices publics et autres établissements qu'a faits pour l'utilité de son peuple et l'ornement de la capitale de ses états S.M. le Roi de Pologne, Duc de Lorraine et de Bar, surnommé le Philosophe Bienfaisant. Troisième édition, augmentée et corrigée, enrichie de plans et figures en taille douce, (deux parties) Paris (Au frais d'une compagnie) 1765.

Le recueil des travaux de Jean Lamour⁽¹⁴⁾, publié après la mort de Stanislas, fermait la liste des ouvrages glorifiant son mécénat. Le livre concerne surtout la Place Royale, mais on y trouve aussi les grilles des châteaux de Chanteheux et de Commercy.

L'entreprise de publication de Stanislas, bien que très coûteuse⁽¹⁵⁾, a donné les effets attendus. Le roi fut en quelque sorte son propre historiographe, en publiant les documents qui nous permettent d'établir la chronologie de ses fondations, et de reconstituer les monuments disparus. C'est surtout le Recueil des Plans..., qui est pour nous une source précieuse, tout en étant un des plus beaux livres de ce genre de son époque.

-
- (14) Recueil des ouvrages en serrurerie que Stanislas le Bienfaisant, Roy de Pologne a fait poser sur la Place Royale à la gloire de Louis Bien-Aimé .., par Jean Lamour, Nancy-Paris, s.d. (1768)
- (15) L'impression du seul troisième volume de l'album de Héré, avec la reliure et l'achat de cent-vingt-cinq exemplaires, a coûté 12 444 livres. (Compte général de la dépense..., p. 112)

CHAPITRE TROISIEME

LES CONSTRUCTIONS DE STANISLAS

1737 - 1751

I - FONDATIONS PUBLIQUES

1 - Eglise Notre-Dame de Bonsecours à Nancy

La Chapelle primitive de Notre-Dame de Bonsecours⁽¹⁾ surnommée aussi Notre-Dame de la Victoire ou des Rois, ou encore des Bourguignons, fut fondée entre 1484 et 1498 par le duc René II, pour commémorer sa victoire à la bataille de Nancy (1477) sur Charles le Téméraire. En 1515, y fut placée une statue de Notre-Dame de Bonsecours (sculptée par Mansuy Gauvain) qui bientôt jouit d'une réputation miraculeuse. De nombreux pèlerinages visitèrent désormais le nouveau sanctuaire.

Depuis 1614, la chapelle appartenait à l'ordre des frères mineurs, qui en 1629 y ajoutèrent une courte nef; de ce fait, l'ancienne construction gothique avec une abside polygonale devint le chœur d'un nouvel ensemble⁽²⁾. La chapelle est demeurée une construction modeste, en dépit de nombreux miracles et de l'attachement des Nancéiens, qui en ont fait un véritable sanctuaire national lorrain⁽³⁾.

-
- (1) Parmi les nombreuses publications concernant l'église de N. D. de Bonsecours à Nancy, l'oeuvre la plus récente et la plus détaillée est celle de L. JEROME, L'église et le pèlerinage de Notre-Dame de Bonsecours à Nancy, Nancy (Vagner), 1934, source dans laquelle nous puisons les données concernant l'église avant la transformation du temps de Stanislas (pp. 1-78). Cf. aussi J. CAYON, Notre-Dame de Bonsecours-les-Nancy, autrefois Notre-Dame de la Victoire et des rois, Nancy (Cayon-Liébaud), 1845; H. LEPAGE, La chapelle de Bonsecours ou des Bourguignons, Nancy, (A. Lepage) 1852; idem, Les caveaux de Notre-Dame de Bonsecours, Nancy (A. Lepage) 1868; Ch. MOREL, Les drapeaux de Notre-Dame de Bonsecours, Nancy (Raybois) 1866; Ch. PFISTER, Histoire de Nancy, Nancy-Paris (Berger Levrault) 1902-1908, t. I, pp. 569-570; P. MAROT, Le vieux Nancy, Nancy (Humblot) 1970, pp. 199-215.
- (2) Les matériaux permettant de reconstituer l'ancien aspect de la chapelle sont les suivants : le plan de 1633, A.M.M. H 1030, vue de la chapelle, gravure d'Israël Silvestre de 1630 et une vue de l'intérieur du chœur, gravure de Jacques Callot, au frontispice de Miracles et Grâces, cf. infra.
- (3) Cf. N. JULLET Miracles et Grâces de Notre-Dame de Bonsecours les Nancy, (S. Philippe), 1630, IIe éd., Nancy (A. Lesaure), 1734; encore en 1738, à la veille de la démolition de la chapelle on y déposa des drapeaux turcs trophées des ducs de la dynastie lorraine.

La reconstruction de la chapelle fut la première fondation publique du roi Stanislas en Lorraine. "Le Roi ayant trouvé l'église et les bâtiments des religieux minimes à Bon-Secours dans un état de vétusté et de délabrement, à son avènement à la couronne de Lorraine, a voulu par un effet de sa dévotion, réédifier à neuf ladite église; ce qui a coûté à Sa Majesté, après un compte exact de toutes dépenses qu'Elle a faites à cette occasion, déduction du produit de la démolition de l'ancien château de Malgrange, qui a été employé - 96 176 livres 14 sols, 9 deniers"⁽⁴⁾.

Les travaux, selon les plans d'Emmanuel Héré durèrent trois ans. La pose de la première pierre eut lieu le 14 août 1738 et la consécration le 7 septembre 1741⁽⁵⁾. Les travaux de parachèvement et de décoration continuèrent cependant encore plusieurs mois. La décoration en stuc de l'intérieur de l'église est l'oeuvre des frères Nicolas et Louis Mansiaux tandis que les fresques de la voûte (1742) sont de Claude-Joseph Gilles dit Provençal. Jean Lamour exécuta les grilles du choeur (disparues) et de la tribune d'orgue⁽⁶⁾.

La démolition de l'ancienne chapelle et la construction du nouveau sanctuaire mécontentèrent d'abord les habitants de Nancy, très attachés aux traditions. Le lieu continua cependant à être le centre de la vie religieuse de la région, et les fondations et privilèges que le roi y avait attachés augmentaient son prestige⁽⁷⁾. Les pères minimes ainsi que les missionnaires jésuites furent chargés de célébrer les nombreux offices arrêtés par Stanislas. Lui-même visitait souvent son

(4) Précis des fondations, p. 46

(5) Les circonstances de la construction de l'église ont été discutées par JEROME, o.c. pp. 79-85, cf. aussi J. LIONNOIS, Histoire des villes vieille et neuve de Nancy, Nancy (Haener), 1805-1811, t.I, pp. 583-585 et P. NICOLAS, Journal de ce qui s'est passé à Nancy depuis la paix de Ryswick conclue le 30 octobre 1697 jusqu'en l'année 1744 inclusivement, ed. Ch. PFISTER, M.S.A.L., XLIX, 1899, pp. 339-340, 355-356, 366

(6) C. COURNAULT, Jean Lamour, serrurier du roi Stanislas à Nancy, Paris-Londres (Librairie de l'art), s.d., p. 6

(7) Précis des fondations., pp. 46-51, A.M.M., B. 10971

sanctuaire favori. A côté de l'église, il possédait deux petits pavillons⁽⁸⁾ ainsi qu'un appartement dans le couvent même, où il pouvait se reposer après les offices.

Selon le désir du fondateur, l'église de Notre-Dame de Bonsecours devint le lieu de repos éternel des membres de la famille royale, dont les monuments funéraires se trouvent dans le chœur. La crypte accueillit successivement les restes de Catherine Opalińska, femme de Stanislas, en 1747, ceux du duc et de la duchesse Ossoliński en 1756, et en 1766, c'était le roi lui-même qui venait reposer parmi les siens. A la mort de la reine Marie Leszczyńska, on déposa le cœur de celle-ci auprès de ses parents⁽⁹⁾. C'est ainsi que l'église Notre-Dame de Bonsecours prit le caractère de sanctuaire national polonais, ce que soulignèrent des plaques commémoratives apposées par les Polonais séjournant en France (1814 et 1833).

L'année 1786 vit promulguer des lois qui limitaient les biens de l'Eglise. Les pères minimes furent donc forcés de céder le santuaire aux

- (8) JEROME, o.c., pp. 85-89; les pavillons ont survécu presque jusqu'à la fin du XIXe siècle; cf. P. BOYE, Les derniers moments du roi Stanislas, M.S.A.L., XLVIII 1898, p. 268.
- (9) Les circonstances de la mort et des funérailles du roi Stanislas et de ses proches sont l'objet de publications très nombreuses. Les plus importantes sont : A. LALLEMENT, Relation des derniers moments et des funérailles de Stanislas, J.S.A.L., IV, 1855, pp. 173-191; [COSTER], Relation de la mort et de la pompe funèbre de Stanislas, J.S.A.L., V, 1856, pp. 129-158, l'Abbé CHARLOT, Dépôt du cœur de Marie Leczinska dans l'église de Bon-Secours, J.S.A.L., XI, 1862, pp. 65-69; BOYE, o.c.; idem, La cour polonaise à Lunéville, Paris-Nancy-Strasbourg (Berger-Levrault) 1926, (concerne les Ossoliński); P. MAROT, Recherches sur les pompes funèbres des ducs de Lorraine, Nancy (Berger-Levrault) 1935, pp. 114-115; A. BEAU, La mort du roi Stanislas, Annales Médicales de Nancy, V, mars 1966, p. 205-228; idem, La pompe funèbre du roi Stanislas, duc de Lorraine et de Bar, Le Pays Lorrain, XLVII, 1966, pp. 73-92; le monument funéraire de Catherine Opalińska fut exécuté par Nicolas Sébastien Adam, ainsi que celui d'Ossoliński, placé d'abord dans la chapelle sous la tribune d'orgue, transféré au XIXe s. à sa place actuelle. Le monument de Stanislas est l'oeuvre de Claude Vassé et de Félix Comte. Vassé a aussi sculpté le monument du cœur de Marie Leszczyńska. Cf. H. THIRION, Les Adam et Clodion, Paris, 1885, pp. 166-168; L. REAU, Un sculpteur oublié du XVIIIe siècle, Louis Claude Vassé, 1716-1772, Gazette des Beaux Arts, 1930, t. II, pp. 31-55.

dames chanoinesses de Bouxières⁽¹⁰⁾. L'agrandissement du chœur se montrant indispensable pour ce nouveau rôle, on démolit l'abside pour la reconstruire⁽¹¹⁾. La Révolution interrompit les travaux, l'église fut dévastée, les tombes profanées et les monuments royaux placés dans le "Musée" (1792). La restauration de l'église eut lieu de 1806 à 1807. Le chœur fut provisoirement fermé et les tombeaux remis en place⁽¹²⁾. Des travaux de restauration plus importants furent entrepris vers 1850, quand l'église Notre-Dame de Bonsecours fut érigée en paroisse. C'est à ce moment qu'on a construit une nouvelle abside un peu plus grande, restauré la façade et l'intérieur de l'église, et complété l'aménagement (vitraux, confessionnaux, etc.)⁽¹³⁾.

L'église de Notre-Dame de Bonsecours s'élève dans l'avenue de Strasbourg, ancienne route de Nancy à Lunéville. Son axe longitudinal a une orientation nord-sud. La façade, orientée au nord, donne sur une place, formée par un tournant élargi de la rue. Du côté ouest se trouve un modeste couvent.

Le plan tout simple comprend⁽¹⁴⁾ une nef rectangulaire à quatre travées, et un chœur plus étroit, à une seule travée, fermé au sud par une abside à trois côtés. A l'ouest on lui a ajouté une sacristie, et à l'est une annexe datant du XIXe siècle. Du côté nord, trois arcades disposées en deux condignations s'ouvrent vers la nef. Au rez-de-chaussée, on y trouve le porche et deux chapelles latérales, à l'étage supérieur, la tribune d'orgue. L'ensemble sert de base à la tour.

Malgré ses dimensions limitées, la silhouette de l'église est fine et élancée, soulignée par un toit élevé et la flèche de la tour. Les façades latérales sont renforcées par des contreforts.

(10) JEROME o.c., pp. 111-116

(11) idem, pp. 117; Les plans de transformation se trouvent : à A.M.M., H. 2956 et Q 341 (pl.1), aux Archives Municipales à Nancy, l'Album Morey (2 exempl.) et dans les archives de la paroisse de Notre-Dame de Bonsecours

(12) Sur le sort de l'église durant la Révolution et dans les premières années du XIXe s., cf. JEROME, o.c., pp. 140-171.

(13) Ibidem, pp. 198-201 ; de nombreux documents, comptes et plans se rapportant à cette transformation sont déposés aux archives de la paroisse de Notre-Dame de Bonsecours, cf. aussi Ch. MOREL; Compte-rendu des recettes et dépenses de l'oeuvre de la restauration de Bonsecours de 1844 à 1849, Nancy (Vagner) s.d.; Restauration de Bonsecours, Nancy (Vagner) s.d.

(14) Cette description du plan de l'église s'attachera à la restituer telle qu'elle était avant les travaux de transformation du XIXe siècle. L'aspect intérieur de l'abside primitive nous est connu par la gravure de Nicole de 1770 .

La façade principale, exceptionnellement élancée, est composée de deux parties superposées : l'inférieure de proportions classiques, couronnée d'un attique, et la supérieure qui comprend une tour à deux étages enchâssés de façon pour ainsi dire organique dans l'ensemble de la composition. La partie inférieure de la façade est divisée aux trois zones par les demi-colonnes composites, placées sur des socles inégaux pour compenser une légère pente du terrain. Le simple portail, surmonté d'une fenêtre se trouve au milieu de la façade; de part et d'autre, dans les niches, on trouve les statues de St Stanislas (à l'est) et de Ste Catherine. Au-dessus des niches, on a disposé les fenêtres et les panneaux.

Toute la composition est fermée par un entablement, et surmontée d'un attique élevé, lui-même servant de base à la tour. La tour, dont la largeur correspond aux dimensions de la zone centrale de la façade, est divisée en deux étages. L'inférieur est relié à l'attique par des volutes. Au centre, on a placé un cartouche avec les armes du roi⁽¹⁵⁾. L'étage supérieur de la tour s'ouvre à quatre côtés par les fenêtres en plein cintre, encadrées de pilastres et de colonnes composites. Le tout est couronné par une haute flèche. La décoration de la façade se réduit aux petites têtes d'anges entourées de nuages, qui ornent l'arc du portail, au cartouche portant l'inscription "Caritas", situé au-dessus de la fenêtre centrale, aux armes de Stanislas, et enfin aux quatre vases flanquant les volutes. La façade latérale est de l'église comporte deux rangées de fenêtres, séparées par une corniche. Les contreforts rythmant la façade sont ornés de petites volutes.

L'intérieur de l'église,⁽¹⁶⁾ couvert d'une voûte en berceau à lunettes, est divisé par des pilastres d'ordre ionique. La voûte est séparée du mur de la nef par un entablement qui permet la circulation autour de l'église. Les fenêtres qui sont disposées en deux

(15) Le cartouche actuel est une refecton du XIXe s., l'ancien fut détruit pendant la Révolution

(16) Dimensions intérieures : longueur 40m., largeur 12,30 m., hauteur de la nef 18 m.

étages, donnent un éclairage uniforme à toute l'église. Le chœur, plus bas que la nef et séparé d'elle par un arc triomphal, n'est éclairé que des deux fenêtres de l'abside. La fenêtre du côté est du chœur a été supprimée pour permettre d'y placer le tombeau de la reine⁽¹⁷⁾. Des deux côtés de l'arc triomphal se trouvent des autels⁽¹⁸⁾, consacrés à Ste Catherine (du côté de l'évangile) et à St Stanislas. Les monuments de la reine et du roi leur correspondent dans le chœur.

Les murs sont revêtus d'une décoration de stucs colorés, imitant le marbre, composée de motifs géométriques. C'est dans la chef de l'arc triomphal, des arcades des fenêtres et de la tribune d'orgue, que sont concentrées les décorations figuratives. On y a posé des stucs représentant de petites têtes d'anges entourées de nuages. Les métopes de la frise de l'entablement contiennent des bas-reliefs avec les symboles de l'Eucharistie (chœur), de la Vierge (nef) et de la musique (tribune d'orgue)⁽¹⁹⁾. Sous les pilastres, on a installé huit statues polychromes de saints⁽²⁰⁾. L'arc triomphal est tendu de fausses draperies.

Le plafond est décoré d'une fresque comportant des scènes de l'Annonciation, de l'Immaculée Conception et de l'Assomption. Cette dernière forme le centre de toute la composition et occupe deux travées centrales. Dans les lunettes de la voûte, se trouvent des médaillons en clair-obscur, représentant des anges portant des emblèmes mariaux. Le reste de la voûte est décoré de motifs de style Régence.

(17) Cf. infra

(18) Les autels ont été pour la plupart reconstruits au commencement du XIXe siècle. Il est probable qu'on avait d'abord le projet d'y installer des statues et non des peintures (JEROME, o.c., pp. 109 et 243-244). Le projet des autels dessin à la plume sur parchemin, présentant deux variantes (c'est une solution intermédiaire qui fut réalisée) se trouve aux Archives Municipales de Nancy, BB. 36. S'appuyant sur la signature du dessin, on l'a attribué à l'architecte Baligand, directeur des bâtiments de Stanislas (P. MOREY, Description d'anciens dessins inédits de peintres, sculpteurs et architectes lorrains, J.S.A.L., xv, 1866, p. 123). Il est pourtant évident que c'est la signature prouvant le projet d'un autre (peut-être de Héré) comme le prouvent les mots "vu bon" et une seconde signature d'un haut fonctionnaire de la Cour, Pierre Alliot (intendant et commissaire général de la maison).

(19) Reconstitution partielle du XIXe siècle.

(20) Les statues ont subi une restauration générale au XIXe s. Il s'agit de : (muraille est en partant du chœur) St Jean Népomucène, Ste Reine, St François Xavier, St Michel, (muraille ouest) : St Joseph, St Gaétan, St Antoine de Padoue, St François de Paule.

Si l'on compare l'état actuel de l'église avec les projets du Recueil des plans⁽²¹⁾, on constate des différences remarquables. La forme primitive du chœur prévoyait une seule place pour le tombeau (du côté est), probablement destiné à toute la famille. Jusqu'en 1749, cette place était libre et comptait une fenêtre⁽²²⁾, cachée ensuite par le tombeau de Catherine Opalińska. Du côté opposé, il y avait la porte menant à la sacristie, au-dessus de laquelle se trouvait la tribune du roi. La mort prématurée de la reine et la construction de son tombeau individuel ont modifié la conception primitive. On a dû changer en même temps l'appellation des autels latéraux, qui correspondaient sans doute au début aux statues de leurs patrons sur la façade.

Les grandes différences entre le projet de la façade et sa réalisation, témoignent que la version primitive fut simplifiée au cours de l'exécution. Les changements concernent surtout les parties supérieures, où l'on avait prévu une décoration beaucoup plus abondante⁽²³⁾.

Le matériel utilisé pour la construction de l'église provenait partiellement comme on s'en souvient, de la démolition du château de la Malgrange. La comparaison des vues du château détruit⁽²⁴⁾ avec la façade de l'église prouve que toute la partie inférieure de celle-ci, jusqu'à l'entablement, restitue la façade de l'avant-corps central du côté du jardin de la Malgrange. Les changements essentiels ont consisté à introduire des niches latérales et à modifier la forme des fenêtres.

(21) Recueil des plans..., t. I, pl. 45 et 46; pour les raisons probables de cette différence entre les plans et le bâtiment, cf. le chapitre sur les publications de Stanislas.

(22) On voit une partie de l'encadrement de cette fenêtre au-dessus du toit de l'annexe du XIXe s.

(23) On peut aussi avancer l'idée que l'état actuel de la façade est le résultat de la transformation du XIXe s. La vue de la façade datant de 1754 qui est en plein accord avec le projet, semble confirmer cette hypothèse (Plan général des deux villes de Nancy et des nouveaux édifices que Sa Majesté le Roy de Pologne... y a fait construire, par ... Belprey...) L'identité des moindres détails prouve pourtant qu'elle fut copiée sur l'album récemment publié. La vue de l'église de 1790 (Civitas Nanceianae Monumenta Sacra, gravure de Herpin) quoique peu nette, semble conformer à l'état actuel, comme toutes les vues du XIXe s. Des documents concernant une transformation considérable de la façade (à l'exception des réparations) font défaut, le bâtiment ne présente pas non plus de traces comme celles que laissent habituellement des travaux de ce genre.

(24) G. BOFFRAND, Livre d'architecture, contenant les principes généraux de cet art et les plans, élévations et profils de quelques-uns des bâtiments faits en France et dans les pays étrangers..., Paris (Cavelier)

On pourrait croire que ce projet de façade à une seule tour, d'un type assez répandu⁽²⁵⁾, était une tâche simple, mais en réalité il présentait de notables difficultés d'exécution. Les colonnes et les autres éléments de la Malgrange déterminaient la forme de la partie inférieure, qui avait des proportions très classiques. L'architecte était donc obligé de multiplier les éléments intermédiaires pour accommoder la façade aux proportions de l'église, qui est plus haute que large. L'attique et l'étage inférieur de la tour servent à dissimuler le toit et intègrent la tour dans l'ensemble de la façade. Un pareil traitement de la tour a surélevé la façade par illusion d'optique et lui a donné une allure très élancée, presque gothique. C'est la façade de l'église St Simon à Metz (1740 environ)⁽²⁶⁾ qui présente l'analogie la plus directe. Cette église n'a pourtant pas la légèreté et la finesse de proportions, si caractéristique de Notre-Dame de Bonsecours. Dans de nombreuses modestes églises de la région, les tours sont en général traitées à part, en quelque sorte ajoutées à la façade, sans véritable unité de composition. Telle est par exemple l'église St Pierre à Nancy, oeuvre de J.N. Jennesson, de 1730 environ⁽²⁷⁾.

Dans l'architecture de l'église Notre-Dame de Bonsecours, on peut discerner beaucoup d'éléments reliés à la tradition gothique, comme le plan avec une abside polygonale, les contreforts et les proportions élancées. On trouve des éléments semblables dans les églises ci-dessus mentionnées : St Simon de Metz qui ne se distingue de Notre-Dame de Bonsecours que par les proportions et quelques détails du plan, et St Pierre de Nancy d'un plan identique, mais dépourvue des contreforts. L'église de la chartreuse de Bosserville, près de Nancy (architecte Jean Betto, 1666-1712)⁽²⁸⁾, possède un chœur analogue, avec des contreforts et une abside polygonale. Les éléments gothiques sont en général assez fréquents à l'époque dans l'architecture religieuse lorraine⁽²⁹⁾. On y

(25) Histoire de l'architecture classique .., t. III, p. 357

(26) A. BOINET, Metz, Congrès Archéologique de France LXXXIII, 1920, p. 80

(27) PFISTER, o.c., t. III, pp. 419-420; l'église fut consacrée en 1737

(28) P. MAROT, Architecte Jean Betto, Le Pays Lorrain XXIII, 1931, pp. 142-144

(29) P. LAVEDAN, Remarques sur quelques églises du XVIIIe siècle en Lorraine Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art Français, 1947-1948, p. 18
P. HELIOT, Eglises françaises de l'Est et du Midi influencées par l'art médiéval aux XVIIe et XVIIIe siècles, Bulletin Archéologique du Comité des Travaux Historiques et Scientifiques, année 1954, p. 207-231.

rencontre souvent des contreforts, des absides polygonales et même des voûtes à ogives. Des églises comme St Sébastien de Nancy (J.N. Jennesson, 1720-1731), St Jacques de Lunéville (Boffrand, 1730, terminée par Héré entre 1745 et 1747), St Clément de Metz (Giovanni Spinga, 1680-1693), et l'église abbatiale des prémontrés de Pont-à-Mousson (Nicolas Pierson, 1706-1715) présentent un type intérieur qui s'apparente à la tradition du gothique tardif de l'Europe du Nord, où les trois nefs sont de même hauteur⁽³⁰⁾. La persistance de la tradition gothique marque d'ailleurs presque toute l'architecture religieuse des XVIIe et XVIIIe siècles en France, et surtout l'architecture monastique, jusqu'aux constructions les plus connues⁽³¹⁾. A la fin du XVIIe siècle et au début du XVIIIe cette survivance animée par le croissant intérêt pour l'histoire, a trouvé un relief dans de nombreux traités d'architecture, entre autres dans la théorie dite

-
- (30) Publications concernant des églises particulières : MAROT, Le vieux Nancy, o.c., pp. 125-129 (St Sébastien); P. HELLIOT, L'église de Saint Clément de Metz, Bulletin de la Société Nationale des Antiquaires de France, 1961, pp. 186-188; E. VOLTZ, L'abbaye de Saint Clément à Metz, esquisse de son histoire architecturale, Mémoires de l'Académie Nationale de Metz, 1965-1966, pp. 37-64; P. PILLET, L'abbaye des prémontrés à Pont-à-Mousson, Les monuments historiques de la France, no 4, 1967, pp. 55-94; sur St Jacques de Lunéville, cf. le chapitre correspondant.
- (31) Sur la persistance des formes gothiques dans l'art français, cf. R. LANSON, Le goût de Moyen Age au XVIIIe siècle, Paris-Bruxelles, 1920; Histoire de l'architecture classique..., t. II, p. 258-264, t. III, p. 345-352; J. EVANS, Monastic Architecture in France, from the Renaissance to the Revolution, Cambridge (University Press), 1964; L. SERBAT, L'architecture gothique des jésuites au XVIIe siècle Bulletin Monumental LXVI (1902), p. 315-370 et LXVII (1903), p. 87-130; P. MOISY, Les églises jésuites de l'ancienne assistance de France, Rome, 1958; les régions particulières : R. TOURNIER, Les églises comtoises, leur architecture des origines au XVIIIe siècle, Paris (Picard) 1954; P. HELLIOT, L'héritage médiéval dans l'architecture de l'Anjou et de l'Aquitaine aux XVIIe et XVIIIe siècles, Annales du Midi, LXVII, 1955, p. 143-159; idem, La fin de l'architecture gothique dans le Nord de la France aux XVIIe et XVIIIe siècles, Bulletin de la Commission Royale des monuments et des sites, t. VIII, 1957, Bruxelles 1959; J. BOYER, Survivances de l'architecture gothique à Aix-en-Provence au XVIIe siècle, Actes du 83e Congrès National des Sociétés Savantes, Aix-en-Provence 1958, Paris, (Imp. Nationale), 1960, p. 105-132.

gréco-gothique de l'abbé de Cordemoy⁽³²⁾. Germain Boffrand dans son traité n'a pas manqué de louer le gothique, en critiquant en même temps le baroque de Borromini⁽³³⁾. Sa chapelle du château de Lunéville fut la première et la plus parfaite réalisation de idéaux gréco-gothiques de Cordemoy⁽³⁴⁾. Plus tard, cette survivance se perpétue dans de nombreuses oeuvres d'architecture néoclassique et finit par se fondre avec le néogothique romantique. Ce n'était d'ailleurs pas un phénomène exclusivement français; on le rencontre dans l'art des autres pays, comme l'Allemagne, l'Angleterre, la Bohême et la Pologne⁽³⁵⁾.

Pourtant, dans le cas de Notre-Dame de Bonsecours, malgré toute l'influence de Boffrand sur Héré, il paraît excessif d'expliquer les survivances gothiques par le souci de se conformer à des théories esthétiques aussi recherchées que celle de Cordemoy. Les éléments médiévaux montrent plutôt la persistance des formes traditionnelles, phénomène qui caractérise souvent les constructions provinciales. D'ailleurs le recours à ces formes, et surtout l'emploi de l'abside polygonale pouvait provenir du désir de reproduire l'ancien sanctuaire gothique.

(32) J.L. de CORDEMOY, Traité de toute l'architecture utile aux entrepreneurs aux ouvriers et à ceux qui font bâtir, Paris, 1706; R.D. MIDDLETON, The Abbé de Cordemoy and the Graeco-Gothic Ideal: a Prelude to Romantic Classicism, Journal of the Warburg and Courtauld Institutes XXV, 1962, p. 278-320; l'oeuvre présente l'étude la plus complète jusqu'à ce jour du courant gothicisant, notamment du point de vue de sa genèse et de sa connexité avec la théorie de l'architecture et de l'esthétique.

(33) BOFFRAND, o.c., pp. 7-8

(34) MIDDLETON, o.c., pp. 306-308

(35) Cf. B. KIRSCHBAUM, Deutsche Nachgotik. Ein Beitrag zur Geschichte der kirchlichen Architektur von 1550 bis 1800, Augsburg 1930; P.A. RIEDL, Die Heidelberger Jesuitenkirche und die Hallenkirchen des 17 und 18 Jahrhundert in Süddeutschland, Heidelberg, 1956; P. METZ, Spätgotische Reminiszenzen in der Plastik des deutschen Barock, Festschrift Friedrich Winkler, Berlin 1959, pp. 330-338; S. LANG, The Principles of the Gothic Revival, Journal of the Society of Architectural Historians XXV, 1966, pp. 240-267; H.G. FRANZ, Bauten und Baumeister der Barockzeit in Böhmen, Leipzig (Seemann) 1962; J. SAMEK, Nawrót do gotyku w sztuce Krakowa pierwszej połowy XVII wieku, Folia Historiae Artium V, 1968, pp. 71-130.

La décoration intérieure de l'église mérite d'être analysée à part, car elle se distingue nettement par ses stucs et ses fresques des autres églises françaises, qui sont en général plus sévères. Le décor somptueux n'était probablement pas prévu dès le début. Les travaux de décoration ont été entrepris à l'instigation du roi, après la consécration de l'église (36) Stanislas voulait peut-être ainsi faire revivre ses souvenirs des églises baroques de Pologne. La décoration embrassait tout l'intérieur en soulignant visiblement la différence entre les murs, couverts de stucs et le plafond peint à fresques. L'ensemble donne une impression de richesse et d'abondante diversité, mais les motifs sont en fait très simples. Dans la partie inférieure, on s'est borné à couvrir les murs des stucs multicolores, imitant le marbre. Les motifs sont limités aux figures géométriques, qui occupent les espaces vides entre les fenêtres et les pilastres. La décoration figurative est très limitée. Chaque partie de la fresque sur la voûte constitue une unité en soi. Les scènes particulières sont séparées par des cintres neutres. Les médaillons dans les lunettes sont traités de façon complètement indépendante. Dans les deux zones de la décoration, la disposition des motifs est symétrique. Dans l'ornementation dominant les motifs Régence, comme le filet, les coquilles et les guirlandes, avec un exemple isolé de rocaille sur la façade.

Toute cette décoration forme un ensemble peu homogène, où chaque élément est traité indépendamment. Son rôle par rapport à l'architecture est passif et se borne à combler des surfaces vides, sans compléter d'une façon dynamique la conception spatiale. La décoration de Notre-Dame de Bonsecours est donc très loin des exemples baroques qui étaient probablement à la base de sa création, et où tous les éléments d'architecture, de sculpture et de peinture forment une unité organique. En même temps, elle se distingue des intérieurs des églises françaises, où la décoration est concentrée sur certaines parties, comme les murs de l'abside, les autels et la chaire (37). C'est le résultat du compromis

(36) NICOLAS, o.c., p. 356 "Le Roi ne s'était pas tenu au marché qu'il avait fait avec les entrepreneurs de Bonsecours. Il y fit faire quantité d'augmentations, comme la galerie de fer, le baldaquin, etc., et à peine l'église fut-elle consacrée, que le roi y fit faire plusieurs changements et établissements, comme la boiserie du chœur et de la nef, la tapisserie du chœur, les consoles dorées, les statues, les rideaux; il fit dorer tout ce qui n'était que bronzé et peindre à marbre les piliers et corniches". Si l'on en croit le chroniqueur, l'intérieur est loin de son état primitif.

(37) Histoire de l'architecture classique., t. III, pp. 388-455; l'église Notre-Dame de Bonsecours est mentionnée comme seul exemple de décorations en stuc de l'intérieur entier, (p. 397)

entre le goût baroque du fondateur et les usages locaux des artistes, élevés dans une tradition classique. On dispose des remarques critiques des contemporains, frappés par ce désaccord entre l'entreprise et la réalisation⁽³⁸⁾.

Le programme iconographique de la décoration est très clair. Il s'inspire du caractère de l'église qui est un sanctuaire marial, tout en soulignant la fonction de ses parties particulières (les symboles de l'Eucharistie dans le chœur et de la musique sur la tribune d'orgue). La fondation royale est rappelée par les statues des patrons du roi et de la reine de la façade, les attributions des autels latéraux ainsi que par les blasons et les chiffres de la façade et de la balustrade de la tribune d'orgue. Malgré la fonction sépulcrale de l'église, les symboles eschatologiques font défaut. Le choix des saints dont les statues se trouvent le long des murs dérivait d'une vénération particulière de la famille royale pour certains d'entre eux (St Jean Népo-mucène, St Michel) et de la double utilisation de l'église par deux ordres : les frères minimes (St François de Paule) et les jésuites (St François Xavier).

L'église Notre-Dame de Bonsecours était l'une des premières oeuvres de Héré au service de Stanislas. L'architecte étant limité par la volonté du fondateur et par ses ressources, a créé une construction modeste, certes, mais dans le cadre de ses possibilités, tout-à-fait correcte, et dont l'intérêt est de montrer son habileté à harmoniser des éléments disparate (les fragments de la Malgrange) et à s'adapter aux conditions imposées.

(38) NICOLAS, o.c., p. 366

2 - Hôtel des Missions Royales

Les missionnaires jésuites, établis par Stanislas en 1739, habitaient à l'origine au noviciat de la Compagnie de Jésus⁽¹⁾. Pourtant, dans les années qui suivirent, grâce aux riches donations du roi, ils purent s'établir séparément. Au mois de mai 1741, les missionnaires achetèrent à l'architecte Jennesson, une maison située dans le faubourg St Pierre⁽²⁾. Après avoir acquis le terrain entre cette maison et l'église voisine de St Pierre, ils entreprirent la construction de l'hôtel. Emmanuel Héré fournit les plans, et c'était lui-même, qui de concert avec le père Menoux, supérieur des missions, surveillait les travaux menés par l'entrepreneur Muttelot. Les travaux avancèrent vite, grâce aux grands moyens financiers et à l'aide de la ville, qui accorda aux missionnaires le matériel provenant de la destruction du Louvre de Boffrand⁽³⁾. Le bâtiment fut consacré le 2 février 1743⁽⁴⁾. Cette date était jusqu'ici considérée comme celle de la fin des travaux, mais les documents inédits, les comptes du père Menoux et de Héré⁽⁵⁾, prouvent que ces travaux

- (1) Pour l'histoire des Missions, cf. Ch. PFISTER, Histoire de Nancy, Paris-Nancy (Berger-Levrault) 1902-1908, t.3, pp. 711-734; P. MOISY, Les églises jésuites de l'ancienne assistance de France, Rome (Institutum Historicum S.J.) 1958, t.1, pp. 237-238; Précis des fondations, pp. 128 (dépense pour la construction 232 539 livres); A.M.M. B. 10970, G. 245, G. 246, G. 247, G. 249, G. 251.
- (2) Contrat du 17.V.1741, A.M.M., G. 251; sur la maison de Jennesson cf. Abbé MARECHAL, Notice historique et descriptive sur le faubourg et la paroisse Saint-Pierre à Nancy, M.S.A.L., VII, 1858, p. 27
- (3) F. NICOLAS, Journal de ce qui s'est passé à Nancy depuis la paix de Ryswick conclue le 30 octobre 1697 jusqu'en l'année 1744 inclusivement, ed. Ch. PFISTER, M.S.A.L., XLIX, 1899, p. 351. La nouvelle partie du palais ducal de Nancy, inachevée par Boffrand et détruite (1739) portait le nom du Louvre.
- (4) PFISTER, o.c., p. 722
- (5) A.M.M., B. 10970 : Compte des sommes que le Père de Menoux a reçues du Roy pour être employées à l'acquisition des fonds, à la construction des bâtiments et jardins et à l'achat des meubles de la maison, chapelle et infirmerie des Missions Royales. (mai 1741-janvier 1743); Compte que rend le Sr Héré .. des sommes qu'il a reçues de la cassette du Roy pour être employées à payer ce qui étoit redent sur la Maison de la Mission Royale. (1.V.1743-6.V.1744). Les comptes sommaires de la maison des Missions, concernant aussi les dépenses pour la construction de l'hôtel, se trouvent également dans les manuscrits de la Bibliothèque Municipale de Nancy, n° 989 et 1184, et à A.M.M., H. 2013.

durèrent au moins jusqu'à la moitié de 1744. Les mêmes papiers révèlent les noms des artistes employés à la construction et à la décoration de l'hôtel des Missions. La décoration de la façade (les armes du roi, les chapiteaux des colonnes) fut exécutée par Louis Menuet, celle de l'intérieur (boiseries et stucs) par Jean Vallier et ses fils. Les autres travaux de sculpture sont dûs à Guibal, Barthélémy Mesny et Louis Le Noir. Les travaux de serrurerie sont l'oeuvre de Jean Lamour. Provençal peignit dans le réfectoire les tableaux représentant les bienfaisance du roi⁽⁶⁾. A la décoration de la chapelle, travaillaient l'architecte Jean Gauthier, les sculpteurs Menuet et Mesnil, et les peintres Charles, Gergonne et Provençal.

La grandeur de l'hôtel et la richesse de sa décoration furent admirées par les contemporains,⁽⁷⁾ pourtant cette splendeur ne dura pas longtemps. Après la suppression de la Compagnie, on voulait transformer l'hôtel en hôpital⁽⁸⁾, finalement, on y installa le séminaire (1780). Depuis 1906, le bâtiment appartient à l'Université.

L'architecture d'ensemble de l'Hôtel des Missions s'est bien conservé jusqu'à nos jours. On a seulement détruit le bâtiment du réfectoire, changé la distribution de la chapelle et de presque toutes les salles. De la décoration, il ne subsiste que de petits fragments.

L'Hôtel des Missions Royales est un vaste bâtiment à deux étages, avec un pavillon à trois étages au centre. La façade orientale donne sur la rue du Faubourg St Pierre. De l'autre côté s'étendaient les jardins, aujourd'hui disparus. Du côté sud l'hôtel touche à l'église St Pierre et du côté nord, aux maisons de la rue.

(6) PFISTER, o.c., pp. 728-729, A.M.M., G. 251

(7) Mémoires du duc de Luynes, t.IV, p.III; sur les fêtes et célébrations dans l'hôtel des Missions, cf. PFISTER, o.c., p. 728

(8) Les projets des années 1769-1774, concernant cette transformation se trouvent à A.M.M., C. 336 et C. 337

Le plan de l'hôtel⁽⁹⁾ est un rectangle étiré en longueur, avec les deux avant-corps plats flanquant le pavillon central. Du côté des jardins, les bâtiments de la chapelle, celui du réfectoire et une aile de dépendance touchaient le corps central. Entre ces bâtiments et l'église, se trouvaient un petit jardin et deux cours intérieures. Le rez-de-chaussée avait au centre un vestibule voûté, avec un escalier menant aux étages supérieurs. A gauche du vestibule, se trouvait l'appartement royal, composé de la salle des gardes du corps, une antichambre, une chambre à coucher et trois petits cabinets. Le roi possédait encore un petit jardin entre l'église et la chapelle. A droite du vestibule, il y avait une salle de réception, le réfectoire d'hiver, et l'entrée menant directement à l'une des cours intérieures. Le bâtiment de la chapelle, relié au corps central, se composait d'une antichambre, d'une sacristie et de la chapelle même, qui était rectangulaire et comprenait un petit chœur. Le réfectoire et les cuisines avaient la même disposition. Aux premier et deuxième étages, tout au long du bâtiment, se trouvait un couloir où s'ouvraient les portes des cellules particulières dont les fenêtres donnaient sur le jardin.

La façade aux dix-sept fenêtres, est divisée par les corniches à trois condignations. L'axe central est accentué par un pavillon comportant trois fenêtres, surélevé d'une condignation et demie au-dessus tout le bâtiment. Ce pavillon est flanqué par deux avant-corps plats, couronnés par les frontons semi-circulaires où autrefois se voyaient les armes du roi. La façade donnant sur le jardin n'a pas d'avant-corps. Le portail central, fermé par un arc, est tout simple. Son encadrement constitue le balcon du premier étage, soutenu par quatre colonnes composites. Les deux petits pilastres du premier étage soutiennent un grand cartouche en rocaille, qui originellement comportait une inscription⁽¹⁰⁾.

(9) Cette description de l'hôtel est un essai de reconstitution de son état original, fondé sur les gravures du Recueil des plans, (planches 29-31, t. II), et les autres documents de l'époque (parmi ceux-ci, une médaille de 1749), en comparaison avec l'état actuel du bâtiment. Les gravures du Recueil s'accordent en principe avec l'état présent, sur le projet manque pourtant un petit demi-étage du pavillon central. La disposition primitive de la partie nord de l'hôtel n'est pas claire. Sur la gravure de la façade on y voit une construction avec deux fenêtres en retrait. Sur le plan, cette aile existe aussi, mais sur la même ligne que le reste de la façade. Cette partie de l'hôtel fut probablement changée au XIX^e s., et est actuellement réunie à l'Hôpital Marin voisin.

(10) Ad Pietatis augmentum et inopiae subsidium Posuit et dotavit Stanislaus Rex Pol. et Dux. Lith. etc. AD MDCCXLII.

Les deux angles du bâtiment sont accentués par de simples protails en bossage. Toutes les fenêtres sont des encadrements simples, terminés en arc bombé. De la décoration intérieure, ne subsistent que des rocailles en stuc sur la voûte du vestibule, les boiseries de l'appartement royal⁽¹¹⁾ et la balustrade de l'escalier.

L'hôtel des Missions, bien qu'imposant par sa grandeur et malgré ses nobles proportions, est peu complexe du point de vue architectural. Le plan est conçu uniquement en fonction des besoins utilitaires. Le trait caractéristique de la façade est l'accent mis sur la partie centrale. Les parties latérales, vides, animées seulement par les fenêtres, ne constituent que l'arrière-plan de l'ensemble des deux avant-corps surmontés par le pavillon central. Ce contraste est renforcé par la composition du balcon et la concentration de la décoration au centre. Une telle composition est fréquente dans les hôtels de l'époque. L'exemple le plus voisin (seulement du point de vue de la relation centre-parties latérales) se trouve dans l'hôtel de Beauveau-Craon, place de la Carrière (Boffrand, 1714), important pour l'oeuvre de Héré, dans la mesure où il est la base de la composition des façades de la Place Royale.

(11) Les boiseries ont été démontées en 1944, et se trouvent actuellement à l'Hôtel de Ville. On les a exposées en 1955, cf. Art français au temps de Stanislas, bi-centenaire de la Place Stanislas, Nancy 1955 (catalogue de l'exposition au Musée des Beaux Arts), n° 149.

3 - Pavillon Royal de l'hôpital Saint-Julien

En 1747, Stanislas fonda vingt-quatre places pour des orphelins dans l'ancien hôpital Saint-Julien, et y fit construire (d'après les plans de Héré) un nouveau bâtiment, nommé depuis le Pavillon Royal. Ce pavillon servit jusqu'à l'année 1900, où il fut détruit⁽¹⁾.

Le Pavillon Royal⁽²⁾ était une construction à deux étages, de plan rectangulaire allongé. Sa disposition était purement fonctionnelle. Les deux longues façades, comprenant chacune onze fenêtres, étaient identiques. Les condignations (dont la supérieure était un peu plus basse que les deux autres), étaient divisées par les corniches. L'axe central était souligné par un avant-corps plat, qui était en fait un développement du portail, incluant aussi la fenêtre du premier étage. L'encadrement extérieur du portail constituait les lésènes, l'encadrement intérieur était tout simple, couronné d'un arc. La fenêtre du premier étage, avec un encadrement décoré en rocailles, était flanqué des deux lésènes qui soutenaient un fronton. Toute la composition était surmontée par un cartouche aux armes du roi, tenu par deux aigles,⁽³⁾ oeuvre de Söntgen. Les angles du bâtiment étaient accentués par des portails en bossage. Les fenêtres du rez-de-chaussée et du second étage avaient les encadrements rectangulaires, sans décoration. Au premier étage, ils étaient fermés en arc bombé, avec la clef sculptée.

(1) Sur l'histoire de pavillon cf. Contrat de fondation par S.M. le Roi de Pologne, duc de Lorraine et de Bar, de vingt-quatre places pour vingt-quatre orphelins, savoir douze garçons et douze filles, dans l'Hôpital Saint-Julien de Nancy, 21 février 1747, Nancy (P. Antoine) s.d., J.J. LIONNOIS, Histoire des villes vieille et neuve de Nancy., Nancy (Haener) 1805-1811, t.II, p. 480 Précis des fondations, pp. 36-45 (dépense 40 150 livres; Ch. PFISTER, Histoire de Nancy, Nancy-Paris (Berger-Levrault) 1902-1908, t.I. pp. 195-214; L. BOPPE, Les établissements hospitaliers à Nancy, Nancy (Crépin-Leblond) 1906, p. 13; A.M.M., B. 10971, B. 10975, B. 10976.

(2) La reconstitution s'appuie sur la gravure (plan et façade) du Recueil des plans. (t.II, pl.32) et sur les photographies anciennes, cf. PFISTER, o.c., t.I, p. 221, et Ancien Hospice Saint-Julien 1588-1900, Nancy (Ateliers A. Barbier et Paulin)

(3) De l'autre côté à cette place se trouvait une inscription : Pater meus et mater mea deliquerunt me; Dominus autem assumpsit me, cf. LIONNOIS, o.c.

L'ensemble de l'architecture du pavillon était très simple. La façade présentait une version simplifiée de celle de l'hôtel des Missions Royales. Le bâtiment hospitalier était dépourvu de la riche composition de la partie centrale, qui était l'accent principal de la façade de l'hôtel des Missions. Le bloc central a été réduit à un portail amplement développé. Héré a suivi ici, une fois encore, l'exemple de Boffrand, dans l'hôtel de la Monnaie, bâti en 1721-1723⁽⁴⁾.

(4) Sur l'hôtel de la Monnaie cf. PFISTER, o.c., t. III, pp. 273-274, et P. MAROT, Le vieux Nancy, Nancy (Humblot) 1970, p. 246.

4 - Hôpital Royal. (Hôpital de Saint-Jean-de-Dieu).

L'hôpital Royal, aujourd'hui rue Ste Catherine, appartenant à l'origine aux Frères de la Charité de Saint-Jean-de-Dieu, fut fondé par Stanislas et construit d'après les plans de Héré en 1750⁽¹⁾.

L'ensemble de l'hôpital était composé du bâtiment hospitalier proprement dit, à deux étages, sur plan rectangulaire⁽²⁾, et d'une chapelle qui lui était adossée sur l'axe transversal. La disposition correspondait aux besoins pratiques. Un vestibule dans l'axe, était en même temps le porche de la chapelle. De chaque côté s'étendait le couloir, avec les salles pour les malades, l'infirmierie, le réfectoire, etc.. La longue façade, tournée vers le nord est toute simple, rythmée uniquement par le fenêtrage. Plus élaborée est celle qui donne sur la rue Ste Catherine, aussi simple de conception, mais de proportions harmonieuses et avec une exécution soignée des détails. Composée de trois condignations, divisées par les corniches, elle a un avant-corps central comportant trois fenêtres et couronné par un fronton⁽³⁾. Chaque partie latérale ne comporte qu'une fenêtre; au rez-de-chaussée, elles sont remplacées par des panneaux rectangulaires. Les encadrements des fenêtres sont fermés en arc avec la clef décorée.

-
- (1) Précis des fondations, pp. 29-35, (dépense 69 234 livres); Ch. PFISTER, Histoire de Nancy, Nancy-Paris (Berger-Levrault) 1902-1908, t.I, pp. 735-738, plan P. 669; L. BOPPE, Les établissements hospitaliers à Nancy, Nancy (Crépin-Leblond) 1906, pp. 34-45; A.M.M., B. 10971, B. 10975, C. 336 (plan), C. 343.
 - (2) Au moment de tracer la nouvelle rue Ste Catherine (L752), on a détruit l'angle qui empiétait sur le terrain de la nouvelle artère, ainsi que la façade, qu'on a aussitôt reconstruite sur la nouvelle ligne, d'où l'irrégularité du plan actuel. Cf. BOPPE, o.c., p. 35; A.M.M., C. 336 (plan) et Plan général des deux villes de Nancy et des nouveaux édifices que S.M. Roi de Pologne etc., y a fait construire... par Belprey (1754).
 - (3) Le fronton était à l'origine orné de vases, cf. Civitas Nanceianae Monumenta Sacra, gravure par Héripin (1790).

5 - Eglise Saint-Jacques de Lunéville

"Le roi ayant trouvé l'Eglise Paroissiale Saint-Jacques de Lunéville dans un état de vétusté, qui exigeoit sa reédification, Sa Majesté prit la résolution en 1745 de la faire démolir, de faire en même temps achever celle de l'Abbaye de Saint Remy, commencée sous le régime du Duc François et d'y faire transférer le service de la Paroisse; ce qui a été exécuté au moyen d'une dépense de cent trente-quatre mille deux cent cinq livres, onez sols, deux deniers de France, que Sa Majesté a fait payer aux ouvriers employés au parachèvement de ladite Eglise, la construction des tours, de l'Orgue et des ornements qu'Elle y a fait faire"⁽¹⁾. Cette citation du Précis des Fondations, résume l'histoire de l'église, on ne peut y ajouter que les dates et le nom des artistes : conçue en 1730 par Boffrand, elle fut terminée par Héré entre 1745 et 1747⁽²⁾.

L'église présente un type de construction fréquent en Lorraine, avec trois nefs de même hauteur, avec le choeur et les bras du transept fermés en abside⁽³⁾. L'intérieur ressemble à des églises contemporaines comme St Sébastien de Nancy ou l'abbaye des prémontrés de Pont-à-Mousson⁽⁴⁾. La façade à deux tours est elle aussi, selon toute vraisemblance, l'oeuvre de Boffrand,⁽⁵⁾ à l'exception du couronnement des tours et de l'horloge qui surmonte le fronton, dus à Héré.

(1) Précis des fondations, p. 94

(2) Sur l'église, cf. H. BAUMONT, Histoire de Lunéville, Lunéville (E. Bastien) 1900, pp. 145-147; P. MAROT, Lunéville, Congrès Archéologique de France XCVI, 1933, pp. 307-310; Chanoine POUREL, L'église St Jacques de Lunéville (XVIII^e siècle), ses splendeurs inconnues, s.l.n.d.

(3) Recueil des plans, t.I, pl. 12 et 13.

(4) Pour les références concernant ces églises, cf. le chapitre sur Notre-Dame de Bonsecours.

(5) La Bibliothèque des Beaux Arts et d'Archéologie de Paris conserve un recueil de dessins attribué à Nicolas Jadot, (III-N-10) qui comporte aussi le projet de la façade de St Jacques, ce qui a permis à P. MAROT (Emmanuel Héré, Annales de l'Est, 1954, p. 14-15) de l'attribuer à Jadot. Pourtant les dessins en question sont certainement de plusieurs artistes, et un seul porte la signature de Jadot.

Pourtant, dans ces deux cas, Héré s'inspirait des projets de Boffrand pour la façade de la cathédrale de Nancy⁽⁶⁾. Le couronnement des tours de St Jacques en forme de lanternes ouvertes aux quatre côtés imite celui de la cathédrale, mais en plus ajouré et avec une abondance d'ornements. Des statues des saints chers à Stanislas, dûs à Guibal (St Michel et St Jean Népimucène), placées au faite des tours vinrent en souligner les proportions élancées. Le couronnement du fronton devait se composer d'après la gravure du Recueil des plans..., de l'horloge entourée des symboles du Temps et flanquée par deux figures allégoriques. Son iconographie, et partiellement la composition formelle, étaient inspirées de la "pyramide" qui aurait dû orner la façade de la cathédrale, d'après le projet de Boffrand, jamais exécuté, mais connu grâce aux gravures⁽⁷⁾. La version réalisée à St Jacques, sculptée par Joseph Béchamp, diffère dans les détails du projet de Héré⁽⁸⁾, tout en conservant son contenu symbolique. L'horloge est supportée par Chronos, et les figures allégoriques ont été remplacées par des anges.

L'élément principal de la décoration intérieure est constitué par le splendide buffet d'orgue terminé en 1751, construit en bois et en stuc selon le projet de Héré⁽⁹⁾. L'orgue lui-même fut exécuté par les Frères Dupont. La tribune, soutenue par quatre colonnes ioniques, est surmontée d'une balustrade avec les armes royales au milieu. Le buffet d'orgue forme une sorte de portique de plan semi-circulaire, couronné d'un baldaquin composé de volutes rococo. Cette composition, déjà aérée et dynamique en elle-même, est complétée par une fresque en trompe-l'oeil, oeuvre de Girardet qui crée une illusion de profondeur. La décoration sculptée comporte des angelots musiciens et des instruments de musiques en faisceaux.

-
- (6) P. SIMONIN, La cathédrale de Nancy, Jules Hardouin-Mansart et la genèse d'une église classique, Le Pays Lorrain LI, 1970, p.116.
 (7) Ibidem, p. 137.
 (8) Le Musée de Lunéville possède un dessin des parties de la façade qui furent modifiées au cours de la réalisation. C'est peut-être le projet final, destiné pour le sculpteur.
 (9) Recueil des plans..., t. II, pl. 34.

Le buffet d'orgue de St Jacques est l'une des plus intéressantes réalisations de ce genre en France. Toute la composition sert à cacher, et non à exposer l'instrument proprement dit. L'architecture à plusieurs plans, avec la perspective en trompe-l'oeil, ressemble au projet de Servandoni pour la tribune de St Sulpice de Paris, mais l'un et l'autre trouvent leur origine dans la scénographie baroque⁽¹⁰⁾. Héré a pu s'inspirer ici des oeuvres de Francesco Galli Bibbiena, l'un des célèbres architectes-décorateurs de théâtre qui travaillait aussi à Nancy⁽¹¹⁾. Les nets éléments baroquissimes furent probablement introduits consciemment, pour animer la froideur de l'intérieur de l'église.

La composition de la tribune d'orgue englobe en quelque sorte le porche intérieur en bois, sculpté de formes rococo, probablement par Jean Vallier,⁽¹²⁾ auteur des stalles du chœur. Les autels latéraux de stuc polychrome furent exécutés par les frères Mansiaux.

Si Héré est l'auteur d'une partie relativement secondaire de l'architecture de St Jacques, il a en revanche fortement influencé son caractère artistique. Les tours, visibles de loin, donnent à l'église une silhouette d'une légèreté baroquissime. Les formes dynamiques de la tribune d'orgue déterminent l'impression produite par l'intérieur. L'architecture de St Jacques met ici en lumière les différences stylistiques entre Boffrand et Héré, malgré toute la dépendance artistique que ce dernier peut avoir par rapport à son illustre maître.

(10) Sur la tribune d'orgue de St Jacques et sur d'autres constructions semblables, cf. G. SERVIÈRES, La décoration artistique des buffets d'orgue, Paris (G. van Oest) 1928, en particulier pp. 145-146; Histoire de l'architecture classique..., t. III, pp. 443.

(11) Sur les travaux de Bibbiena à Nancy, cf. F.G. PARISSET, L'Opéra de Nancy de François Bibbiena (1708-1709), (in :) Urbanisme et architecture, Mélanges Pierre Lavedan, Paris 1954, pp. 277-283; H. ANTOINE, L'Opéra de Nancy, Le Pays Lorrain XLVI, 1965, pp. 1-23

(12) POUREL, o.c., prétend que le porche fut sculpté par des artistes du couvent St Rémy de Lunéville.

II -- RESIDENCES ROYALES

1 - Lunéville

a) Aménagement du château et du parc.

Le château de Lunéville, résidence principale de Stanislas, fut construit entre 1702 et 1706, par Germain Boffrand, sur l'ordre du duc Léopold⁽¹⁾. Certaines parties furent pourtant ajoutées dans les années trente, et terminées seulement du temps de Stanislas. Le château est bâti sur un plan en fer à cheval, avec une longue cour d'honneur du côté ouest⁽²⁾. La partie d'habitation était située dans l'aile sud-est, disposée asymétriquement et invisible du côté de la cour. L'ensemble comporte aussi la chapelle et le théâtre. L'oeuvre de Boffrand, malgré sa noble simplicité n'est pas originale. L'architecte a suivi autant dans la conception générale que dans les détails l'exemple de son maître, Jules Hardouin-Mansart. Une telle attitude est d'ailleurs tout à fait compréhensible à l'époque où l'influence de Versailles s'étendait dans toute l'Europe. La chapelle constitue le fragment du château le plus intéressant du point de vue architectural. Bien qu'inspiré de la chapelle de Versailles, elle est plus rigoureusement classique, et offre un exemple important du courant gréco-gothique⁽³⁾. La décoration du château était l'oeuvre des sculpteurs Jean et François Vallier, Louis Menuet et Barthélémy Mesny, et des peintres Claude Charles, Charles-Louis Chéron, Claude Jacquard et Provençal.

-
- (1) Les châteaux..., pp. 3-17 ; P. MAROT, Lunéville, Congrès Archéologique de France XCVI, 1933, pp. 301-307 ; cf. aussi A. JOLY, Le Château de Lunéville, fondation - prospérité - décadence, Nancy (Vagner) 1846 ; G.A. DELARD, Notice sur le château de Lunéville, Paris (Martinet) 1840 ; A. JOLY, Histoire de Lorraine au XVIII^e siècle. Le château de Lunéville, Paris (M. Lévy) 1859 ; H. BAUMONT, Histoire de Lunéville, Lunéville (E. Bastien) 1900, pp. 108-109 ; P. DU COLOMBIER, Le château de Lunéville, suppl. n° 101 de la Revue Française, mai 1958.
- (2) Les plans, élévations et coupes du château, cf. G. BOFFRAND, Livre d'architecture..., Paris (Cavelier) 1745, pp. 57-58, pl. XXIV-XXVI et Recueil des plans..., t. I, pl. 3-11.
- (3) R.D. MIDDLETON, The Abbé de Cordemoy and the Graeco-Gothic Ideal ; a Prelude to Romantic Classicism, Journal of the Warburg and Courtauld Institutes XXV, 1962, pp. 306-308 ; sur le style de Boffrand cf. aussi J. GARMS, Studien zu Boffrand, Mitteilungen gesammelt für vergleichende Kunstforschungen, XVI-XVII, Wien 1963-1965, pp. 17-20 (résumé).

~~Claude Jacquard et Provencal.~~

Au moment de son avènement au trône de Lorraine, Stanislas trouva sa future résidence complètement dépourvue de son aménagement qui avait été démonté sur l'ordre de François III, quittant pour toujours Lunéville. La décoration et le nouvel aménagement du château durèrent quatre mois. Stanislas qui habita temporairement l'hôtel de Craon, surveillait personnellement les travaux. On sait qu'il rejeta la première version de la décoration. L'architecture du château resta intacte, sauf le changement des armes sur la façade, l'achèvement définitif de la chapelle, la décoration de la salle du théâtre avec des fragments architecturaux provenant du théâtre de Nancy qui venait d'être démolí, et enfin la décoration architecturale de certaines salles⁽⁴⁾.

Le mobilier de Stanislas, connu grâce aux inventaires⁽⁵⁾, était composé d'objets de nature et d'origine très différentes. Les tableaux représentaient surtout des portraits de la famille du roi et de souverains européens, ainsi que des sujets religieux. La plupart des nombreuses tapisseries provenaient de l'Orient, mais s'y ajoutait une belle collection de tapisseries de la manufacture des Gobelins⁽⁶⁾. De la collection des meubles, on ne connaît aujourd'hui que des pièces isolées. Il y avait en outre d'innombrables objets de diverses origines⁽⁷⁾.

(4) Les châteaux..., pp. 9-13. La décoration d'une salle au-dessus du passage dans le corps central montre un caractère rococo (cf. Recueil des plans..., t. I, pl. 10), elle fut donc sans doute exécutée sous Stanislas.

(5) Archives Nationales KK 1130, publiées dans Le mobilier, pp. 37-59

(6) M. ANTOINE, Les tapisseries du château de Lunéville au temps de Stanislas, Pays Lorrain XXXV, 1955, pp. 117-124.

(7) On trouve les meubles et autres objets provenant de Lunéville et d'autres résidences de Stanislas dans de nombreuses collections de différents pays. Il est impossible d'essayer même de les énumérer.

Bien que deux fois brûlé, le château n'a pas subi de changements jusqu'à la mort de Stanislas, date à laquelle il fut transformé en caserne. A partir de là, le monument connaît des sorts divers, il est utilisé par des propriétaires accidentels. Le Musée communal aménagé à l'intérieur semble être le genre d'exploitation le plus approprié ; pourtant, le château exigerait une restauration plus complète.

Le parc de Lunéville fut créé en 1711-1724 par les artistes du duc Léopold : Yves des Hours, émule de Le Nôtre, et Louis Gervais⁽⁸⁾, futur créateur du parc de Schoenbrunn à Vienne. Le parc s'étendait sur un vaste terrain à l'est du château, vers Chanteheux, délimité au sud par les maisons de la ville, et du nord par le marais qui descendait vers la Vezouse, futur emplacement des Bas Bosquets⁽⁹⁾. Formant le centre de la composition, l'allée principale prolongeait l'axe du château, bordée de parterres et de charmilles. Dans les autres parties du parc se trouvaient les bosquets et labryntes de dessin géométrique, typique de l'époque, avec des pièces d'eau, des fontaines⁽¹⁰⁾ et des statues.

Stanislas conserva la forme générale du jardin, tracée par des Hours et Gervais, et se borna à modifier et compléter des détails. Son oeuvre principale était les Bas Bosquets dans la partie nord du parc, jusque là totalement inutilisée. Ce terrain fut acheté en 1738 et 1739, grâce à d'importants travaux, intégré dans l'ensemble du jardin⁽¹¹⁾. Le Grand Canal fut creusé entre le château et la Vezouse, parallèlement à l'allée principale. Il avait du côté ouest la forme d'une croix, et à l'est il tournait à angle droit pour rejoindre la rivière. Une telle situation du canal brisait l'unité de la composition d'ensemble, mais c'était la seule solution qui permettait de créer cet élément indispensable dans tous

(8) Les châteaux..., p. 17 ; BAUMONT, o. c., pp. 108-109 et 156-160.

(9) Pour le plan du parc cf. Recueil des plans..., t. I, pl. 3.

(10) Le fameux mécanicien Vayringe était employé à la construction des fontaines cf. BAUMONT, o. c., p. 157.

(11) Les châteaux..., pp. 23-26.

les grands parcs de l'époque. Le lit du canal était couvert de maçonnerie. Il avait la profondeur uniforme de six pieds, ce qui permettait les promenades avec de petits bateaux. Le terrain entre le canal et la Vezouse était donc une île, sur laquelle on aménagea des bosquets géométriques et une grande pièce d'eau, nommée la Paquette, séparée de la rivière par une étroite bande de terrain.

C'était les pavillons qui formaient l'attraction principale du parc. Le Kiosque, le plus ancien, se trouvait dans la partie sud du jardin, à côté de la Comédie Champêtre (le théâtre d'été). L'ensemble des Bas Bosquets formait un village, composé du Trèfle, pavillon chinois, du groupe des maisonnettes, nommé la Chartreuse, et enfin de la Pêcherie, kiosque de musique dont les formes ne sont pas connues. Au coude du Grand Canal se trouvait le pavillon de la Cascade. L'ensemble de la composition était complété par de nombreuses pièces d'eau, avec des fontaines ornées de figures de bronze, conservées partiellement à Schwetzingen, et un grand nombre de statues allégoriques, dues pour la plupart à Barthélémy Guibal, et dont une partie se trouvent à leur lieu d'origine⁽¹²⁾. Enfin à côté du château, et au bord du canal, s'étendait le Rocher, théâtre d'automates. A l'agglomération de Lunéville appartenaient aussi les maisons de plaisance de Chanteheux et Jolivet.

L'ensemble du parc, bien que plein de charme et correspondant parfaitement à l'esprit de l'époque, n'était pas une oeuvre originale. Les mêmes formes, inspirées des schémas de Le Nôtre étaient connues depuis plusieurs dizaines d'années. Ce qu'il y a d'original en revanche dans la conception de Stanislas, tient à la richesse extraordinaire de l'architecture des pavillons, qui méritent une analyse approfondie, de même que le Rocher dont l'étude dépasse peut-être le strict plan architectural, mais se trouve très importante pour la compréhension de certains traits du mécénat de Stanislas.

(12) Photos dans Les châteaux, passim ; sur l'achat des bronzes pour Schwetzingen, cf. infra.

b) Le Rocher.

Le théâtre d'automates, appelé le Rocher, était l'une des décorations les plus dignes d'intérêt, et sans doute la plus particulière de tout le parc de Lunéville. C'était tout un village, peuplé d'automates en bois, animés par la force motrice de l'eau. L'idée venait probablement du roi lui-même, et fut réalisée par Héré, auteur du projet général, avec la participation de François Richard (1678-1759) qui exécuta la partie mécanique de l'oeuvre. Le Rocher naquit en 1742, mais on le compléta encore dix ans après⁽¹³⁾.

Le spectacle du théâtre d'automates était une des attractions principales de Lunéville. Le caractère peu ordinaire de cette idée et l'ampleur de la réalisation suscitaient l'admiration des nombreux invités du roi⁽¹⁴⁾. Co-auteur, Héré accordait lui aussi un grand prix à l'oeuvre, puisqu'il lui consacra la plus belle planche de son album et qu'il la compléta par une description précise, seul texte de ce genre dans toute la publication⁽¹⁵⁾.

Le Rocher⁽¹⁶⁾ s'adossait au mur de soutènement de la terrasse du

(13) BAUMONT, o. Œ., p. 169 ; Les châteaux..., pp. 28-30 et 102 ; Les collaborateurs de Richard furent ses fils François et Joseph-Nicolas, Jacques Haye, Joseph Grivel et le Hollandais Bocksael.

(14) Les châteaux..., pp. 29-30, cite plusieurs opinions enthousiastes des visiteurs de Lunéville.

(15) Recueil des plans..., t. I, pl. 24, description dans les pages suivantes cf. l'annexe.

(16) Outre la gravure citée plus haut, on connaît les vues suivantes du Rocher : 1. peinte par André Joly (Musée Lorrain), 2. peinte par Charpentier (repr. par BAUMONT), 3. d'un auteur inconnu, provenant de la galerie d'Einville (Musée de Lunéville). Les descriptions contemporaines : [DELESPINE], Relation du voyage de Mesdames Adélaïde et Victoire à Plombières, depuis le départ de Marly, le 30 juin 1761, jusqu'à leur retour à Versailles, le 28 septembre de la même année ; Paris (C. Desprez) 1762, pp. 44-45 ; [FILLION DE CHARIGNEU], Journal de ce qui s'est passé pendant le séjour des Mesdames de France, Adélaïde et Victoire à Lunéville, au château de Malgrange et à Nancy, Nancy (Lesseure) s. d., pp. 12-13. La description dans Observations... n'est qu'une paraphrase du texte de Héré.

château, qui descendait vers les Bas Bosquets, au bord du Grand Canal qui avait en cet endroit une forme de croix. Disposé en fer à cheval, il se composait d'une partie centrale, entourant de trois côtés la traverse de la croix du canal, et des deux parties latérales qui s'étendaient le long des berges proprement dites. Le tout avait à peu près deux cents cinquante mètres de long et comptait quatre vingt huit figures de grandeur naturelle. Le côté ouest de la partie centrale du Rocher comportait un pavillon, couronné d'une balustrade, avec une loggia à architrave, soutenue par des colonnes toscanes, d'où l'on pouvait admirer de près le spectacle. Le fond de celui-ci était un paysage montagneux, construit artificiellement, auquel l'ensemble doit son nom. On y avait disposé de façon pittoresque d'énormes blocs de grès, créant ainsi des grottes avec stalactites, des sentiers et des ruisseaux. Le décor était complété par la végétation. Les automates étaient groupés dans la partie centrale, dans les parties latérales, on avait créé des perspectives en trompe-l'oeil qui s'ouvraient entre les cadres formés par les rochers.

Le sujet de la représentation était la vie laborieuse et joyeuse de la campagne, conçue sous la forme de pastorale. Il y avait là des constructions telles qu'un moulin à vent, un moulin à eau, une forge, une auberge et des maisons paysannes. Les campagnards étaient occupés à de multiples travaux domestiques et artisanaux. Il y avait encore des enfants qui jouaient, des bergers avec leurs animaux, et même on y voyait une scène d'ivrognerie et un ermite priant à l'écart de sa grotte. Toutes les figures faisaient des mouvements compliqués et avaient des voix diverses. A plusieurs endroits du village, on avait placé quelques musiciens, jouant de la flûte et du violon. L'ensemble, plein de mouvement, de couleur et de bruits, devait produire un grand effet, d'autant plus que les figures étaient très bien imitées, et que leurs visages reproduisaient les traits des bourgeois de Lunéville.

La mort de Stanislas en 1766 marqua la fin de l'existence du Rocher. On ne garda ni les figures, ni les installations hydrauliques, malheureusement omises dans l'album de Héré.

Le théâtre d'automates de Lunéville, bien que sortant de l'ordinaire par l'ampleur de la réalisation, n'était pas sans avoir de précédents. Les automates ont une longue histoire ; nous nous bornerons pour notre propos à imaginer ici les figures animées par les systèmes hydrauliques⁽¹⁷⁾. On considère généralement que trois savants d'Alexandrie sont les inventeurs de l'automatique : Ktésibios et Philon, qui vivaient au II^e siècle av. J.-C., et surtout Héron qui travaillait au début de notre ère, le seul dont les oeuvres se soient conservées du moins dans leur plus grande partie. Ses traités, la Pneumatique et les Automates servirent de base au développement ultérieur de l'automatique. Au Moyen Age, les figures automatiques étaient connues aussi bien en Occident, que dans les pays islamiques. On les utilisait en général pour la décoration des horloges, dont les exemples nous sont donnés par celles des cathédrales de Strasbourg et de Lund. Les jouets automatiques à mécanismes d'horlogerie étaient un passe-temps favori dans les cours médiévales.

Le XVI^e siècle vit s'accroître l'intérêt porté à Héron, avec les premières éditions de ses travaux, assorties d'illustrations gravées⁽¹⁸⁾. Les automates de Héron, mus en général par l'eau ou l'air comprimé pouvaient effectuer des mouvements compliqués et pousser des sons. Héron avait conçu aussi des scènes à plusieurs figures, et même tout un spectacle en cinq actes, avec les décors qui changeaient automatiquement. Son invention très caractéristique, fréquemment imitée par la suite était des oiseaux chantant en bronze ou en bois. Les continuateurs les plus illustres des idées de

(17) Sur l'histoire des figures automatiques cf. A. CHAPUIS et E. GELIS, Le monde des automates, étude historique et technique, Paris 1928 ; A. CHAPUIS et E. DROZ, Les automates, Figures artificielles d'hommes et d'animaux. Histoire et technique, Neuchâtel (Griffon) 1949 ; J. SABLIERE, De l'automate à l'automatisation, Paris (Gauthier-Villars) 1966.

(18) Par exemple Heronis Alexandrini Liber, a Federigo Commandino Urbinate ex Graeco in Latinum conversus, Urbini 1575 (première édition de la Pneumatique) ; Di Herone Alessandrino overo machine se moventi, Venezia 1589. Sur Héron et la bibliographie de ses oeuvres, cf. A. DE ROCHAS, La science des philosophes et l'art des thaumaturges dans l'antiquité, Paris (G. Masson) 1882.

Héron furent Giovanni Battista Aleotti⁽¹⁹⁾, qui avait imaginé les scènes complexes d'un véritable théâtre d'automates, ainsi que Salomon de Caus⁽²⁰⁾, célèbre architecte et mécanicien qui réalisa une partie de ses inventions théoriques dans les jardins princiers de Heildelberg, dans les années 1616-1619⁽²¹⁾. On rencontre souvent des projets de jouets automatiques dispersés dans plusieurs traités de physique et de mécanique de cette époque⁽²²⁾, ce qui témoigne de l'importance qu'on donnait à ce problème, pour nous si enfantin et si peu utile.

Les figures automatiques correspondaient parfaitement aux goûts du maniérisme, et leur principale qualité, dans l'esprit des contemporains tenait à l'absence de toute utilité pratique⁽²³⁾. C'est de cette époque que viennent les exemples les plus nombreux et les plus connus du théâtre d'automates.

Les machines compliquées et les figures automatiques étaient utilisées pendant les intermèdes présentés dans les cours italiennes⁽²⁴⁾. Le lieu le plus caractéristique d'utilisation des théâtres d'automates restait cependant les jardins, et plus précisément les grottes, décor presque indispensable des parcs du XVIIe et XVIIIe siècles.

Parmi les exemples les plus fameux, on cite les jardins des Médicis à Pratolino près de Florence, aménagés en 1569. Bernardo Bountalenti, d'ailleurs un des principaux créateurs des intermèdes, avait installé dans des grottes les figures du dieu Pan jouant la flûte, un ange soufflant dans une trompette, un tourneur à son travail, et enfin

(19) *Quattro theoremi aggiunti a gli artificiosi spiriti de gli elementi di Herone da Gio : Battista Aleotti*, traité ajouté à l'édition italienne de la *Pneumatique*, Ferrara 1589.

(20) S. DE CAUS, *Les raisons des forces mouvantes, avec diverses machines, tant utiles que plaisantes, ausquelles sont adjoints plusieurs dessins de grottes et fontaines*, Frankfurt 1615.

(21) S. DE CAUS, *Hortus Palatinus a Friderigo Rege Bohemiae, Electore Palatino Heildelbergae extractus*, Frankfurt 1620 ; cf. aussi H.R. JUNG et W. SCHROEDER, *Das Heildelberger Schloss und seine Garten und der Schloss zu Schwetzingen*, Berlin 1898.

(22) Cf. par exemple : A. RAMELLI, *Diverse e artificiose machine*, Paris 1588 ; G. BRANCA, *Le machine...*, Roma 1629.

(23) J. SHEARMAN, *Mannerism*, (Penguin Books) 1967, p. 131.

(24) *Ibidem*, p. 107.

Galathée, conduite dans une conque d'or, tirée par des dauphins et précédée de Triton⁽²⁵⁾. Les célèbres installations hydrauliques de Tivoli, dans les jardins du cardinal Hippolyte d'Este, aménagées vers 1566-1572 par le français Luc Le Clerc, se sont relativement bien conservées jusqu'à nos jours. L'attraction principale en était un orgue à eau, mais il n'y manquait pas d'autres effets acoustiques (explosions à la fontaine du dragon). En fait d'automates, il y avait seulement des oiseaux chantant et animés. Au début du XVIIe siècle, on envisagea d'introduction de figures nouvelles, plus compliquées, telles que des faunes et des arquebusiers tirant, ce que proposait le fontanier Vincenzo Vincenzi au propriétaire de l'époque, c'est-à-dire le cardinal Alessandro d'Este. Ces projets ne furent toutefois pas réalisés⁽²⁶⁾.

En France, Bernard Palissy déjà avait projeté de décorer les jardins avec des figures automatiques⁽²⁷⁾ ; mais l'ensemble le plus complet, datant des années 1599-1610, se trouvait dans les grottes de la résidence royale de St Germain-en-Laye. Il était dû à l'artiste florentin Tomaso Francini, fondateur de toute une dynastie d'ingénieurs hydrauliciens qui travaillaient pour la cour royale. Ces grottes étaient creusées dans les terrasses qui descendaient vers la Seine. On y voyait entre autres une nymphe musicienne jouant de l'orgue hydraulique, une scène d'Orphée charmant les animaux par sa musique, Neptune avec les autres divinités marines et enfin un dragon. Dans une des grottes, un système de décoration donnait l'illusion de flammes qui entouraient le visiteur⁽²⁸⁾.

(25) Ibidem, pp. 130-131, description du XVIIe siècle cf. R. LASSELS, Voyage d'Italie, Paris 1671, pp. 236-239.

(26) D.R. COFFIN, The Villa d'Este at Tivoli, Princeton, N. Jersey (Princeton University Press) 1960, pp. 14-40 et 107-108 ; description de 1581, cf. M. DE MONTAIGNE, Journal de voyage en Italie, Oeuvres complètes, Paris (Cananel) 1928, t. VII, p. 276.

(27) B. PALISSY, Recepte véritable, par laquelle tous les gens de la France pourront apprendre à multiplier et augmenter leur trésors (1e édition 1563), Oeuvres complètes, Paris 1967, p. 80.

(28) G. HOUDARD, Les châteaux royaux de Saint-Germain-en-Laye, 1124-1789, Saint-Germain-en-Laye (Miravault) 1910-1911, t. II, pp. 120-135 ; L. DE LA TOURASSE, Le château-neuf de Saint-Germain-en-Laye, ses terrasses et ses grottes, Paris (Ed. de la Gazette des Beaux arts) 1924, pp. 11-22, 33-34, et 37-42 ; A. MOUSSET, Les Francines, créateurs des eaux de Versailles, intendants des eaux et fontaines de France, de 1623 à 1784, Paris (Picard) 1930, pp. 31-41.

Le groupe de petites figures en bois de Helbrunn près de Salzburg offre un rare exemple d'automates hydrauliques du début du XVII^e siècle conservés jusqu'à nos jours. C'est l'architecte italien, Santino Solari, qui a construit la résidence de Helbrunn pour l'archevêque Marx Sittlich (Marcus Sitticus), dans les années 1613-1619. La décoration principale de son magnifique jardin consiste en sculptures de marbre, mais il y a aussi des automates, comme ceux de Triton, une Nafade, un dauphin, un dragon, des artisans au travail (un maréchal-ferrand et un potier), un groupe composé d'Apollon et de Martias et un autre de Persée délivrant Andromède⁽²⁹⁾.

Les exemples cités ici sont seulement une partie des nombreuses réalisations de théâtre d'automates au XVI^e siècle et dans la première moitié du XVII^e. En général, les figures étaient faites en bois, plus rarement en bronze. Presque toujours elles faisaient partie de la décoration des grottes du jardin et appartenaient à l'ensemble des jeux d'eau.

L'association avec les grottes et les eaux déterminaient les sujets des spectacles d'automates, sujets qui se retrouvaient en différents lieux. On représentait volontiers des scènes mythologiques, surtout des divinités marines. Le voyage de Galatée et le concert de Pan de Pratolino, Orphée aux animaux, et la nymphe joueuse d'orgue de Saint-Germain-en-Laye ont leurs correspondants dans les gravures du traité Raisons des forces mouvantes de Salomon de Caus. On appréciait beaucoup la musique mécanique, comme en témoignent les orgues hydrauliques de Tivoli et de Saint-Germain, dont la construction a été décrite par Héron, et ensuite par Palissy et de Caus.

Le goût pour les théâtres d'automates dans les jardins passa en même temps que l'époque du maniérisme. Certes, on continua à construire des grottes, de même, on ne renonça pas aux jeux d'eau, mais on remplaça

(29) P. BUBERL, Die Denkmäler des Gerichtbezirkes Salzburg. Österreichische Kunst-Topographie, t. XI, Wien 1916, pp. 170-171, 224 et 240.

les automates par de véritables sculptures, exécutées parfois par les meilleurs artistes. Un exemple magnifique d'une telle décoration était la grotte de Thétis à Versailles, datant des années 1666-1668⁽³⁰⁾. On n'abandonna pas bien sûr la construction des automates, et le XVIII^e siècle apporta même un grand développement à ce domaine. C'étaient pourtant surtout des figurines isolées, qui effectuaient parfois des actions très compliquées, comme écrire, dessiner ou jouer aux échecs⁽³¹⁾. On délaissa le système hydraulique au profit de mécanismes d'horlogerie plus complexes. Les scènes à plusieurs figures étaient plus rares, à l'exception des tableaux mouvants, composés de figures minuscules. Le plus souvent, on représentait de cette manière les scènes de crèche. On peut voir un exemple de la thématique profane (les scènes de la cour) dans le fameux théâtre d'eau de Helbrunn, qui fut constitué dans les années 1748-1752⁽³²⁾.

On ne dispose que de peu de renseignements sur les théâtres d'automates en Pologne, mais on sait cependant qu'il existait des représentations mécaniques dès le début du XVII^e siècle⁽³³⁾. On utilisait aussi assez souvent de telles figures pour les décorations temporaires et les portes triomphales⁽³⁴⁾. Sans aucun doute il y eut aussi dans les jardins des résidences de multiples jeux d'eau, dont on n'a rien conservé jusqu'à nos jours⁽³⁵⁾.

François Richard, co-auteur du Rocher est connu grâce à ses autres oeuvres : en 1733 il exécuta un tableau mouvant représentant un marché, qui fut offert ensuite par le duc Léopold à l'empereur Charles VI⁽³⁶⁾.

(30) L. LANGE, La grotte de Thétis et le premier Versailles de Louis XIV, Art de France I, 1961, pp. 133-148.

(31) CHAPUIS et DROZ, o. c., passim.

(32) BUBERL, o. c., p. 251.

(33) H. JURKOWSKI, Dzieje teatru lalek, Warszawa 1970, p. 31.

(34) C'étaient surtout les figures des aigles, cf. J. CHROŚCICKI, Architektura okazjonalna w Polsce. Próba charakterystyki (in: Treści dzieła sztuki, Warszawa 1969, pp. 219-220.

(35) Les installations hydrauliques dans les jardins royaux à Varsovie sont mentionnées dans une description de 1643, cf. A. JARZEBSKI, Gościniec albo opisanie Warszawy, Warszawa 1909, p. 70.

(36) Dom CALMET, Bibliothèque Lorraine, ou histoire des hommes illustres, Nancy (Lesure) 1751, col. 813-819 ; A. JACQUOT, Essai de répertoire des artistes lorrains, (t. IX) Ferronniers, serruriers d'art, fondeurs, horlogers, mécaniciens, Paris (Flon) 1909, pp. 30-31.

Il réalisa de plus pour Stanislas deux tableaux semblables avec des artisans, qui se trouvaient dans la Salle à manger de la Malgrange, ainsi qu'un petit bateau en formes bizarres de rococo, mu par deux rameurs cachés, qui servait aux promenades sur les canaux de Lunéville et de Commercy⁽³⁷⁾.

En constituant le Rocher, Stanislas a fait revivre une tradition maniériste, interrompue depuis plus de cent ans, mais surpassa par l'ampleur toutes les réalisations anciennes. Outre les tableaux mouvants de la Malgrange, toutes les résidences du roi comportaient des installations hydrauliques. Le spectacle d'automates satisfaisait les goûts divers de Stanislas, qui ne s'intéressait pas seulement à la mécanique, mais la pratiquait aussi en amateur⁽³⁸⁾. De l'autre côté, on connaît son amour pour le théâtre et les représentations en général⁽³⁹⁾. Un village, traité de manière bucolique, rempli d'habitants occupés à un travail productif ou à se distraire, s'accorde bien avec l'image d'un souverain travaillant consciemment au bien de ses sujets. Bien plus, on peut voir là la première et naïve version de sa conception de la société idéale, développée ensuite dans l'utopie de l'île de Dumocala⁽⁴⁰⁾. En mettant en branle les automates du Rocher, Stanislas jouait en quelque sorte le rôle d'un être supérieur garantissant le bon fonctionnement des mondes imaginés par les utopies du XVIIIe siècle⁽⁴¹⁾.

(37) Cf. sup. et Les châteaux..., p. 57.

(38) CALMET, o. c., suppl., col. 99 ; Stanislas était l'auteur d'un traité mécanique intitulé Nouvelles découvertes pour l'avantage et l'utilité du public, Nancy (Haener) s. d.

(39) Sur le théâtre à la cour de Stanislas cf. D. MANIEWSKA, Stanislas et le théâtre, (in) La Lorraine dans l'Europe des Lumières. Actes du colloque organisé par la Faculté des Lettres de Nancy, 1966, Nancy 1968 pp. 201-214.

(40) Entretien d'un Européan (!) avec un insulaire du royaume de Dumocala, par la Majesté R.D.P.D.D.L.E.D.B., Paris 1752.

(41) Cf. le fragment concernant le Rocher dans le compte-rendu de l'album de Héré, Mémoires pour l'histoire des sciences et des beaux arts, (Journal de Trévoux), janvier 1752, p. 77 : "Comme au temps d'Orphée, les êtres les plus insensibles paroissent s'animer, et suivre l'impression d'une touche puissante ; mais qu'imagineroit-on de plus efficace que la volon d'un souverain qui a le goût du beau et qui scait honorer les talents ? sur le rôle de la divinité dans l'utopie de Dumocala cf. R. TAVENEAU, Stanislas, "philosophe chrétien", Mémoires de l'Académie de Stanislas, 1960-1961, p. 165.

Les contemporains considéraient avec sérieux et admiration le jouet du roi, l'appelant même un des miracles de l'art mondial⁽⁴²⁾. L'époque de la raison ne reniait pas cette distraction, au fond bizarre et enfantine, qu'on pourrait comparer mutatis mutandis au Disneyland. L'approbation des contemporains n'explique cependant pas la genèse du Rocher. Il faut la chercher surtout dans le caractère de Stanislas, dans son amour pour les choses étranges et exotiques, dont il a donné plus d'une fois la preuve dans ses constructions. Ce monarque, qui se tenait à la frontière de plusieurs époques et qui prit une part active au mouvement intellectuel des Lumières, avait, semble-t-il, beaucoup de points communs avec les caprices et le goût des curiosités de la culture maniériste, pourtant assez éloignée au premier abord, sinon même opposée à l'âge de la Raison. Mais en même temps, sa vision bucolique et sa tentative pour transformer la réalité, le mettent au rang des précurseurs du romantisme.

c) Le Kiosque.

La construction du pavillon turc, nommé Kiosque, fut la première oeuvre de Stanislas à Lunéville, entreprise bientôt après son établissement dans sa nouvelle résidence et l'aménagement provisoire de celle-ci. Le Kiosque fut aussi le premier travail du nouvel architecte royal, Emmanuel Héré ; pourtant les idées et les goûts du roi eurent une influence essentielle sur la forme du bâtiment⁽⁴³⁾.

Le Kiosque demeura le pavillon préféré de Stanislas jusqu'à la fin de ses jours, et les réceptions qu'on y donnait furent un agrément

(42) Mémoires pour l'histoire..., o. c., p. 75.

(43) Les châteaux..., pp. 18-21 ; F. BALDENSPERGER, Le Kiosque de Stanislas à Lunéville. Décor et suggestion d'Orient, Revue de littérature comparée XIV, 1934, pp. 183-189. Stanislas était considéré comme le véritable auteur du Kiosque : "Nous y vîmes de la maison turc (sic) qu'on appelle Chiost (sic) et qui est de la propre invention du Roy...". Un voyage en Lorraine en 1741 (relation du voyage du prince von Hessen-Darmstadt), J.S.A.L., XLV, 1896, p. 20.

constant du séjour des hôtes royaux à Lunéville⁽⁴⁴⁾. Stanislas y reçut entre autres personnes Louis XV en 1744, Montesquieu en 1747 et Voltaire en 1748 ; celui-ci consacra au pavillon des vers bien connus :

J'ai vu ce salon magnifique,
Moitié turc et moitié chinois,
Où le goût moderne et l'antique
Sans se nuire ont uni leurs lois.⁽⁴⁵⁾

L'une de ces fêtes, avec illumination du Kiosque, donnée en l'honneur des petites filles de Stanislas, Adélaïde et Victoire, eut une suite fatale : dans la nuit du 11 juillet 1762, l'incendie détruisit complètement le bâtiment en bois⁽⁴⁶⁾. La reconstruction fut entreprise presque aussitôt, d'après les plans de Richard Mique qui succéda à Emmanuel Héré, dans le poste d'architecte royal. On ignore, jusqu'à quel point la reconstruction suivit l'exemple de l'ancien pavillon, on sait seulement que les colonnes toscanes de la galerie furent remplacées par des colonnes ioniques⁽⁴⁷⁾. C'est précisément cette partie du Kiosque, construite le plus solidement, qui a été préservée presque jusqu'à nos jours⁽⁴⁸⁾.

(44) Les châteaux..., p. 20 ; BALDENSPERGER, o. c., p. 184-185.

(45) Lettre de Voltaire à Ch.F. Hénault de 15.11.1748, Correspondance de Voltaire, II, 1739-1748, Paris (Plon) 1965, p. 1047. Sur les contacts de Voltaire avec Stanislas, cf. P. BOYE, La cour de Lunéville en 1748 et 1749 ou Voltaire chez le roi Stanislas, Nancy (Crépin-Leblond) 1891 ; G. MAUGRAS, La cour de Lunéville au XVIIIe siècle, Paris (Plon) 1906, pp. 255-468 ; R. FOMEAU, Voltaire en passant par la Lorraine (in) La Lorraine dans l'Europe des Lumières, o. c., pp. 253-259.

(46) [FILLION DE CHARIGNEU], Relation du second voyage de Mesdames de France en Lorraine, Nancy (Haener), s. d., pp. 54-56.

(47) Les châteaux..., p. 20 ; F. PUPIL, Recherches sur les architectes de Nancy de la mort de Héré à la révolution, Nancy 1968, thèse polycopiée, pp. 34-36 ; Fillion de Charigneu (o. c., p. 62) mentionne que les travaux étaient avancés au moment de la publication du livre (1762).

(48) Les châteaux..., p. 115, donne une photo des vestiges de la galerie, qui existaient encore aux premières années du XXe siècle. Les deux colonnes de la galerie se trouvent actuellement dans le parc de Lunéville.

Le Kiosque⁽⁴⁹⁾ se trouvait dans la partie méridionale du parc, adossé aux murs des maisons particulières de la ville. Construit en bois, sauf les colonnes en pierre, il était composé d'un pavillon carré, abritant le salon à l'italienne, et d'une galerie, appuyée au mur de la maison voisine. Le rez-de-chaussée du salon, couronné d'un avant-toit large et incurvé, avait cinq portes-fenêtres en plein cintre de chaque côté. La deuxième condignation, comportant la tribune pour les musiciens, était plus étroite d'une travée, et entourée d'une galerie ouverte. Le tout était couvert par un toit en brisis, aux bords relevés à la pagode. Une annexe, abritant un petit cabinet et l'escalier, unissait le salon à une longue galerie, qui jouxtait de l'autre côté les maisons voisines. Son rez-de-chaussée formait portique ouvert, dont l'architrave était soutenue par huit colonnes toscanes, avec, au centre, une niche aménagée en grotte. Le centre du plan de la condignation supérieure était une saie de bains, ovale, avec des niches sur les axes diagonaux, et flanquée par deux salles, avec de grandes fenêtres donnant sur le jardin. Du côté opposé à celui du salon, en dehors du terrain du parc proprement dit, se trouvaient les réservoirs à eau et les locaux servant au chauffage. La décoration extérieure du Kiosque était limitée aux niches, garnies de bustes classiques sur des piédestaux, et à des ornements de style Régence, le tout peint sur les murs du portique. Le salon était couvert d'un plafond à voussure soutenu par quatre colonnes composites avec un double chapiteau. Les murs n'existant pas, par la suite des grandes dimensions des fenêtres, la décoration en stuc fut groupée sur les écoinçons et sur la voussure du plafond. Elle était composée d'éléments tels que des angelots soutenant

(49) La reconstitution s'appuie sur les gravures du Recueil des plans, t. I, pl. 19 et 20 (dans certains exemplaires : 17, 18, 19 et 20). Le plan manuscrit du Kiosque, avec le jardin qui l'entourait se trouve au Musée de Lunéville (cf. L'art des jardins classiques, catalogue de l'exposition, Lunéville 1967, n° 29) et le dessin de sa façade, probablement une copie de la gravure du Recueil, au Musée Lorrain. L'inventaire du mobilier du Kiosque de 1764, cf. Le mobilier..., pp. 59-60. Les descriptions contemporaines : [DELESPINE], Relation du voyage..., o. c., pp. 65-66 ; [FILLION DE CHARGNEU], Journal..., o. c., pp. 38-40 ; Voyage en Lorraine en 1741, o. c., p. 20.

les cartouches et les bustes antiques, avec des ornements Régence : coquilles, guirlandes et filets. La décoration du même type, avec les armes du roi soutenues par les aigles, et les faisceaux d'instruments de musique, se trouvait sur la voussure du plafond de la galerie musicale. Les murs de celle-ci étaient probablement décorés de peintures, dont les motifs ne sont pas discernables sur la gravure de la coupe du Kiosque. L'intérieur de la salle de bains était couvert de plaques de faïence.

Une particularité du Kiosque était due à ses installations hydrauliques. De chaque côté de la porte du salon, menant à la galerie, on avait placé les fontaines, composées de coquilles, de plantes aquatiques et d'oiseaux, avec quatre figures de bergers jouant de la flûte et du violon. Des semblables installations se trouvaient aussi dans la grotte en forme de niche du portique. Les fontaines n'avaient pas une fonction purement décorative, mais servaient aussi à rafraîchir l'atmosphère en été, de même que les fenêtres, garnies de tissu de canne au lieu de vitres. Une autre attraction était une table au milieu du salon, surgissant automatiquement du sol, décorée d'un surtout de porcelaine qui représentait un paysage en miniature.

L'architecture et la décoration du Kiosque constituaient un ensemble très particulier. Le plan bizarre, sans équivalent, la construction en forme de baldaquin, avec le toit brisé et retroussé, le mélange du salon, de la salle de concert et de la salle de bains, la richesse de la décoration et des jets d'eau, composaient un ensemble inconnu dans l'architecture contemporaine. Le pavillon devait sa forme générale à ses nombreuses fonctions ; les détails furent déterminés par l'intérêt du roi pour l'exotisme. Le caractère stylistique du bâtiment relève d'un mélange des différentes conceptions artistiques. Outre des éléments turcs, on y voyait aussi des formes chinoises ; Voltaire mentionnait dans le poème cité le salon mi-turc, mi-chinois ; la Chinoise fut le second nom

du Kiosque. L'auteur de l'étude la plus complète sur l'architecture pseudo-chinoise des jardins en Europe, considère même que la chinoiserie fut l'aspect principal du Kiosque, en niant sa turquerie⁽⁵⁰⁾. Le troisième élément, qu'il faut finalement évoquer en analysant le style du pavillon, c'est la tendance qu'avaient les artistes à combler par les formes habituelles chaque lacune dans la conception exotique du fondateur.

Le pavillon, bâti tout entier selon les formes exotiques constituait vers la fin des années trente du XVIIIe siècle une nouveauté originale, et Stanislas ne pouvait guère s'inspirer d'exemples analogues existant déjà en Europe. Le développement de ce type de l'architecture ne date que de la fin du troisième quart du siècle⁽⁵¹⁾. Le mot même de kiosque venait d'être récemment introduit dans les langues européennes⁽⁵²⁾. Le roi ne put donner des formes turques à sa création que dans la mesure où il connaissait l'architecture de ce pays. Comme Polonais il eut sans doute dans sa jeunesse beaucoup plus de possibilités de contact avec la culture turque que les Européens de l'Ouest. La proximité de la Porte Ottomane influençait certains domaines de la vie en Pologne. De l'Orient on avait pris le costume national, le type des armes, on importait sur grande échelle les tissus et les objets de luxe⁽⁵³⁾. Pourtant, l'Islam n'a exercé aucune influence sur l'architecture polonaise. Dans les territoires du sud-est de l'ancienne Pologne, on pouvait trouver certains

(50) E. VON ERDBERG, Chinese Influence on European Garden Structures, Cambridge Mass., (Harvard University Press) 1936, p. 64.

(51) Ibidem, passim.

(52) J. FABRE, Stanislas et le mouvement philosophique en France au XVIIIe siècle, (in) Utopie et Institutions au XVIIIe siècle, textes recueillis par P. FRANCASTEL, Paris (Mouton) 1963, pp. 26-27.

(53) Sur l'influence orientale dans la culture polonaise cf. T. MANKOWSKI, Orient w polskiej kulturze artystycznej, Wrocław 1959 ; J. REYCHMAN, Orient w kulturze Oświecenia w Polsce, Wrocław-Warszawa-Kraków 1964.

monuments d'architecture musulmane, (le plus connu était le minaret de Kamieniec Podolski, utilisé comme clocher de la cathédrale) vestiges de l'occupation du pays à la fin du XVIIe siècle⁽⁵⁴⁾. Il n'était pourtant pas question de les imiter, à une époque où la tradition des guerres religieuses et du danger constant venant des infidèles était toujours vivace. Les premières réalisations de l'architecture turquise en Pologne ne datent que des années soixante-dix du XVIIIe siècle et reflètent la nouvelle mode romantique qui venait d'Occident⁽⁵⁵⁾.

C'était évidemment dans les mêmes territoires du sud-est que les contacts turco-polonais étaient les plus fréquents. La Grande Pologne, terre d'origine des Leszczyński, en avait bien moins. Cependant, tant le roi que son père, eurent l'occasion de contacts directs avec l'Orient. Raphaël Leszczyński, staroste général de la Grande Pologne fit en 1700 un voyage à Istamboul, en qualité de légat royal, dont il nous a laissé une relation manuscrite⁽⁵⁶⁾. Stanislas lui-même passa en 1713-1714 plusieurs mois à Bender, en Moldavie turque où il eut sans doute la possibilité de se familiariser avec l'architecture et les coutumes turques. Le premier reflet de son intérêt pour l'Orient fut le nom turc Tschifflik, de sa résidence de Deux Ponts, construite en 1715-171. Pourtant, contrairement à l'opinion de plusieurs auteurs, les formes de cette maison de plaisance étaient européennes et à proprement parler, polonaises.

Une source importante pour la connaissance de l'Orient, résidait dans les publications, les relations de voyage surtout, de plus en plus nombreuses vers la fin du XVIIe et au début du XVIIIe siècle. Le meilleur

(54) REYCHMAN, o. c., pp. 153-154.

(55) T.S. JAROSZEWSKI, *Architektura doby Oświecenia w Polsce. Nurty i odmiany*, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk 1971, pp. 35-41.

(56) H. SIPAYLIÓWNA, *Działalność kulturalna rodu Leszczyńskich*, Sprawozdania Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk IX (1935), Poznań 1936, pp. 92-93.

instrument de cette connaissance en ce qui concerne l'architecture, ce furent les gravures, celles-ci représentaient cependant surtout les mosquées et les bains; si imposants et si différents de l'architecture européenne⁽⁵⁷⁾. L'architecture turque d'habitation, n'ayant presque pas créé de formes monumentales, n'éveillait pas un intérêt si grand. Il nous reste les descriptions, où on peut parfois trouver des renseignements très intéressants. Il suffit de citer un seul exemple, tout-à-fait important car presque sûrement connu de Stanislas. Pitton de Tournefort, un voyageur français des premières années du XVIIIe siècle, caractérisait ainsi le kiosque du sultan Soliman aux bords du Bosphore : "Ce kiosque n'a rien d'extraordinaire, ce sont des pavillons à grands combles écrasés et fort avancés, à la manière du Levant, où l'on préfère à la magnificence le plaisir d'être au frais. Les pavillons des orientaux sont ouverts de tous côtés, et le milieu est occupé par des jets d'eau⁽⁵⁸⁾". On pourrait fort bien appliquer ces mots au Kiosque de Lunéville, d'autant plus que le livre de Tournefort se trouvait dans la bibliothèque royale⁽⁵⁹⁾, et pouvait facilement servir de source d'inspiration.

Il n'est pas facile de comparer le Kiosque avec les monuments existants de l'architecture turque. Le pavillon de Lunéville ne fut que leur lointain reflet. Les pavillons de jardin, nommés kiosk et kasr appartenaient aux formes les plus caractéristiques de l'architecture ottomane. On les disposait autour du palais central et les utilisait seulement pendant les mois d'été. Les kiosques devaient servir le mieux possible au confort et au rafraichissement des habitants, d'où les plans asymétriques, les grandes fenêtres et les fontaines⁽⁶⁰⁾. Outre ces éléments, on peut aussi retrouver les autres, représentés dans le

(57) Cf. les admirables gravures dans J.B. FISCHER VON ERLACH, Entwurf einer historischen Architektur, Wien 1721.

(58) J. PITTON DE TOURNEFORT, Relation d'un voyage du Levant fait par ordre du Roy, Paris (Imp. Royale) 1717, t. II, p. 142.

(59) [G. A. MARQUET], Catalogue des livres de la Bibliothèque Royale de Nancy, fondée par le Roi de Pologne, Duc de Lorraine et de Bar, Nancy (Leseure) 1766, p. 157, n° 1355.

(60) H. GLÜCK et E. DIEZ, Die Kunst des Islam, Propyläen Kunstgeschichte, t. V, Berlin 1925, p. 48 ; U. VOGT-GÖNKIL, Turquie ottomane, Architecture universelle, Fribourg (Office du livre) 1965, pp. 146-147 ; B. UNSAL, Turkish Islamic Architecture in Seljuk and Ottoman Times, London (A. Tiranti) 1959, pp. 60-61.

Kiosque de Lunéville : les toits retroussés (la fontaine d'Ahmed III, 1728-1729) ou les galeries soutenues par des colonnes (Kara Mustafa Pasa Köskü, 1704)⁽⁶¹⁾. Stanislas ne connaissait évidemment pas les monuments d'Istamboul, mais c'étaient précisément les bâtiments de ce type, légers et faciles à construire, qu'il eut le plus vraisemblablement occasion de rencontrer en Moldavie.

Un élément intéressant dans l'architecture du Kiosque, qui indique lui aussi l'intérêt du roi pour l'Orient, est la salle de bains. L'importance particulière des ablutions chez les musulmans fait que le bain est un des symboles de la vie orientale. L'architecture des bains turcs a ses formes traditionnelles. Le plan de la salle de bains du Kiosque, avec les niches sur les axes diagonaux de la salle, correspond au plan typique du local central qu'on peut trouver dans presque chaque bain turc⁽⁶²⁾. Les vues et les descriptions de l'intérieur de la salle de bains n'ont malheureusement pas été conservées, à l'exception d'une mention sur la décoration des plaques de faïence, ce qui indique aussi une référence à l'art oriental.

L'analyse qui précède a montré beaucoup plus d'éléments orientaux dans la forme du Kiosque, qu'on ne pouvait s'y attendre, bien qu'il y manque des symboles de l'Orient tels que les minarets et les coupoles plates. Certaines ressemblances sont sans doute casuelles, ce qui ne saurait changer la conclusion : à savoir que Stanislas devait posséder une connaissance générale de l'art turc, dont il voulut reproduire les formes dans son pavillon.

La chinoiserie du Kiosque, limitée à la forme du toit (qui est d'ailleurs simplement une version stylisée du toit à la Mansart), semble être un élément accidentel. Dans ce cas on ne peut pas distinguer

(61) VOGT-GÖNKIL, o. c., p. 149 ; UNSAL, o. c., p. 67 ; GLUCK et DIEZ, o. c., photos 259 et 263.

(62) VOGT-GÖNKIL, o. c., pp. 173-178 ; UNSAL, o. c., pp. 74-77.

avec précision entre éléments turcs et chinois, et surtout il ne faut pas le demander aux gens du XVIIIe siècle. On peut tout de même ajouter que l'influence de l'Extrême Orient trouvait un accès vers l'Europe également par la Turquie, qui avait des contacts permanents avec la Chine⁽⁶³⁾. "On s'aperçoit aisément en voyant les grands combles des kiosc ou pavillons turcs, que l'on commence à s'éloigner de l'Italie et à s'approcher de la Perse et même de la Chine...", écrit de Tournefort dans sa relation⁽⁶⁴⁾.

La forme définitive du Kiosque fut le résultat de l'accord entre la conception exotique de Stanislas (et - ce qui est important - l'étendue de ses connaissances sur l'Orient) et les habitudes et les possibilités des artistes qui furent tentés de recourir aux schémas tout tracés que leur fournissait l'état de l'art de leur pays, partout où le modèle exotique n'offrait pas d'exemple à suivre. L'ensemble de l'architecture du Kiosque présente un mélange des éléments orientaux et occidentaux. Le salon à l'italienne, bien que d'origine palladienne, fut l'une des créations les plus caractéristiques de l'architecture française. Introduit par Louis Le Vau dans le château de Vaux-le-Vicomte, entre 1656 et 1661, il fut répété pendant tout le siècle suivant⁽⁶⁵⁾ ; on en trouve par exemple une réalisation monumentale dans le château de Marly. Aussi bien le salon du Kiosque, que sa version développée, au château de Chanteheux, étaient traités un peu différemment des exemples cités. Leurs condignations supérieures étaient en effet plus étroites et partiellement isolées de l'ensemble de l'intérieur⁽⁶⁶⁾. Dans ce schéma typiquement français, on a introduit les éléments qui devaient rappeler l'Orient : le toit retroussé, les installations hydrauliques et les grandes fenêtres garnies de tissu.

Certains éléments du Kiosque appartiennent au répertoire des formes constamment utilisées par Héré. Plusieurs de ses oeuvres ont les grandes portes-fenêtres en plein cintre, comme facteur principal de

(63) H. GLÜCK, Kunst und Künstler an den Höfen des 16 bis 18 Jahrhunderts und des Bedeutung der Osmanen für die europäische Kunst, Historische Blätter I, 1921, p. 316.

(64) PITTON DE TOURNEFORT, O. C., t. I, p. 495.

(65) Histoire de l'architecture classique, t. II, p. 105.

(66) Cf. le chapitre sur Chanteheux.

composition des façades ; le salon à l'italienne fut répété au château de Chanteheux, de même que le portique à architrave - au pavillon voisin du Rocher. La décoration de l'intérieur, appartenant à la phase tardive du style Régence, est proche de la décoration un peu plus récente, du pavillon de la Cascade de Lunéville. Les rocailles qu'on peut voir sur les gravures appartiennent aux installations hydrauliques et furent ajoutées probablement quelques années après la construction du pavillon.

d) Le Trèfle.

Le pavillon chinois, nommé Trèfle, constituait le principal accent architectural des Bas Bosquets, partie nord du parc de Lunéville, située sur l'île entre la Vezeuse et le Grand Canal.

Le Trèfle, construit en 1738-1739 environ, d'après les plans de Héré, appartenait traditionnellement aux grands maîtres de la cour de Stanislas : François Maximilien Ossoliński et après sa mort, au prince de Beauvau. Le pavillon échappa à la destruction immédiate qui toucha la plupart des créations de Stanislas après son décès. Il fut acheté par l'un des habitants de Lunéville, et ensuite, à partir de 1772, servit aux commandants du régiment des gendarmes rouges, cantonné au château. Il disparut dans le courant des années 1790⁽⁶⁷⁾.

La position du Trèfle était l'une des plus remarquables de tout le parc. Placé au bord de la croix du Grand Canal, en face du Rocher, il était très visible de la terrasse du château, étant le bâtiment principal du village de la Chartreuse.

(67) Les châteaux..., pp. 22-27 et 116-118 ; pour les contrats d'achat du Trèfle en 1767 et 1772, cf. A.M.M., B. 11131 et B. 11339.

Le pavillon⁽⁶⁸⁾ de dimensions modestes, construit entièrement en bois, devait son nom au plan tréflé, très particulier. Le centre de la composition consistait en une rotonde à deux condignations, couverte d'un toit retroussé, entourée de trois ailes qui reproduisaient la forme des feuilles d'un trèfle. Le tout était entouré d'une galerie ouverte. Les ailes étaient couvertes d'un toit ondulé, avec un large avant-toit, au-dessus duquel s'élevait la condignation supérieure de la rotonde. Bien que construit sur un plan central, le pavillon avait une façade principale, celle du côté du canal. Les deux ailes frontales étaient composées symétriquement. Leur pièce principale, de plan irrégulier, est définie sur le plan du pavillon comme chambre à coucher. Leur aménagement, visible sur la gravure en coupe, témoigne qu'elles servaient plutôt de salons. Ces ailes interrompaient la galerie supérieure, dont la place était occupée par les garde-robres, l'escalier et les petites chambres à coucher, le tout disposé sur deux basses condignations. La troisième aile, entourée cette fois par la galerie ininterrompue, comprenait une garde-robe, une salle de bains, et l'escalier menant à l'étage supérieur de la rotonde.

Toute la décoration était groupée à l'intérieur du pavillon. Le salon central, couvert d'un plafond à voussure était décoré de panneaux à paysages et de scènes chinoises, qui couvraient tous les murs. Les encadrements des panneaux et des portes, ainsi que la voussure du plafond, étaient décorés de motifs Régence : coquilles, rubans et filets. Les autres pièces avaient les murs couverts de tissu à ornements floraux.

(68) Le plan, la vue et la coupe du Trèfle se trouvent dans le Recueil des plans..., t. I, pl. 21, 22 et 23. Le Musée Lorrain possède trois dessins du Trèfle : une esquisse de la coupe et deux versions du plan, dont l'une, nettement différente par rapport aux autres, est peut-être un projet de la reconstruction du pavillon après la mort de Stanislas.

La forme du Trèfle présentait une particularité notable : l'ensemble du plan tréflé et des éléments chinois. C'était justement l'excentricité, l'intention de surprendre le visiteur, qui constituaient la destination principale du pavillon, qui donnaient un exemple de négation de l'architecture logique et fonctionnelle. La disposition des pièces, à l'intérieur du plan tréflé, a causé à l'architecte des difficultés visibles. Presque tous les salons et cabinets avaient une forme irrégulière, et une partie de l'espace disponible resta inemployée. Le plan central du pavillon exigeait en principe la disposition identique de chacune des trois ailes. On a procédé différemment en coupant la galerie, ce qui donna au bâtiment un axe de symétrie, mais détruisit l'unité de composition. Dans ces conditions, il ne faut pas se borner à analyser le Trèfle comme oeuvre d'architecture, mais plutôt y voir une création de la culture et de la mode de l'époque. Deux éléments de forme et de style méritent une analyse détaillée : le plan tréflé du pavillon, et sa chinoiserie, voulue mais obtenue par des moyens naïfs.

Les bâtiments au plan excentrique, différents des formes accoutumées, servaient d'habitude à exprimer symboliquement certaines idées⁽⁶⁹⁾. On les rencontre le plus souvent dans l'architecture religieuse et dans les constructions à échelle réduite, où ils traduisent certaines idées religieuses. L'autre domaine des plans inhabituels était l'architecture des pavillons de chasse et de parc, où la fantaisie des artistes n'était pas bridée par les exigences utilitaires et le souci de représentation. Un exemple connu c'est le château de chasse des environs de Prague, nommé Hvězda (Stern), construit d'après le projet de l'archiduc Ferdinand de Tyrol en 1555-1556. Le plan en étoile y correspond au nom du bâtiment⁽⁷⁰⁾.

(69) J. SAUER, Symbolik des Kirschegebäudes und seiner Ausstattung in den Anfang der Mittelalters, Freiburg in Breisgau 1924 (II ed.) ; M. SCHLESINGER, Symbolik in der Architektur, Zeitschrift für Geschichte der Architektur IV, 1910-1911, pp. 80-91 ; M. GEBAROWICZ, Symbolika w architekturze, (in :) Sarmatia Artistica, Księga pamiątkowa ku czci Profesora Władysława Tomkiewicza, Warszawa 1968, pp. 273-287.

(70) J. MORAVEK, Ke vzniku Hvězdy, Umeni II, 1954, pp. 199-211 ; E. ŠAMÁNKOVÁ, Architektura české renesance, Praha 1961, p. 33.

Le plan en forme de trèfle, qui est un des symboles de la Trinité, fut parfois utilisé dans les églises portant ce nom. Un des exemples d'une telle construction est l'église de Kappel près de Waldassen en Bavière, oeuvre de Christophe Dientzenhofer datant des années 1685-1689⁽⁷¹⁾. Le contenu religieux ne peut évidemment pas influencer la forme d'un simple pavillon de parc, son plan fut donc dû à un caprice du roi, qui cherchait des formes correspondant à son intérêt pour l'exotisme⁽⁷²⁾.

L'imitation de l'art chinois fut un trait caractéristique du XVIIIe siècle⁽⁷³⁾. Les contacts avec la Chine, de plus en plus fréquents à partir du XVIIe siècle, grâce au développement de la navigation et du commerce, ainsi que des missions en Extrême Orient, suscitaient un intérêt croissant pour l'art exotique. Beaucoup de renseignements sur les pays lointains provenaient de nombreuses publications, dont l'exemple le plus

(71) M. HAUTMANN, Geschichte der kirchlichen Baukunst in Bayern, Schwaben und Franken, 1550-1780, München (Weizinger) 1923, pp. 162-164 ; H.G. FRANZ, Bauten und Baumeister der Barockzeit in Böhmen, Leipzig (Seemann) 1962, pp. 53-54.

(72) Dans les notes de voyages de Montesquieu, on trouve un passage curieux : "J'ai trouvé mon trèfle exécuté à Lunéville, et le roi l'a donné à M. le duc d'Ossolinski". (A. DE MONTESQUIEU, Voyages de Montesquieu, Bordeaux (Gounouilhou) 1894-1896, t. II, p. 390). Il est possible que l'auteur des Lettres persanes, profondément intéressé par l'Orient ait suggéré à Stanislas son pavillon chinois. Pourtant, on n'a pas retrouvé d'autres traces de liaison entre le Trèfle et Montesquieu, d'autant plus qu'au moment de son séjour à Lunéville en 1747, le pavillon était construit depuis longtemps.

(73) Ouvrages de base sur l'influence chinoise dans l'architecture européenne : H. BELEVITCH-STANKEVITCH, Le goût chinois en France au temps de Louis XI Paris (J. Schemit) 1910 ; H. CORDIER, La Chine en France au XVIIIe siècle Paris (H. Laurens) 1910 ; A. REICHWEIN, China and Europe : Intellectual and Artistic Contacts in the Eighteenth Century, London (Trench, Trubner and Co.,) 1925 ; Y. CHISABURO, Die China-Mode des Spätbarocks, Berlin 1935 ; E. VON ENDBERG o. c. ; Histoire de l'architecture classique t. II, pp. 361-363, 677-679, t. III pp. 304-309 ; H. HONOUR, Chinoiserie, The Vision of Cathay, London (Murray) 1961 ; R.A. JAIRAZBOY, Oriental Influences in Western Art, London (Asia Publishing House) 1965.

éminent est l'oeuvre monumentale du jésuite Athanase Kirchner⁽⁷⁴⁾.

J.B. Fischer von Erlach publia les premières vues correctes de l'architecture chinoise, qui s'appuyaient sur des documents originaux⁽⁷⁵⁾.

La première phase de l'intérêt pour la Chine se caractérisait surtout par des collections d'objets exotiques, parmi lesquels la porcelaine était particulièrement appréciée. Bientôt, on commença à imiter les productions chinoises. L'influence chinoise sur l'architecture se montra d'abord dans le domaine de la décoration intérieure ; les premières tentatives pour imiter des bâtiments entiers apparurent vers la fin du XVIIe siècle.

L'exemple le plus ancien de l'architecture chinoise en Europe est le Trianon de Porcelaine à Versailles, construit par Louis Le Vau en 1670-1672, où la seule référence à l'Orient était la forme du toit et la décoration des façades en faïence⁽⁷⁶⁾. L'influence chinoise apparut relativement tôt en Allemagne. Dans les années 1720-1723, Mathäus Daniel Pöppelmann et Zacharias Lunguelune, construisirent pour le roi Auguste II deux pavillons identiques à Pillnitz (Wasserpalais et Bergpalais), dont les principaux éléments exotiques étaient les toits en pagode. La troisième construction "asiatique" d'Auguste fut le Palais Japonais à Dresde, reconstruit par Pöppelmann en 1729-1741⁽⁷⁷⁾. Le premier témoignage sur l'intérêt pour l'art exotique en Pologne fut le cabinet chinois au château de Jean III

(74) A. KIRCHER... China monumentis qua sacris qua profanis, nec non variis naturae et artis spectaculis, aliarumque rerum memorabilium argumentis illustrata, Amsterdam (J. Jansson et E. Weystraet) 1667, ed. française 1670.

(75) FISCHER VON ERLACH, o. c., livre III, pl. 11-15.

(76) P. DE NOLHAC, Trianon de Porcelaine, Revue de l'histoire de Versailles, 1901, pp. 1-16 ; A. MARIE, Naissance de Versailles. Le château, les jardins, Paris (Vincent Fréal et Cie) C. II, pp. 197-208 ; la liste des constructions à la chinoise s'appuie sur VON ERDBERG, o. c., pp. 60-71.

(77) L. KEMPE, Schlösser und Gärten um Dresden, Dresden (Sachsen-Verlag) 1957, pp. 86-88 ; H.J. NEIDHARDT, Pillnitz, Leipzig (Seemann) 1964, pp. 9-10 ; H. HECKEMANN et J. PAPE, Matthes Daniel Pöppelmann, Hertford-Bonn (Maximilian-Verlag) 1962.

à Wilanów, datant des dernières années du XVIII^e siècle⁽⁷⁸⁾.

Les exemples mentionnés terminent la courte liste de monuments semblables construits avant 1750. Le trait caractéristique de cette première phase de l'influence chinoise est une attitude tout à fait indépendante envers les exemples exotiques : on mêlait les motifs chinois et européens, parfois la seule allusion à l'Orient était le nom du bâtiment.

L'inspiration chinoise fut à l'origine du nouveau type de parc irrégulier, où l'intérêt pour l'exotisme se rencontra avec une tendance préromantique de retour à la nature⁽⁷⁹⁾. La patrie du parc romantique fut l'Angleterre, d'où la nouvelle mode d'étendit aux autres pays, surplântant le jardin géométrique français.

Les premiers manuels d'architecture chinoise furent publiés vers le milieu du siècle⁽⁸⁰⁾. Ce fut le début de la nouvelle phase stylistique, car ces publications reposaient sur les véritables constructions chinoises et William Chambers, le plus grand propagateur de la mode, fit personnellement un voyage dans l'Empire du Milieu. L'Angleterre fut encore une fois l'initiatrice, le premier traité sur l'architecture chinoise ne parut en France que dans les années 1774 à 1789⁽⁸¹⁾. Après 1750 aussi, les constructions à la chinoise commencèrent à se multiplier : l'apogée de la mode se situe entre 1760 et 1790. Les pavillons de Kew, oeuvre de Chambers furent construits en 1750-1760⁽⁸²⁾, et les exemples français les plus connus, la pagode de Chanteloup, le kiosque de Chantilly ou les

(78) A. CZDŁOWSKI, *Urządzenie pałacu wilanowskiego za Jana III*, Lwów 1937, pp. 11-19, 41 ; J. TAZBIR, *Moda na chinszczyznę w Polsce XVIII wieku*, *Biuletyn Historii Sztuki* XI, 1949, p. 387 ; J. REYCHMAN, o. c. pp. 144-146.

(79) O. SIREN, *China and Gardens of Europe of the Eighteenth Century*, New York (The Ronald Press Corp.,) 1950, passim.

(80) Par exemple : W. et J. HALFPENNY, *Rural Architecture in the Chinese Taste*, London, s. d., (vers 1750) ; W. CHAMBERS, *Designs of Chinese buildings, furniture, dresses, machines and utensils... to which is annexed a description of their temples, gardens etc.*, London 1757.

(81) G. L. LE ROUGE, *Jardins anglo-chinois*, cahiers I-XXI, Paris 1774-1789.

(82) J. HARRIS, *Exotism at Kew*, *Apollo* LXXVIII, 1963, pp. 103-108.

pavillons des jardins de Bagatelle, ne datent que des années soixante-dix⁽⁸³⁾

Le Trèfle, construit vers 1740 appartient à la première phase de l'influence chinoise. Il est antérieur à la plupart des constructions de ce type, et même aux publications mentionnées plus haut. Stanislas en concevant son pavillon chinois fut donc livré à sa propre imagination, d'autant plus que le catalogue de sa bibliothèque ignore les publications les plus importantes relatives à la Chine. Le seul élément exotique ayant déjà une certaine tradition à l'époque, était la décoration intérieure à la chinoise⁽⁸⁴⁾. La forme du toit ondulé fut probablement suggérée par les gravures de la description de la Chine, oeuvre du jésuite du Halde⁽⁸⁵⁾, qui se trouvait dans la bibliothèque royale⁽⁸⁶⁾. Les autres éléments étaient de l'invention du roi et de ses artistes, ce qui donna une oeuvre bizarre, mais originale et pleine de charme.

Le pavillon chinois de Lunéville fut admiré par les contemporains. En témoigne sa réplique, la Maison de Thé (Teehaus) dans le parc de Sanssouci à Potsdam. Le lien entre ces deux constructions, outre leur forme presque identique, est attesté par les circonstances historiques : en 1754, Stanislas offrit à Frédéric II l'album de Héré, qui contenait le plan et les vues du Trèfle⁽⁸⁷⁾. Le pavillon de Potsdam fut construit en 1754-1757, d'après une idée générale de Frédéric même, qui en laissa l'exécution à Johann Gotfried Büring. Le schéma général du Trèfle fut conservé, mis à part les

(83) CORDIER, o. c., pp. 63-79 ; E. DE GANAY, Fabriques aux jardins du XVIIIe siècle. Edifices de la Chine et de l'Orient, temples, belvédères, pavillons, Revue de l'art ancien et moderne LXIV, 1933, pp. 49-7.

(84) HONOUR, o. c., passim ; Histoire de l'architecture classique..., t. III pp. 304-309.

(85) J. B. DU HALDE, Description géographique, historique, chronologique, politique et physique de l'Empire Chinois et de la Tartarie chinoise, Paris 1735, surtout les gravures du t. II.

(86) [G. A. MARQUET] ; o. c., p. 216, n° 1810.

(87) P. BOYE, Correspondence inédite de Stanislas Leszczyński duc de Lorraine et de Bar avec les rois de Prusse, Frédéric-Guillaume I et Frédéric II, (1736-1766), Nancy-Paris (Berger-Levrault) 1906, pp. 73-75. Le Recueil se trouvait dans la bibliothèque de Frédéric II, au Nouveau Palais de Potsdam, cf. B. KRIEGL, Friedrich der Grosse und seine Blicher, Berlin-Leipzig 1914, p. 179.

changements dans la disposition et dans les proportions du plan, ce qui donna un bâtiment exactement central, sans axe ni façade principale accentués. (plan "tournant"). Certaines inconséquences de l'architecture du Trèfle étaient ainsi évitées, mais on avait en même temps perdu la légèreté et la douceur de sa forme. Frédéric II a accentué la chinoiserie de son pavillon par une riche décoration, sculptée par Benckert et Heymüller⁽⁸⁸⁾.

e) La Chartreuse.

La Chartreuse occupait la partie nord des Bas Bosquets, le long du bord du Grand Canal, entre le Trèfle et la Pêcherie. Elle était composée de plusieurs maisonnettes, dont chacune possédait un jardin et une tonnelle. Les pavillons n'étaient habités qu'en été, le roi les distribua à des courtisans favoris. Le nombre de chartreuses varia. Au début il y en eut huit, en 1753 treize, plus tard seulement sept. Certains habitants possédaient un pavillon plus grand que les autres. Parmi ces privilégiés, on comptait le chancelier de La Galaizière et Mme de Boufflers, dont la chartreuse était composée de deux maisonnettes séparées. Les pavillons changeaient souvent de propriétaires du vivant même du roi. Après sa mort, ils furent successivement vendus par les courtisans qui quittaient Lunéville. Certains d'entre eux subsistèrent jusqu'au début du XIXe siècle⁽⁸⁹⁾, et une maisonnette existe encore.

Les pavillons, construits en matériaux peu durables, abattus et reconstruits selon la fantaisie du roi, étaient très simples. Le plan rectangulaire ne comprenait que quelques pièces⁽⁹⁰⁾. Les façades, avec

(88) W. KURTH, Sanssouci. Ein Beitrag zur Kunst des Deutschen Rokoko, Berlin (Henschelverlag) 1965, pp. 60-68 ; A. KRAUSE, Das Chinesische Teehaus im Park vom Sanssouci, Potsdam 1968.

(89) Les châteaux..., pp. 26-27 et 117 ; P. BOYE, Quatre études inédites, (Le dernier fidèle de la cour de Lunéville. La vieillesse de Panpan Devaux), Nancy (Arts graphiques modernes) 1933, pp. 45-47 ; pour la vente des pavillons en 1767, cf. A.M.M., B. 11131.

(90) Le musée Lorrain possède trois dessins des pavillons de la Chartreuse : 1. plan du pavillon double de Mme de Boufflers, dessiné par Jean des Ananas, 2-5. plan du jardin et élévation et plan du pavillon de Devaux. Au Musée de Lunéville se trouve le tableau représentant le Rocher et la Chartreuse, provenant de la galerie d'Einville (cf. note 16) ; pour la reconstitution du pavillon de Devaux cf. aussi BOYE, Quatre études..., pp. 56-57.

les portes-fenêtres en plein cintre, avaient les angles en bossage. Les hauts toits retroussés et ondulés suivaient l'exemple du Trèfle voisin.

L'idée d'une résidence composée de plusieurs pavillons n'était pas nouvelle. On la connaît par l'exemple de Marly, où Louis XIV et son entourage cherchaient à se reposer au moins partiellement d'un cérémonial omniprésent⁽⁹¹⁾. La vie de la Chartreuse était complètement dépourvue des rigidités de l'étiquette. Les habitants du village cultivaient eux-mêmes leurs jardins. C'était coutume d'accueillir le roi avec des produits de son propre travail, pendant les visites qu'il n'annonçait jamais plus tôt que trois heures à l'avance. La Chartreuse vivait donc dans l'atmosphère bucolique, qui donnait l'illusion de la simplicité et du travail utile. Les mêmes principes déterminaient la conception romantique par excellence du hameau de la reine au Petit Trianon, oeuvre de Richard Mique⁽⁹²⁾, collaborateur et successeur de Héré, et la Chartreuse, tout comme les goûts exotiques de Stanislas annonçait l'avènement de l'époque nouvelle.

f) La Cascade.

Le pavillon de la Cascade, construit par Héré en 1743, fermait la perspective du Grand Canal, à l'endroit où celui-ci faisait un coude. Il servait pour les fêtes et réceptions, surtout en été, moment où il était l'un des endroits les plus frais du parc, grâce aux fontaines et à la proximité du canal. La Cascade et ses environs étaient très fréquentés, et la vue du pavillon, une des plus belles planches du Recueil de Héré, donne une idée du charme des réunions organisées là⁽⁹³⁾.

Toute la composition de la Cascade découlait de sa situation sur le canal. La pente fut aménagée en trois terrasses, avec une ample composition de cascades et d'escaliers, dont le dessin reposait sur des

(91) E. MAGNE, Le château de Marly, Paris (Calmann-Lévy) 1934, passim.

(92) P. DE NOLHAC, Le trianon de Marie Antoinette, Paris (Calmann-Lévy) 1924, pp. 118-119.

(93) Les châteaux..., pp. 30-32 ; vues et plans Recueil des plans... t. I Pl. 14-16 ; inventaire : Le mobilier... p. 59.

lignes doucement incurvées. Tout cela, avec une symétrie rigoureuse et une riche décoration de statues, donnait un ensemble typiquement baroque. Le pavillon même fut bâti sur un terre-plein, qui formait, devant la façade donnant sur le canal, une petite terrasse supplémentaire, de forme trapézoïdale, bordée de figures en bronze : putti avec des dauphins et des oiseaux crachant l'eau. Le plan, tout simple, comportait un grand salon rectangulaire du côté du canal, et une galerie, qui l'entourait de trois côtés. Les longues façades, vraisemblablement identiques, étaient composées d'une colonnade toscane, avec un entablement sans relief, au-dessus duquel s'élevait l'attique, couronné de trophées et de figures, provenant probablement du château de la Malgrange⁽⁹⁴⁾. L'entrecolonnement était rempli par les portes-fenêtres en plein cintre. L'attique était divisé par les consoles, entre lesquelles se trouvaient les fenêtres carrées. Toute la façade était disposée sur le même plan, sans accent mis sur l'axe central qui fut pourtant souligné par la composition d'escaliers et l'articulation des acrotères⁽⁹⁵⁾.

Le grand salon était la pièce la plus importante et pratiquement unique du bâtiment. La galerie étroite ne pouvait servir qu'aux promenades, et l'étage supérieur, bien qu'accessible par l'escalier dans un des coins de la galerie, n'était pas aménagé. Le milieu du salon était occupé par une table ronde, avec une fontaine en porcelaine, en forme de panier de fleurs, rappelant les installations hydrauliques du Kiosque. Le salon possédait une riche décoration, peinte vraisemblablement par André Joly⁽⁹⁶⁾.

(94) En permettant la démolition du château de la Malgrange, Stanislas se réserva la propriété de certains éléments de son architecture, entre autres les acrotères. Les vues de la Malgrange (BOFFRAND, o. c., pl. XV-XVIII) semblent prouver que le couronnement de la Cascade a justement cette origine.

(95) Toute la décoration de la façade du côté du canal était probablement peinte en grisaille. Sur le plan du pavillon, il manque des colonnes de ce côté, bien qu'elles existent du côté opposé. Une analyse approfondie est impossible, à cause de l'inexactitude des gravures qui diffèrent entre elles sur les détails.

(96) On connaît deux vues de cette décoration : la première, appartenant jadis à Albert Jacquot et attribuée par celui-ci sans aucune raison à Jacques Barilly (*Le mobilier...*, p. 6), faisait partie d'un ensemble de projets du pavillon, exécutés avec soin. L'autre version, une esquisse à la plume et aquarelle, au Musée de Lunéville, est signée par Joly, ce qui permet de lui attribuer hypothétiquement toute la décoration. Boyé lui donne pour auteur Provençal.

Le plafond en trompe-l'oeil représentait le char d'Hélios, entouré de personnages mythologiques. Les autres parties du salon, la voussure du plafond et les murs, réduits aux piliers entre les fenêtres, étaient couverts de lourds ornements de style Régence, avec quelques grands motifs symétriques rocaille. La décoration figurative se composait de statues allégoriques, peintes entre les fenêtres et de putti tenant les cartouches avec les chiffres du roi et de la reine, dans les quatre encoignures. Toute cette décoration, avec l'architecture peinte en trompe-l'oeil, aussi bien que l'ensemble de terrasses et de fontaines devant le pavillon, constituait l'élément le plus baroquisant dans toute l'architecture de Héré.

L'architecture même de la Cascade montre pourtant un caractère contraire, par son classicisme rigoureux. Les façades de la Cascade ressemblaient aux avant-corps latéraux de la Malgrange de Boffrand, mais la genèse de son architecture est liée à l'influence du palladianisme, le courant si important pour l'architecture du XVIII^e siècle⁽⁹⁷⁾. Le schéma de la façade est connu par les oeuvres tardives de Palladio, telles que la Loggia del Capitano (1571) ou l'hôtel Valmarana (1566) à Vicenza⁽⁹⁸⁾. Pourtant, la version la plus proche de la Cascade nous est donnée dans le projet de l'hôtel Angarano à Vicenza, jamais réalisé, et connu par les gravures du traité de Palladio⁽⁹⁹⁾. Son schéma essentiel

(97) N. PEVSNER, Palladio and Europe, (in) Venezia et Europa, Atti del XVIII Congresso di Storia dell'Arte, 1955, Venezia 1956, pp. 81-94.

(98) R. PANE, Andrea Palladio, Torino (Einaudi) 1961, pp. 351-353 et 357.

(99) I Quattro libri dell'architettura di Andrea Palladio ne' quali, dopo un breve trattato de'cinque ordini e di quelli avvertimenti che sono necessary nel fabricare, si tratta delle case private, delle vie, dei fonti, delle piazze, dei xisti e de'tempy, Venezia (Domenico de'Franceschi) 1570, livre II, p. 75 (cit. d'après l'édition de 1581) ; PANE, o. c., p. 270.

était l'ordre colossal, avec un entablement plat. L'attique articulé conformément au rythme des grandes colonnes, possédait de petites fenêtres et était couronnée de figures. La seule différence avec la Cascade était dans les deux condignations de baies, au lieu des hautes portes-fenêtres. Les proportions plus massives relèvent de la différence de grandeur des deux bâtiments. Héré en concevant la Cascade utilisa sans doute le traité de Palladio, réédité plusieurs fois aux XVIIe et XVIIIe siècles, et qui avait aussi quelques éditions françaises⁽¹⁰⁰⁾. En suivant l'exemple du maître de Vicenza, l'architecte de Stanislas l'a réduit et adapté en détails aux besoins du pavillon de jardin.

Le courant palladien, très visible dans l'architecture du XVIIIe siècle, fut un des facteurs principaux de la naissance du néoclassicisme. Dans certains pays, comme en Angleterre, il domina toute l'architecture aux XVIIe et XVIIIe siècles⁽¹⁰¹⁾. En France, son influence fut pourtant limitée par la tradition nationale du classicisme du XVIIe siècle, reposant sur les exemples romains et florentins⁽¹⁰²⁾, de sorte qu'une réalisation suivant si étroitement les exemples de Palladio y était une rareté. Il est difficile de dire pourquoi Héré utilisa les formes palladiennes, on peut seulement remarquer que certains reflets de l'art de Palladio se trouvent dans le plan du château de Chanteheux. Sans doute s'agit-il, après les pavillons orientaux d'une nouvelle fantaisie du roi, cette fois à l'italienne⁽¹⁰³⁾ qui apportait une nuance supplémentaire à la gamme des tendances stylistiques de son architecture.

-
- (100) Les quatre livres de l'architecture d'André Palladio, mis en françois, dans lesquels, après un petit traité des cinq ordres, avec quelques-unes des plus nécessaires observations pour bien bastir, il parle de la construction des maisons particulières, des grands chemins, des ponts, des places publiques, des xystes, des basiliques et des temples, Paris (Martin) 1650 ; une autre édition parut en 1726.
- (101) J. SUMMERSON, Architecture in Britain, 1530 to 1830, Pelican History of Art, 1963, pp. 189-226.
- (102) A. BLUNT, Palladio in Francia, Bolletino del Centro Internazionale di Studi d'Architettura "Andrea Palladio" X, 1968, pp. 9-14.
- (103) La Cascade était souvent nommée pavillon à l'italienne, cf. [FILLION DE CHARIGNEU], Journal..., o. c., p. 16 et [L. E. BILLARDON DE SAUVIGNY] Voyage de Madame Adélaïde et de Madame Victoire, Lunéville (Messuy) s. d. p. 20.

2 - Chanteheux

Stanislas acheta la terre de Chanteheux, voisine de Lunéville vers les années 1740-1741. Le propriétaire nominal était d'abord le baron de Meszek, grand maréchal de la cour, et après sa mort, le duc Ossoliński. L'hôpital Saint-Jacques de Lunéville devait être l'héritier après le décès de ce dernier. Au roi appartenait pourtant le château lui-même, construit par Emmanuel Héré peu de temps après l'achat de la propriété⁽¹⁾.

Le château, appelé aussi Salon⁽²⁾, séparé de Lunéville par un court trajet, servait pour les brefs séjours de la cour mais n'était pas destiné à l'habitation permanente. Le roi y donnait volontiers des concerts, et, ce qui est très caractéristique, y avait son atelier de peinture⁽³⁾. Le château de Chanteheux, l'une des plus grandes constructions de Stanislas, était unanimement admiré par les voyageurs. Ce qui rend le mieux l'opinion des contemporains, ce sont les mots du voyageur : "Chanteheux est sans contestation le salon le plus beau, le plus riche et le mieux orné qui soit en Europe, il est unique dans son genre, le Roy de France qui assurément est accoutumé à voir de belles-maisons, en fut si frappé la première fois qu'il le vit, qu'il s'écria en y entrant : Mon papa, il n'y a qu'un Chanteheux dans le monde"⁽⁴⁾. La prospérité du Salon prit rapidement fin, Chanteheux fut l'une des premières oeuvres de Stanislas à tomber en ruine ; l'année de la mort du roi, son destin ne pouvait être que la destruction⁽⁵⁾.

(1) Les châteaux..., p. 34 ; A.M.M., B. 10989

(2) Dans le texte qui suit, le mot Salon signifie le pavillon central de Chanteheux, et salon = sa pièce principale.

(3) Observations..., f. 23 v.

(4) Ibidem, f. 22 r. ; cf. aussi Les châteaux..., p. 38.

(5) Les matériaux provenant de la destruction du château furent utilisés pour la construction de la chapelle des bénédictins à Lunéville, qui a disparu elle aussi. Un des colombiers et une partie des dépendances existent encore aujourd'hui. Certains éléments décoratifs provenant de Chanteheux se trouvent dans la cour du Lycée Bichat et au cimetière communal de Lunéville.

Le château de Chanteheux⁽⁶⁾ faisait partie de l'ensemble résidentiel de Lunéville. Une longue allée droite, avec quatre rangs de tilleuls, le liait au château principal. Le château comprenait le pavillon central, de plan carré, avec deux ailes et deux colombiers du côté ouest. La cour ainsi créée était fermée par des grilles, dont les segments semi-circulaires reliaient aussi le Salon aux dépendances. Du côté est, le terrain descendait vers une grande pièce d'eau, qui était entourée de quatre petits pavillons en quart de cercle. L'ensemble tout entier se trouvait à l'intérieur d'un jardin géométrique.

Le Salon avait une forme bien particulière : chacune de ses trois condignations était plus étroite que la précédente, ce qui donnait une sorte de pyramide à étages. Les basses dépendances formaient par illusion d'optique un piédestal pour la masse dominante du château. Les colombiers constituaient d'éléments verticaux qui fermaient la composition de chaque côté.

Au centre du pavillon principal se dressait le salon, en forme de croix grecque, précédé par quatre portiques cachés. Le reste de l'espace était employé pour les pièces à destination diverse : la chapelle, la chambre à coucher, la garde-robe, et quatre escaliers, dont un de parade et trois secondaires⁽⁷⁾. Le premier et le deuxième étages étaient occupés par un vaste salon à l'italienne, qui répétait le plan de celui du rez-de-chaussée. La condignation supérieure de cette pièce était aménagée en

(6) Sources de la reconstitution du château : 1-5. plans, vue et coupe du Recueil des plans..., t. I, pl. 27-31, 6-7. gravures des vues ornant autrefois la galerie d'Einville, Recueil des plans..., t. II, pl. 26, 8. tableau à l'huile provenant de la galerie d'Einville, Musée de Lunéville. 9. gravure anonyme du XVIII^e siècle (vue du côté ouest), 10. tableau à l'huile du Musée Lorrain (où l'on a faussement représenté les grilles entre le Salon et les ailes comme étant des constructions en brique), 11. tableau à l'huile de l'ancienne collection Conigliano à Lunéville (vue du côté est, repr. Les châteaux..., p. 33). Pour une description minutieuse de l'époque, cf. Observations..., f. 22 r. - 24 v. L'inventaire du château : Le mobilier..., pp. 27-32.

(7) Les escaliers secondaires menaient aux pièces de l'entresol, mentionnées par les descriptions, et invisibles sur les plans.

tribune pour les musiciens. Les angles entre les bras de la croix comportaient de petits cabinets.

Les quatre façades identiques allaient en se rétrécissant vers le haut : le rez-de-chaussée avait la largeur de neuf fenêtres (le portique occupant l'espace de trois), le premier étage en comprenait sept, et le deuxième cinq seulement. Chaque condignation était couronnée d'une balustrade, avec des vases, qui au sommet masquaient les cheminées. Le tout était coiffé d'une horloge au riche encadrement de style Régence. Le portique central qui menait au salon, était flanqué de colonnes ioniques jumelles et de lésènes en bossage. Les parties latérales étaient occupées par de hautes fenêtres en plein cintre, avec les angles soulignés de lésènes. La même disposition se répétait aux condignations supérieures. La façade du premier étage était constituée par l'alignement de sept fenêtres en plein cintre, dont le rythme progressait vers l'axe médian. Le deuxième étage avait une composition identique, sauf les étroits avant-corps, qui soulignaient les angles. L'élément principal de la composition de la façade était donc les portes-fenêtres en plein cintre. Le même système fut adopté aux ailes, dont les façades étaient animées par le contraste des couleurs, entre le rouge de la brique et la blancheur de la pierre des encadrements et des balustrades. Cette simplicité s'opposait à l'abondance de la décoration du pavillon central, dont le programme nous est connu uniquement pour la façade occidentale. Dans les écoinçons entre les arcs des fenêtres, on avait placé les symboles des quatre saisons (rez-de-chaussée) et ceux des arts et des sciences : astronomie, théâtre, architecture, peinture, sculpture et musique (premier étage). Au deuxième étage, on s'était limité aux guirlandes de fleurs. Les trumeaux étaient décorés de panneaux avec les putti, et les clefs des arcs avaient la forme de mascarons. Tout cela était assorti d'une profusion d'ornements de style Régence.

Le salon du rez-de-chaussée, privé de l'éclairage direct, était couvert d'une voûte très complexe, soutenue par seize colonnes toscanes sculptées, dont chacune imitait un genre différent de marbre. Tout l'intérieur était décoré de peintures. Sur la gravure de la coupe du château, on voit sur les murs les panneaux représentant des paysages, et les motifs de style Régence sur la voûte. Les angles entre les bras de la croix étaient garnis de quatre fontaines, avec des groupes de putti en marbre. Le plancher était composé de plaques en céramique. Au milieu du salon, se dressait la statue de Louis XV, oeuvre commune de Guibal et Cyfflé, modèle du monument de la Place Royale à Nancy⁽⁸⁾. L'escalier de parade, dont la rampe était due à Jean Lamour⁽⁹⁾, menait au premier étage. Le salon supérieur à l'italienne, éclairé de vingt-quatre fenêtres, faisait un contraste frappant avec l'obscurité du rez-de-chaussée. Tout en respectant les dimensions et le plan du salon inférieur, on l'a simplifié, en plaçant les paires de colonnes composites uniquement entre la partie centrale de la pièce et des bras de la croix. Les cheminées en stuc imitant le marbre de Gènes, occupaient la place des fontaines. La riche décoration était composée de figures des quatre éléments aux encoignures de la galerie musicale, et de putti sur la voussure du plafond ; les murs étaient couverts de panneaux peints de scènes de genre, avec une abondance de petits motifs de type rococo, qui couvraient tout l'espace disponible. L'ensemble était complété par le mobilier assorti et par un grand nombre de lustres qui assuraient une illumination vraiment splendide.

-
- (8) P. MAROT, *La Place Royale de Nancy, image de la réunion de la Lorraine à la France. Du monument de Bien-Aimé à la statue de Bienfaisant, Nancy* (Berger-Levrault) 1966, pp. 29-30. La statue, exécutée en 1751-1752, se trouva à Chanteheux pendant un certain temps, et fut ensuite transportée à la Cascade de Lunéville, cf. *Le mobilier...*, pp. 27 et 59. Actuellement elle appartient au Musée Lorrain.
- (9) J. LAMOUR, *Recueil des ouvrages en serrurerie...*, Nancy, s. d., f. 7 r. et pl. 14.

Les éléments les plus originaux de l'architecture du château de Chanteheux, étaient son plan central, avec les quatre façades identiques, et sa forme extérieure, évoquant une pyramide à étages. Il faut tout de même souligner, que le château n'était pas une reproduction de pyramide pour les gens de l'époque. Ni les ziggourats de Mésopotamie, ni les pyramides mexicaines n'étaient encore connues en Europe. Chanteheux était admiré surtout pour la richesse et l'élégance de sa décoration, les contemporains ont d'autre part saisi la ressemblance du château avec celui de Marly⁽¹⁰⁾. Les analogies des plans de Chanteheux et de Marly sont évidentes, mais ces deux constructions ont un prototype commun : la Villa Rotonda de Vicenza, bâtie vers 1568 par Andrea Palladio, la plus fameuse réalisation profane sur le plan central⁽¹¹⁾. La Villa Rotonda est considérée comme incarnant la conception idéale de la Renaissance, où les exigences utilitaires étaient subordonnées aux principes artistiques et philosophiques. La villa "wohnbar aber nicht wohnlich" selon les mots de Goethe⁽¹²⁾, était plutôt un monument qu'un bâtiment d'habitation. Le centre du plan est tenu par un salon rond à l'italienne, autour duquel sont symétriquement groupées les autres pièces. Vu de l'extérieur, le bâtiment est un cube parfait, couronné de la coupole plate. Les quatre façades identiques ont des portiques ioniques. La Villa Rotonda devint très populaire au XVIII^e siècle, quand l'art du maître de Vicenza fut une des voies menant au néoclassicisme. Son exemple était souvent répété, surtout en Angleterre, mais les versions les plus proches de l'original restèrent au stade de projets. Les réalisations, comme Mereworth Castle (Colen Campbell, 1723) et Chiswick House

(10) Mémoires du duc de Luynes..., t.VI, p. 89.

(11) On ne donne que la position la plus récente de l'abondante littérature consacrée à la Villa Rotonda : C. SEMENZATO, La Rotonda di Andrea Palladio, Corpus Palladianum. I, Vicenza (Centro Internazionale di Studi di Architettura "Andrea Palladio") 1968. 1568 est une datation actuelle ; auparavant on situait la construction vers 1550.

(12) Cité d'après E. FORSSMAN, Palladios Lehrgebäude, Stockholm-Göteborg-Upsala 1965, p. 56.

(Lord Burlington et William Kent, 1725)⁽¹³⁾, étaient toujours des réductions de la conception primitive, dont la symétrie idéale, presque abstraite, rendait impossible l'utilisation normale du bâtiment. On connaît aussi quelques imitations de la Rotonda dans l'architecture polonaise, mais elles appartiennent à l'époque postérieure⁽¹⁴⁾.

Au château de Marly, bâti entre 1679 et 1683⁽¹⁵⁾, Jules Hardouin-Mansart a adopté l'idée principale du plan de la Villa Rotonda, avec le salon central à l'italienne, qui devint pourtant octogonal, et dont les dimensions furent réduites par rapport aux autres parties du bâtiment. La différence principale était la forme extérieure du château, où le bloc du salon, entouré de la petite terrasse et d'une chaîne continue des pièces en enfilade du premier étage, fut caché derrière une façade rectangulaire, ce qui a masqué la vraie forme du bâtiment, et a provoqué les difficultés d'éclairage du salon⁽¹⁶⁾.

Dans le château de Chantehoux, on a aussi utilisé les éléments essentiels de la Villa Rotonda : identité des façades et le plan central. Pourtant, le reste de la composition et les détails, ont reçu une forme originale. Le château était donc lié à l'oeuvre de Palladio par sa structure architecturale, mais n'avait rien à faire avec le palladianisme au sens de courant stylistique, ce qui était le cas du pavillon de la Cascade à Lunéville. L'exemple palladien a été considérablement modifié. Le salon a reçu la forme d'une croix, par l'incorporation des parties des vestibules, dont les portions extérieures formaient les portiques cachés. Un projet semblable, de petite

(13) J. SUMMERSON, Architecture in Britain 1530 to 1830, Pelican History of Art, 1963, pp. 191-193 ; P. MURRAY, L'architecture de Burlington et de Kent (in :) Utopie et Institutions au XVIIIe siècle. Le pragmatisme des Lumières, textes recueillis par P. FRANCASTEL, Paris (Mouton) 1963, pp. 49-54 ; T.S. JAROSZEWSKI, Alcuni tentativi di imitare la Rotonda compiuti nel secolo XVIII, Bolletino del Centro Internazionale di Studi di Architettura "Andrea Palladio", IX, 1967, pp. 417-424.

(14) T.S. JAROSZEWSKI, Architektura polska doby Oświecenia, Wrocław-Warsawa-Kraków-Gdańsk, 1971, pp. 98-101.

(15) Sur Marly cf. C. MAGNE, Le château de Marly, Paris (Calman-Lévy) 1934 ; J. et A. MARIE, Marly, Paris (TEL) 1947 ; Histoire de l'architecture classique..., t. II, pp. 566-574.

(16) Histoire de l'architecture classique..., t. II, p. 571.

villa de plan central, avec les portiques cachés à l'intérieur du bâtiment, se trouve dans le traité de Sebastiano Serlio⁽¹⁷⁾. Pourtant, le dessin sert d'illustration à la méthode de projection en perspective des plans, ce qui atteste le caractère abstrait de sa symétrie absolue. La même publication contient un autre projet de villa, proche de la Villa Rotonda, qui, destiné à la réalisation, n'a que deux portiques et l'intérieur organisé d'une façon plus fonctionnelle⁽¹⁸⁾.

Le salon du rez-de-chaussée et celui du premier étage, avaient le même plan et les mêmes dimensions. La réduction de l'espace, due à la contraction de la condignation supérieure, fut obtenue par la diminution des pièces latérales. La galerie musicale du salon à l'italienne était plus étroite que la partie inférieure de la pièce, élargie par les bras de la croix. Cet élément, connu par le Kiosque de Lunéville, était différent de la plupart des exemples analogues, si nombreux en France, et permettait d'écouter des concerts, sans voir l'orchestre placé dans la galerie.

La forme extérieure de pyramide, était, contrairement aux apparences, une conséquence logique de la disposition intérieure, bien que réalisée d'une façon inhabituelle. La construction, pleinement homogène de l'extérieur, était en réalité divisée en deux secteurs opposés : le salon inférieur, sombre et voûté et, plein de lumière féérique, d'or et de couleurs son correspondant du premier étage. Le rez-de-chaussée ne servait que de socle au bâtiment proprement dit, qui s'élevait au-dessus. Cette fonction du rez-de-chaussée était soulignée par son alignement avec les ailes, qui, surtout de loin, se confondaient avec lui optiquement, le tout formant un piédestal pour les condignations supérieures. Celles-ci formaient à leur tour, l'indispensable élément vertical, nécessaire dans la composition

(17) Tutte l'opere d'Architettura et prospettiva di Sebastiano SERLIO Bolognese... diviso in sette libri... M. Gio : Domenico SCAMOZZI Vicentino... Venezia (Giacomo de Franceschi) 1619, livre I, f. 24 r.

(18) Ibidem, livre VII, f. 5 r.

symétrique de l'ensemble, avec la longue perspective de l'allée. La forme en escalier de cette partie suivait simplement celle du salon et de sa galerie

L'ensemble de la composition extérieure comprenait donc les éléments suivants : le large piédestal, le bloc principal du premier étage et la galerie. C'est au fond la même structure que celle de la Villa Rotonda, qui est pourtant moins visible, à cause des portiques et de la faible hauteur de la coupole. En revanche, ce schéma apparaît nettement dans un projet de temple central, du traité de Serlio déjà mentionné⁽¹⁹⁾. On y retrouve facilement le même principe de relation entre les trois parties : le piédestal, la partie centrale et la coupole. Probablement, la conception primitive du château de Chanteheux était-elle analogue ; elle fut ensuite transformée, par l'uniformisation des étages et la géométrisation de toute la composition. On peut supposer, que c'était encore, une fois, par une des bizarres inventions du roi que l'on a caché la structure du bâtiment, en lui donnant sa forme définitive, si peu commune.

Un autre élément curieux, les colombiers flanquant la résidence, était probablement dû à l'insertion d'une tourelle déjà existante, à laquelle on a donné un pendant symétrique⁽²⁰⁾. Il faut tout de même ajouter, que le projet de Serlio, ci-dessus mentionné, comporte un élément semblable : les obélisques qui ferment la composition des deux côtés.

Les détails de l'architecture et de la décoration du château sont de même type que dans les autres constructions de Héré, et s'accordent avec l'architecture française contemporaine. Le portique caché, avec les colonnes jumelles très proche de ceux de Chanteheux, existe dans un projet de maison de plaisance dû à Jacques François Blondel⁽²¹⁾, où l'on retrouve

(19) Ibidem, livre IV, f. 179 v.

(20) Le contrat d'achat de Chanteheux de 1740 mentionne entre autres le colombier, cf. Les châteaux..., p. 34.

(21) J.F. BLONDEL, De la distribution des maisons de plaisance et de la décoration des édifices en général..., Paris (Charles-Antoine Jombert) 1737-1738, t. I, pl. 41.

aussi le salon à l'italienne. Les portes-fenêtres en plein cintre, facteur principal de la composition de la façade, était un élément très typique dans toute l'oeuvre de Héré. La décoration du château, et surtout celle de l'extérieur, avait beaucoup de traits communs avec la décoration intérieure du Kiosque et de la Cascade de Lunéville. Cette transposition sur les façades des formes typiques de la décoration intérieure, confirme d'une façon intéressante, la tendance semblable, discernée dans l'architecture de la Place Royale⁽²²⁾. Le château de Chanteheux était une préfiguration de certains autres éléments de la place. Sa situation entre les deux ailes basses, rappelle la composition du côté nord de la Place Royale, où les pavillons plats flanquent l'arc de triomphe. Cela constitue un argument en faveur de la thèse selon laquelle le choix de cette forme pour cette partie de la place était voulu et dérivait de considérations esthétiques⁽²³⁾. A Chanteheux, on retrouve enfin, les grilles semi-circulaires, semblables à celles qui ferment les angles de la Place Royale, et sont un des plus beaux morceaux de l'ensemble.

En recherchant les modèles du château de Chanteheux, on tentait d'expliquer sa genèse d'un point de vue purement formel, ce qui ne donne pas de réponse définitive à la question de savoir pourquoi le bâtiment avait reçu sa disposition si inhabituelle et si peu pratique. On peut essayer de poursuivre l'analyse sur un plan plus vaste, en ce qui concerne la forme générale du château. Pourtant, en ce qui concerne sa forme extérieure, il faut encore une fois souligner que selon toute vraisemblance, elle était le résultat d'un jeu formel, consistant à uniformiser les condignations, différentes du point de vue de leurs fonctions et de leur importance.

(22) P. HORDYŃSKI, Zespół architektoniczny Placu Królewskiego w Nancy fundacji Stanisława Leszczyńskiego. Geneza, wartości artystyczne, program ideowy, Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego CCLVIII, 1971, pp. 169 et 173.

(23) Ibidem, pp. 162-163 ; on admet généralement que la faible hauteur des pavillons dérivait de la proximité des bastions.

Le facteur prépondérant dans le choix d'une forme de bâtiment est, ou du moins devrait être, sa fonction. Quelle était-elle dans le cas du château de Chanteheux, typiquement "wohnbar aber nicht wohnlich" ? Le Salon servait de cadre à des rencontres, des concerts, et probablement aussi à des discussions littéraires et philosophiques, et enfin renfermait l'atelier de peinture du roi. Ce dernier détail est particulièrement significatif, il était toutefois beaucoup plus facile d'aménager cet atelier dans le vaste château de Lunéville. Ce choix n'était probablement pas fortuit. Il y a beaucoup d'indices que le château fut conçu comme le lieu des contacts du roi avec les arts, en quelque sorte son "temple de plaisir"⁽²⁴⁾, dans le sens spirituel de ce mot, et de plus, était le temple consacré aux Muses. Pour développer cette thèse, il faut recourir encore une fois à l'exemple de la Villa Rotonda, et tout l'ensemble des idées et contenus liés à elle, fondés sur l'humanisme chrétien et néoplatonicien de la Renaissance.

La forme centrale des constructions était un des principes de la Renaissance, ce qui dérivait autant des raisons formelles, que de l'influence de la philosophie néoplatonicienne, dans laquelle les relations mathématiques jouaient un rôle très important. Le plan central, le plus noble, et reflétant la forme idéale de l'univers, était considéré comme le plus adéquat pour les constructions sacrées, même s'il entraînait des difficultés pratiques⁽²⁵⁾. Il suffit de citer ici l'histoire de la construction de l'église Saint-Pierre au Vatican, où la conception centrale de la Renaissance s'opposa pendant plus de cent ans à la solution longitudinale, traditionnelle, mais dérivant des nécessités du culte.

(24) Cette désignation du château est empruntée à Epoque du bonheur de la Lorraine à l'arrivée de Mesdames Adélaïde et Victoire pour prendre les eaux de Plombières, Nancy (Leclerc) 1761, p. 32.

(25) R. WITTKOWER, Architectural Principles in the Age of Humanism, London (Warburg Institute) 1949, pp. 1-28.

Parfois, les humanistes poussaient plus loin la réalisation de leurs idées philosophiques, en accordant la signification sacrée, mais non chrétienne, à leurs résidences, surtout aux villas de la campagne, ce qui, tout en constituant un hommage à la tradition antique, ne signifiait pas le reniement du christianisme. La Villa Rotonda, inspirée de reconstitutions théoriques des temples païens, était justement une réalisation typique de villa-temple⁽²⁶⁾. Pour expliquer au mieux le contenu symbolique du bâtiment, il vaut la peine de citer les mots de son monographiste :

"... l'idea del tempio fu presa come simbolo non d'un determinato edificio religioso, ma dell'antichità in genere, nella sua accezione più vasta. In questo senso, l'idea del tempio non era più una pura finzione letteraria, ma diventava la presenza eloquente d'un ideale morale, la dimora per eccellenza degli antichi, la sede quasi, il sacro luogo depositario della loro virtù. Il tempio inoltre... poteva anche essere la dimora di quelle divinità che interferivano assai più con la vita intellettuale, dell'uomo che non con la sua religione, e cioè delle Muse. Oltre che alle Muse un tempio aperto verso la campagna poteva sembrare dedicato a tutte divinità agresti e boscherecce, le quali non detenevano più attributi religiosi, ma svolgevano nella cultura del Rinascimento un ruolo non secondario perchè oggettivano quelle forze della natura il cui culto costituivano degli aspetti essenziali della nuova civiltà. Per tutti questi motivi l'idea del tempio s'addattava a quello della villa, una costruzione che sorgesse in mezzo alla campagna e fosse fatta per un diletto dei suoi proprietari, un diletto prettamente umanistico, cioè da una parte austero e filosofico e d'altra basato sulla semplicità dei contatti dell'uomo con l'ambiente della natura"⁽²⁷⁾

C'était donc un sanctuaire du plaisir -diletto, de la vie intellectuelle et de l'admiration de la nature, si chère à l'entourage de Stanislas et plus généralement au romantisme dont l'avènement approchait. Les principes formels de la Villa Rotonda, adoptés à Chanteheux, étaient probablement complétés.

(26) SEMENZATO, O. C., p. 12.

(27) Ibidem, p. 13.

par leur contenu philosophique et symbolique. On peut ajouter encore, que le château de Marly, avait lui aussi certaines fonctions sacrées. Il était dédié à la glorification de la personne du souverain⁽²⁸⁾, et son salon central était aménagé en temple de l'Année⁽²⁹⁾.

L'idée de faire du château de Chanteheux le temple des Muses est très tentante, on ne peut pourtant pas aller au-delà du stade de la simple hypothèse. Le programme de la décoration, si important pour la signification du bâtiment, n'est en effet connu que partiellement. Les symboles des arts sur la façade semblent confirmer la solution proposée, en revanche les attributs des saisons et les personnifications des quatre éléments, peuvent aussi bien avoir été choisis tout à fait par hasard, que souligner le caractère sacré et païen du château. Le salon inférieur fut transformé en sanctuaire par excellence, au moment où l'on y plaça la statue de Louis XV. On ignore cependant jusqu'à quel point ceci était en accord avec la conception primitive. Dans les textes de l'époque, le château est parfois comparé à un temple ; l'écrivain polonais Stanislas Konarski y a placé tout le Parnasse⁽³⁰⁾, mais il est impossible de dire dans quelle mesure c'étaient des allégories littéraires, ou le reflet de la signification réelle du Salon.

L'obstacle principal en définitive, ce sont les positions philosophiques de Stanislas, qu'on ne peut pas soupçonner de paganisme néoplatonicien. Il ne faut pourtant pas oublier, que la mythologie antique fut au cours des XVIIe à XVIIIe siècles pleinement absorbée par la culture de l'Europe chrétienne, et que tout le Parnasse païen faisait partie de

(28) Histoire de l'architecture classique..., t. II, p. 569.

(29) MAGNE, O. C., p. 54.

(30) Carmen in adventu ad Regiam Versaliensem Stanislai I Regis Poloniae, Ducis Lotharingiae, post mortem Reginae Uxoris. Anno 1747, STANISLAI KONARSKI, Opera Lyrica, s. l., 1767, pp. 150-153, cf. aussi Epoque du bonheur..., O. C.

l'arsenal indispensable de l'art monarchique, qui l'utilisait sans en tirer des conséquences idéologiques plus profondes.

Quoi qu'il en soit de la légitimité de ces considérations, il reste que le château de Chanteheux constituait l'une des plus intéressantes créations de Héré, et avait son importance sur le plan européen. Il était semble-t-il la continuation la plus fidèle des idées de la Villa Rotonda, mais réalisée d'une façon très originale, avec une forme extérieure sans équivalent dans l'architecture européenne. Il était enfin une étape importante qui menait à la création de la Place Royale de Nancy.

3 - Einville

Einville était depuis longtemps résidence d'été des ducs de Lorraine. Stanislas y trouva un château, construit dans les premières années du XVIIIe siècle par les architectes Révérend et Pierre Boudier, et élargi entre 1730 et 1732 par Jean-Baptiste Le Pan. La décoration modeste était l'oeuvre de Jean Lebrun de Pont-à-Mousson et de Jean Vallier. Yves des Hours a dessiné le parc, exécuté en deux étapes qui correspondent aux périodes de la construction du château⁽¹⁾.

La résidence⁽²⁾ était composée du pavillon central, dont l'architecture était très simple, et des ailes et des dépendances, qui constituaient quatre cours. Du côté sud, sur le terrain en pente douce, s'étendait le parc, avec un long canal, terminé par une cascade et une grotte. La rivière, le Sanon, était la limite sud du jardin.

Stanislas se borna à compléter cet ensemble. Le corps central reçut du côté du jardin deux basses galeries en treillage, terminées par deux pavillons en chêne, avec des toits en poivrière (les pavillons verts), dont l'un, bâti au-dessus de la rivière, servait d'entrée au château pour les hôtes venant du côté de Lunéville. Au bout du canal, au-dessus de la

(1) Abbé VIANSON-PONTE, Notes historiques sur Einville-au-jard, M.S.A.L., XLVI, 1896, pp. 94-130 ; Les châteaux..., pp. 43-45.

(2) Pour les plans et la vue du château cf. Recueil des plans..., t. II, pl. 20-23 ; plan de l'ensemble de la résidence : A.M.M., B. 11317. Le Musée Lorrain possède une vue du château (1), tableau à l'huile anonyme, qui est nettement différent de la version du Recueil des plans.... C'est le plus vraisemblablement le résultat de la négligence du peintre, qui a ajouté tout un système de pilastres à la façade du château, et a représenté comme étant en briques, les galeries en treillage. Les autres vues : 2. tableau de l'ancienne collection Conigliano, (repr. Les châteaux p. 43) ; 3-4. tableaux de la galerie d'Einville, cf. note 5 ; pour la description de 1753, cf. Observations..., f. 24 r.

grotte, fut érigé un pavillon, dont les formes ne nous sont pas connues. C'était la Tabagie, où Stanislas s'amusait à fumer sa fameuse pipe. Le mobilier rustique du pavillon était inspiré par le fumoir de Frédéric-Guillaume à Berlin, que Stanislas avait visité en 1736⁽³⁾.

La création principale de Stanislas à Einville était la Galerie⁽⁴⁾. Le pavillon se trouvait dans le parc, du côté nord du canal, et était relié au château par une galerie en treillage, qui entourait tout le jardin de ce côté. Conçu primitivement comme orangerie, il servait en fait de salon et même de salle de spectacle. C'était une basse construction allongée, avec une annexe abritant la salle de bains. La longue pièce principale était flanquée de deux salons carrés. La façade du côté du jardin avait dix-sept grandes fenêtres ; de l'autre côté, il n'y en avait que trois. La façade, couronnée d'une balustrade, avait trois avant-corps plats, dont le central abritait trois portes-fenêtres en plein cintre, encadrées de pilastres ioniques, doublés aux angles. Les avant-corps latéraux avaient la même composition, mais ne comprenaient qu'une seule fenêtre. Le reste de la façade était rythmé par de hautes fenêtres, fermées en arc bombé, avec la clef sculptée.

A l'intérieur, le long mur du nord, presque sans ouvertures, a servi de support à quatorze panneaux reproduisant les vues des résidences

-
- (3) Sur le séjour de Stanislas chez Frédéric-Guillaume et leurs séances de fumerie dans la Tabagie, cf. F. FORSTER, Friedrich Wilhelm I, König von Preussen, Potsdam (F. Riegel) 1834-1836, t. II, pp. 134 et sqq. ; P. BOYE, Stanislas Leszczyński et le troisième traité de Vienne, Nancy (Berger-Levrault) 1898, p. 444.
- (4) Plan, vue et décoration intérieure : Recueil des plans..., t. II, pl. 24-26.

de Stanislas⁽⁵⁾. Les intervalles entre les panneaux étaient remplis par des peintures, représentant les figures allégoriques et les putti. Une autre série de petits panneaux décoratifs formait une frise au-dessous des vues architecturales. Les salons latéraux avaient le même type de décoration, avec des scènes chinoises au lieu des vues de châteaux. L'aménagement était complété par des cheminées et des poêles de fabrication strasbourgeoise.

La Galerie était construite en matériaux peu durables, puisque dans les années soixante, elle était déjà presque en ruines. En 1765, Stanislas ordonna à Richard Mique sa reconstruction, qui n'a jamais été terminée. Peu après la mort du roi, le château fut vendu et privé de la plupart de ses embellissements éphémères, pour disparaître à son tour en 1824⁽⁶⁾.

Les constructions de Stanislas à Einville sont d'importance secondaire par rapport aux autres réalisations. Leurs formes rappellent les autres oeuvres de Héré. La partie la plus intéressante de l'ensemble était peut-être la Tabagie, fumoir rustique, qui appartient aux éléments annonçant le romantisme.

(5) Dans la version connue du Recueil des plans... il y avait les vues suivantes : 1-2. château de la Malgrange, 3. ville de Lunéville, 4. parc de Lunéville, 6. château d'Einville, 7. Fontaine Royale de Commercy, 8-9. château de Commercy, 10-11. château de Chanteheux, 12. croix des missions à la Malgrange, 13-14. ville de Nancy ; les vues de Commercy ne furent ajoutées qu'après 1745. Le Musée de Lunéville conserve les tableaux suivants, qui sont considérés comme provenant de la galerie d'Einville : 1. la Chartreuse et le Rocher de Lunéville, 2-3. château de Commercy, 4. château d'Einville, 5. château de la Malgrange, 6. château de Chanteheux : presque tous ces tableaux diffèrent nettement des gravures du Recueil de plans, et la vue du Rocher n'y figure pas.

(6) Les châteaux..., pp. 125-126 ; contrat de vente en 1767 : A.M.M., B. 113

4 - La Malgrange

a) Histoire et description générale de l'ensemble.

La Malgrange, située à proximité de Nancy, était depuis longtemps résidence suburbaine des ducs de Lorraine⁽¹⁾. Les premières constructions y apparurent vers le milieu du XVII^e siècle. C'était le pavillon Sans-soucy de Nicolas de Lorraine. En 1619, Marguerite de Gonzague, femme du duc Henri II, construisit un nouveau pavillon en brique - la Ménagerie. Vers la fin du XVII^e siècle, la résidence fut restaurée, mais dès 1711, le duc Léopold décidait la construction d'un nouveau château. L'exécution des plans fut confiée à Germain Boffrand, qui en présenta deux versions. Le premier plan, en forme de X, avec un grand salon à l'italienne au milieu, était un des projets les plus originaux qu'on eût à l'époque proposé pour un château⁽²⁾. Ce fut pourtant l'autre version qui fut réalisée. Le château reçut une forme plus traditionnelle, avec un plan rectangulaire et trois avant-corps, couronnés de l'attique et des acrotères⁽³⁾. En 1715, quand la construction était presque terminée, une remarque critique sur la situation du château, prononcée par Maximilien Emmanuel de Bavière, poussa Léopold à abandonner ses projets, et les travaux furent arrêtés⁽⁴⁾.

-
- (1) Sur l'histoire de la Malgrange cf. J.J. LIONNOIS, Histoire des villes vieille et nouvelle de Nancy, Nancy (Haener) 1805-1811, t. I, pp. 608-613 ; L. LALLEMENT, Le château de la Malgrange, M.S.A.L., III, 1852, pp. 210-251 ; Ch. PFISTER, Histoire de Nancy, Nancy-Paris (Berger-Levrault) 1902-1908, t. III, pp. 379-399 ; Les châteaux..., pp. 49-51.
- (2) G. BOFFRAND, Livre d'architecture..., Paris (Cavelier) 1745, pp. 55-56, pl. XX-XXIII ; sur ce projet cf. L. HAUTECOEUR, Le plan en X, à propos d'un projet de Boffrand, Archives de l'art français XXII, 1950-1957, pp. 166-178 ; J. GARNIS, Die Grundrisse der Malgrange I von Boffrand, Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte XXII, 1969, pp. 184-188.
- (3) BOFFRAND, o. c., pp. 51-54, pl. XII-XIX.
- (4) Les châteaux..., p. 51.

Stanislas, venant pour la première fois à la Malgrange en avril 1737, trouva le château inachevé et presque inhabitable. Le roi utilisa donc la Vieille Malgrange des XVI et XVIIe siècles, mais dès l'automne 1737, il faisait élever quelques petits pavillons, qui donnèrent le signal de toute une série de changements et agrandissements dans la résidence⁽⁵⁾. La construction de la Nouvelle Malgrange commença pourtant par la destruction des bâtiments existants : en été 1738 disparut le château de Léopold, et en février-mars 1739, la Vieille Malgrange, soigneusement restaurée peu de temps auparavant. Le roi se réserva certains éléments architecturaux du château détruit, qui servirent à édifier l'église Notre-Dame de Bonsecours⁽⁶⁾, et ont embelli d'autres bâtiments royaux. Simultanément, Emmanuel Héré commençait la construction du nouveau château. La chronologie des travaux n'est pas connue en détails. On peut partiellement la reconstituer grâce aux plans de 1741⁽⁷⁾, où certains détails diffèrent de la version définitive du Recueil des plans...⁽⁸⁾ La Nouvelle Malgrange dut son extension rapide à l'absence de résidence royale à Nancy et à la proximité de Notre-Dame de Bonsecours, sanctuaire favori de Stanislas.

En 1741, le schéma général de l'ensemble était déjà établi, même si certains éléments furent ajoutés plus tard. Contrairement aux autres résidences de Stanislas, la Malgrange, même dans sa version achevée, n'avait ni l'axe de symétrie, ni une véritable façade principale. Le plan complexe et hétéroclite dérivait de la construction par étapes et probablement de l'utilisation des fondations des bâtiments détruits.

-
- (5) F. NICOLAS, Journal de ce qui s'est passé à Nancy depuis la paix de Ryswick conclue le 30 octobre 1697 jusqu'en l'année 1744 inclusivement, ed. Ch. FRISTER, M.S.A.L., XLIX, 1899, p. 224 : "Au commencement de ce mois (octobre 1737) le roi Stanislas fit bâtir à la Malgrange une quantité de petits cabinets, une salle et deux chambres, le tout étant en bois et en plâtre ; il fit aussi raccommo-der la Vieille Malgrange ; mais dans la suite, il a tant fait de changements dans les bâtiments, qu'on a construits, qu'il faudrait un journal exprès pour les détailler".
- (6) Précis des fondations..., p. 46.
- (7) A.H.M., B. 11698 ; un autre plan semblable se trouve au Musée Lorrain, repr. Les châteaux..., p. 50
- (8) Recueil des plans..., t. I, pl. 33.

Du côté nord, une longue allée droite menait à la résidence⁽⁹⁾. Le corps principal du château, nommé aussi Château de faïence, à cause de la décoration en céramique de sa façade, était lié à l'aile des Communs, située perpendiculairement, et dont la longue façade occidentale donnait sur le parc. Au sud-est du Château de faïence, se trouvait le pavillon de la Salle à manger, et plus loin, l'ancienne ménagerie, appartenant au duc Ossoliński, et les ailes des dépendances, liées à la partie méridionale des Communs. Le parc, réalisé après 1741, s'étendait à l'ouest des Communs. Outre des aménagements habituels on trouvait dans le jardin un petit couvent des capucins, avec une chapelle dédiée à Saint Félix de Cantalice⁽¹⁰⁾, oeuvre d'un religieux, Antoine Poirer. Au fond de l'allée principale du parc se dressait la croix des missions, avec douze chapelles - stations du chemin de croix⁽¹¹⁾, peintes par Provençal. Devant la façade du Château de faïence, il y avait un autre petit jardin, élargi vers l'est d'une enclave appelée les Goulottes. L'entrée menant aux Goulottes était flanquée de deux petits pavillons chinois⁽¹²⁾, mais l'attraction principale était une fontaine. Celle-ci qu'on appelait la Volière, de plan semi-circulaire, montrait plusieurs figures en bronze, d'oiseaux qui crachaient l'eau sur un hibou placé au milieu.

La résidence formait un ensemble assez étrange. L'architecture même, dans les détails de laquelle nous n'entrons pas pour le moment, présentait bien des éléments inhabituels. L'idée peu commune de placer un calvaire à l'intérieur du parc, rappelait vraisemblablement au roi les ensembles analogues, si nombreux en Pologne, et parfois très importants du point de vue architectural⁽¹³⁾. La fontaine aux oiseaux était un exemple

-
- (9) Pour la description détaillée de la Malgrange de Stanislas, cf. Les châteaux..., pp. 55-64 ; on connaît les vues générales suivantes de l'ensemble : 1. vue de l'est, tableau à l'huile au Musée Lorrain, 2-4. vues du nord et de l'ouest, gravures des tableaux de la galerie d'Einvill Recueil des plans..., t. II, pl. 26 ; 5. vue du nord, tableau provenant de la galerie d'Einvill, au Musée de Lunéville.
- (10) Sur la fondation du couvent, cf. Précis des fondations... p. 149.
- (11) Les formes du calvaire sont connues grâce à la gravure de Frombonne (1742) et la gravure reproduisant un des panneaux d'Einvill, cf. note 9.
- (12) Les pavillons sont désignés ainsi sur le plan de 1741 à A.M.M. ; sur le plan du Recueil, ils ne portent pas ce nom.
- (13) Sur l'architecture des calvaires en Pologne, cf. J. SZABLOWSKI, Architektura Kalwarii Zebrzydowskiej, Rocznik Krakowski XXIV, 1933.

classique de jets d'eau, dont on trouvait l'équivalent dans le labyrinthe de Versailles⁽¹⁴⁾.

Comme dans le cas des autres fondations de Stanislas, on dispose de plusieurs témoignages de l'admiration des visiteurs de la Malgrange⁽¹⁵⁾. Pourtant, certains hôtes royaux s'y sentaient mal à l'aise, comme le président Hénault, qui en 1746 écrivit au duc de Luynes : "... en visitant toutes les singularités de la Malgrange, car celles ne finissent point, et cela est bien augmenté depuis que vous n'y avez été, comme cela n'est point du tout bâti à notre mode, à la fin la peur m'a pris d'être en Turquie ; mais je fus rassuré en voyant dans le bois une figure de Saint François à la place de celle de Mahomet".⁽¹⁶⁾

La Malgrange n'a pas échappé au sort des autres résidences de Stanislas. Le nouveau propriétaire, le comte de Stainville, fit abattre le Château de faïence, la Salle à manger et le couvent⁽¹⁷⁾. Le seul morceau à exister encore c'est la partie nord des Communs. On a conservé aussi quelques sculptures du parc⁽¹⁸⁾ et la Volière, achetée en 1766 par l'électeur Charles-Théodore et reconstruite dans son parc de Schwetzingen⁽¹⁹⁾.

-
- (14) A. MARIE, Naissance de Versailles. Le château - les jardins, Paris (Vincent Fréal et Cie) 1968, t. I, p. 122, il. 47.
- (15) Observations..., f. 5 r. ; A. DE MONTESQUIEU, Voyages de Montesquieu, Bordeaux (Gounouilhou) 1894-1896, t. II, p. 390.
- (16) Mémoires du duc de Luynes, t. VII, p. 403.
- (17) Les châteaux..., pp. 120-124 ; le plan de 1780 (conservé au Musée Lorrain) repr. à p. 120.
- (18) Actuellement dans le jardin du Musée Lorrain, (deux sphinx et un gladiateur).
- (19) Les châteaux..., p. 57 ; sur les relations entre les résidences de Stanislas et Schwetzingen, cf. infra.

b) Le Château de faïence.

Le Château de faïence ⁽²⁰⁾, pavillon principal du roi, fut construit entre 1738 et 1741, à l'exception des galeries, qui ne figurant pas sur les plans de 1741, doivent avoir été ajoutées après cette date. Le château à un seul étage, avec la façade dominant sur l'allée centrale, était composé d'un corps de logis et de deux pavillons latéraux. Ces trois parties étaient unies d'une façon inhabituelle, par une galerie rattachée à la façade, prolongée à l'ouest vers les Communs et à l'est vers les Goulottes. Les deux autres pavillons, contenant l'escalier, se trouvaient devant la façade, reliés à celle-ci uniquement par la galerie. L'axe médian était souligné par un avant-corps avec trois portes-fenêtres en plein cintre, encadrées de pilastres, trop faibles et trop bas par rapport aux proportions du bâtiment. Le château était couronné d'une balustrade avec des vases, qui était aussi lancée au-dessus de l'espace divisant le corps central des pavillons. En guise de couronnement, l'avant-corps était surmonté des armes royales. Les fenêtres, aussi bien au rez-de-chaussée qu'au premier étage, étaient fermées en arc bombé avec le clef sculptée. La façade opposée était presque identique, mais sans avant-corps, et avec une galerie limitée au corps central.

La grande salle de marbre formait la pièce principale du château. De part et d'autre, se trouvaient les chambres à coucher du roi et de la reine. Une autre chambre à coucher royale était placée au premier étage, dans l'avant corps. Le pavillon occidental comportait la chapelle avec la sacristie.

Autre particularité du château, la décoration de sa façade était faite en plaques de faïence de Delft ⁽²¹⁾. Cet élément était senti

(20) Plans et vues : Recueil des plans..., t. I, pl. 34-37 ; inventaire du château : Le mobilier..., pp. 79-90.

(21) Cette décoration, invisible sur les gravures du Recueil de plans..., est mentionnée par Observations..., f. 5 r., et [PILLION DE CHARIGNEU] Relation du second voyage de Mesdames de France en Lorraine en 1762, Nancy (Haener) s. d., pp. 12-13. Encore vers 1910, les murs d'une des pièces du Collège de la Malgrange était garnis de ces carreaux retrouvés à l'emplacement du château. On en trouve aussi quelques exemplaires au Musée Lorrain.

par les contemporains comme exotique, et c'est probablement lui qui a décontenancé le président Hénault. La genèse de cette bizarre invention est relativement simple : le Trianon de porcelaine à Versailles, construit entre 1670 et 1672, première imitation de l'architecture chinoise en Europe, montrait une décoration semblable⁽²²⁾.

Toute cette description ne donne sans doute pas une idée nette du château, dont on ne peut s'imaginer la structure très confuse qu'après une minutieuse analyse des plans⁽²³⁾. Il est difficile de dire, jusqu'à quel point la faute en est à la construction par étapes, ou à la maladresse de l'architecte malhabile et trop ambitieux qui cherchait l'originalité à tout prix. Diviser un bâtiment en trois parties, placées tout près l'une de l'autre, pour les unir artificiellement, est dépourvu de toute cohérence architecturale. De même, les pavillons à moitié détachés, placés devant la façade, n'ont aucune fonction utilitaire⁽²⁴⁾, mais compliquent sans raison la composition, créant l'illusion de profondeur. A cet ensemble manqué s'ajoutent les proportions défectueuses du premier étage, trop bas par rapport aux dimensions du bâtiment.

Le Château de faïence ne pouvait donc être un titre de gloire pour Héré. Son défaut principal était la mauvaise répartition des masses et sa structure confuse et illogique. Malgré cela, certains éléments de l'architecture du château, utilisés à l'intérieur d'autres ensembles, donnent un résultat positif. A Einville on retrouve les basses galeries, ajoutées au corps principal. L'hôtel de l'Intendance à Nancy possède également une galerie presque identique, dont les ailes incurvées forment une place ovale, premier élément de la composition urbanistique de la Place Royale.

(22) MARIE, o. c., t. II, pp. 197-208 ; cf. aussi le chapitre sur le Trèfle de Lunéville.

(23) Il semble que Héré lui-même, ou au moins les graveurs du Recueil des plans, aient eu des difficultés à représenter correctement le château, car sur la vue de la façade nord ne figurent pas les pavillons latéraux, mais uniquement ceux qui renfermaient les escaliers.

(24) Si le bâtiment principal n'avait comporté aucun escalier menant au premier étage, comme c'est représenté sur les plans du Recueil des plans, les pavillons auraient eu leur fonction, mais c'aurait encore été une faute contre la logique architecturale.

c) Les Communs.

Le bâtiment des Communs⁽²⁵⁾, situé perpendiculairement au Château de faïence, et beaucoup plus vaste que celui-ci, fut construit en plusieurs étapes ; il était primitivement composé de deux parties séparées. Sur les plans de 1741, on constate l'absence de l'orangerie qui forma plus tard l'aile méridionale des Communs ; on y trouve en revanche les autres parties : septentrionale (le pavillon des Communs proprement dit)⁽²⁶⁾ et centrale (les petits appartements de la reine). Ce dernier morceau, composé du corps central et des ailes obliques, avait en ce temps une annexe qui le prolongeait vers l'est, presque jusqu'au Château de faïence. L'unification de ces constructions indépendantes était en quelque sorte une nécessité esthétique. Cette action a réussi surtout du côté ouest, où la façade a pris un aspect totalement homogène. Le pavillon des Communs fut relié aux appartements de la reine, et du côté sud, on ajouta l'orangerie. Les petits appartements de la reine, avec le corps central en retrait, se sont retrouvés au milieu de la composition, les Communs et l'orangerie formant les ailes latérales. Sur l'axe médian, se trouvait un passage à trois arcades, menant au Château de faïence. Les détails de la longue façade à un seul étage, étaient très simples, et rappelaient les constructions les plus modestes de Héré, comme son pavillon à l'hôpital Saint-Julien à Nancy. Les fenêtres de la même forme que celle du Château de faïence, constituaient le seul facteur de composition. Les angles étaient soulignés par le bossage, et le pavillon des appartements de la reine était couronné par une balustrade avec des acrotères.

L'hétérogénéité du bâtiment se révélait du côté est. Le pavillon des Communs avait deux courtes ailes, et l'axe souligné par un avant-corps plat, surmonté d'une horloge dans l'encadrement de style Régence. Les détails de la façade orientale des trois pavillons étaient

(25) Les plans et vues : Recueil des plans..., t. I, pl. 38-41.

(26) Le terme Communs désignait à la fois tout le long bâtiment, composé aussi des petits appartements de la reine et de l'orangerie, et en particulier sa partie nord.

les mêmes que du côté ouest. Le pavillon des Communs fut le seul morceau de l'ensemble de la Malgrange qui survécut à la destruction après la mort de Stanislas, et subsiste encore de nos jours, malgré tous les remaniements⁽²⁷⁾.

Le pavillon des appartements de la reine avait du côté est trois avant-corps, et celui du nord formait en même temps l'aile sud des Communs⁽²⁸⁾. L'architecte a réussi de cette façon à donner une certaine symétrie aux deux pavillons. La façade orientale de l'orangerie était tout à fait simple, animée uniquement par les fenêtres.

La disposition de l'intérieur de tout le bâtiment suivait les besoins pratiques. Quelques salles des appartements de la reine avaient une riche décoration de stucs⁽²⁹⁾ et de peintures, celles-ci étant l'oeuvre d'André Joly⁽³⁰⁾.

La structure composite des Communs est incompréhensible si l'on ne suppose pas la réutilisation des fondations, et peut-être même des pans de murs anciens. Il semble d'ailleurs que Stanislas, dans sa conception primitive (1738) n'avait pas prévu d'unifier les Communs en un vaste ensemble. La réalisation de ce projet, postérieure à 1741, consista à relier le pavillon des Communs aux petits appartements de la reine, et à ajouter l'orangerie du côté sud. Héré s'acquitta correctement de cette tâche ; l'oeuvre qu'il laissait était modeste, peut-être même banale du point de vue artistique, mais il avait fort bien réussi à masquer la structure réelle de la construction, au moins en ce qui concerne la façade occidentale.

(27) Au XIX^e siècle, le bâtiment a reçu le deuxième étage. Il comporte actuellement le Collège de la Malgrange.

(28) Il est difficile de s'en rendre compte, car dans le Recueil des plans, les deux pavillons sont représentés séparément.

(29) Observations, f. 5 r.

(30) LIONNOIS, o. c., p. 613.

d) La Salle à manger.

Le pavillon de la Salle à manger⁽³¹⁾, situé parallèlement au Château de faïence, fut d'abord prévu et utilisé comme orangerie. Sur les plans de 1741, il figure encore avec cette dénomination. La construction, basse et allongée, était reliée à un appendice contenant la cuisine. Le plan tout simple ne comprenait que trois pièces : au centre, la grande salle à manger, et de part et d'autre, la salle à manger d'hiver et la salle de billard. La façade nord, donnant sur les Goulottes, percée de hautes fenêtres, comme nombre d'autres constructions de Héré, avait trois avant-corps. L'avant-corps central, souligné aux angles par le bossage, comportait deux portes-fenêtres en plein cintre, de sorte que l'axe médian du pavillon tombait sur le trumeau. Les avant-corps latéraux avaient la même composition, mais ne comportaient qu'une seule fenêtre. La façade était couronnée d'une balustrade avec des vases, qui devenait un attique au-dessus des avant-corps. L'avant-corps central supportait de plus un groupe sculpté, représentant un sanglier luttant avec des chiens.

La décoration intérieure, postérieure à l'architecture même du pavillon, car exécutée après le transfert de l'orangerie dans l'aile des Communs, était d'un caractère typiquement rococo. L'aménagement du pavillon comptait plusieurs curiosités, appartenant à l'arsenal des jouets mécaniques du roi, comme une pendule astronomique, deux globes⁽³²⁾, et surtout deux tableaux mouvants avec des ouvriers au travail, oeuvre de François Richard⁽³³⁾.

(31) Plan, vue et coupe : Recueil de plans..., t. I, pl. 42-44 ; il faut remarquer, que la coupe du pavillon ne représente pas la salle à manger d'hiver.

(32) Les châteaux..., p. 57.

(33) Observations..., f. 5 r. ; LIONNOIS, O. C., p. 613.

5 - Commercy

a) Histoire et description de la résidence.

Pendant le règne de Stanislas, Commercy était la dernière grande résidence lorraine à rester en possession de l'ancienne dynastie; Elisabeth-Charlotte d'Orléans, veuve du duc Léopold y demeura jusqu'à sa mort en décembre 1744.

Le château actuel fut créé sur l'emplacement d'un château médiéval, au temps de Charles Henri de Lorraine, comte de Vaudémont, fils naturel du duc Charles IV. La construction commença par les ailes (1708-1710), ensuite on construisit le corps central (1712-1713) et enfin la place dit Fer à Cheval (1714-1717) qui compléta l'ensemble de la résidence⁽¹⁾. Dom Léopold Durand, bénédictin du couvent voisin de Breteuil, éminent érudit et écrivain, fut selon toute vraisemblance l'auteur des plans et le directeur du chantier⁽²⁾. Certains travaux, surtout la décoration intérieure, étaient dûs à François Dorbay de Paris⁽³⁾. Boyé, en se fondant sur la ressemblance vraiment frappante, entre les façades des châteaux de Lunéville et de Commercy, suggère d'attribuer ce dernier à Boffrand ou à son entourage immédiat⁽⁴⁾. Pourtant, la forme du château, relevant du goût de l'époque, n'exclut pas la main de Durand (d'ailleurs totalement inconnu comme architecte), malgré toutes les ressemblances avec les oeuvres de Boffrand. Le bénédictin-architecte a sans doute suivi de près l'exemple de Lunéville, résidence principale de la dynastie, certainement encouragé en cela par le fondateur.

Le château construit sur un plan typique de la résidence française, avec les ailes allongées, a du côté ouest une vaste cour d'honneur, liée à une place semi-circulaire, nommée Fer à Cheval. La

(1) Pour l'histoire de Commercy avant Stanislas, cf. Les châteaux.., pp. 65-71.

(2) Dom CALMET, Bibliothèque lorraine ou l'histoire des hommes illustres, Nancy (Leseure) 1751, col. 338-340; en 1708, Durand a eu un accident au chantier du château, après lequel il resta partiellement paralysé jusqu'à la fin de sa vie. Calmet donne une liste extrêmement intéressante de ses travaux manuscrits.

(3) Les châteaux, p. 71

(4) Ibidem.

résidence et la ville constituent donc un seul ensemble urbanistique. Les façades sont rythmées uniquement par des fenêtres, sauf la partie centrale qui est ornée de quatre colonnes composites soutenant le fronton triangulaire. Du côté est, la pente abrupte descend vers un bras de la Meuse (Canal des Moulins). Le terrain plat qui s'étend en bas, aujourd'hui coupé par la ligne de chemin de fer et couvert de constructions diverses, était occupé primitivement par les jardins. La façade est, est identique à celle de l'ouest mais les ailes ont été remplacées par les avant-corps⁽⁵⁾.

Stanislas arriva pour la première fois à Commercy le 20 mai 1745 et décida aussitôt la reconstruction et l'agrandissement de la résidence. Les travaux qui commencèrent bientôt furent terminés en deux ans. Comme à Lunéville, les changements dans le château même étaient d'importance secondaire : on se borna à aménager et décorer à nouveau une partie de l'intérieur; on creusa une grotte dans le mur de soutènement est, et on remania les façades des écuries, (la partie ouest des ailes)⁽⁶⁾, leur donnant ainsi leur forme actuelle, presque identique à celle des pavillons du côté nord de la Place Royale de Nancy.

Tout l'effort fut orienté vers l'aménagement des jardins⁽⁷⁾, la construction des pavillons et surtout des installations hydrauliques qui furent utilisées sur une échelle extraordinaire. De part et d'autre du château, sur le haut bord surplombant le bras de Meuse, on créa quelques parterres géométriques, dans lesquels se trouvaient les pavillons de l'orangerie, de la salle de bains, et une petite construction exotique, nommé Kiosque comme le fameux pavillon de Lunéville. La résidence ne possédait pas de parc proprement dit. Les prés à l'est du château, coupés par des canaux et des bras de la Meuse furent pourtant soumis à une composition géométrique et symétrique. Au pied du château fut créée la pièce de Neptune : un îlot,

(5) Etant donné que le château existe, nous ne citerons pas ici sa riche iconographie, sauf l'ensemble de plans et vues du Recueil des plans., t. ii, pl. 3-6

(6) Les châteaux., p. 72; inventaire du château au temps de Stanislas : Le mobilier, pp. 61-75

(7) Le plan d'ensemble de la résidence au temps de Stanislas se trouve dans le Recueil des plans., t. II, pl. 2; pour la description détaillée, cf. Les châteaux., pp. 78-83

entouré de canaux, enfermant à son tour une grande pièce d'eau qui occupait la majeure partie de sa surface. L'île qui servait d'embarcadère pour les promenades en bateau, fut liée au château par un pont avec la célèbre Colonnade d'eau. Le long de l'axe médian de l'ensemble, s'étendait vers l'est un canal, long de cinq cent cinquante mètres, à l'extrémité duquel, en face du château, se trouvait le Pavillon Royal, nommé aussi Château d'eau. La Fontaine Royale, située dans la forêt de Commercy, était le troisième pavillon, après le Kiosque et le Château d'eau.

Comme à Lunéville, l'apport essentiel de Stanislas et la plus grande attraction étaient constituées par les pavillons du parc. Pourtant, Commercy dépassait nettement les autres résidences royales en ce qui concerne la richesse des installations, qui ont été ici pleinement incorporées dans la composition architecturale.

Le sort du château et du parc de Commercy après la mort de Stanislas fut identique à celui de ses autres résidences. Les pavillons et les jeux hydrauliques furent supprimés, le château même fut transformé en caserne⁽⁸⁾. Brûlé en 1944, il est actuellement en voie de reconstruction.

b) Le Château d'eau.

Le Pavillon Royal ou Château d'eau s'élevait à l'extrémité du canal, au bord de la Meuse proprement dite, face au château. Deux allées bordées de tilleuls, de chaque côté du canal, menaient au pavillon, mais faire le trajet en bateau, à partir de la pièce de Neptune était beaucoup plus dans le style de la résidence. La

(8) Les châteaux .., pp. 119-120

construction basse et allongée⁽⁹⁾, fermant la perspective du canal avait au milieu un pavillon à un étage. La façade occidentale sur le canal donnait l'illusion d'homogénéité, mais le Château d'eau était en réalité composé de trois pavillons séparés, reliés uniquement par une galerie en arcades. Du côté est, la composition engendrait un effet de perspective, de trois parties indépendantes, effet renforcé par les quinconces qui prolongeaient les pavillons latéraux. Les baies en plein cintre, encadrées de pilastres, étaient l'élément principal de la façade occidentale. Une balustrade avec des vases et des groupes sculptés couronnait aussi bien le pavillon central que les basses parties latérales.

La composition de la façade du pavillon central était complétée par les éléments hydrauliques, traités de la même façon que la véritable architecture. L'arcade centrale et les travées intérieures de la galerie étaient remplies par des cascades pyramidales. Le balcon du premier étage, avec les grilles de Jean Lamour⁽¹⁰⁾, était soutenu par six colonnes, dont le fût formé de fil de fer, le long duquel coulait l'eau, donnait l'illusion de colonnes de cristal.

La façade opposée était plus modeste, sans installations hydrauliques ni pilastres. L'étage supérieur du pavillon central formait une loggia ouverte, soutenue par des colonnes ioniques, d'où la vue embrassait la Meuse, et un jardin géométrique aménagé sur une île artificielle, nommée pièce de Diane. Sur les toits plats des pavillons latéraux se trouvaient de petits parterres, des bassins et des cabinets en treillage, aux murs couverts de plaques de céramique.

(9) Pour les plans, les vues et la coupe, cf. Recueil des plans..., t. II, pl. 10-16; le Musée Lorrain possède une autre vue du Château d'eau, dessin à la plume et lavis qui a probablement servi d'exemple pour l'exécution de la planche du Recueil des plans; une autre vue faite à la main : Les châteaux..., p. 88; inventaire : Le mobilier..., pp. 76-79; descriptions de l'époque : [DELESPINE], Relation du voyage de Mesdames Adélaïde et Victoire à Plombières, depuis leur départ de Marly, le 30 juin 1761, jusqu'à leur retour à Versailles, le 28 septembre de la même année, Paris (Desprez) 1762, pp. 13-14; [FILLION DE CHARIGNEU], Relation du second voyage de Mesdames de France en Lorraine, en 1762, Nancy (Haener) s.d., pp. 8-10.

(10) J. LAMOUR, Recueil des ouvrages en serrurerie..., Paris-Nancy (François), s.d., F. VII r. et pl. 15-16

Les pavillons latéraux renfermaient les cuisines et les pièces secondaires, le pavillon central servait au roi. Au rez-de-chaussée se trouvaient les appartements destinés aux hôtes, l'appartement royal, composé de la chambre à coucher, de la garde-robe et du cabinet, était placé à l'entresol, qui n'était pas marqué dans la composition extérieure du château. La partie est du pavillon était occupée par l'escalier de parade, dont la plate-forme supérieure constituait la loggia. La seule pièce du premier étage était le grand salon carré. Ses porte-fenêtres donnaient sur le balcon et par côté, permettaient l'accès aux terrasses aménagées sur les toits des pavillons latéraux. Le salon servait parfois de chapelle; l'autel était placé dans une armoire, dans une des encoignures.

La décoration intérieure, bien visible sur la gravure de la coupe du pavillon central, légère et délicate, présentait un caractère typiquement rococo. Les panneaux au-dessus de portes du salon étaient décorés de scènes allégoriques. On doit remarquer la richesse exceptionnelle de la décoration des lits dans les chambres à coucher.

Une autre attraction hydraulique du pavillon était constituée par le lustre du salon⁽¹¹⁾, composé d'éléments architecturaux rococo, de sculptures (entre autres la statue de Neptune) et surtout de colonnes d'eau, de même type que celles de la façade.

Le Château d'eau était une des meilleures oeuvres de Héré. Placé au bout du canal, il fermait sa longue perspective, avec les rangs de tilleuls au bord. Cette situation a déterminé toute la composition, et entraîné la nécessité d'introduire un élément vertical au centre. L'idée de composer la construction de trois pavillons distincts, déjà rencontrée dans l'exemple manqué du Château de faïence.

(11) Recueil des plans., t. II, pl. 17

à la Malgrange, donne ici un résultat positif, qu'on peut attribuer à la justesse des proportions. Cette solution a permis de différencier les façades, et d'accroître la profondeur de champ sur la façade est. Un tel traitement des pavillons de parc, avec plusieurs parties reliées par des galeries, est d'ailleurs un phénomène courant, dont le Grand Trianon de Versailles donne un exemple éminent. Les détails de l'architecture du Château d'eau ressemblent aux autres créations de Héré, mais ne lassent pas par leur uniformité. Les installations hydrauliques, et surtout les colonnes d'eau de la façade, traitées comme de véritables éléments architecturaux, donnaient au pavillon son caractère inhabituel. Il est difficile de reconstituer la genèse de cette invention, et de lui trouver des homologues. L'idée techniquement assez simple, produisait une impression de dématérialisation, qui changeait en cristal les éléments essentiels de l'architecture. On peut trouver un pareil traitement des formes architecturales, consistant à nier leur fonction réelle, et à subordonner les principes de la logique à la recherche de l'effet esthétique, dans certaines réalisations maniéristes, comme le plafond de verre-aquarium dans une grotte du jardin Boboli à Florence, construit par Bernardo Buontalenti⁽¹²⁾.

Le situation pittoresque du Château d'eau, son architecture pleine de fantaisie et ses ingénieux jeux hydrauliques, formaient un ensemble très original. Les belles vues du pavillon, avec les bateaux-bijoux du premier plan rendent parfaitement son caractère de château imaginaire, qui incarnait l'atmosphère de l'époque finissante du rococo.

c) Les petits pavillons et les jeux hydrauliques.

Comme nous l'avons vu en passant, les installations hydrauliques constituaient l'attraction principale de la résidence de Commercy. Le Pavillon Royal, malgré les colonnes d'eau sur la

(12) J. SHEARMAN, Hammerism, (Penguin Books) 1967, p. 131

façade a cependant gardé son caractère de véritable construction; mais dans le cas des petits pavillons, comme le Kiosque et la Fontaine Royale, le problème se posait différemment: leur architecture modeste ne servait que de fond pour les jeux hydrauliques.

Le Kiosque,⁽¹³⁾ petit pavillon carré, situé à côté du grand château, était couvert d'un toit ondulé et couronné d'une balustrade. Les façades identiques comprenaient chacune trois baies en plein cintre : une porte entre deux fenêtres. Les angles étaient soulignés par des colonnes toscanes sur de hauts socles. L'intérieur, aménagé en salon, avait une décoration de singerie⁽¹⁴⁾. Dans un ensemble si modeste, l'attention était d'autant plus retenue par les stores d'eau des fenêtres, où le treillis de fer, sur lequel descendait l'eau, formait une surface transparente et brillante.

La Fontaine Royale, placée dans la forêt de Commercy, servait depuis longtemps aux propriétaires du domaine de lieu de repos pendant la chasse ou les promenades⁽¹⁵⁾. Stanislas en reprit l'aménagement. La source et le ruisseau furent transformés en un ensemble de bassins et de cascades, le tout entouré d'un petit jardin géométrique. Sur chaque rive du ruisseau, on construisit un petit pavillon, les deux étant reliés par une galerie, avec au milieu un kiosque ouvert sur tous les côtés.

Au pied du château, sur le bord d'un bras de la Meuse, on creusa la grotte de Cerbère, avec les figures crachant l'eau du gardien tricephale de Hadès, d'un lion et d'un tigre. Une petite terrasse devant la grotte fut reliée à la pièce de Neptune par un petit pont, décoré des deux côtés d'une rangée de sept colonnes. C'était la fameuse Colonnade hydraulique, appelée aussi Pont d'eau,

(13) Plan et vue : Recueil des plans., t. II, pl. 18 et 19

(14) Le mobilier., p. 76; c'étaient probablement les stores servant à couvrir les fenêtres.

(15) Les châteaux., pp. 86-87; on connaît les vues suivantes de la fontaine : 1. aquarelle anonyme du Musée de Lunéville, (cf. L'art des jardins classiques, catalogue de l'exposition, Lunéville 1967, 2. gravure de Collin, 3. gravure d'après un tableau de la Galerie d'Einville, Recueil des plans., t. II, pl. 26

Salon d'eau et Salon des colonnades,⁽¹⁶⁾ qui devait coûter au roi cent cinquante mille livres⁽¹⁷⁾. On utilisa ici le même système de fil de fer que dans les colonnes du Château d'eau. La composition fut complétée par des éléments architecturaux de bronze doré et des lanternes de différentes couleurs. La colonnade, universellement admirée⁽¹⁸⁾, était peut-être le morceau le plus célèbre de la résidence de Commercy. Sa gloire survécut à sa destruction; en 1777 encore, Richard Mique proposa une installation semblable pour le hameau de Marie Antoinette à Versailles⁽¹⁹⁾.

La richesse extraordinaire des décorations hydrauliques de Commercy mérite une analyse plus attentive. On trouve des jeux de même type à Lunéville, à la Malgrange et à Chanteheux, mais jamais ils n'atteignirent la même importance. L'eau était du reste, au moins à partir du XVIIe siècle, un élément indispensable de la décoration des jardins, au même titre que les pavillons et les sculptures. Les jardins de Versailles offrent un exemple privilégié, et certainement connu de Stanislas, d'union de ces trois types de décoration⁽²⁰⁾. Il semble pourtant que les installations hydrauliques de Stanislas étaient dans une large mesure originales. Surtout, il est difficile de trouver des exemples d'une union si étroite de l'architecture avec un élément aussi peu consistant que l'eau. On ne peut que citer encore une fois les extravagantes réalisations maniéristes, mentionnées plus haut, non pas comme modèles, mais comme relevant d'une même tendance. Les relations de l'architecture et de l'eau dans les différentes constructions de Stanislas, varient d'ailleurs selon les cas. Les fontaines du Kiosque de Lunéville ou du château de Chanteheux n'étaient qu'une addition à l'architecture; les colonnes hydrauliques du Château d'eau étaient, elles, pleinement incorporées dans la composition de la façade; enfin, l'architecture du Kiosque de Commercy et de la Fontaine Royale ne servait que de cadre aux jeux hydrauliques dont le rôle

(16) Les châteaux, p. 86; plan et vue : Recueil des plans, t. II, pl. 8 et 9.

(17) Observations, f. 10 v.; cette somme semble excessive car l'église Notre-Dame de Bonsecours n'avait coûté que quatre-vingt-seize mille livres.

(18) Ibidem; cf. aussi le compte-rendu du Recueil des plans, dans Mémoires pour l'histoire des sciences et des beaux arts, janvier 1752.

(19) P. DE NOLHAC, Le Trianon de Marie Antoinette, Paris (Calman-Lévy) 1924, pp. 118-119.

(20) Sur cette question, cf. L.A. BARBET, Les grandes Eaux de Versailles.

était prépondérant. La Colonnade d'eau offrait l'aboutissement extrême de ce processus de libération de l'eau par rapport au cadre architectural, en créant un intérieur illusoire, délimité uniquement par les effets de lumière⁽²¹⁾.

Du point de vue purement technique, toutes ces installations n'étaient pas une nouveauté; les pompes de Commercy étaient une réduction de la machine de Marly.⁽²²⁾ Dans la bibliothèque royale se trouvaient les plus récents ouvrages sur l'hydraulique, les traités de Leupold⁽²³⁾ et de Belidor⁽²⁴⁾, qui abordaient aussi la décoration de jardin. Cependant, on n'y trouve pas, pas plus que parmi les réalisations connues, d'exemples qui auraient pu influencer directement les jeux hydrauliques de Commercy. Les plus proches sont peut-être des inventions du genre de celles que décrit Belidor, comme des arbres d'où l'eau jaillissait par des tuyaux épousant jusqu'aux plus petites branches, l'arc de triomphe et les pyramides hydrauliques de Versailles⁽²⁵⁾.

Les jeux hydrauliques, dans les résidences de Stanislas, s'associent souvent aux motifs exotiques. Dans le cas du Kiosque de Lunéville, ce phénomène reposait, comme on a essayé de le démontrer, sur les descriptions de l'architecture orientale. Le Kiosque de Commercy, outre son nom exotique a reçu un toit ondulé, inspiré de celui du Trèfle; de même, la Fontaine Royale était sentie comme turque de par son aspect⁽²⁶⁾. La prédilection de Stanislas pour les décorations hydrauliques était donc une autre manifestation de ses

-
- (21) On servait de temps en temps le repas sur le pont de la colonnade, qui formait ainsi un véritable salon.
- (22) Les châteaux..., p. 84
- (23) J. LEUPOLD, Theatri machinarum hydraulicarum tomus I (-II) oder Schau-Platz der Wasser-Künste..., Leipzig (Zunkel) 1724-1725; [G.A. MARQUET], Catalogue des Livres de la Bibliothèque Royale de Nancy, fondée par le Roi de Pologne, Duc de Lorraine et de Bar, Nancy (Leseure) 1766, p. 88, n° 727
- (24) B.F. DE BELIDOR, Architecture hydraulique ou l'art de conduire, d'élever et de ménager les eaux..., Paris (Jombert) 1737-1739; [MARQUET], o.c.; p. 95, n° 783
- (25) BELIDOR, o.c., t.II, p. 397
- (26) [FILLION DE CHARIGNEU], o.c., p. 6

goûts fantaisistes. Le roi ne voulait pas se contenter de la réalité quotidienne, ni même d'oeuvres d'art réalisées par les moyens habituels. Ce goût pour l'illusion, pour la fiction artistique et littéraire, était à la base de créations aussi surprenantes que le Rocher de Lunéville ou la Colonnade de Commercy, auxquelles les résidences de Stanislas devaient en grande partie leur caractère incomparable de châteaux de conte de fées.

CHAPITRE QUATRIEME

CONSIDERATIONS SUR LA FORME

ET LE STYLE DU MECENAT DE STANISLAS

I - ESSAI DE SYSTEMATISATION

1 - Chronologie et succession des phases

La période du mécénat de Stanislas dont nous nous occupons comprend très exactement une quinzaine d'années et des fondations très différentes, depuis les églises et les hôpitaux, jusqu'aux pavillons de parc. La question se pose de savoir, si à l'intérieur d'un ensemble si complexe, on ne peut pas distinguer des phases historiques, auxquelles correspondrait l'évolution du style.

La division en fondations publiques et résidences, ne calcule pas la chronologie des réalisations. Stanislas commença son activité architecturale en 1737-1738 par le Kiosque à Lunéville et les premiers travaux à la Malgrange; presque en même temps, fut posée la première pierre de Notre-Dame de Bonsecours. Entre 1738 et 1741, on poursuivait l'agrandissement des résidences de Lunéville (Trèfle, Cascade) et de la Malgrange; on termina Notre-Dame de Bonsecours et commença l'hôtel des Missions, sans compter des travaux moins importants à Jolivet et à Einville. La construction du château de Chanteheux, située probablement en 1742-1743, qui compléta l'ensemble de Lunéville, fut presque contemporaine de l'achèvement de l'hôtel des Missions et de la suite des travaux à la Malgrange, dont la chronologie exacte n'est pas connue. Les années 1745-1747, avec les constructions de Commercy, le Pavillon Royal à l'hôpital Saint-Julien et l'achèvement de l'église Saint-Jacques de Lunéville, fermèrent en quelque sorte la première période d'une intense activité architecturale qui vit la construction de toutes les résidences royales. Entre 1748 et 1751, on ne trouve que l'hôpital Saint-Jean-de-Dieu et la tribune d'orgue de St Jacques. La publication du Recueil des Plans fut une récapitulation de ces réussites, après laquelle le roi reprit son activité de mécène bâtissant entre 1752 et 1755, la Place Royale de Nancy.

En nous fondant uniquement sur la chronologie, nous avons donc pu délimiter deux périodes à l'intérieur de la première quinzaine d'années du règne de Stanislas; la première, caractérisée par une

intense activité architecturale va de 1737 à 1747, et la seconde, relativement peu importante, de 1748 à 1751. Mais du point de vue formel, le problème se pose différemment. L'architecture de Héré ne montre pas un net développement stylistique, ce qu'on ne peut d'ailleurs pas attendre dans un laps de quinze ans. Les mêmes conceptions spatiales et plastiques, les mêmes principes de composition des façades, les mêmes détails, se répètent dans différentes constructions de l'architecte royal, même assez éloignées dans le temps.

Une évolution évidente s'est produite en revanche dans le domaine de la décoration intérieure, typiquement Régence entre 1737-1741 (Kiosque, Trèfle, Cascade, Notre-Dame de Bonsecours) et rococo après 1743⁽¹⁾. L'intérieur de l'hôtel des Missions (datant à peu près de 1743-1744) présente le premier exemple de style rococo, ainsi que le château de Chanteheux, où l'on peut remarquer la différence entre, d'une part la décoration Régence des façades et du salon du rez-de-chaussée, et de l'autre, celle du salon supérieur, exécutée probablement un peu plus tard, et plus avancée vers le rococo.

Bien qu'elles n'appartiennent pas aux catégories stylistiques proprement dites, les méthodes d'utilisation des jeux hydrauliques présentent, elles aussi, une certaine régularité dans leur évolution. Au début, ces jeux ne constituaient qu'une addition à l'architecture (Kiosque de Lunéville, Chanteheux) ou bien formaient des ensembles indépendants non-architecturaux (Rocher), pour s'associer pleinement avec l'architecture dans les réalisations de Commercy des années 1745 à 1747.

2 - Les principes formels de l'art de Héré

Les remarques précédentes qui tendaient à organiser notre matériel, ne peuvent servir que de point de départ à une

(1) Les seuls exemples de rocaille apparent avant cette date, sont le cartouche avec les armes royales sur la façade de Notre-Dame de Bonsecours et quelques éléments de la décoration de la Cascade. On ne dispose pas d'une datation précise pour la décoration rococo de la Galerie d'Einville et de la Salle à manger de la Malgrange.

analyse formelle plus approfondie, permettant de déterminer l'importance et la valeur de l'art de Héré.

Les conceptions d'urbanisme jouèrent un rôle essentiel dans le processus de formation de l'architecture de Stanislas, en unifiant les différentes parties des résidences en un seul ensemble. La composition symétrique et axée était ici le principe prépondérant, aussi bien dans le cas des grands ensembles que dans la disposition des parties d'un bâtiment. Comme exemples classiques de cette tendance, on peut citer la position du Château d'eau distant de cinq cents mètres du château principal, sur l'axe de la résidence, ou l'axe commun du Salon de Chanteheux et du château de Lunéville, malgré les deux kilomètres qui les séparent. Les constructions fermaient d'habitude les longues perspectives des allées bordées d'arbres (Chanteheux) ou de canaux (Château d'eau, Cascade). La symétrie était parfois moins rigoureuse dans le cas de petits ensembles surtout si le terrain la rendait difficile, comme aux Bas Bosquets, qui furent cependant nettement isolés du reste du parc par le canal et la différence de niveau. Si les conditions le permettaient, la symétrie était pourtant appliquée même dans les compositions les plus restreintes, comme en témoigne l'exemple du Trèfle, axé avec le Rocher et le pont sur la Vezouse, ou la disposition du jardin du Kiosque. Le château de Chanteheux illustre le mieux ces principes, avec les longues perspectives de chacun de ses quatre côtés. La Malgrange, dont la composition fut probablement déterminée par des facteurs non-architecturaux, constituait la seule exception. Pourtant, même ici, l'architecte fit tout pour sauver les apparences, ce à quoi devait servir la reconstruction des Communs. Un tel traitement des ensembles architecturaux est l'un des principes essentiels du baroque, aussi bien dans sa version française qu'italienne. La composition symétrique et axée soumet toutes les parties à la dominante centrale. Cette hiérarchie de composition est la plus nette une fois encore dans le Salon de Chanteheux, qui, soumis à l'ensemble de la résidence de Lunéville, déterminait à son tour ses ailes et ses pavillons de parc.

Le plan de la plupart des constructions de Héré (mis à part le Kiosque et le Trèfle comme appartenant à un genre architectural très spécial) est simple, pratiquement insignifiant du point de vue artistique : un rectangle allongé, dont les proportions dépendent de la destination du bâtiment, est la forme la plus fréquente. C'est le château de Chanteheux qui donne sans doute l'exemple du plan le plus original. Sa forme centrale et la symétrie presque idéale des pièces latérales, étaient rendues possibles par les fonctions particulières du pavillon, qui n'était pas soumis aux exigences de l'architecture d'habitation. En nous appuyant uniquement sur les dessins, il nous est difficile de définir la valeur artistique de cette composition. Il semble pourtant que son défaut principal était un éparpillement excessif des divisions du rez-de-chaussée, témoignant d'une certaine maladresse dans l'organisation de l'espace intérieur, ce qui fut d'ailleurs évité dans la forme simplifiée du salon supérieur. Le Kiosque et le Trèfle montrent eux aussi, un phénomène analogue de manque d'unité dans le plan, admissible du reste dans les pavillons du parc.

Le Château d'eau de Commercy constitue un autre exemple d'une composition variée, avec trois pavillons, reliés par une galerie, ce qui trouve son pendant dans le Château de faïence de la Malgrange, manqué à cause des proportions fautives. Comme on l'a déjà dit, les pavillons de parc, grâce à leurs dimensions réduites et à la légèreté des matériaux, permettaient des caprices comme le Kiosque, composé de deux parties indépendantes, ou le plan inhabituel du Trèfle. Héré évitait l'utilisation des lignes courbes (à l'exception du Trèfle, de la salle de bains du Kiosque et des escaliers); même les absides de Notre-Dame de Bonsecours et des chapelles de l'hôtel des Missions Royales et de l'hôpital St-Jean-de-Dieu, étaient de forme polygonale.

La destruction de la plupart des monuments ne nous permet pas d'analyser le rôle joué par la composition des masses dans

l'architecture de Héré. L'hôtel des Missions, placé à l'alignement des maison, présente à la vue la seule façade principale. Le volume extérieur de Notre-Dame de Bonsecours ne semble être rien de plus qu'une simple conséquence de sa disposition intérieure. L'exemple le plus original est donné encore une fois par le château de Chanteheux, où la pyramide centrale faisait contraste avec les ailes basses et les colombiers. La composition du Château d'eau du côté est cherchait, elle, l'effet de perspective, créé par les trois parties séparées, avec les pavillons latéraux prolongés par les quinconces. Il est difficile de s'imaginer la composition confuse et indécise du Château de faïence, dont l'élément la plus intéressant était peut-être, comme à Einville, le contraste entre le bloc central et les galeries basses.

D'après l'analyse de la composition de l'intérieur de Notre-Dame de Bonsecours, et des plans et coupes d'autres constructions, il semble bien que les problèmes de l'espace intérieur n'intéressaient Héré que dans une faible mesure, ce qui témoigne d'un manque de maturité architecturale. Ainsi, la nef de Notre-Dame de Bonsecours, couverte d'une simple voûte, est reliée presque mécaniquement au chœur plus bas et plus étroit. Les galeries supérieures des salons du Kiosque et du château de Chanteheux étaient isolées du reste de la pièce, n'appartenant guère à l'ensemble de la composition. Les autres constructions ne donnaient pas, il faut le reconnaître, la possibilité de développer une composition spatiale plus ample.

Les façades des constructions de Héré sont plates, différenciées uniquement par les avant-corps qui font à peine saillie. L'accent principal est toujours posé sur la partie centrale, contrastant avec les parties latérales, presque neutres (hôtel des Missions, les Communs de la Malgrange du côté ouest). Les ordres architecturaux n'apparaissent que très rarement, et uniquement sur les avant-corps. Les pilastres sont d'habitude assez délicats, même trop faibles comme à l'hôtel des Missions ou au Château de faïence.

L'absence d'ordres fait des fenêtres le facteur principal de composition. On peut distinguer deux types essentiels : celles fermées en arc bombé et celles en plein cintre. C'est surtout ce dernier type, rencontré souvent sous forme de porte-fenêtre qui caractérise la manière de Héré, aussi bien dans la composition des façades qu'à l'intérieur. Un rang de ces grandes fenêtres, avec la décoration concentrée sur les écoinçons et les trumeaux se répète au Kiosque, à la Cascade et à Chanteheux. Les portails, qui jouent d'ailleurs un rôle secondaire, présentent deux genres : en bossage (hôtel des Missions, hôpital St Julien) ou flanqué par des colonnes (Chanteheux). Le bossage est souvent utilisé pour souligner les angles. Les bâtiments sont couronnés par des balustrades ou des attiques, avec des vases, des figures et des trophées. La décoration extérieure est d'habitude bornée au cartouche avec les armes et aux clefs des arcs, à l'exception de la décoration abondante de la façade du Salon de Chanteheux.

Nous avons étudié les fonctions de la décoration intérieure sur l'exemple de Notre-Dame de Bonsecours, en constatant qu'elle servait à remplir les surfaces, sans compléter la conception spatiale. Les mêmes remarques sont valables pour les intérieurs d'habitation, où une telle relation entre architecture et décoration est d'ailleurs presque toujours la règle. Pourtant, même ici existe une exception, la décoration de la Cascade de Lunéville, où l'on peut observer une tendance typiquement baroque à élargir l'espace par la peinture en trompe-l'oeil.

L'art de Héré laisse donc une image assez monotone. Presque toutes les constructions révèlent des plans simples, le manque d'intérêt pour la composition de l'espace, les façades plates, un répertoire restreint de détails. Ce fond uniforme contraste d'autant plus avec des créations aussi inhabituelles que le Kiosque, le Trèfle et le Salon de Chanteheux, avec la décoration baroquante de Notre-Dame de Bonsecours et de la Cascade, et avec les jeux hydrauliques de Lunéville et de Commercy. Cette contra-

diction interne des oeuvres du mécénat de Stanislas, où une architecture au fond banale coexiste avec des réalisations surprenantes, cette contradiction ne peut s'expliquer que par les goûts personnels et l'intervention personnelle du roi.

3 - Roi et architecte

Jusqu'ici, les expressions "l'art de Héré", "les créations de Stanislas", ou le "mécénat de Stanislas" ont été utilisées comme si elles étaient interchangeable. Une telle attitude était juste, car Héré est l'auteur de toutes les fondations de Stanislas datant des années 1737-1751, qui constituent de leur côté la totalité de son oeuvre pour cette époque. D'autre part, l'influence directe de Stanislas sur la formation des oeuvres de son mécénat est hors de doute. Dans un des chapitres précédents, nous avons rassemblé les témoignages de l'époque affirmant cette attitude du roi, qui allait jusqu'à esquisser les plans de constructions, ce qui était facile pour ce peintre-amateur. Dans ces conditions, on pourrait croire que "... l'architecte se soit trouvé réduit à un rôle d'interprète, chargé de traduire la pensée de l'amateur en langage de spécialiste, c'est-à-dire en dessins et en termes techniques..."⁽²⁾. En réalité, la relation entre un artiste et un mécène, même le plus exigeant, est beaucoup plus complexe. Dans certaines constructions, Héré avait pleine initiative. Il est difficile de supposer que le roi s'intéressait directement à la forme de ses fondations hospitalières, ou bien à celle de l'hôtel des Missions. Il lui suffisait de commémorer sa générosité sur la façade. Ce sont justement ces constructions qui ne diffèrent pas de l'architecture française de l'époque. La situation était différente s'il s'agissait des fondations avec lesquelles Stanislas avait un rapport plus personnel, comme son sanctuaire favori de

(2) B. JESTAZ; Le Trianon de Marbre ou Louis XIV architecte, Gazette des Beaux Arts, 1969, t. II, pp. 283

Notre-Dame de Bonsecours ou ses pavillons de parc. On dispose de témoignages de l'époque sur la paternité de Stanislas à propos d'une oeuvre précise, dans le cas du Kiosque⁽³⁾ et de la décoration de Notre-Dame de Bonsecours⁽⁴⁾. Il faut pourtant ajouter à la liste des créations personnelles du roi le Trèfle, la Chartreuse, le Rocher et probablement la Cascade de Lunéville, les jeux hydrauliques de Commercy, les bizarreries inhabituelles de la Malgrange, avec la décoration en céramique du Château de faïence, les automates de la Salle à manger et les chapelles du chemin de croix, et vraisemblablement la composition générale du château de Chanteheux. Ces oeuvres sont à la base de l'originalité des résidences de Stanislas; après avoir provoqué chez les contemporains la surprise et l'admiration, elles offrent aux chercheurs de notre temps matière à discussions et à jugements contradictoires. Nous avons essayé de montrer la genèse complexe de ces phénomènes, qui ne sont souvent liés que par un seul élément, la personne du souverain avec sa fantaisie illimitée.

Cependant, il faut remarquer que l'originalité du Kiosque et du Trèfle ou du Salon de Chanteheux, se place au niveau de l'invention; l'exécution est beaucoup plus commune. Le château de Chanteheux et les pavillons exotiques ne diffèrent pas dans le détail des autres constructions de Héré, même les plus simples et les plus classiques. Réalisant une idée du roi, même la plus éloignée des formes habituelles, l'artiste était toujours conditionné par son éducation et par la tradition dans laquelle il avait été élevé, ce qui entraînait nécessairement l'introduction consciente (convictions esthétiques de l'artiste) ou inconsciente (tradition innée) des éléments caractéristiques de l'époque et du milieu social. C'est seulement par ce processus de confrontation de la volonté du fondateur avec les habitudes des artistes, que nous pouvons expliquer le mélange

(3) Un voyage en Lorraine en 1741, J.S.A.L., XLV, 1896, p. 20

(4) F. NICOLAS, Journal de ce qui s'est passé à Nancy depuis la paix de Ryswick, conclue le 30 octobre 1697 jusqu'en l'année 1744 inclusivement, ed. Ch. FFLISTER M.S.A.L., XLIX, 1899, p. 356.

stylistique des pavillons exotiques, le contraste entre l'originalité de l'idée générale et l'exécution commune du Salon de Chanteheux, ou les inconséquences de la décoration théoriquement baroque de Notre-Dame de Bonsecours.

La réalisation des idées de Stanislas n'a pas toujours donné des résultats d'un très haut niveau. Le vieux roi se hâtait en multipliant ses châteaux de conte, souvent au détriment de leur solidité et de leur qualité artistique. Ce sont pourtant eux qui décident de l'originalité de son mécénat, qui privé de cet élément, serait devenu (du moins dans le cadre de notre période) un ensemble de constructions banales qui n'aurait pu susciter l'intérêt des historiens.

II -- LE MECENAT DE STANISLAS ET L'ART DE SON TEMPS

1 - L'art français : classique et rococo

En analysant les constructions particulières de Héré, nous avons plusieurs fois constaté une influence directe des oeuvres de Germain Boffrand, aussi bien dans la composition d'ensemble que dans les détails. Cette situation est compréhensible, car Héré se formait comme architecte à l'époque des nombreux travaux exécutés par Boffrand pour la dynastie lorraine, qui étaient les plus importants exemples d'architecture moderne dans tout le duché. La personnalité de Boffrand pesait d'ailleurs sur la vie de Héré comme une vraie fatalité : l'architecte de Stanislas devait maintes fois compléter et reconstruire les oeuvres du maître, et même utiliser des fragments architecturaux conçus par celui-ci. Héré, d'un talent certainement inférieur à celui de Boffrand, n'essaya même pas de se libérer de cette dépendance. Ainsi, terminant la façade de l'église St Jacques de Lunéville, il s'inspirait des projets de Boffrand pour la cathédrale de Nancy. Dans la composition du Pavillon Royal à l'hôpital St Julien, il suivit l'exemple de l'hôtel de la Monnaie. On constate le même phénomène pour les détails architecturaux qui sont presque impossibles à distinguer chez les deux artistes, et même dans la décoration intérieure, ce que nous allons analyser plus attentivement par la suite. L'oeuvre principale de Héré, la Place Royale de Nancy, a subi l'influence directe de Boffrand; ses façades répètent l'exemple de l'hôtel de Beauvau-Craon. Il ne faut pas non plus oublier le Louvre de Boffrand⁽¹⁾, qui n'existait plus à l'époque, mais était parfaitement connu de Héré et qui fut reproduit par les gravures⁽²⁾. Certes, il y a des différences stylistiques entre les deux architectes, décelables surtout dans la tendance à une plus grande division et animation de la forme, et à une décoration plus abondante chez Héré.

(1) P. HORDYŃSKI, *Zespół architektoniczny Placu Królewskiego w Nancy fundacji Stanisława Leszczyńskiego*, Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego CCLVIII, 1971, p. 167.

(2) G. BOFFRAND, *Livre d'architecture...*, Paris (Cavelier) 1745, pp. 47-50, pl. VI-XI.

Le lien avec Boffrand, élève de Jules Hardouin-Mansart, place nécessairement Héré dans la grande tradition de l'architecture classique⁽³⁾ française. On retrouve les traits principaux de celle-ci : froideur, statisme, faible relief des façades, nombre restreint de motifs, avec une grande attention accordée aux proportions, dans presque toutes les oeuvres de Héré. La composition symétrique et axée, qui a si fortement marqué toutes les résidences de Stanislas, est, elle aussi un élément français par excellence. Néanmoins, il est difficile de préciser davantage l'origine du style de Héré, mise à part sa dépendance à l'égard de Boffrand, sur laquelle nous avons tellement insisté. Ce fait dérive aussi bien de l'état des recherches sur l'architecture française⁽⁴⁾, que des traits objectifs de celle-ci. La plupart des historiens s'accordent à reconnaître une grande unité entre les architectures de Louis XIV et Louis XV. On peut même trouver des affirmations comme "Du Louis XIII au Louis XVI, les principes de composition n'évoluèrent presque pas. Il n'y a pas beaucoup de différences entre la colonnade du Louvre de Perrault et les palais de la Place de la Concorde par Gabriel⁽⁵⁾". Sans adhérer pleinement à cette simplification, il faut avouer, qu'en feuilletant les grands recueils de l'époque comme l'Architecture française de Mariette⁽⁶⁾, on a souvent l'impression que c'est là l'oeuvre d'un seul artiste. L'évolution stylistique de l'architecture française de cette période, ses courants et ses nuances, sont encore peu connus et exigent une recherche approfondie.

(3) Nous sommes pleinement conscient de l'inefficacité de ce terme, qui englobe la période allant du XVII^e siècle jusqu'au XIX^e. Selon notre opinion personnelle, l'architecture du Louis XIV - Louis XV fait partie du baroque européen, dont elle est l'une des plus importantes créations. Il est pourtant logique de suivre la nomenclature traditionnelle dans le cadre d'une étude où ces questions générales ne sont traitées que de façon marginale. Sur ces problèmes, cf. E. KAUFMANN, L'architecture au siècle des Lumières. Baroque et post-baroque en Angleterre, en Italie et en France, Paris (Juillard) 196 pp. 137-139; J. BIALOSTOCKI, Le "Baroque": style, époque, attitude, L'information d'histoire de l'art VII, 1962, p. 26.

(4) Sur les lacunes de l'Histoire de l'architecture classique., en ce qui concerne le développement stylistique, cf. KAUFMANN, o.c., p. 262.

(5) KAUFMANN, o.c., p. 139.

(6) J. MARIETTE, L'architecture française ou recueil des plans, élévations, coupes et profils., Paris 1727 (1733 ?), réimpression commentée par L. HAUTECOEUR, Paris-Bruzelles (Van Oest) 1927.

Le problème du rococo dans l'art de Héré semble plus intéressant, même s'il ne permet pas d'étendre la recherche jusqu'à des considérations plus générales sur les caractères et les sources de ce courant, questions qui ne sont toujours pas tranchées par les historiens⁽⁷⁾. En effet, comme dans tout l'art français, le rococo était chez Héré limité à la décoration intérieure, bien qu'on puisse voir ses manifestations dans la tendance à fragmenter la forme, visible aussi bien dans le morcellement de la résidence en plusieurs pavillons, que dans la composition de certaines constructions. Des trois niveaux englobés par la définition du rococo⁽⁸⁾, deux seulement sont représentés dans le mécénat de Stanislas : l'ornementation et le mode de vie qui régnait dans les jardins de Lunéville et de Commercy qui répondent à cette définition, mais on ne saurait y retrouver l'autonomie du style rococo.

La naissance du rococo est aujourd'hui située vers 1700 et liée aux projets décoratifs de Le Pautre⁽⁹⁾. Entre 1700 et 1730, la décoration évolue vers une légèreté croissante, les ornements se déplacent du centre des panneaux vers le cadre, et l'introduction à une grande échelle de l'asymétrie (Meissonnier, 1728) marque la maturité du courant⁽¹⁰⁾. L'apogée du rococo en France, ce furent les années trente, mais le rococo n'y a jamais obtenu l'exclusivité, même dans le domaine de la décoration intérieure. Les formes symétriques et dans le goût de ce siècle apparaissent chez les mêmes artistes, voire dans le cadre du même projet⁽¹¹⁾. Plusieurs artistes

- (7) Cf. par exemple les opinions contradictoires sur la relation baroque-rococo, dans des textes aussi importants que N. PEVSNER, An Outline of European Architecture, (Penguin Books) 1970, p. 267 (rococo-partie du baroque) et H. SEDLMAYR et H. BAUER, Rococo (in :) Enciclopedia Universale dell'Arte, t. XI, 1963, col 627 (rococo-antithèse du baroque).
- (8) J. BIAŁOSTOCKI, Rococo : ornament, styl, postawa, (in:) Rokoko ; Stud nad sztuką I połowy XVIII wieku, Warszawa 1970, pp. 9-36
- (9) Cf. surtout F. KIMBALL, Le style Louis XV. Origine et évolution du rococo, Paris (Picard) 1949.
- (10) Sur le développement de l'ornementation rococo, cf. H. BAUER, Rocaille. Zur Herkunft und Wesen eines Ornament-Motivs, Berlin (de Gruyter) 1962.
- (11) par exemple, J.F. BLONDEL, De la distribution des maisons de plaisance et de la décoration des édifices en général, Paris (Jombert) 1737-1738, t.I, pl.8, t. II, pl. 92.

éminents étaient opposés à la nouvelle mode qu'ils essayaient de limiter à la décoration de certaines sortes d'intérieurs⁽¹²⁾.

Dans la décoration intérieure de Héré, nous avons délimité deux phases : Régence et rococo. La première trouve son origine dans les travaux de Boffrand de 1725 environ, par exemple la décoration de l'hôtel d'Argenson⁽¹³⁾. L'avènement du rococo se situe vers 1742-1743, il était donc en retard de dix ans sur les premières manifestations importantes du nouveau courant (décoration de l'hôtel de Villars par Nicolas Pinneau vers 1732-1733⁽¹⁴⁾, publication des deuxième et troisième volumes de l'Architecture française de Mariette⁽¹⁵⁾). L'influence de Boffrand qui, à cette époque, suivait d'ailleurs la manière de Pinneau, est toujours visible. La composition du salon du Château d'eau à Commercy rappelle celle de la chambre du prince de Rohan à l'hôtel de Soubise, datant de 1736-1739 environ⁽¹⁶⁾. A la Galerie d'Einville on retrouve encore le schéma, utilisé par Boffrand en 1724 dans le château épiscopal de Würzburg⁽¹⁷⁾. Dans l'ornementation, Héré suit plutôt les projets de Pinneau, délicats et légèrement asymétriques⁽¹⁸⁾ que les fantaisies baroquisantes de Meissonnier.

Il faut remarquer que la transition entre la Régence et le rococo est chez Héré beaucoup plus nette que chez les artistes dictant la mode autour de 1730, chez qui il est souvent impossible de tracer la limite entre les deux phases. Cela est probablement dû non seulement

(12) Ibidem, t. I, p. 87 et 192.

(13) KIMBALL, o.c., p. 160, gravure dans BOFFRAND, o.c., pl. XXXIV

(14) KIMBALL, o.c., pp. 176-177, il. 217 et 218.

(15) Le deuxième et le troisième volume de l'Architecture française... comportant de nombreux exemples du rococo, furent publiés vers 1733, bien qu'ils portent la même date d'édition que le premier (1727), cf. édition de HAUTECOEUR, o.c., p. 10.

(16) KIMBALL, o.c., p. 191, gravure dans BOFFRAND, o.c., pl. LXIV

(17) R. SEDLMAIER et R. PFISTER, Die fürstbischöfliche Residenz zu Würzburg, München (G. Müller) 1923, pp. 84-88, il. 81 et 82

(18) Sur Pinneau, cf. KIMBALL, o.c., pp. 174-181 et L. DESHAIRS, Nicolas et Dominique Pinneau, Paris 1911.

au passage des formes caractéristiques pour les années vingt, (Kiosque, Cascade) au rococo pleinement développé de Pinneau et du vieux Boffrand, mais aussi à un fort relief des décorations Régence de Héré, dérivant peut-être du goût baroque du roi.

Héré appartenait donc pleinement à l'architecture française, dont il partageait les qualités et les défauts. Dans l'architecture monumentale, il continuait la grande tradition de Mansart, héritée par l'intermédiaire de Boffrand, ce Boffrand qui a marqué toute son oeuvre de façon décisive. Héré suit également l'évolution de l'art français dans le domaine de la décoration intérieure, où il était cependant en retard sur les plus importantes réalisations parisiennes. Même l'épisode gothicisant de Notre-Dame de Bonsecours trouve son origine dans la tradition locale. Les autres traits stylistiques du mécénat de Stanislas, contraires à l'usage français de l'époque, dérivent surtout des goûts personnels du roi.

2 - Le baroque : italianisme et réminiscences polonaises

Nous avons maintes fois souligné l'activité personnelle de Stanislas dans le domaine artistique, et la façon dont certaines de ses fondations se démarquaient par rapport à l'art français. On pourrait donc supposer, que l'origine polonaise du roi et les souvenirs de sa patrie ont joué un rôle important dans son mécénat⁽¹⁹⁾. L'analyse des constructions particulières n'a pourtant pas révélé la dépendance d'aucune d'entre elles à l'égard d'un monument polonais précis. Tschifflik avec ses manoirs polonais était de plus de vingt ans antérieur aux premières réalisations de Lunéville, et les relations éventuelles entre le plan de la résidence de Rydzyna, et la Place Royale⁽²⁰⁾, dépasse le cadre de cette étude. Le chemin de croix de la Malgrange était sûrement lié à certaines formes de la

(19) La contribution polonaise au mécénat de Stanislas a été brièvement esquissée par S. LORENTZ, Lumières et mécénats en Pologne au XVIIIe siècle, (in :) Utopie et institutions. Le pragmatisme des Lumières, textes recueillis par P. FRANCASTEL, Paris (Mouton) 1963, pp. 191-194.

(20) W. OSTROWSKI, Stanislas Leszczyński urbaniste, La vie urbaine, 1957, octobre-décembre, p. 261.

piété polonaise, mais il appartient plutôt au domaine de l'histoire des moeurs qu'à la culture artistique.

Au niveau des influences stylistiques, il faut rapporter à l'origine polonaise du roi son goût baroque, qui a marqué la décoration de Notre-Dame de Bonsecours et de la Cascade, ou la tribune d'orgue de St Jacques de Lunéville, ainsi que la prédilection pour une ornementation abondante, si visible à Chanteheux et même dans la Place Royale. Il faut pourtant remarquer que ces traits n'étaient pas exclusivement polonais et que si Stanislas avait été d'une autre nationalité, on aurait pu aussi bien les expliquer par l'influence de l'Allemagne du Sud, qui vit à l'époque un épanouissement extraordinaire du baroque tardif et du rococo, ou encore par les contacts avec l'Italie. Le baroque proprement dit, émanant du milieu romain, était presque partout hors de l'Italie (donc aussi en Pologne), un phénomène importé, bien qu'il pût être pleinement assimilé. La Lorraine eut une importante démonstration du baroque longtemps avant Stanislas, grâce au séjour à la cour ducale de Francesco Galli Bibbiena, l'auteur de l'Opéra de Nancy⁽²¹⁾ et du projet jamais réalisé pour le château de Lunéville⁽²²⁾. L'art théâtral de Bibbiena a visiblement influencé la fresque en trompe-l'oeil de la Cascade et la composition dynamique de la tribune d'orgue de St Jacques.

Le baroque n'était pas le seul courant italianisant à se faire jour dans le mécénat de Stanislas; dans la Cascade, on s'est servi de la tradition palladienne. Le pavillon, conçu probablement tout-à-fait consciemment comme construction à l'italienne, avait une architecture extérieure inspirée de la Renaissance tardive de l'Italie du nord, et une décoration baroque en trompe-l'oeil à l'intérieur. Il semble en effet, que les formes italiennes aient été ici tuilisées de même façon que les éléments turcs et chinois dans les pavillons exotiques. Nous avons plusieurs fois évoqué les

(21) M. ATTOINE, L'Opéra de Nancy, Le Pays Lorrain XLVI, 1965, pp.1-23.

(22) Au Musée de Lunéville.

exemples maniéristes italiens, en analysant certaines inventions inhabituelles de Stanislas, comme le Rocher, ou les installations hydrauliques de Commercy. Il s'agissait dans ce cas de souligner une certaine parenté d'esprit entre les époques maniériste et rococo, sans chercher à montrer des liens formels directs.

Le baroque se limitait donc à la décoration de certaines constructions de Stanislas, encore celle-ci était-elle, comme nous avons essayé de le montrer sur l'exemple de Notre-Dame de Bonsecours, baroquisant d'apparence, est en fait très éloigné des Gesamtkunstwerke du baroque tardif, où l'unité de tous les arts traduit une vaste conception symbolique⁽²³⁾. Pourtant, ce sont justement les tendances baroquisantes de la décoration, beaucoup plus visibles que la structure classique des constructions, qui déterminent la différence du mécénat de Stanislas par rapport au fonds français. En ce qui concerne les réminiscences polonaises, il faut encore une fois souligner qu'elles se placent au niveau des goûts généraux du roi et qu'on ne peut pas les retrouver dans la forme des constructions précises.

3 - Exotisme et préromantisme

L'exotisme est un des traits les plus intéressants et les plus originaux du mécénat de Stanislas. Il est représenté, outre le Kiosque et le Trèfle, par les éléments orientalisants des autres résidences, dont les plus importants sont : la décoration en céramique du Château de faïence à la Malgrande, les pavillons de la Chartreuse de Lunéville et du Kiosque de Commercy, et enfin la décoration des salons latéraux de la Galerie d'Einville. Nombre d'objets orientaux, aussi bien que des imitations, se trouvent dans l'inventaire du mobilier du roi⁽²⁴⁾.

(23) On peut même trouver le terme de style iconologique pour désigner l'art de ce temps en Allemagne du sud, cf. H. BAUER, Zum ikonologischen Stil der Süddeutschen Rokokokirche, München Jahrbuch für bildene Kunst XII, 1961, pp. 218-240.

(24) Le mobilier... passim.

Les différents thèmes exotiques étaient traités également, on les mêlait et amalgamait avec les formes locales. L'Orient servait de source d'inspiration et non d'exemple imité sans réflexion. L'état des connaissances à l'époque ne permettait d'ailleurs ni de distinguer la provenance précise de tel motif particulier, ni d'imiter exactement des exemples lointains, et le baroque, encore vivace, exerçait sa propre influence sur les créations nouvelles. Les plus faciles à absorber furent les éléments secondaires, c'est-à-dire les motifs décoratifs, comme par exemple la forme du toit. La structure même du bâtiment restait généralement inchangée, et si elle différait des formes habituelles, c'était plutôt caprice du fondateur que tendance à imiter un exemple exotique concret.

Cette attitude libre et créatrice envers les exemples orientaux caractérise la première période du courant exotique dans l'architecture européenne, période qui se prolonge jusqu'au milieu du XVIII^e siècle, et qui est souvent définie simplement comme le style exotique ⁽²⁵⁾. Les décennies qui suivirent apportèrent une meilleure connaissance de l'art asiatique, ce qui, joint au phénomène du relâchement des critères stylistiques, provoqua une nouvelle phase, où les imitations devenaient plus strictes, et à la fin presque serviles. L'évolution du néo-gothique et des autres styles historicisants suivit d'ailleurs le même processus. L'accroissement de la conscience artistique dans la conformité au modèle, entraîna la perte de l'indépendance et de l'originalité. L'intérêt pour l'art exotique, presque contemporain du retour au gothique, était lié à une tendance générale de retour à la nature, réclamé par de nombreux philosophes et écrivains Jean Jacques Rousseau en tête. La recherche de la simplicité (très raffinée en réalité) menait aussi aux imitations de l'architecture primitive et des constructions paysannes ⁽²⁶⁾. Le parc romantique anglais servait de cadre typique à cette architecture. Les pavillons de Lunéville furent pourtant réalisés à l'intérieur du jardin géométrique

(25) E. VON ERDBERG, Chinese Influence on European Garden Structures, Cambridge Mass., (Harvard University Press) 1936, p. 10 et 64.

(26) J. LANGER, Architecture pastorale sous Louis XVI, Arts de France III, 1963, pp. 170-186.

français, à l'époque où les plus importants parc irréguliers en Angleterre ne pouvaient encore exercer aucune influence. Stanislas, en utilisant les formes exotiques, dépassa son époque, appliquant le principe, typiquement romantique, du libre choix du style. On peut également trouver des éléments préromantiques, dans ses autres créations: Le village de la Chartreuse constituait en quelque sorte une préfiguration du hameau de Marie Antoinette au Petit Trianon; le Rocher, théâtre d'automates, reflétait une saisie bucolique de la réalité. L'intérêt de Stanislas pour l'exotisme trouva une autre expression dans certains de ses écrits. Sa vision de la société idéale, destinée à servir d'exemple à l'Europe égarée, n'est-elle pas en effet localisée dans la lointaine île de Dumocala ?⁽²⁷⁾

Les goûts exotiques de Stanislas s'expliquent donc par son attitude pré-romantique, sans qu'il ait besoin de les rattacher à un prétendu orientalisme polonais⁽²⁸⁾. Par son origine, Stanislas avait une certaine prédisposition à la connaissance de la culture turque, mais il ne pouvait rien y trouver qui encourageât son intérêt pour la chinoiserie. La prédilection pour la richesse de décoration, contraire à l'esprit de l'art français, dérivait du goût baroque du roi et n'avait rien à voir avec son "orientalisme" héréditaire⁽²⁹⁾.

Les folies orientales de Lunéville constituent des exemples typiques du style exotique. Antérieures à la plupart des constructions analogues, elles étaient nettement en avance sur leur époque en France⁽³⁰⁾, où elles restèrent l'un des échantillons les plus réussis de l'architecture de parc⁽³¹⁾.

Cette veine exotique du mécénat de Stanislas, au même titre que certaines parties de son oeuvre écrite, témoigne que la

(27) Entretien d'un Européen avec un insulaire du royaume de Dumocala, par Sa Majesté R.D.P.D.D.L.E.D.B., Paris 1752.

(28) Cf. LORENTZ, o.c., p. 193.

(29) On trouve cette interprétation fautive par exemple dans Histoire de l'architecture classique..., t. III, pp. 66-73.

(30) Cf. le chapitre sur Trèfle.

(31) Recueil le plus complet de ce type d'architecture en France au XVIIIe siècle chez C. CONNOLLY et J. ZERBE, Les Pavillons, French Pavillons of the Eighteenth Century, London (Hamish Hamilton) 1962.

cour de Lunéville constituait un centre indépendant où apparurent très tôt des manifestations annonçant le romantisme⁽³²⁾.

4. - Influence sur l'architecture postérieure

Une tentative pour situer le mécénat de Stanislas dans l'histoire de l'architecture aurait été incomplète, sans une réflexion sur son influence éventuelle sur le développement postérieur de l'art français et même européen.

En premier lieu, il faut reprendre la pensée mise en exergue à cette étude : jusqu'à quel point l'oeuvre la plus fameuse du roi et de l'architecte, la Place Royale de Nancy, avait-elle ses racines dans les travaux de 1737-1751 ? En analysant les constructions particulières, nous avons toujours cherché à faire ressortir leurs ressemblances avec la Place Royale. Son premier principe : la composition symétrique et axée, est réalisé dans toutes les résidences de Stanislas, à partir de Tschifflik et même de Rydzyna. Le château de Chanteheux a donné l'exemple pour le côté nord de la place, où l'arc triomphal est flanqué par deux pavillons bas. Les façades de ces pavillons répètent le schéma des ailes de Chanteheux, et surtout des écuries de Commercy, reconstruites par Héré. L'hôtel de l'Intendance a beaucoup de traits communs avec le Château de faïence de la Malgrange, avec sa galerie identique et ses pilastres trop faibles. De même, de nombreux détails de la place trouvent leur origine dans les résidences royales. Les grilles fermant les angles furent utilisées à Chanteheux, et l'horloge de l'Hôtel de ville, avec son encadrement si caractéristique, rappelle celles de Chanteheux, du pavillon des Communs de la Malgrange, et du projet pour la façade de St Jacques de Lunéville. Les réalisations des quinze premières années du règne de Stanislas étaient donc, dans une certaine mesure, la préparation au grand ouvrage de la Place Royale.

(32) J. FABRE, Stanislas Leszczyński et le mouvement philosophique en France au XVIII^e siècle, (in :) Utopie et institutions, t. I, p. 27.

Héré, qui pratiquement fit ses débuts d'architecte au service de Stanislas, s'exerçait dans son art et rassemblait les expériences qu'il utilisa ensuite dans son chef-d'oeuvre.

Une influence plus étendue de l'architecture monumentale de Héré, pendant la période qui nous concerne, n'était pas possible, même dans le cadre restreint de la Lorraine. Comme nous avons essayé de le démontrer, l'architecte de Stanislas n'était pas lui-même original en cette matière. D'autre part, déjà la première génération de ses disciples, comme Richard Mique, du vivant même du vieux roi, se retourna vers les formes néo-classiques nouvelles.

En revanche, les étrangetés des résidences de Stanislas admirées par les visiteurs, ont trouvé un vaste reflet. Nous avons déjà parlé de la copie du Trèfle, la Maison de Thé de Frédéric II à Potsdam, liée aux contacts personnels entre les deux souverains et à l'envoi du Recueil des plans... à Berlin. Cependant, ce n'était pas le seul écho des créations de Stanislas dans l'architecture européenne. La pagode de Chanteloup, l'une des plus intéressantes constructions chinoises en France, fut élevée entre 1775 et 1778 par Louis-Denis le Camus, pour un Lorrain, le duc de Choiseul. Certes, il n'y a pas une dépendance directe à l'égard des pavillons de Lunéville, mais il faut supposer que Choiseul s'inspirait des fabriques de Stanislas, qu'il connaissait sans aucun doute⁽³³⁾.

Certaines traditions de Lunéville et de Commercy furent continuées par Richard Mique, l'auteur de la reconstruction du Kiosque après l'incendie de 1762, qui après la mort de Stanislas entra au service de Marie Leszczyńska, et ensuite de Marie-Antoinette.

(33) H. CORDIER, La Chine en France au XVIIIe siècle, Paris (H. Laurens) 1910, pp. 63-64.

La réalisation de l'ensemble du Petit Trianon fournissait une excellente occasion de prouver son ingéniosité. Vers 1774, avant que Mique ne prit la direction des travaux, Antoine Richard présentait un projet, jamais exécuté, qui prévoyait un grand et un petit kiosque, une volière chinoise et une turque, et des bains à la turque⁽³⁴⁾. Parmi les propositions de Mique, datant de 1777 environ, rejetées à leur tour par Marie Antoinette, on trouve "le salon hydraulique formé de pilastres et de colonnes d'eau jaillissante, où l'on eût respiré l'air frais..."⁽³⁵⁾, fondé sur l'exemple de la Colonnade hydraulique de Commercy. La réalisation du hameau de la reine par Mique évolua finalement vers un village bucolique, où l'on peut voir cette fois, des réminiscences de la Chartreuse de Lunéville, et même de l'architecture rustique de la Tabagie d'Einville.

Des liens directs unissaient les résidences de Stanislas, avec le fameux parc de l'électeur Charles-Théodore à Schwetzingen. Nicolas Pigage, Lunévillois, qui probablement commença son éducation sous la direction de Héré, est l'auteur des pavillons de Schwetzingen, datant des années soixante et soixante-dix⁽³⁶⁾. Comme à Chanteloup, les fabriques de Schwetzingen, et surtout la fameuse mosquée ne sont pas des imitations directes du Kiosque ou du Trèfle. La nouvelle époque exigeait des formes plus proches des originaux exotiques mais la filiation avec les folies de Stanislas est hors de doute. Il était donc tout-à-fait compréhensible qu'après la mort du roi, Charles Théodore achetât une bonne partie des décorations de ses résidences. Ainsi, à Schwetzingen se sont conservés jusqu'à nos jours les bronzes de Lunéville, attribués à Guibal, comme Arion, un sanglier luttant avec des chiens, des putti jouant avec les cygnes, et la fontaine de la Volière de la Malgrange⁽³⁷⁾.

(35) Ibidem, pp. 118-119.

(36) K. LOHMEYER, Pigage Nicolas, (in :) [Thieme-Becker], Allgemeines Lexikon der bildenen Künstler, t. XXVII, 1933, p. 31; P. DU COLOMBIER, Architecture française en Allemagne au XVIIIe siècle, Paris (Presse Universitaire) 1957, pp. 162-169.
cf. aussi R. SILLIB, Schloss und Garten in Schwetzingen, Heidelberg 1907, et K. MARTIN, Die Kunstdenkmäler des Antebezirkes Mannheim, Stadt Schwetzingen, Karlsruhe 1933.

(37) Les châteaux..., passim; DU COLOMBIER, o.c.; idem, Influence lorraine dans l'art princier rhénan, (in:) La Lorraine dans l'Europe des Lumières. Actes du colloque organisé par la Faculté des Lettres et des Sciences Humaines de l'Université de Nancy, 1966, Nancy 1968, p. 371.

L'influence du mécénat de Stanislas sur l'art polonais reste une question ouverte⁽³⁸⁾. Jusqu'ici, il est difficile de montrer ses prolongements directs, sauf une mention de la forge - théâtre d'automates, qu'on trouve dans le traité sur les jardins d'Auguste-Frédéric Moszyński, célèbre connaisseur d'art et architecte amateur.⁽³⁹⁾ La forge se trouvait parmi les nombreuses scènes du Rocher, vraisemblablement connues de Moszyński, mais l'invention pouvait aussi bien être adaptée directement des traités de Héron ou d'Alcotti.

L'influence du mécénat de Stanislas des années 1737-1751, s'est fait sentir dans les résidences fameuses de Sanssouci, de Schwetzingen, et du Petit Trianon. On imitait surtout les fabriques exotiques du roi, qui ne pouvaient être convenablement comprises et appréciées qu'après sa mort, ce qui atteste leur originalité et leur avance sur l'époque.

(38) Cf. LORENTZ, o.c., pp. 193-194.

(39) A. MORAWIŃSKA, Nieznany traktat Augusta Fryderyka Moszyńskiego o ogrodach angielskich, (in:) Mysli o sztuce XVII i XVIII wieku, Warszawa 1970, p. 324; l'auteur y avance l'hypothèse de l'influence du Rocher.

CONCLUSION

Le mécénat de Stanislas est aussi extraordinaire que l'histoire dramatique de sa vie. Le roi n'a pu se livrer à l'activité artistique qu'à l'âge de soixante ans, sur ce qui pouvait paraître la fin de ses jours, après plusieurs années d'échecs et d'exil. Nous savons certes que dès sa jeunesse, il cultiva la peinture en amateur, mais la seule fondation de cette époque fut Tschifflik, la modeste maison de plaisance.

A partir des premiers mois de séjour dans sa nouvelle patrie, le roi se fit le premier bâtisseur du duché. Au début, il s'occupa surtout des résidences, pour entreprendre en 1752 un vaste programme de reconstruction urbanistique de Nancy.

Comme nous avons tenté de la démontrer, les constructions de Stanislas des années 1737-1751, formaient un ensemble d'une valeur artistique parfois élevée, et toujours précieux comme document sur la culture de l'époque. Les plus grandes réussites d'Emmanuel Héré, l'architecte royal, étaient à cette période les constructions de parc. Le Kiosque et le Trèfle appartenaient aux premiers exemples de l'architecture exotique en Europe. Le château de Chanteheux, l'oeuvre de Héré la plus originale du point de vue strictement architectural, reprend le thème palladien de la villa sur plan central, servant au délassement intellectuel du propriétaire. La Cascade, le charmant pavillon italien, était un exemple de palladianisme, si rare en France. Les jeux hydrauliques, comme le Rocher, les colonnes et les stores d'eau de Commercy rappelaient les plus ingénieuses inventions du maniérisme. Ce sont justement ces créations de Stanislas qui étaient le plus souvent prisées et qui furent imitées dans les résidences européennes les plus célèbres. Du point de vue stylistique, les oeuvres du mécénat de Stanislas étaient le résultat du compromis entre l'art classique de Héré et de ses collaborateurs, avec le goût baroque du roi, apporté de Pologne, et son intérêt pour l'exotisme la nature idyllique et toute l'étrangeté, si caractéristique du romantisme dont l'avènement était déjà si proche.

Stanislas était entré vivant dans la légende; dans la légende passèrent bientôt ses jardins charmants et ses châteaux de conte. L'époque du rococo, pleine de couleur et d'esprit est passée, comme est passé le règne illusoire du roi exilé, dernière période de l'indépendance lorraine.

A N N E X E S

ANNEXE I

Catalogue des tableaux du roi Stanislas

I - Tableaux existants et connus par les reproductions.

1. Tableautin offert à Alexandre Bohuszewicz (?), environs de 1690, gouache et collage, 30 x 40 cm., Paris, Bibliothèque Polonaise.
Signature : S.L.

Inscriptions : (dans un cartouche) ... zryso
wan... dnia Imienin
W.P. Alexandra Bo (hu ?) szewicza
Rott. (Wojsk ?) Polskich
w R..... D.26 Lu (tego)

Mężu w oyczyźnie lubej ukochany
Z zwycięstw i męstwa dosyć dobrze znany
Racz przyiac ten Rysacz nie doskonały
Któren Ci składa przyjaciel Twoy stały
Stanisław Leszczyński

2. Portrait à cheval de Charles XII, 1712, miniature, 26,5x29 cm
Musée de Drottningholm
Sign. : Stanislaus I : mus fecit.

Inscriptions : Carol XII r. Sueciae. Stanislaus I : mus R : Polon : fecit
mense martio 1712 in Christianstad.

Justice, Sagesse, fermeté
grandeur d'âme et valeur
Feroit mieux le Portrait
que l'art de ma Couleur.

Bibliographie : N. SJÖBERG, Svenska porträt, I - Drottningholm, Stockholm
(Hasse W. Tulberg Förlag) 1905, p. 27, n° 80 ; Z. BATOWSKI, Stanislaus
Leszczyński, (in :) [Thieme-Becker] , Allgemeines Lexikon der bildenen
Künstler, t. 31, Leipzig (Seemann) 1931, p. 464.

3. Portrait du R.P. Agalangeli, avant 1734, pastel 68 x 49 cm., Nancy, Musée Lorrain.

Inscription au recto : Perfecta haec Imago

Rdissimi Patris Agalangeli Polonaie

Regis Elemosinarii ab ipso Rege

Stanislao picta, ipsi Patri dono data

ab eodem fratri suo sororibusque suis

concessa fuit anno 1733.

Bibl. : P. MAROT, Emmanuel Héré, Annales de l'Est, 1954, p. 20.

4. Vierge à l'Enfant, avant 1742, pastel 33 x 43 cm., Paris, Louvre.

Inscriptions au recto : Oryginalny malowany

obraz własną ręką M. Króla Jci

Polskiego Stanisława I w prezencie

dany J.O. Jmci z Tęczyna Ossolińskiemu w Lunéville

24 8bris 1741.

(sur une étiquette) Tableau donné par la Reine (aux dames ?) de la Congrégation.

5. Portrait de Antoine Ossoliński, 1746, pastel, en 1898 dans la collection privée en Pologne (M. L. Górski), disparu au cours de la seconde guerre mondiale ; exposé à Varsovie en 1898.

Inscription au recto : Antoni hr. z Tęczyna Ossoliński, starosta sulejowski.

Stanisław Leszczyński Krol Polski malował go w

Lunevillu R.P. 1746.

Bibl. : E. RASTAWIECKI, Słownik malarzów polskich, Warszawa 1851, t. I, p. 2

H. PIĄTKOWSKI, Album sztuki polskiej, Warszawa 1901, p. 19 ;

BATOWSKI, o. c.

6. Portrait de Marie Leszczyńska en vestale, huile, toile, 62 x 79 cm., Nancy, Musée Lorrain. Tableau offert par la famille de Fontenoy.

Bibl. : P. MAROT, La Place Royale de Nancy, Nancy-Paris 1966 (Berger-Levrault), p. 22 et note 40.

7. Portrait du R.P. Jean-Marie Cyprien (?), pastel 36 x 50 cm., en 1753 à Jolivet (?) puis dans la collection de Marie Leszczyńska, Paris, Louvre.

Inscription au recto : (sur une étiquette) Portrait du R.P. Jean-Marie Cyprien (?) sous la figure de St. François, peint par Stanislas premier, Roy de Pologne, Duc de Lorraine et de Bar, donné au couvent des Recollets de Versailles par Marie, Reine de France, sa fille, le 30 mars 1767.

Bibl. : Observations faites pendant le cours de mon voyage de Langres, de Nancy, de Toul, Commercy, Metz, etc.. l'an 1753, Nancy, Bibliothèque Municipale, ms. n° 783, f. 23 v. ; M. JALLUT, Marie Leczinska et la peinture, Gazette des Beaux Arts, 1969, t. I, p. 305.

II - Tableaux connus par des mentions.

8. Portrait du prince d'Hénin en enfant, 1753, pastel, hauteur 45 cm., en 1899 au château de Bourlemont près de Neufchâteau.

Bibl. : A. JACQUOT, Essai de répertoire des artistes lorrains, (t. I), Peintres, peintres verriers, émailleurs, Paris (Plon) 1900, p. 102 ; BATOWSKI, o. c.

9. Deposition de Croix, miniature sur parchemin ; en 1856 dans le commerce à Paris (proposée au Musée Lorrain), plus tard au château de Gołuchów (?).

Inscriptions au recto : Rex Poloniae Stanislaus I hanc imaginem propria manu depictam, dono dedit Patri Edmundo Charron, Societatis Jesu.
Hanc Compagniae secundo praepositus, sui regimis tempore, creditit tibi devotissimo Jacobo Dillon, S. Jesu.

Bibl. : J.S.A.L., V, 1856, pp. 111-112 ; BATOWSKI, o. c.

10-11. Vue de la forteresse de Waksholm et La mort de Lucrece (?), huile, bois, anciennement au Musée National Polonais à Rapperswil (Suisse).

Bibl. : [J. GAŁĘZOWSKI] , Musée National Polonais de Rapperswil, Cracovie (Ed. du Musée National) 1909, p. 49.

12. Démocrite et Héraclite, pastel, en 1768 dans la collection de Marie Leszczyńska à Versailles.

Bibl. : JALLUT, o. c.

13-14. Portraits de Mme de Bassompierre et de la princesse de Talmont, pastels, en 1753 au château de Jolivet.

Bibl. : Observations..., f. 24 r.

15. Ecce Homo (?), vers 1851 dans une collection particulière en Pologne.

Bibl. : RASTAWIECKI, o. c. ; BATOWSKI, o. c.

ANNEXE II

E. HERE, Recueil des plans, élévations et coupes... des châteaux, jardins et dépendances... que le Roy de Pologne occupe en Lorraine, Paris, s. d.

Description Du Rocher que le Roy a fait construire au bas de la terrasse du Château de Lunéville. Où l'on voit 86. Figures de grandeur naturelle et dont les mouvements sont si bien imitez, qu'ils ne paroissent point être L'effet de l'Art.

A L'aile qui est à la gauche du spectateur, paroît sur le haut du rocher un moulin à vent qui tourne. Une Fille y ouvre une fenêtre, regarde en bas en remuant la tête, et referme cette fenêtre, après s'être retirée. Un Garçon meunier se montre par une autre ouverture, et remuant les doigts, Jouë plusieurs airs sur la flûte.

Au bas de ce moulin, un cheval mange dans une auge : Il lève la tête, frape, du pied, et remuë la queue.

A côté sur un petit pont, un Jeune homme fait balancer une charette, où un Enfant assis agite ses petits bras.

Sur une colline voisine paissent des Brebis avec des mouvements de tête : le Berger qui les garde, Jouë tour à tour différents airs sur sa musette : ses doigts se remuënt aussi bien que sa tête : pour donner du vent au soufflet, il écarte à chaque instant son bras ; et il bat la mesure avec le pied. Son chien couché vis-à-vis de lui, se lève de tems en tems, comme pour veiller sur son troupeau.

Au penchant de la colline, se trouve une maison rustique, qui contient une boutique de charron. A la porte, un ouvrier assis sur une espèce de chevalet, travaille à une pièce de bois, en remuant les bras et les Jambes : Il se lève de tems en tems pour regarder son ouvrage. Un autre ouvrier près de lui, prépare un autre morceau de bois.

En dehors un Jeune homme fume d'une manière tout à fait naturelle, et se tourne à diverses fois vers un petit Garçon, en l'excitant par un signe du doigt, à bien mettre en mouvement une Balançoire sur la qu'elle une petite fille est assise.

Au dedans de ce petit bâtiment, on peut voir et entendre avec plaisir un Joueur de flûte, qui paroît plus en vie qu'artificiel.

A l'étage supérieur paroissent sur une petite avance, ou galerie, une femme qui accomode du chanvre, et une fille qui berce un Enfant, dont les cris trompent l'oreille.

A l'angle que fait cette aile avec la face du rocher, est un moulin à eau, dont on voit tourner la rouë. A la fenêtre d'un des côtez de la maison, un garçon meunier s'empresse de scier un morceau de bois. A la fenêtre sur le devant, une femme tamise de la farine. Sur l'appui de cette fenêtre est un chat, dont on entend le miaulement, et qui remuant les oreilles et la queue, épie un rat, et se baisse, comme s'il alloit se jeter dessus : Le rat de son côté, se courbe aussi grince les dents et se relève.

A côté de la porte est un Poulailier, où un Coq lève la tête et chante. Sur le seuil de cette même porte, le Meunier tient sa pipe de la main droite et une cruche de la gauche : Il porte l'une et l'autre à sa bouche alternativement. La Meunière file auprès de lui, tournant son fuseau d'une main, et mouillant son fil de l'autre, en baissant la tête. Son Enfant est à côté d'elle, assis dans une petite voiture. Il passe la main sur le dos d'un chien, pour le caresser. Le chien remuë la tête, la patte et la queue, et tâche d'attraper un biscuit, que l'Enfant présente et retire aussi tôt, en branlant la tête.

Au dessus de la fileuse, des poules béquetent des herbages sur le rocher, et au sommet deux boucs luttent l'un contre l'autre à coups de tête.

A quelques pas de là, un âne boit dans une petite auge, et dresse successivement la tête et les oreilles, ouvre la gueule et se met à braire, en agitant sa queue.

Tout proche on voit une Femme qui froisse du chanvre, et dont le bras et la tête sont en action.

Au dessus d'elle et à la moitié de la pente du roc, sont deux scieurs de long, qui par des mouvemens réciproques, paroissent scier une poutre.

A quelque distance de là, un homme tient d'une main du bois, qu'il coupe de l'autre avec une serpe. Sur la même ligne une Chèvre se dresse contre un arbre, pour en brouter les tendres rameaux et le feuillage : sa tête et sa patte font croire qu'elle est animée, tant leurs mouvemens sont naturels.

Au dessous et au pied du mont, une Femme et un Homme chargez de paquets, ouvrent la bouche comme s'ils parloient, et paroissent former un entretien intéressant.

Vers le milieu de la longue face du rocher, s'élève une boutique de Maître. Trois Ouvriers battent sur l'Enclume un fer chaud à coups redoublés, et dont le concert se fait entendre, tandis qu'un quatrième fait mouvoir le soufflet de la forge, dont il remue et excite le charbon.

Un joueur de violon se montre à la fenêtre d'une loge bâtie au dessus de cette boutique, et tâche en branlant la tête et poussant son archet, de l'emporter sur le bruit des forgerons.

Un peu plus loin est une maison, au bas de la quelle sont renfermées des vaches, qui avec leurs petits poussent des mugissements. En dehors une vache est à paître : Sa tête et sa queue marque (sic) le plaisir qu'elle y trouve, et le Veau qu'elle allaite, marque le sien par de pareils mouvemens.

A côté de cette maison; un Remouleur fait tourner sa meule, il tient des deux mains un couteau qu'il aiguise, et qu'il regarde de moment en moment, en élevant le bras et baissant la tête.

Près de lui une fille est dans l'action de faire du beurre. Le mur est percé dans ce même endroit d'un trou rond et grillé, qui laisse appercevoir la tête d'une vache qui se remue et mugit.

Au haut de ce même mur, est un colombier, sur la planche du quel un pigeon fait la rouë, pendant que derrière lui deux autres se caressent amoureusement du bec. Un peu plus loin, vers le haut du rocher, une troupe de pigeons cherche sa nourriture, en becquetant la terre.

Sur le devant de la même maison, une fille se présente à la fenêtre, et y plume un pigeon de manière à tromper.

A côté de la porte est un Pâtre, ou Berger, tenant de la main gauche un Cor, qu'il porte souvent à sa bouche, et de la main droite un bâton qu'il lève à diverses fois. Son Chien l'accompagne, et par des mouvemens de queue et de tête, lui marque son attachement.

En faisant quelques pas, on rencontre une fontaine qui répand ses eaux dans un bassin de pierre : deux blanchisseuses la mettent à profit, l'une bat le linge, l'autre le savonne.

Poursuivant son chemin, on aperçoit sous un berceau couvert de pampre et de verdure, quatre buveurs et une jolie buveuse autour d'une table bien garnie. L'un porte d'une main un morceau de pain à sa bouche, et de l'autre un morceau de jambon alternativement en remuant la jambe. La jeune fille en bonne humeur présente son gobelet à l'un de ses voisins, qui tient une bouteille, dont il lui verse du vin : elle boit, et remet son gobelet sur la table. A l'autre bout un païsan accoudé et appuyant sa tête sur sa main, s'endort et donne tous les signes d'une personne qui sommeille, se grattant une jambe avec l'autre. Le plus proche de ses camarades se divertit à lui froter doucement le bout du nez avec sa serviette : Le païsan se réveille et se rendort aussi tôt : ce qui fait un jeu fort plaisant.

Au dessus de ce berceau, un petit garçon et une petite fille s'amuse à se balancer sur une planche mise en équilibre.

A l'encoignure de l'aile droite, est la maison du Cabaretier. L'Enseigne est au grand buveur. Sur le bras de cette enseigne est un Pigeon qui becquète et agite ses ailes. A la porte est un ivrogne, qui d'une main tire la corde d'une sonnette, et de l'autre tient une bouteille. Une Allemande en baissant la tête, a la malice de verser sur lui par la fenêtre un pot plein d'eau et l'adresse de se retirer incontinent. L'Ivrogne fait plusieurs gestes, tourne les yeux, fléchit les jambes, baisse la tête et leve le bras, pour considérer sa bouteille : il chante des airs bachiques, en poussant des hoquets.

Dans l'intérieur de la chambre, et a côté de cette Allemande, est un joueur de Haut bois, qu'on ne peut apercevoir de dehors.

Derrière l'Ivrogne est une petite fille, qui tient d'une main un Pantin, et le fait mouvoir de l'autre en branlant la tête. Un petit Housard tire le tablier de cette fille, pour avoir le Pantin, et tourne le visage vers elle.

Vers le bout de l'aile droite, on voit un Singe assis sur l'appui d'une fenetre. Un jeune Garçon lui presente une pomme au bout d'un bâton qu'il éloigne à l'instant. Le Singe tâche de l'attraper avec la patte, il se jette dessus, se releve, et montre ses dents.

Enfin cette aile est terminée par une Grotte, dans l'enfoncement de laquelle on apperçoit un Hermite à genoux devant une Croix. Ravi dans la contemplation, il lève de tems en tems la tête, et d'une main il se frappe la poitrine, pour marquer la Contrition de son Coeur.

ANNEXE III

Description du château de Chanteheux

Observations faites pendant le cours de mon voyage de Langres, de Nancy, de Toul, Commercy etc.. l'an 1753, Nancy Bibliothèque Municipale, ms. 783, f. 22 r. -- 23 r.

Chanteheux est sans contestation le sallon le plus beau, le plus riche et le mieux orné qui soit en Europe, il est unique dans son genre; le Roy de France qui, assurément est accoutumé à voir de belles maisons, en fut si frappé la première fois qu'il le vit, qu'il s'écira en y entrant : "Mon papa il n'y a qu'un Chanteheux dans le monde".

Pour avoir quelque idée de ce magnifique sallon, il faut savoir qu'il répond aux jardins de Lunéville dont il est distant qu'à un quart de lieu, on y arrive par une avenue de gros arbres.

Voicy à peu près la façade de ce bâtiment qui à l'extérieur est construit d'un goût si particulier qu'on y voit aucune cheminée ou pour mieux dire leurs tuyaux sont enchassés dans huit vases taillés en pot à fleurs et placés sur la terrasse qui forme le couvert de ce logement; ce couvert forme une terrasse dont la plate-forme est très large : là souvent à la fraîcheur se font les repas et les parties de jeux.

Ce sallon se partage en deux pièces, celui d'en bas quoiqu'il ne soit ni le plus riche, ni le plus frappant a cependant des beautés particulières pour le genre de sa bâtisse. Il est formé par seize grosses colonnes de pierre de composition, imitant parfaitement le marbre, chacune sont ornées d'une architecture et sculpture singulière et forment dans la voûte par leurs unions un ceintre qui plait infiniment à la vue, la voûte du plafond est peinte au mieux. Ce sallon a quatre grandes et larges fenêtres qui s'ouvrent de haut en bas et sont vis à vis l'une de l'autre.

Le pavé est une espèce de fayence; ce qui orne le plus cette première pièce, ce sont quatre grandes fontaines qui sont à l'opposite les unes des autres, chacune de ces fontaines est fort grande et fort ornée, elles sont toutes en marbre et représentent des groupes de différents enfants occupés à différents exercices, chacune de ces fontaines a huit à dix jets d'eau qui retombent par cascade dans un grand bassin de pierre.

Au milieu de cette salle est un pied destal de stucque semblable à du marbre blanc bien décoré d'architecture et d'inscription sur lequel est en petit la copie de la statue de Louis XV qui doit être sur la Place Royale de Nancy.

Au sorti de ce sallon, on ne peut se lasser d'admirer la belle tournure et le plan d'élévation du magnifique escalier à rayures dorées et murs peints au mieux qui conduit à ce sallon unique par la beauté : c'est le vray palais de fée; nous n'avons pas en France aucun monument de ce goût là, ce serait même tenter l'impossible que de vouloir en donner une véritable idée à quelqu'un qui ne l'aurait pas vu.

Je n'écris que pour moy et que pour me retracer des idées que je suis bien aise de conserver et de pouvoir me les rappeler sans équivoque quand je le voudray.

Ce sallon unique pour le goût, la richesse, les ornements, peintures et sculptures, réunit tout ce que les connaisseurs et gens curieux de nouveautés peuvent désirer, la largeur, la longueur, l'élévation, la lumière, tout y est aménagé avec tout l'art possible; en voyant un si bel endroit, on ne peut se lasser d'admirer l'intelligence merveilleuse du Roy qui non seulement a des idées uniques, mais qui a encore le talent de les faire exécuter dans la dernière perfection. Ce sallon est très grand, de quelque côté qu'on l'examine, on y voit que glaces, dorures, peintures et beaux ameublements; venons à une description plus détaillée. Cinquante

pieds forment sa hauteur, la voûte du plafond est ornée des plus belles peintures, ce sallon forme une espèce de quarré, sa largeur est proportionnée à sa hauteur.

Le premier étage qui est terminé par une espèce de dôme offre dans son enceinte douze croisées toutes ceintrées et dorées, trois croisées sont à chaque face. Le balcon doré où se mettent les musiciens forme une espèce de galerie qui est pour ainsi dire le deuxième étage de ce sallon.

C'est dans ce beau bâtiment que le Roy donne ses concerts, quatre figures qui sont aux quatre ceintres de la galerie représentent les quatre éléments. Tout ce qui soutient le balcon est d'un stuc doré, les murs de tout ce sallon sont bien peints et si ressemblent au marbre que les yeux y sont trompés, l'or y est fort prodigue et avec tant de goût que les yeux en sont éblouis. Les dorures représentent des devises de toute espèce, comme les arts, les sciences, la moisson, la chasse, les saisons.

Ce beau sallon est formé par huit colonnes très grosses et d'un stuc veiné et jaspé parfaitement ressemblant entièrement à du marbre par son poli, son brillant et son coloris. Ces colonnes sont placées deux à deux vis à vis les unes des autres, elles ont douze pieds de hauteur, sur trois au moins de grosseur, leur base est d'un stuc gris et bien veiné, leur architecture est en feuillage tout doré.

Les trois grandes croisées qui sont à chacune des quatre faces ont douze pieds de hauteur, et s'ouvrent de haut en bas, leur largeur est de cinq pieds, il faut remarquer qu'elles sont en glace, tout le dessus de ces fenêtres est orné de la sculpture la plus légère et la mieux ornée.

Aux quatre coins de ce bel appartement sont quatre cheminées de stuc imitant parfaitement le marbre de Gènes, chacun des douze trumeaux à treize pieds, de hauteur en glace, le reste est

en bois orné de force dorures et sculptures. Ajoutez à ceci trente six lustres tant grands que petits, plus de cinquante deux consoles dorées sur lesquelles sont cinquante deux flambeaux de cristal : à ce simple récit il est aisé de juger de l'effet que peut produire une pareille illumination; ce ne sont pas de ces choses qui se rendent sur le papier, la vue seule peut en donner une véritable idée. Ajoutez à cette illumination une brillante assemblée, de bons musiciens, car ceux du Roy sont excellents. Le pavé est tout en marbre et stuc de différentes couleurs, presque chacun de ses carreaux est taillé d'une forme différente, celui-ci à la rose, cet autre à la renoncule, un autre à la chartreuse, d'autres enfin représentent des fleurs de tout espèce.

Tous les murs et portes sont d'un stuc blanc et semblable à marbre sur lequel sont de grands cadres d'or ceintrés dans d'ancienne desquels sont peintes des choses merveilleuses pour le goût et la variété des idées, toutes ces portes sont en cadres ceintrés et dorés, ornés de peintures excellentes et d'attiques embellis par beaucoup de sculptures. Les fauteuils, sofas et banquettes sont en velours bien galonnés en argent, les cabinets qui sont ménagés dans les encoignures de ce sallon sont décorés avec le même goût. Ils ont quatre croisées chacun, un petit lit, une cheminée de stuc imitant le marbre campan vert ornée chacune d'un trumeau de glace et de beaucoup d'enjolivements.

Ce qui est de plus remarquable dans le cabinet destiné au Roy, c'est qu'il y touche un petit appartement où il s'amuse à peindre, on y voit quarante six estampes qui sont tirées des contes de La Fontaine, ils sont gravés et enluminés sur le verre, et beaucoup de miniatures qui sont des ouvrages du Roy : ces ouvrages peints de sa jeunesse n'ont point encore été immolés aux courroux de son directeur qui possède la vraie indulgence jésuitique.

Le quatrième cabinet ou pour mieux dire l'endroit où il devrait être, forme la niche de l'escalier qui est très considérable et remarquable par la façon dont il est contourné.

De ce beau sallon, on entre par trois différentes portes dans la galerie extérieure qui termine et fait une partie de l'agrément de ce beau bâtiment.

La terrasse est tout à pilastre, la plate forme d'un bout à l'autre est couverte de plomb, la balustrade est ornée de vases et de différentes statues en pierre.

B I B L I O G R A P H I E

Etant donné la grande diversité des problèmes abordés, on ne citera ici que les ouvrages qui ont été effectivement utilisés et qui sont déjà mentionnés dans les notes, sauf certaines publications concernant directement Stanislas et la Lorraine.

Si une source manuscrite a été intégralement publiée, on ne donne que sa version imprimée. Pour les témoignages de l'époque, on cite généralement les premières éditions, et pour les autres ouvrages, la plus récente. Si un texte publié dans une revue a eu ensuite une édition séparée, on ne mentionne que cette dernière. Dans le cas où un ouvrage a été publié en différentes langues, on ne cite que la version française. Enfin, pour les publications polonaises, conformément à l'usage local, on n'indique pas la maison d'édition.

I. SOURCES MANUSCRITES.

1. Archives Departementales de Meurthe-et-Moselle, Nancy.

Série B: n^{os} 10970, 10971, 10975, 10976, 10989, 11131, 11317, 11339, 11698.

Série C: n^{os} 336, 337, 343.

Série G: n^{os} 245, 247, 249, 251.

Série H: n^{os} 1030, 1031, 2013, 2956.

Série Q: n^o 341.

2. Archives Municipales de Nancy.

Série BB: n^o 36.

Recueil de dessins architecturaux dit Album Morey.

3. Bibliothèque Municipale de Nancy.

- Ms 740: Recueil de plans concernant Deux-Ponts.
- Ms 783: Observations faites pendant le cours de mon voyage de Langres, de Nancy, de Toul, Commercy etc...l'an 1753.
- Ms 863: Journal de Durival l'aîné, 1737-1795.
- Ms 989: Cartulaire des titres et des papiers appartenant à la Maison des Missions Royales de Nancy.
- Ms 1184: Un autre exemplaire du même cartulaire.

II. SOURCES IMPRIMEES.

- [ALLIOT P.], Précis des fondations et établissements faits par Sa Majesté le Roi de Pologne, Duc de Lorraine et de Bar, Nancy (P.Antoine) 1758; autres éditions, sous le titre changé: Lunéville (F.Messuy) 1762 et Paris 1765.
- [BILLARDON DE SAUVIGNY L.E.], Voyage de Madame Adélaïde et de Madame Victoire, Lunéville (F.Messuy) s.d.

- BOYE P., Correspondence inédite de Stanislas Leszczyński avec les rois de Prusse, Frédéric-Guillaume I et Frédéric II, (1736-1766), Nancy-Paris (Berger-Levrault) 1906.
- BOYE P., Lettres inédites du roi Stanislas à Marie Leszczyńska, (1754-1766), Nancy-Paris (Berger-Levrault) 1901.
- CALMET Dom, Bibliothèque Lorraine ou histoire des hommes illustres, Nancy (Leseure) 1751.
- [Compte-rendu du Recueil des plans... de Héré], Mémoires pour l'histoire des sciences et des beaux arts, (Journal de Trévoux), janvier 1752.
- Contrat de fondation par S.M. le Roi de Pologne, Duc de Lorraine et de Bar, de vingt-quatre places pour vingt-quatre enfants orphelins savoir douze garçons et douze filles, dans l'hôpital Saint-Julie de Nancy, 21 février 1747, Nancy (P.Antoine) s.d.
- [COSTER J.L. Abbé], Relation de la mort et de la pompe funèbre de Stanislas, J.S.A.L., V; 1856, pp.129-158.
- [DELESPINE], Relation du Voyage de Mesdames Adélaïde et Victoire à Plombières, depuis leur départ de Marly, le 30 juin 1761, jusqu'à leur retour à Versailles, le 28 septembre de la même année, Paris (Desprez) 1762.
- DURIVAL N., Description de la Lorraine et du Barrois, Nancy (Leclerc) 1779.
- Epoque du bonheur de la Lorraine à l'arrivée de Mesdames Adélaïde et Victoire pour prendre les eaux à Plombières, Nancy (Leclerc) 1761.
- [FILLION DE CHARIGNEU], Journal de ce qui s'est passé pendant le séjour de Mesdames de France Adélaïde et Victoire à Lunéville, au château de la Malgrange et à Nancy, Nancy (Leseure) s.d.
- [FILLION DE CHARIGNEU], Relation du second voyage de Mesdames de France en Lorraine, en 1762, Nancy (Haener) s.d.
- GUYOT G.F. Abbé, Oraison funèbre de Stanislas I, Roi de Pologne, Duc de Lorraine et de Bar., prononcée le 10 juin 1766...en Eglise des PP. Cordeliers de Nancy, suivie de notes historiques, Nancy (Leseure) s.d.
- HALDE J.B. du, Description géographique, chronologique, politique et physique de l'Empire Chinois et de la Tartarie chinoise, Paris 1735.
- JARZEBSKI A, Gościniec abo opisanie Warszawy, 1643, ed.W.KOROTYŃSKI, Warszawa 1909.

- [JULET N.], Miracles et Grâces de Notre Dame de Bon Secours lez Nancy, Nancy (S.Philippe) 1630.
- KIRCHNER A., China monumentis qua sacris qua profanis, nec non variis naturae et artis spectaculis, aliarumque rerum memorabilium argumentis illustrata., Amsterdam (Jansson et Weystraet) 1667.
- KONARSKI S., Opera Lyrica, s.l., 1767.
- KREBEL G.F., Die vornehmsten europäischen Reisen., Hamburg 1783 (2e ed.)
- LASSELS R., Voyage d'Italie, Paris 1671.
- LUYNES C.P. D'ALBERT duc de, Mémoires...sur la cour de Louis XV (1735-1758), ed. L.DUSSIEUX et E.SOULLIE, Paris (Firmin-Didot) 1860-1866.
- [MARQUET G.A.], Catalogue des livres de la Bibliothèque Royale de Nancy fondée par le Roi de Pologne, Nancy (Leseure) 1766.
- MONTAIGNE M. de, Journal de voyage en Italie, (1581), Oeuvres complètes, t.VII, Paris (Cananel) 1928.
- [MICHEL N.L.], Compte général de la dépense des édifices que le Roi de Pologne, Duc de Lorraine et de Bar a fait construire pour l'embellissement de la ville de Nancy, depuis 1751 jusqu'en 1759, Lunéville (F.Messuy) 1759; autres éditions: Lunéville (F.Messuy) 1761 et Paris 1765, (sous le titre changé).
- MONTESQUIEU A. de, Voyages de Montesquieu, Bordeaux (Gounouilhou) 1894-1896.
- MOREL Ch., Compte-rendu des recettes et dépenses de l'oeuvre de la restauration de Bonsecours, de 1844 à 1849, Nancy (Vagner) s.d.
- NICOLAS F., Journal de ce qui s'est passé à Nancy depuis la paix de Ryswick conclue le 30 octobre 1697 jusqu'en l'année 1744 inclusivement, ed. Ch. PFISTER, M.S.A.L., XLIX, 1899, pp.216-386.
- PITTON DE TOURNEFORT J., Relation d'un voyage du Levant fait par ordre du Roy, Paris (Imp. Royale) 1717.
- [STANISLAS LESZCZYŃSKI], Entretien d'un Européan avec un insulaire du royaume de Dumocala, par la Majesté R.D.P.D.D.L.E.D.B., Paris 1752, (2e ed. Paris 1754).
- [STANISLAS LESZCZYŃSKI], La voix libre du citoyen ou observations sur le gouvernement de Pologne, Nancy 1749.
- [STANISLAS LESZCZYŃSKI], Nouvelles decouvertes pour l'avantage et l'utilité du public, Nancy (Haener) s.d.
- [STANISLAS LESZCZYŃSKI], Oeuvres du Philosophe Bienfaisant, Paris 1764.

- Un voyage en Lorraine en 1741 (relation du voyage du prince von Hessen-Darmstadt), J.S.A.L., XLV, 1896, pp.17-22.
- VOLTAIRE, Correspondance, t.II, 1739-1748, Paris (Plon) 1965.

III. TRAITES ARCHITECTURAUX, PHYSIQUES, MECANIKES, etc., RECUEILS ICONOGRAPHIQUES.

- ALEOTTI G.B., Quattro theoremi aggiunti a gli spiriti de gli element di Herone.., traité ajouté à la Pneumatique de Héron, Ferrara 1589.
- BELIDOR B.F. de, Architecture hydraulique ou l'art de conduire, d'élever et de menager les eaux.., Paris (Jombert) 1737-1739.
- BLONDEL J.F., De la distribution des maisons de plaisance et de la décoration des édifices en général, Paris (Jombert) 1737-1738.
- BOFFRAND G., Livre d'architecture, contenant les principes généraux de cet art et les plans, élévations et profils de quelques-uns des bâtiments faits en France et dans les pays étrangers.., Paris (Cavelier) 1745.
- BRANCA G., Le machine.., Roma 1629.
- CAUS S.de, Hortus Palatinus à Federigo Rege Bohemiae Electore Palatino Heidelbergae extractus, Frankfurt 1620.
- CAUS S. de, Les raisons des forces mouvantes, avec diverses machine tant utiles que plaisantes, aus quelles sont adioints plusieurs desseins de grottes et de fontaines, Frankfurt 1615.
- CHAMBERS W., Dessigns of Chinese buildings, furniture, dresses, machines and utensils... to which is annexed a descption of their temples, gardens etc.., London 1757.
- CORDEMOY J.L. de, Traité de toute l'architecture utile aux entrepreneurs, aux ouvriers et à ceux qui font bâtir, Paris 1706.
- FISCHER VON ERLACH J.B., Entwurf einer historischen Aechitektur.., Wien 1721.
- HALFPENNY W. et J., Rural Architecture in the Chinese Taste, London s.d.
- HERE E., Plans et élévations de la Place Royale de Nancy et des édifices qui l'entourent.., Paris (François) 1753.
- HERE E., Recueil des plans, élévations et coupes...des châteaux, jardins et dépendances...que le Roy de Pologne occupe en Lorraine.., Paris (François) s.d.

- HERONE ALESSANDRINO overo machine se moventi.., Venezia 1589.
- HERONIS ALEXANDRINI liber, a Federigo Commandino Urbinate ex Graeco in Latinum conversus, Urbini 1575.
- Krótka nauka budownicza dworów, pałaców, zamków podług nieba i zwyczajów polskiego, ed. commentée A.MIŁOBĘDZKI, Wrocław 1957.
- LAMOUR J., Recueil des ouvrages en serrurerie que Stanislas le Bien-faisant a fait poser sur la Place Royale à la gloire de Louis Bien-Aimé.., Nancy-Paris s.d.
- LE ROUGE G.L., Jardins anglo-chinois, Paris 1774-1789.
- LEUPOLD J., Theatri machinarum hydraulicarum tomus I (-II) oder Schau-Platz der Wasser-Künste, Leipzig (Zunkel) 1724-1725.
- MARIETTE J., L'architecture françoise ou recueil des plans, élévations coupes et profils.., Paris 1727 (-1733), reimpression commentée par L.HAUTECOEUR, Paris-Bruxelles (Van Oest) 1927.
- PALISSY B., Recepte véritable, par laquelle tous les gens de la France pourront apprendre à multiplier et augmenter leurs thrésors, Oeuvres complètes, Paris (Librairie scientifique et technique) 1961, (1e ed. 1563).
- PALLADIO A., I Quattro libri dell'architettura...ne'quali, dopo un breve trattato de'cinque ordini e di quelli avvertimenti che sono necessary nel fabricare, si tratta delle case private, delle vie dei fonti, delle piazze, dei xisti e de'tempj, Venezia (Domenico de'Franceschi) 1570; nombreuses autres éditions en différentes langues.
- RAMELLI A., Le diverse e artificiose machine.., Paris 1588.
- SERLIO S., Tutte l'opere d'architettura et prospettiva...diviso in sette libri, con un'Indice copiosissimo con molte considerationi e un breue Discorso sopra questa materia, raccolto da M. Gio. Domenico Scamozzi Vicentino.., Venetia (Giacomo de'Franceschi) 1619.

IV. OUVRAGES CONCERNANT STANISLAS ET LA LORRAINE.

- ANTOINE M., Les tapisseries du château de Lunéville au temps de Stanislas, Le Pays Lorrain XXXV, 1955, pp.117-124.
- Art français au temps de Stanislas, bi-centenaire de la Place Stanislas, (catalogue de l'exposition au Musée des Beaux Arts), Nancy 1955.

- AUBERT A., La vie de Stanislas Leszczynski...roi de Pologne, duc de Lorraine et de Bar, Paris (Moutard) 1769.
- BALDENSPERGER F., Le Kiosque de Stanislas à Lunéville. Décor et suggestion d'Orient, Revue de littérature comparée XIV, 1934, pp. 183-189.
- BATOWSKI Z., Stanislaus Leszczynski, (in:) [Thieme-Becker], Allgemeine Lexikon des bildenen Künstler, Leipzig (Seemann) t.XXXI, 1931, p.464
- BAUMANN K., Stanislaus Leszczynski in Zweibrücken. Eine Geschichtlegend (in:) Zweibrücken 600 Jahre Stadt 1351-1952, Zeitschrift zur 600 Jahr-feier, Zweibrücken 1952.
- BAUMONT H., Histoire de Lunéville, Lunéville (H.Bastien) 1900.
- BEAU A., La mort de Stanislas, Annales Medicales de Nancy V, mars 1966, pp.205-228.
- BEAU A., La pompe funèbre du roi Stanislas, duc de Lorraine et de Bar, Le Pays Lorrain XLVII, 1966, pp.73-92.
- BOINET A., Metz, Congrès Archéologique de France LXXXVIII, 1920, pp.4-10
- BOPPE L., Les établissements hospitaliers à Nancy, Nancy (Crépin-Leblon) 1906.
- BOYE P., La cour de Lunéville en 1748 et 1749, ou Voltaire chez le roi Stanislas, Nancy (Crépin-Leblond) 1891.
- BOYE P., La cour polonaise de Lunéville (1737-1766), Paris-Nancy-Strasbourg (Berger-Levrault) 1926.
- BOYE P., La journée du roi Stanislas, Le Pays Lorrain XXIV, 1932, pp. 97-120.
- BOYE P., Le chancelier Chaumont de La Galaizière et sa famille, Nancy (Berger-Levrault) 1931.
- BOYE P., Les châteaux du roi Stanislas en Lorraine, Nancy-Paris (Berger-Levrault) 1910.
- BOYE P., Les derniers moments du roi Stanislas, M.S.A.L., XLVIII, 1898, pp.257-302.
- BOYE P., Quatre études inédites, Nancy (Arts graphiques modernes) 1933.
- BOYE P., Stanislas Leszczynski et le troisième traité de Vienne, Nancy (Berger-Levrault) 1898.
- CAYON J., Notre-Dame de Bonsecours-lès-Nancy, autrefois Notre-Dame de la Victoire et des Rois, Nancy (Cayon-Liébault) 1845.
- CHOUX J., Lunéville, Colmar (SAEP) 1972.

- CHARLOT Abbé, Dépôt du coeur de Marie Leczinska dans l'église de Bon-Secours, J.S.A.L., XI, 1862, pp.65-69.
- [CHEVRIERES J.G. de], Histoire de Stanislas, roi de Pologne, grand duc de Lithuanie, duc de Lorraine et de Bar, Frankfurt 1740.
- COLOMBIER P. du, Influence lorraine dans l'art princier rhénan, (in:) La Lorraine dans l'Europe des Lumières. Actes du colloque organisé par la Faculté des Lettres et des Sciences Humaines de l'Université de Nancy, 1966, Nancy 1968, pp.367-373.
- COLOMBIER P. du, Le château de Lunéville, suppl. de no 101 de La Revue Française, mai 1958.
- COURNAULT C., Jean Lamour, serrurier du roi Stanislas à Nancy, Paris -London (Librairie de l'art) s.d.
- DAVILLE L., Le séjour de Stanislas à Deux-Ponts d'après la correspondance de Leibniz avec Greiffencranz, Annales de l'Est, 1904, pp.447-452.
- DELARD G.A., Notice sur le château de Lunéville, Paris (Martinet) 1840.
- DOSCOT G., Stanislas Leszczyński et la cour de Lorraine, Lausanne (Rencontre) 1969.
- FABRE J., Stanislas Leszczyński et le mouvement philosophique en France au XVIIIe siècle, (in:) Utopie et institutions au XVIIIe siècle. Le pragmatisme des Lumières, textes recueillis par P.FRANCASTEL, Paris (Mouton) 1963.
- FELDMAN J., Stanisław Leszczyński, Wrocław 1948.
- GABER S., L'entourage polonais de Stanislas Leszczyński à Lunéville, 1737-1766, Nancy 1972, thèse polycopiée.
- GABER S., Stanislas Leszczyński en exil, 1714-1733, Nancy 1969, mémoire polycopié, Bibliothèque Universitaire de Nancy, N. 69/22.
- GARÇOT M., Stanislas Leszczyński 1677-1766, Nancy-Paris (Berger-Levrault) 1953.
- GARMS J., Die Grundrisse der Malgrange I von Boffrand, Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte XXII, 1969, pp.184-188.
- GAŚIÓROWSKI A., Hrabiowski tytuł Leszczyńskich, Studia i materiały do dziejów Wielkopolski XX, 1971, pp.43-55.
- HAUTECOEUR L., Le plan en X, à propos d'un projet de Boffrand, Archives de l'art français XXII, 1950-1957, pp.166-178.

- HELIOT P., L'église de Saint-Clément de Metz, Bulletin de la Société Nationale des Antiquaires de France, 1961, pp.186-188.
- HEROLD J., Gravure à la manière de crayon. Jean Charles François, 1717-1769, Paris 1939.
- HORDYŃSKI P., Zespół architektoniczny Placu Królewskiego w Nancy fundacji Stanisława Leszczyńskiego. Geneza, wartości artystyczne; program ideowy, Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego CCLVIII, 1971, pp.157-198.
- JACQUOT A., Anoblissement d'artistes lorrains, Nancy (Sidot frères) 1885.
- JACQUOT A., Essai de repertoire des artistes lorrains, Paris (Plon) 1900-1912.
- JACQUOT A., Le mobilier, les objets d'art des châteaux du roi Stanislas duc de Lorraine, Paris (Librairie de l'art ancien et moderne) 1907.
- JOROME L., L'église et pèlerinage de Notre-Dame de Bonsecours, Nancy (Vagner) 1934.
- JOLY A., Histoire de Lorraine au XVIIIe siècle. Le château de Lunéville Paris (M.Lévy) 1859.
- JOLY A., Le château de Lunéville, fondation-prospérité-decadence, Nancy (Vagner) 1846.
- LALLEMENT L., Le château de la Malgrange, notice historique et descriptive, M.S.A.L., III, 1852, pp.210-251.
- LALLEMENT L., Quelques notes biographiques sur Héré et Lamour, M.S.A.L. X, 1861, pp.110-126.
- LALLEMENT L., Relation des derniers moments et des funérailles de Stanislas, J.S.A.L., IV, 1855, pp.173-191.
- LANGROD-VAUGHAN M., Stanislas Leszczyński, administrateur bienfaisant en Lorraine (1737-1766), Czasopismo prawno-historyczne XIV, 1961, cahier I.
- L'art des jardins classiques (catalogue de l'exposition) Musée de Lunéville, 1967.
- LAVEDAN P., Remarques sur quelques églises du XVIIIe siècle en Lorraine Bulletin de la Société de l'Histoire de l'art français, 1947-1948, p.18.
- LECH M.J., Stanisław Leszczyński, Warszawa 1969.
- LECHICKA J., Rola dziejowa Stanisława Leszczyńskiego oraz wybór jego pism, Toruń 1951.

- LEPAGE H., Les caveaux de Notre-Dame de Bonsecours, Nancy (A.Lepage) 1860.
- LEPAGE H., La chapelle de Bonsecours ou des Bourguignons, Nancy (A.Lepage) 1852.
- LIONNOIS J.J., Histoire des villes vieille et neuve de Nancy, Nancy (Haener) 1805-1811.
- MANIEWSKA D., Stanislas et le théâtre, (in:) La Lorraine dans l'Europe des Lumières.., pp.201-214.
- MARECHAL Abbé, Notice historique et descriptive sur le faubourg et la paroisse Saint-Pierre à Nancy, M.S.A.L., VIII, 1858, pp.5-55.
- MARKIEWICZ Z., Stanislas et l'incorporation culturelle de la Lorraine à la France, La Lorraine dans l'Europe des Lumières.., pp.178-186.
- MAROT P., Architecte Jean Betto, Le Pays Lorrain XXIII, 1931, pp.141-144.
- MAROT P., Emmanuel Héré. Biographie du premier architecte du roi Stanislas d'après les notes de Pierre Boyé, Annales de l'Est, 1954, pp.3-44.
- MAROT P., La genèse de la Place Royale de Nancy, Annales de l'Est, 1954 pp.45-76.
- MAROT P., La place Royale de Nancy, image de la réunion de la Lorraine à la France. Du monument de Bien-Aimé à la statue de Bienfaisant, Nancy (Berger-Levrault) 1966.
- MAROT P., Le vieux Nancy, Nancy (Humblot) 1970.
- MAROT P., Lunéville, Congrès Archéologique de France XCVI, 1933, pp.301-310.
- MAROT P., Recherches sur les pompes funèbres des ducs de Lorraine, Nancy (Berger-Levrault) 1935.
- MAUGRAS G., Dernières années de la cour de Lunéville, Paris (Plon) 1925.
- MAUGRAS G., Dernières années du roi Stanislas, Paris (Plon) 1906.
- MAUGRAS G., La cour de Lunéville au XVIIIe siècle, Paris (Plon) 1906.
- MOREL Ch., Drapeaux de Notre-Dame de Bonsecours, Nancy (Vve Raybois) 1860.
- MOREY P., Description d'anciens dessins inédits de peintres, sculpteurs et architectes lorrains, J.S.A.L., XV, 1866, pp.108-128.
- MOREY P., Emmanuel Héré, sa vie et son oeuvre, Mémoires de l'Académie de Stanislas, 1862, pp.299-351.

- MOREY P., Maison de campagne de Schiffliche dans la principauté des Deux-Ponts, construite pour le roi de Pologne Stanislas Leczinski, d'après des dessins manuscrits, Mémoires de l'Académie de Stanislas, 1884, pp.153-160.
- OSTROWSKI W., Stanislas Leszczynski urbaniste, La vie urbaine, 1957, octobre-décembre, pp.241-264.
- PARISET F.G., L'Opéra de Nancy de François Bibbiena (1708-1709), (in:) Urbanisme et architecture. Mélanges Pierre Lavedan, Paris 1954, pp. 277-283.
- PARISOT R., L'histoire de Lorraine, Paris (Picard) 1922-1925.
- PFISTER Ch., Histoire de Nancy, Nancy-Paris (Berger-Levrault) 1902-1908.
- PILLET P., L'abbaye des prémontrés à Pont-à-Mousson, Les Monuments Historiques de la France, 1967, no 4, pp.55-94.
- POHLMANN K., Die Wahrheit über Tschifflik, Westliche Heimatblätter II, 1938, no 11.
- POUREL Chanoine, L'église St Jacques de Lunéville (XVIIIe siècle) et ses splendeurs inconnues, s.l.n.d.
- PUPIL F., Recherches sur les architectes de Nancy de la mort de Héré à la Révolution, Nancy 1968, thèse polycopiée, Bibliothèque Universitaire de Nancy, N. 68/177.
- [RANFT M.], Merkwürdiges Leben und Schicksal des weltbekannten Königs Stanislaus I von Polen, Frankfurt-Leipzig 1736.
- Restauration de l'église Notre-Dame de Bonsecours, Nancy (Vagner) s.d.
- ROSTWOROWSKI E., Legendy i fakty XVIII wieku, Warszawa 1963.
- ROSTWOROWSKI E., Stanislas Leszczynski et les Lumières à la polonaise, (in:) Utopie et institutions..., pp.15-24.
- SCHNUCK F., Pfalz-Zweibrücken und der Polenkönig Stanislaus Leszczyński Das Bayerland XXV, 1914, pp.846 et sqq.
- SCOTT B., King Stanislaus of Poland at Lunéville, Apollo LXXXVII, 1968, pp.100-107.
- SIMONIN P., La cathédrale de Nancy. Jules Hardouin-Mansart et la genèse d'une église classique, Le Pays Lorrain LI, 1970, pp.107-137.
- SIPAYŁŁÓWNA M., Działalność kulturalna rodu Leszczyńskich, Sprawozdania Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk IX (1935), Poznań 1936, pp 78-93.
- TAVENEAU R., L'univers religieux de Stanislas, (in:) La Lorraine dans l'Europe des Lumières..., pp.187-199.

- TAVENEAU R., Nancy au milieu du XVIII siècle, Le Pays Lorrain XXXII, 1952, pp.6-14.
- TAVENEAU R., Stanislas "philosophe chrétien" Mémoires de l'Académie de Stanislas, 1960-1961, pp.162-173.
- VAUGHAN M., L'administration bienfaisante en Lorraine (1737-1766), Annali della Fondazione Italiana per la Storia Amministrativa IV, 1967, pp.203-309.
- VIANSON-PONTE Abbé, Notes historiques sur Einville-au-jard, J.S.A.L., XLVI, 1896, pp.94-130.
- VOLTZ E., L'abbaye de Saint-Clément à Metz, esquisse de son histoire architecturale, Mémoires de l'Académie Nationale de Metz, 1965-1966, pp.37-64.
- WEBER W., Stanislaus Leszczynski, König zwischen Ost und West, Saarheimat 5/1960, pp.10-16.
- ZDZITOWIECKA H., Projets de retablissement du roi Stanislas en Pologne pendant son séjour à Lunéville (1737-1766), Paris 1915.

V. AUTRES OUVRAGES CONSULTÉS.

- BARBET L.A., Les Grandes Eaux de Versailles, Paris 1907.
- BAUER H., Rocaille. Zum Herkunft und zum Wesen eines Ornament-Motivs, Berlin (de Gruyter) 1962.
- BAUER H., Zum ikonologischen Still der süddeutschen Rokokokirche, Münchner Jahrbuch der bildenen Kunst XII, 1961, pp.218-240.
- BELEVITCH-STANKEVITCH H., Le goût chinois en France au temps de Louis XIV, Paris (J.Schmit) 1910.
- BIAŁOSTOCKI J., Le "Baroque": style, époque, attitude, L'information d'histoire de l'art VII, 1962, pp.21-33.
- BIAŁOSTOCKI J., Rococo: ornament, styl, postawa, (in:) Rokoko. Studia nad sztuką I połowy XVIII wieku. Materiały sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki (Wrocław 1968), Warszawa 1970, pp.9-36.
- BLUNT A., Palladio in Francia, Bolletino del Centro Internazionale di Studi di Architettura "Andrea Palladio" X, 1968, pp.9-14.
- BOYER J., Survivances de l'architecture gothique à Aix-en-Provence au XVIIe siècle, Actes de 83e Congrès National des Sociétés Savantes, Aix-en-Provence 1958, Paris (Imp.Nationale) 1960, pp.105-132.
- BUBERL P., Die Denkmäler der Gerichtbezirkes Salzburg, Österreichische Kunst-Topographie, t.XI, Wien(Schroll) 1916.

- BUSCH R., Das kurmainzer Schloss Favorite, Mainzer Zeitschrift 44/45, 1949-1950, pp.104-127.
- CHAPUIS A. et DROZ E., Les automates. Figures artificielles d'hommes et d'animaux, Neuchâtel (Griffon) 1966.
- CHAPUIS A. et GELIS E., Le monde des automates, étude historique et technique, Paris 1928.
- CHISABURO Y., Die China-Mode des Spätbarocks, Berlin 1935.
- CHROŚCICKI J., Architektura okazjonalna XVI-XVIII wieku w Polsce. Próba charakterystyki, (in:) Treści dzieła sztuki. Materiały sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki (Gdańsk 1966) Warszawa 1969.
- COFFIN D.R., The Villa d'Este at Tivoli, Princeton, N.Jersey (Princeton University Press) 1960.
- COLOMBIER P. du, Architecture française en Allemagne au XVIIIe siècle, Paris (Presse Universitaire) 1957.
- CONNOLLY C. et ZERBE J., Les Pavillons. French Pavillons of the Eighteenth Century, London (Hamish Hamilton) 1962.
- CORDIER H., La Chine en France au XVIIIe siècle, Paris (H.Laurens) 1910.
- CYNARSKI S., Sarmatyzm - ideologia i styl życia, (in:) Polska XVII wieku Państwo, społeczeństwo, kultura, Warszawa 1969, pp.220-243.
- CZOŁOWSKI A., Urządzenie pałacu wilanowskiego za Jana III, Lwów 1937.
- DAHL J. et LOHMEYER K., Das barocke Zweibrücken und seine Meister, Waldfischbach 1957.
- DALBOR W., Pompeo Ferrari, Warszawa 1938.
- DESHAIRS L., Nicolas et Dominique Pinneau, Paris 1911.
- Dzieje Wielkopolski, t.I, ed. J.TOPOLSKI, Poznań 1969.
- ERDBERG E. von, Chinese Influence on European Garden Structures, Cambridge Mass., (Harvard University Press) 1936.
- EVANS J., Monastic Architecture in France, from the Renaissance to the Revolution, Cambridge (University Press) 1964.
- FABRE J., Stanislas-Auguste Poniatowski et l'Europe des Lumières, Paris 1952.
- FISCHINGER A., Santi Gucci, architekt i rzeźbiarz królowski XVI wieku, Kraków 1969.
- FÖRSTER F., Friedrich Wilhelm I, König von Preussen, Potsdam (F.Riegel) 1834-1836.
- FORSSMAN E., Palladions Lehrgebäude, Stockholm-Göteborg-Upsala 1965.

- FRANZ H.G., Bauten und Baumeister der Barockzeit in Böhmen, Leipzig (Seemann) 1962.
- [GAŁĘZOWSKI J.], Musée National Polonais de Rapperswil, Cracovie 1909.
- GANAY E. de, Fabriques aux jardins du XVIIIe siècle. Edifices de la Chine et de l'Orient, temples, belvédères, pavillons, Revue de l'art ancien et moderne LXIV, 1933, pp.49-74.
- GARMS J., Studien zu Boffrand, Mitteilungen gesammelt für vergleichende Kunstforschungen XVI-XVII, Wien 1963-1965, pp.17-20 (resumé).
- GAUTHIER-VILLARS H., Le mariage de Louis XV, Paris 1900.
- GEBAROWICZ M., Symbolika w architekturze, (in:) Sarmatia Artistica, Księga pamiątkowa ku czci Profesora Władysława Tomkiewicza, Warszawa 1968, pp.273-287.
- GLÜCK H., Kunst und Künstler an den Höfen des 16 bis 18 Jahrhunderts und das Bedeutung der Osmanen für die europäische Kunst, Historische Blätter I, 1921, pp.303-325.
- GLÜCK H. et DIEZ E., Die Kunst des Islam, Propyläen Kunstgeschichte, t.V, Berlin 1925.
- HAUTECOEUR L., Histoire de l'architecture classique en France, Paris (Picard) 1943-1957.
- HAUTMANN M., Geschichte der kirchlichen Baukunst in Bayern, Schwaben und Franken, 1550-1780, München (Weizinger) 1923.
- HECKEMANN H. et PAPE J., Matthes Daniel Pöppelmann, Hertford-Bonn (Maximilian-Verlag) 1962.
- HELIOT P., Eglises françaises de l'est et du midi influencées par l'art médiéval, Bulletin Archéologique du Comité des Travaux Historiques et Scientifiques, 1954, pp.207-231.
- HELIOT P., La fin de l'architecture gothique dans le nord de la France aux XVIIe et XVIIIe siècles, Bulletin de la Commission Royale des Monuments et des Sites VIII (1957), Bruxelles 1959.
- HELIOT P., L'héritage médiéval dans l'architecture de l'Anjou et de l'Aquitaine aux XVIIe et XVIIIe siècles, Annales du Midi LXVII, 1955, pp.143-159.
- Historia Sztuki Polskiej, ed.T.DOBROWOLSKI, Kraków 1965.
- HONOUR H., Chinoiserie, the Vision of Cathay, London (Murray) 1961.
- HOUDARD G., Les châteaux royaux de Saint-Germain-en-Laye, 1124-1789, Saint-Germain-en-Laye (Miravault) 1910-1911.
- JAIRAZBHOY R.A., Oriental Influences in Western Art, London (Asia Publishing House) 1965.
- JAKIMOWICZ T., Zamek Leszczyńskich w Gołuchowie, Studia Muzealne III, 1957, pp.3-57.

- JALLUT M., Marie Leczinska et la peinture, Gazette des Beaux Arts, 1969, t.II, pp.305-322.
- JAROSZEWSKI T.S., Alcuni tentativi di imitare la Rotonda compiuti nel secolo XVIII, Bolletino del Centro Internazionale di Studi di Architettura "Andrea Palladio" IX, 1967, pp.417-424.
- JAROSZEWSKI T.S., Architektura doby Oświecenia w Polsce. Nurty i odmiany Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk 1971.
- JESTAZ B., Le Trianon de Marbre ou Louis XIV architecte, Gazette des Beaux Arts, 1969, t.II, pp.259-290.
- JUNG H. et SCHRÖDER W., Das Heidelberger Schloss und seine Garten und der Scloss zu Schwetzingen, Berlin 1898.
- JURKOWSKI H., Dzieje teatru lalek, Warszawa 1970.
- Katalog zabytków sztuki w Polsce, t.II, woj. łódzkie, Warszawa 1954.
- KAUFMANN E., L'architecture au siècle des Lumières. Baroque et post-baroque en Angleterre, en Italie et en France, Paris (Juillard) 1963
- KEBŁOWSKI J., Zagadnienie odrębności sztuki w Wielkopolsce w XVI i I połowie XVII wieku, (in:) Studia nad renesansem w Wielkopolsce, Poznań 1970, pp.101-118.
- KEMPE E., Schlösser und Gärten um Dresden, Dresden (Sachsen-Verlag) 1957
- KIMBALL F., Le style Louis XV. Origine et évolution du rococo, Paris (Picard) 1949.
- KIRSCHBAUM B., Deutsche Nachgotik. Ein Beitrag zur Geschichte der kirchlichen Architektur von 1550-1800, Augsburg 1930.
- KOMORNICKI S., Dwory murowane w Małopolsce z czasow Odrodzenia, Prace Komisji Historii Sztuki V, 1930.
- KRAUSE A., Das Chinesische Teehaus im Park vom Sanssouci, Potsdam 1968.
- KRĘGLEWSKA-FOKSOWICZ E., Architektura i urbanistyka, (in:) Ziemia Leszczyńska, ed.J.DERESIEWICZ, Poznań 1966, pp.325-353.
- KRĘGLEWSKA-FOKSOWICZ E., Rydzyna, Warszawa 1971.
- KRĘGLEWSKA-FOKSOWICZ E., LINETTE E., POWIDZKI J., ŚLAWSKA A., Sztuka baroku w Wielkopolsce, Biuletyn Historii Sztuki XXI, 1958, pp.49-101
- KRIEDEL B., Friedrich der Grosse und seine Bücher, Berlin-Leipzig 1914.
- KURTH W., Sanssouci. Ein Beitrag zur Kunst der Deutschen Rokoko, Berlin (Henschelverlag) 1965.
- LANGE L., La grotte de Thétis et le premier Versailles de Louis XIV, Art de France I, 1961, pp.133-148.

- LANSON R., Le goût de Moyen Age au XVIIIe siècle, Paris-Bruxelles 1920.
- LOHMEYER K., Pigage Nicolas, (in:) Thieme-Becker, Allgemeines Lexikon. t.XXVII, 1933, pp.31-32.
- LOHMEYER K., Schönbornschlösser. Die Stichwerke Salomon Kleiners, Heidelberg 1927.
- LORENTZ S., Lumières et mécénats en Pologne au XVIIIe siècle, (in:) Utopie et institutions., pp.191-199.
- ŁOZIŃSKI S., Życie polskie w dawnych wiekach, Lwów 1907 (reédition Kraków 1964).
- MAGNE E., Le château de Marly, Paris (Calman-Lévy) 1934.
- MAŃKOWSKI T., Genealogia sarmatyzmu, Warszawa 1946.
- MAŃKOWSKI T., Orient w polskiej kulturze artystycznej, Wrocław 1959.
- MARIE A., Naissance de Versailles. Le château, Les jardins, Paris (Vincen Fréal et Cie) 1968.
- MARIE J. et A., Marly, Paris (TEL) 1947.
- MARKOWSKI F., Polskie dwory zwyczajne i obronne, XVI-XIX w., Lwów 1935.
- MARTIN K., Die Kunstdenkmäler des Amtbezirkes Mannheim, Stadt Schwetzingen Karlsruhe 1933.
- METZ P., Spätgotische Reminiszenzen in der Plastik des deutschen Barock, (Festschrift Friedrich Winkler, Berlin 1959, pp.330-338.
- MIDDLETON R.D., The Abbé de Cordemoy and the Graeco-Gothic Ideal: a Prelude to Romantic Classicism, Journal of the Warburg and Courtauld Institut XXV, 1962, pp.278-320.
- MOISY P., Les églises jésuites de l'ancienne assistance de France, Rome (Institutum Historicum S.J.) 1958.
- MOLITOR L., Vollständige Geschichte der ehemals Pfalz-bayerischen Residenzstadt Zweibrücken, Zweibrücken 1885.
- MORAVEK J., Ke vzniku Hvězdy, Umeni II, 1954, pp.199-211.
- MORAWIŃSKA A., Nieznany traktat Augusta Fryderyka Moszyńskiego o ogrodach angielskich, (in:) Myśli o sztuce XVII i XVIII wieku, Warszawa 1970.
- MOUSSET A., Les Francines, créateurs des eaux de Versailles, intendants des eaux et fontaines de la France, Paris (Picard) 1930.
- MURRAY P., L'architecture de Burlington et de Kent, (in:) Utopie et institutions., pp.49-54.

- NEIDHARDT H.J., Pillnitz, Leipzig (Seemann) 1964.
- NOLHAC P. de, Le Trianon de Marie-Antoinette, Paris (Calman-Lévy) 1924.
- NOLHAC P. de, Trianon de porcelaine, Revue de l'histoire de Versailles, 1901, pp.1-16.
- OSTROWSKA-KĘBŁOWSKA Z., Architektura pałacowa II połowy XVIII wieku w Wielkopolsce, Poznań 1969.
- PANE R., Andrea Palladio, Torino (Einaudi) 1961.
- PEVSNER N., An Outline of European Architecture, (Penguin Books) 1970.
- PEVSNER N., Palladio and Europe, (in:) Venezia e Europa, Atti del XVIII Congresso di Storia dell'Arte (1955), Venezia pp.81-94.
- PIĄTKOWSKI H., Album sztuki polskiej, Warszawa 1901.
- POMEAU R., Voltaire, en passant par la Lorraine, (in:) La Lorraine dans l'Europe des Lumières..., pp.253-259.
- RASTAWIECKI E., Słownik malarzów polskich, Warszawa 1851.
- REAU L., Un sculpteur oublié du XVIIIe siècle, Louis-Claude Vassé, 1716-1772, Gazette de Beaux Arts, 1930, t.II, pp.31-55.
- REICHWEIN A., China and Europe: Intellectual and Artistic Contacts in the Eighteenth Century, London (Trench, Trubner and Co.) 1925.
- REYCHMAN J., Orient w kulturze polskiego Oświecenia, Wrocław-Warszawa-Kraków 1964.
- RIEDL P.A., Die Heidelberger Jesuitenkirche und die Hallenkirche des 17 und 18 Jahrhunderts in Süddeutschland, Heidelberg 1956.
- ROCHAS A. de, La science des philosophes et l'art des thaumaturges dans l'antiquité, Paris (G.Masson) 1882.
- SABLIERE J., De l'automate à l'automatisation, Paris (Gauthier-Villars) 1966.
- ŠAMÁNKOVÁ E., Architektura česke renesance, Praha 1961.
- SAMEK J., Nawrót do gotyku w sztuce Krakowa pierwszej połowy XVII wieku, Folia Historiae Artium V, 1968, pp.71-130.
- SAUER J., Symbolik des Kirchengebäudes und seiner Ausstattung in den Anfang der Mittelalters, Freiburg in Breisgau 1924.
- SCHLESINGER M., Symbolik in der Architektur, Zeitschrift für Geschichte der Architektur IV, 1910-1911, pp.80-91.

- SEDLMAIER R. et PFISTER R., Die fürstbischöfliche Residenz zu Würzburg, München (G.Müller) 1923.
- SELDMAYR H. et BAUER H., Rococo, (in:) Enciclopedia Universale dell'Arte, t.XI, col.623-670.
- SEIDEL P., Friedrich der Grosse als Bauherr, Hohenzollern-Jahrbuch XV, 1911, pp.217-237.
- SEMENZATO C., La Rotonda di Palladio, Corpus Palladianum I, Vicenza 1968.
- SERBAT L., L'architecture gothique des jésuites au XVIIe siècle, Bulletin Monumental LXVI, 1902, pp.315-370 et LXVII, 1903, pp.87-130.
- SERVIERES G., La décoration artistique des buffets d'orgues, Paris (Van Oest) 1928.
- SHEARMAN J., Mannerism, (Penguin Books) 1967.
- SILLIB R., Schloss und Garten in Schwetzingen, Heidelberg 1907.
- SIREN O., China and Gardens of Europe of the Eighteenth Century, New York (The Ronald Press Corp.) 1950.
- SJÖBERG N., Svenska porträt, t.I, Drottningholm, Stockholm (Hasse W.Tulberg Vörlag) 1905.
- SUMMERSON J., Architecture in Britain, 1530 to 1830, Pelican History of Art (Penguin Books) 1963.
- SZABLOWSKI J., Architektura Kalwarii Zebrzydowskiej, Rocznik Krakowski XXIV, 1933.
- TAZBIR J., Moda na chińszczyznę w Polsce XVIII wieku, Biuletyn Historii Sztuki XI, 1949.
- THIRION H., Les Adam et Clodion, Paris 1885.
- TOURASSE L. de la, Le château-neuf de Saint-Germain-en-Laye, ses terrasses et ses grottes, Paris (Ed. de la Gazette des Beaux Arts) 1924.
- TOURNIER R., Les églises comtoises, leur architecture des origines au XVIIIe siècle, Paris (Picard) 1954.
- UNSAL B., Turkish Islamic Architecture in Seljuk and Ottoman Times, London (A.Tiranti) 1959.
- VOGT-GÖNKIL U., Turquie Ottomane. Architecture universelle, Fribourg (Office du livre) 1965.
- WITTKOWER R., Architectural Principles of the Age of Humanism, London (Warburg Institute) 1949.

I L L U S T R A T I O N S

Table des illustrations.

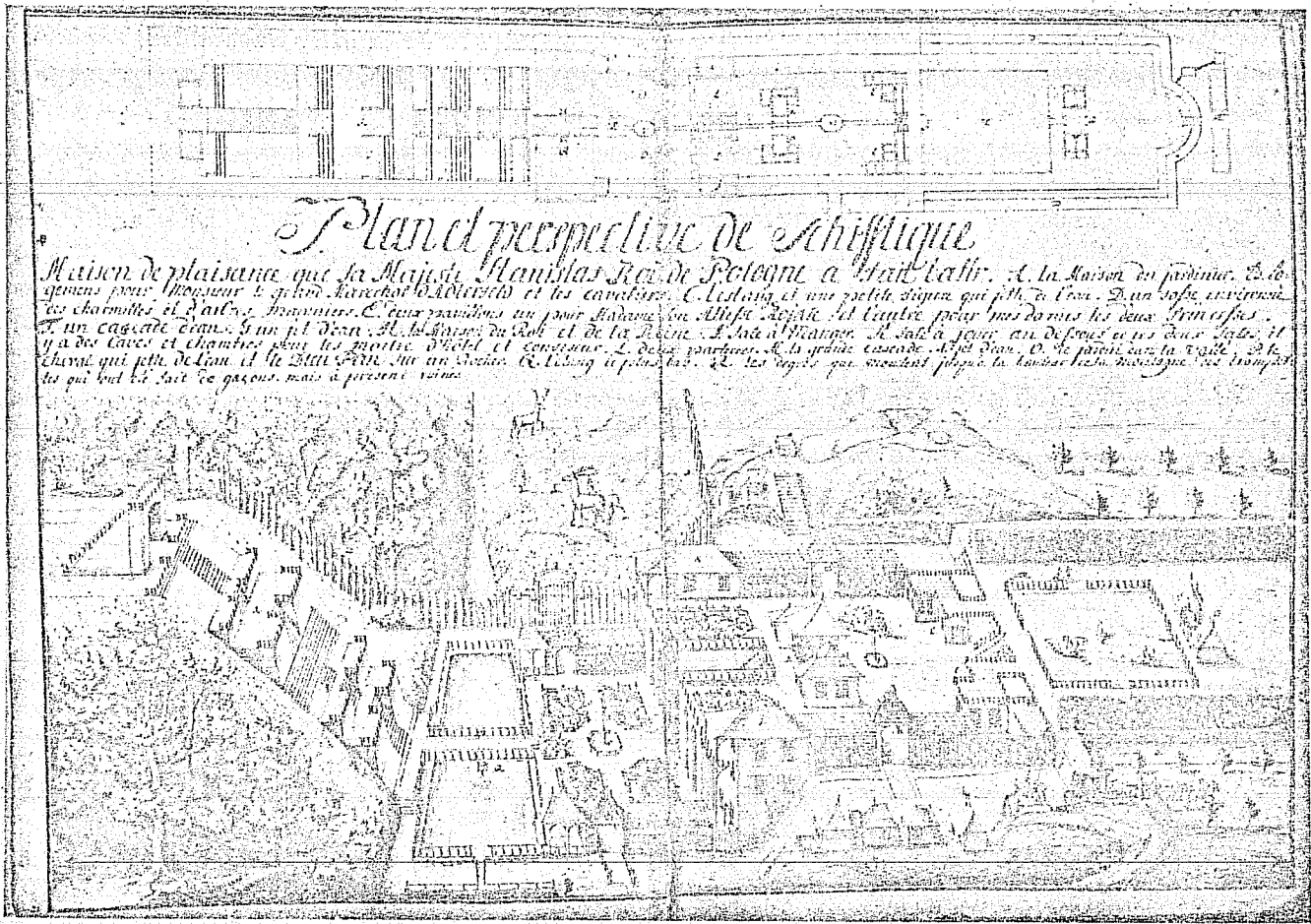
Les illustrations marquées (+) reproduisent des planches du Recueil des plans...

1. Tschifflik, vue générale du sud, Nancy, Bibliothèque Municipale, ms. 783, pl.20.
2. Tschifflik, façades des pavillons, Nancy, Bibliothèque Municipale, ms. 783, pl.22.
3. Nancy, Notre-Dame de Bonsecours, plan (+).
4. Nancy, Notre-Dame de Bonsecours, façade (+).
5. Nancy, hôtel des Missions Royales, plan (+).
6. Nancy, hôtel des Missions Royales, façade (+).
7. Nancy, hôpital Saint-Julien, Pavillon Royal, plan et façade (+).
8. Lunéville, Saint-Jacques, façade (+).
9. Lunéville, Saint-Jacques, façade, Paris, Bibliothèque des Beaux Arts et d'Archéologie, recueil de dessins dit de N.Jadot, III-N-10, pl.23
10. Lunéville, Saint-Jacques, tribune d'orgue (+).
11. Lunéville, le Rocher, vue du nord, fragment (+).
12. La forge, théâtre d'automates de G.B.Aleotti, d'après l'édition de la Pneumatique de Héron, Amsterdam 1680.
13. Lunéville, le Kiosque, plan du rez-de-chaussée (+).
14. Lunéville, le Kiosque, plan du premier étage (+).
15. Lunéville, le Kiosque, façade (+).
16. Lunéville, le Kiosque, coupe (+).
17. Lunéville, le Trèfle, plan (+).
18. Lunéville, le Trèfle, façade (+).
19. Lunéville, le Trèfle, coupe (+).
20. Potsdam, Teehaus, plan, d'après W.Kurth, Sanssouci...
21. Lunéville, Chartreuse de Mme de Boufflers, plan, Musée Lorrain, dessin manuscrit.
22. Lunéville, Chartreuse de "Panpan" Devaux, façade, Musée Lorrain, dessin manuscrit

23. Lunéville, la Cascade, plan (+).
24. Lunéville, la Cascade, vue de l'ouest (+).
25. Lunéville, la Cascade, coupe (+).
26. Lunéville, la Cascade, décoration intérieure, dessin manuscrit, anciennement dans la collection d'Albert Jacquot, d'après Les châteaux
27. Chanteheux, le Salon, plan du rez-de-chaussée (+).
28. Chanteheux, le Salon, plan du premier étage (+).
29. Chanteheux, le Salon, façade (+).
30. Chanteheux, le Salon, coupe (+).
31. Vicenza, Villa Rotonda, plan, d'après R.Pane, Andrea Palladio...
32. Marly, château, plans, d'après J. et A.Marie, Marly...
33. S.Serlio, projet d'une villa, d'après Tutte opere d'architettura...
34. S.Serlio, projet d'un temple, d'après Tutte opere d'architettura...
35. Einville, la Galerie, plan et façade (+).
36. Einville, la Galerie, décoration intérieure (+).
37. La Malgrange, le Château de faïence, plans (+).
38. La Malgrange, le Château de faïence, façades (+).
39. La Malgrange, Communs, plans (+).
40. La Malgrange, Communs, façades (+).
41. La Malgrange, la Salle à manger, plan et façade (+).
42. La Malgrange, la Salle à manger, coupe (+).
43. Commercy, le Château d'eau, plan de l'entresol (+).
44. Commercy, le Château d'eau, plan du rez-de-chaussée (+).
45. Commercy, le Château d'eau, vue de l'ouest, Musée Lorrain, dessin manuscrit.
46. Commercy, le Château d'eau, façade est (+).
47. Commercy, le Château d'eau, coupe (+).
48. Commercy, le Château d'eau, grille du balcon, d'après Recueil des ouvrages en serrurerie... de Jean Lamour.
49. Commercy, le Château d'eau, lustre (+).
50. Commercy, le Kiosque, plan et façade (+).
51. Commercy, la Fontaine Royale, gravure de Collin.
52. Commercy, la Colonnade hydraulique (+).

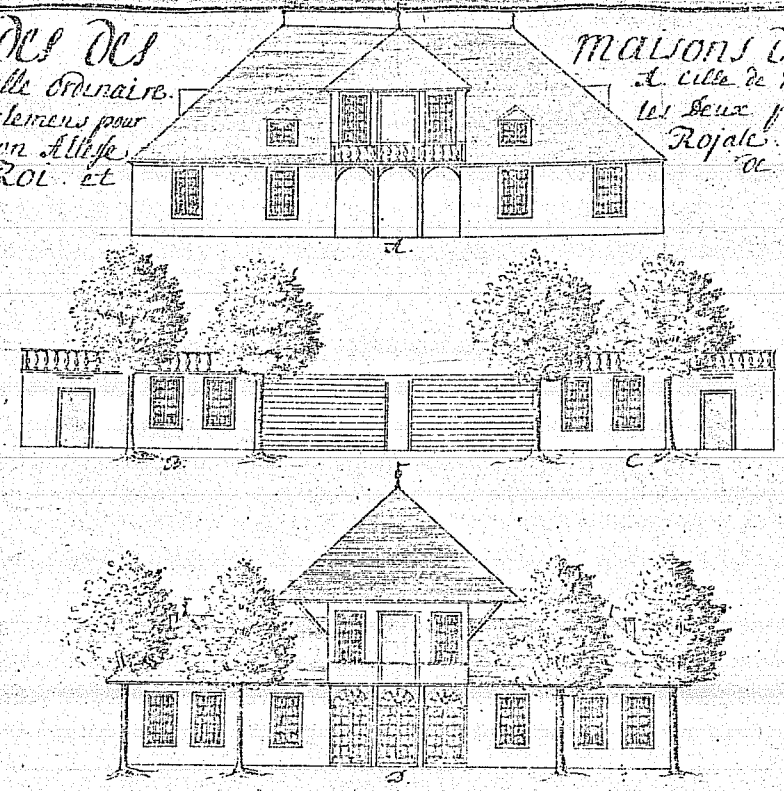
Plan et perspective de Schestique

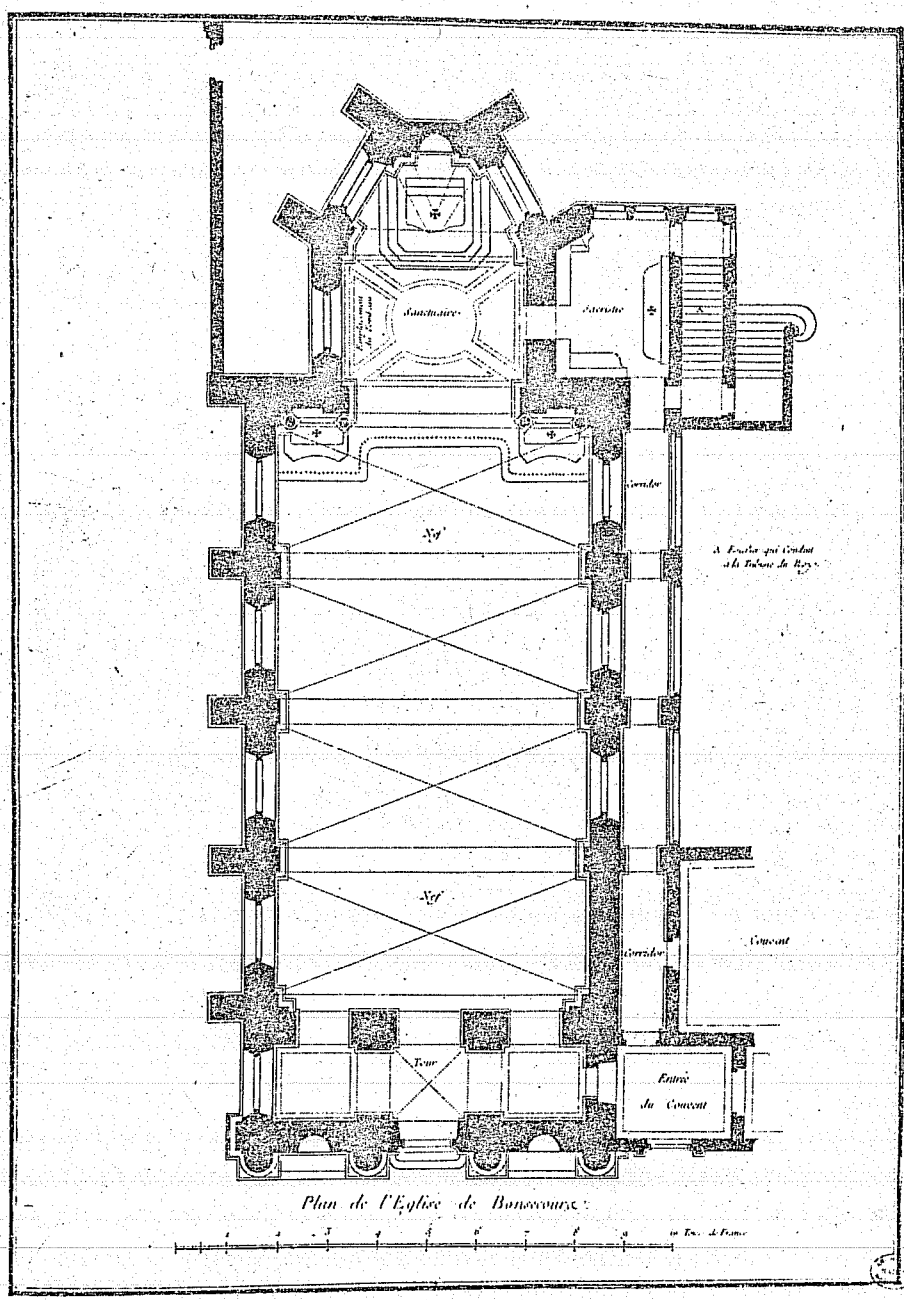
Maison de plaisance que la Majesté Stanislas Roi de Pologne a fait bâtir. A. La Maison du jardinier. B. Le
 gémens pour Monsieur le grand maréchal d'Alsace et les cavaliere. C. Vestibule et une petite chapelle qui ptt. de l'eau. D. un logis convenant
 les charnelles et d'autres manoirs. E. deux manoirs au pour Madame son Allié Royale. Et l'autre pour mes dames les deux filles.
 F. un cascade d'eau. G. un pt. d'eau. H. la chambre du Roi et de la Reine. I. une chambre. K. salle à manger. L. salle à jouer au de fous et les deux salles. Il
 y a des caves et chambres pour les motifs d'hôtel et cuisines. M. deux appartemens. N. la grande cascade. O. pt. d'eau. P. le jardin avec la grille. Q. le
 cheval qui ptt. de l'eau et le Bleu Potté sur un d'écuyer. R. Vestibule et petit logis. S. les logis qui servent jusqu'à la hauteur de la montagne les longes
 les qui ont été fait ce gazon, mais à présent vaine.

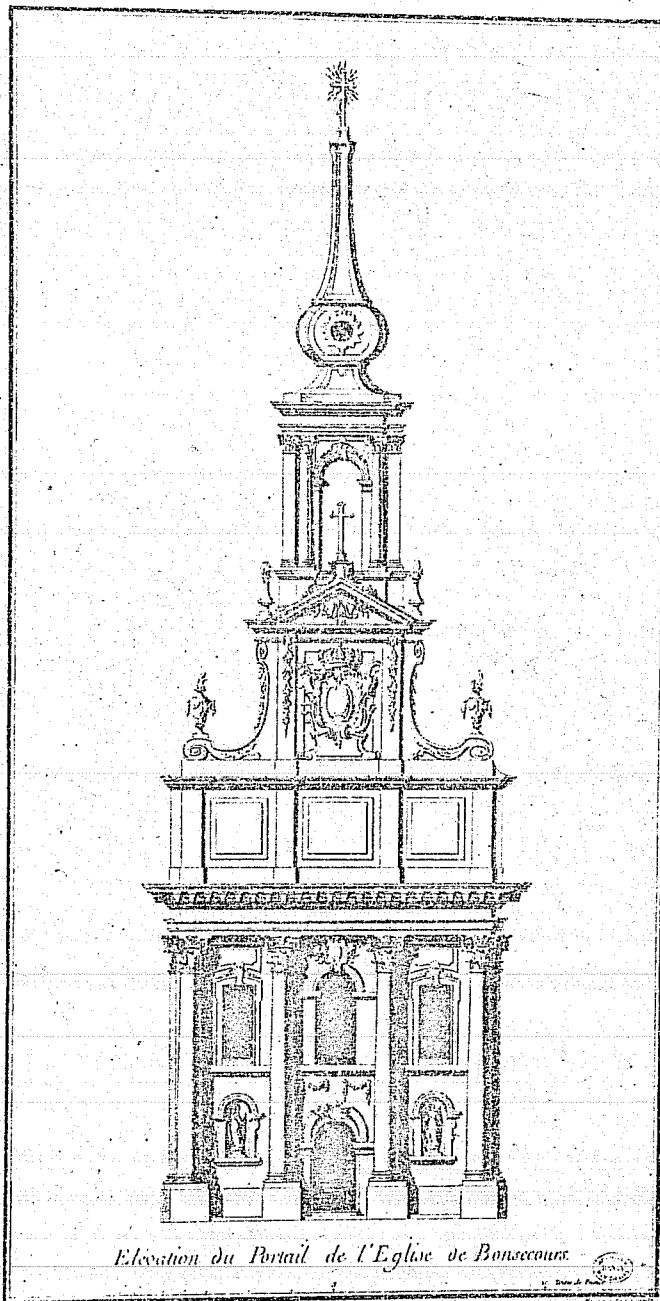


Les facades des
 Irivent l'échelle Française
 Maréchal. appartemens pour
 de Madame ou son Allié
 du Roi. et

Maisons de Schestique
 A. celle de Monsieur le grand
 les deux princesses. C. celui
 Royale. D. les appartemens
 de la Reine

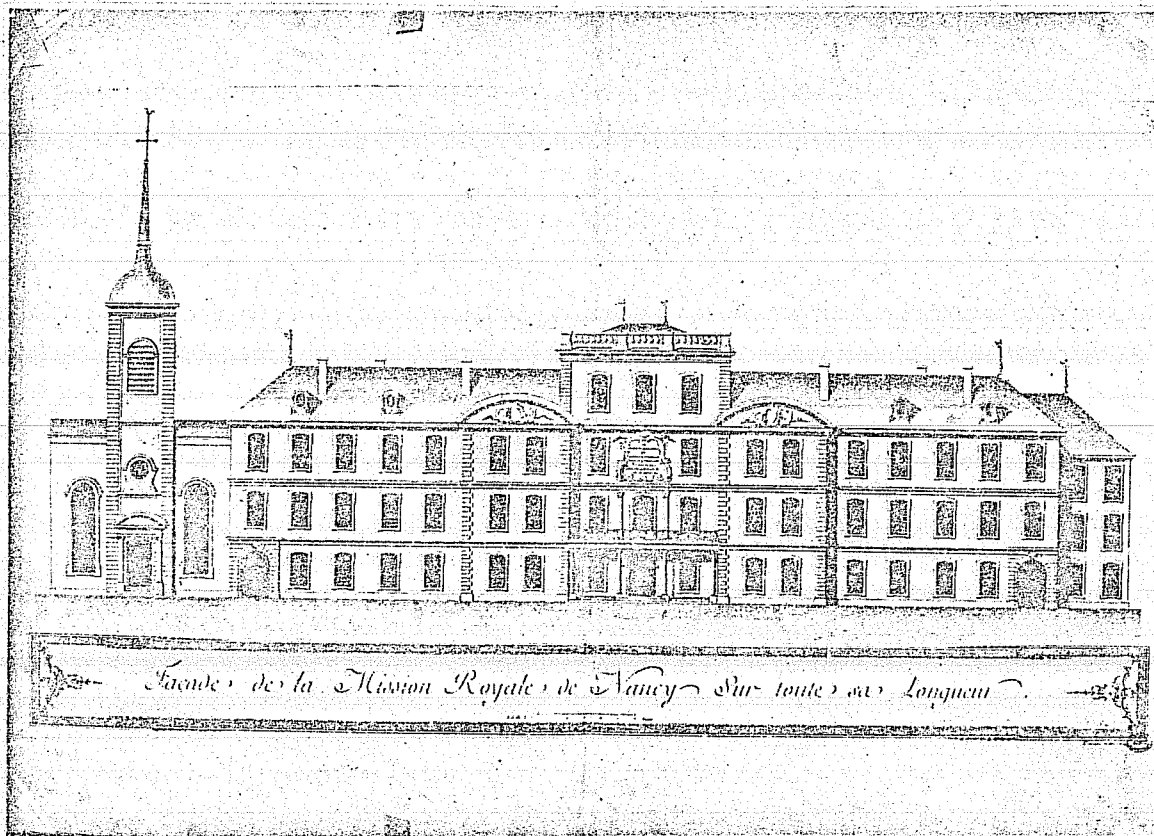
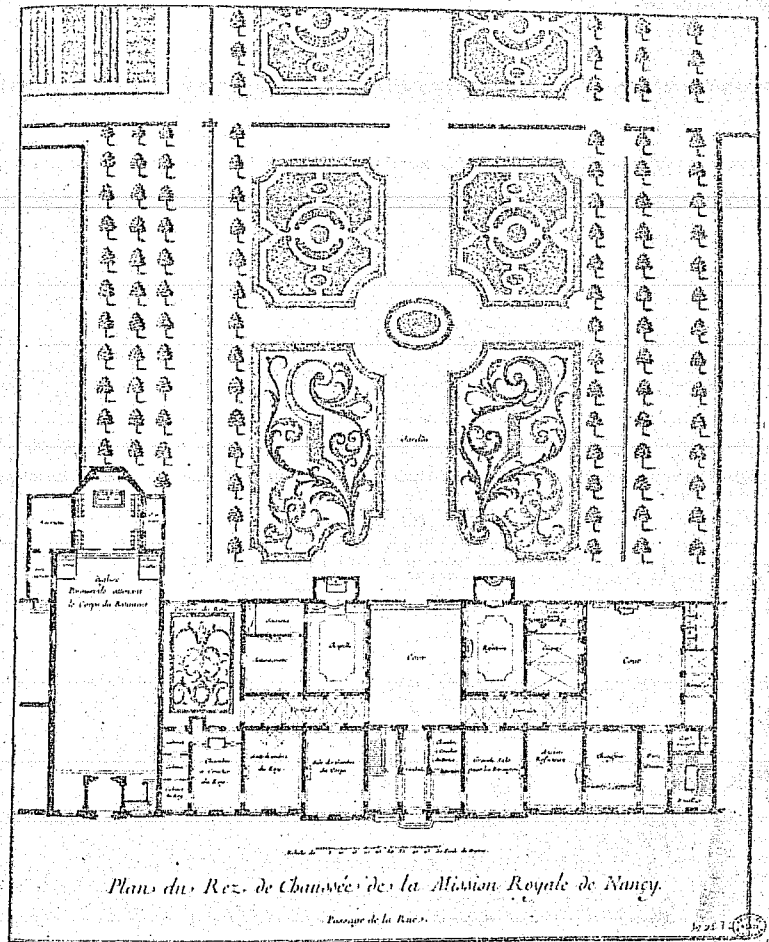


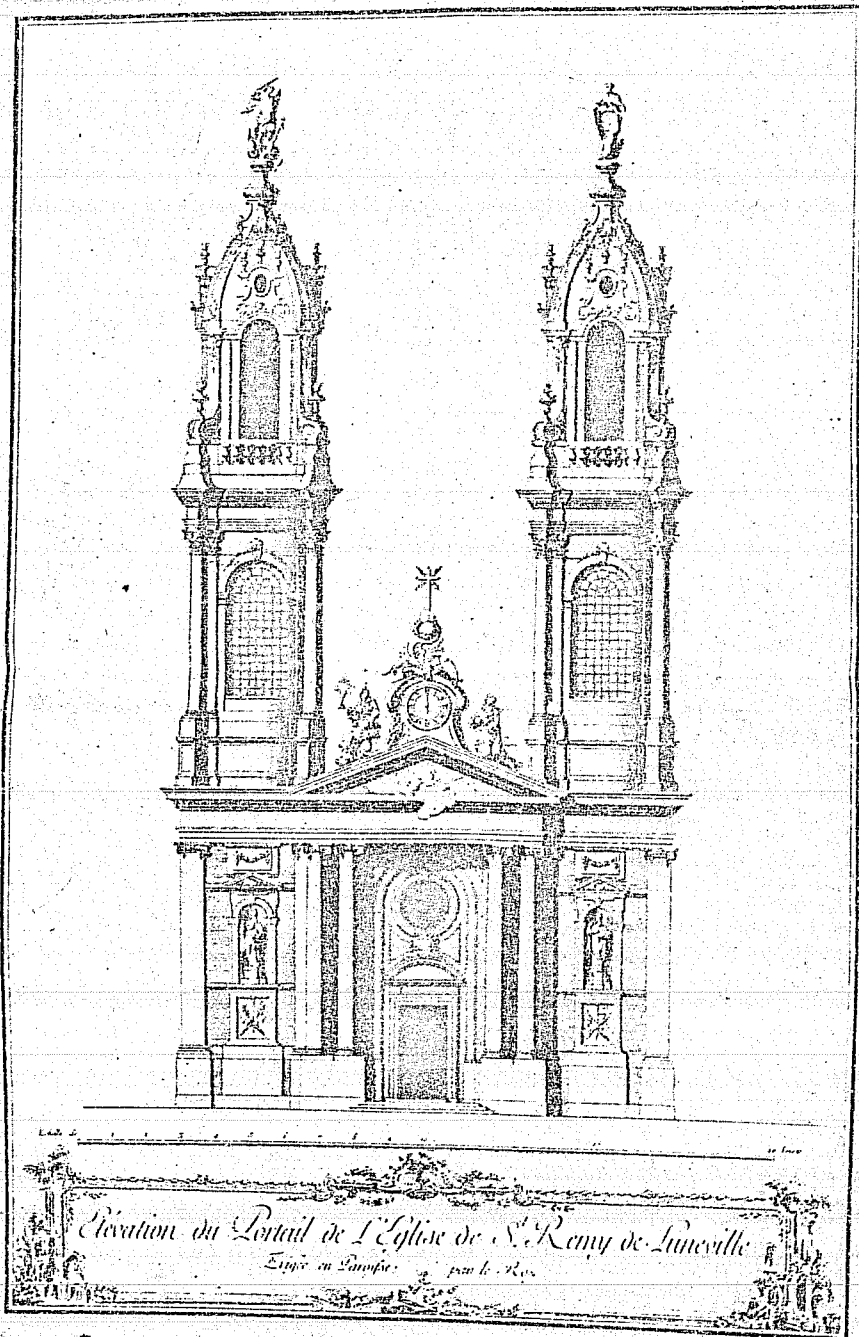




Elevation du Portail de l'Eglise de Bonsecours.

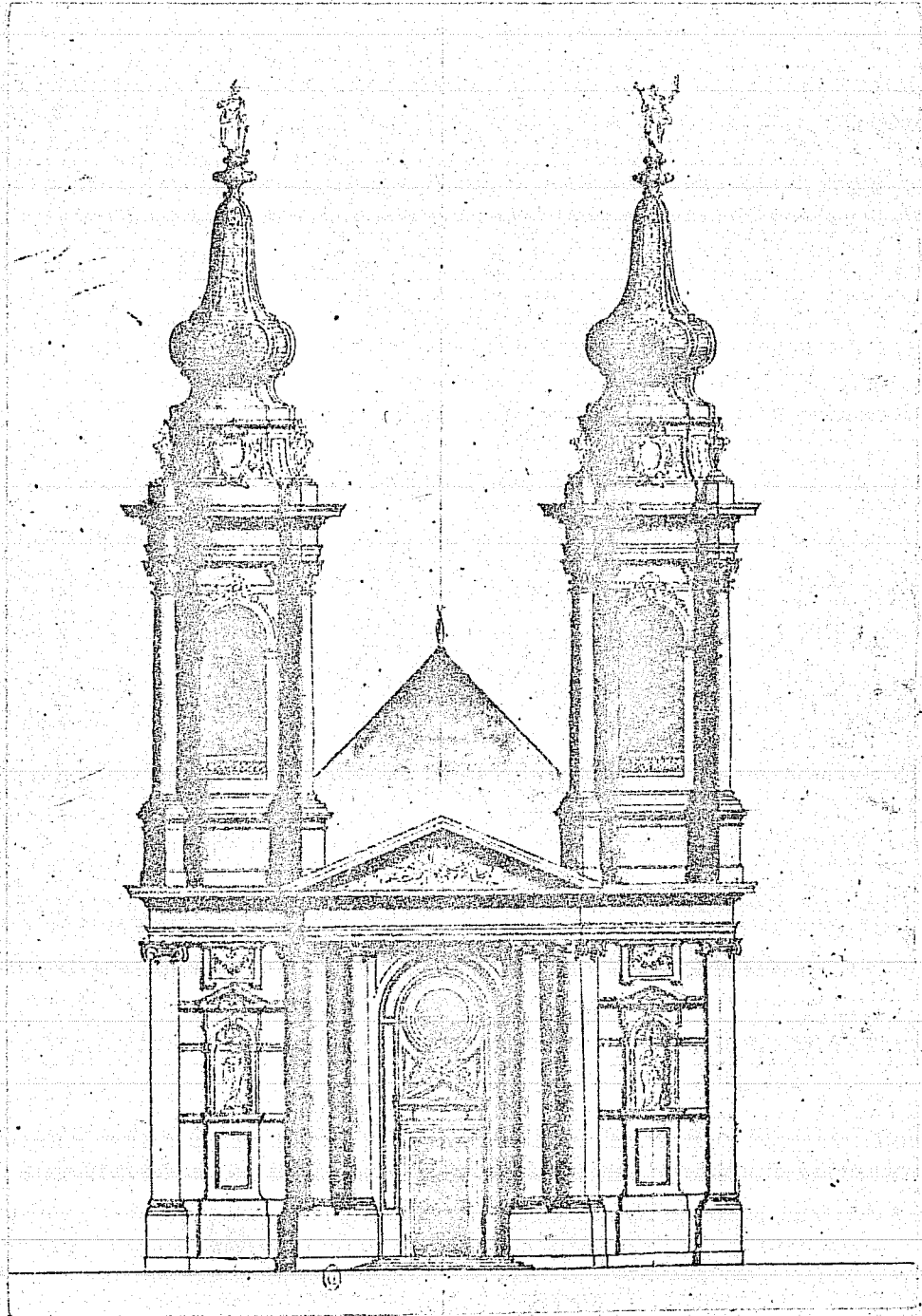
Del. de P. de ...

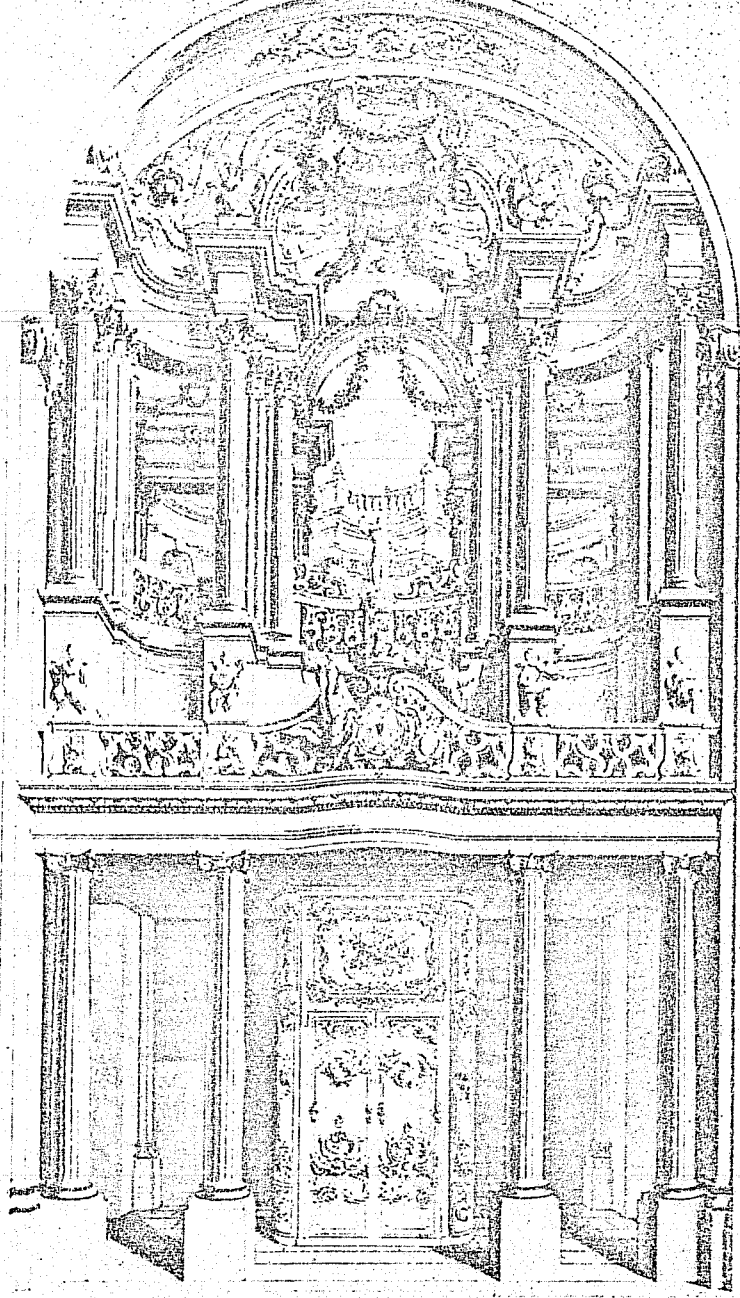




Élevation du Portail de l'Eglise de St. Remy de Lunéville

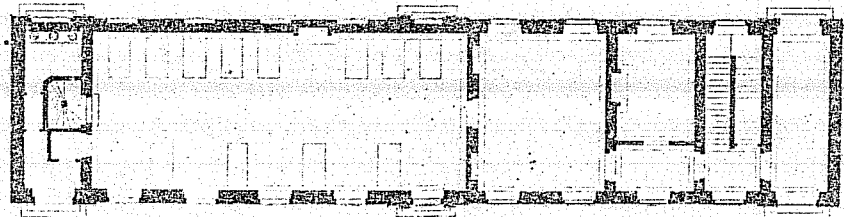
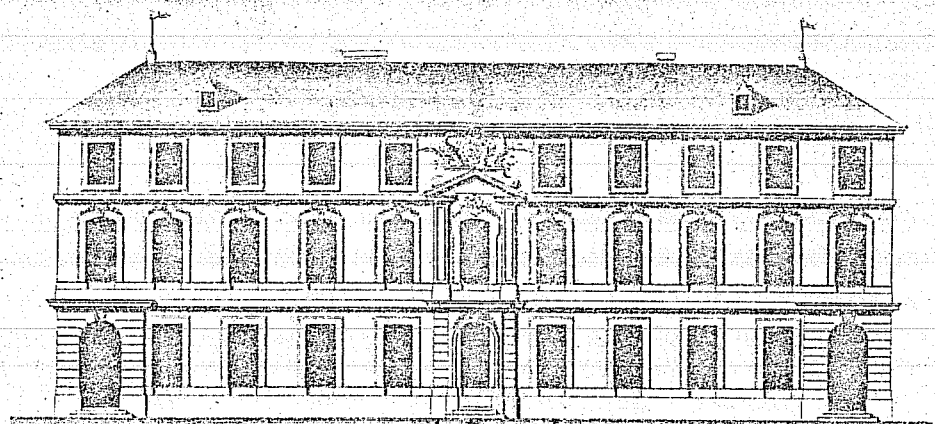
Dessiné en France par le Roy





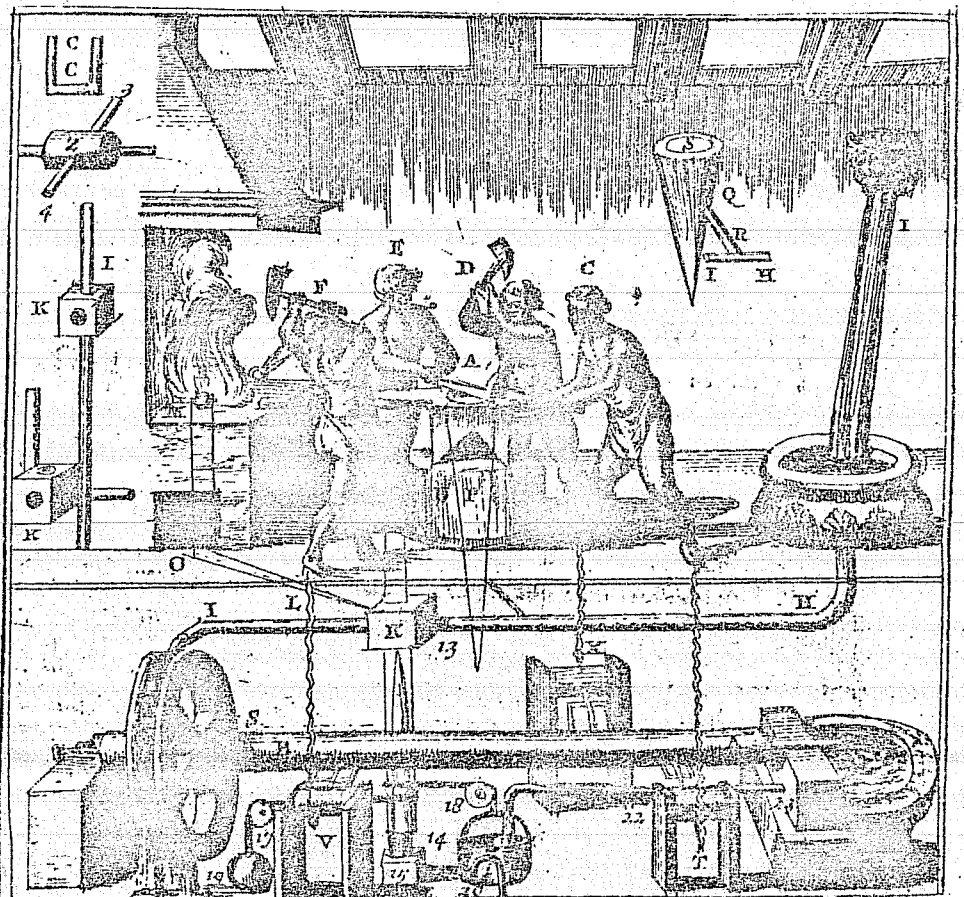
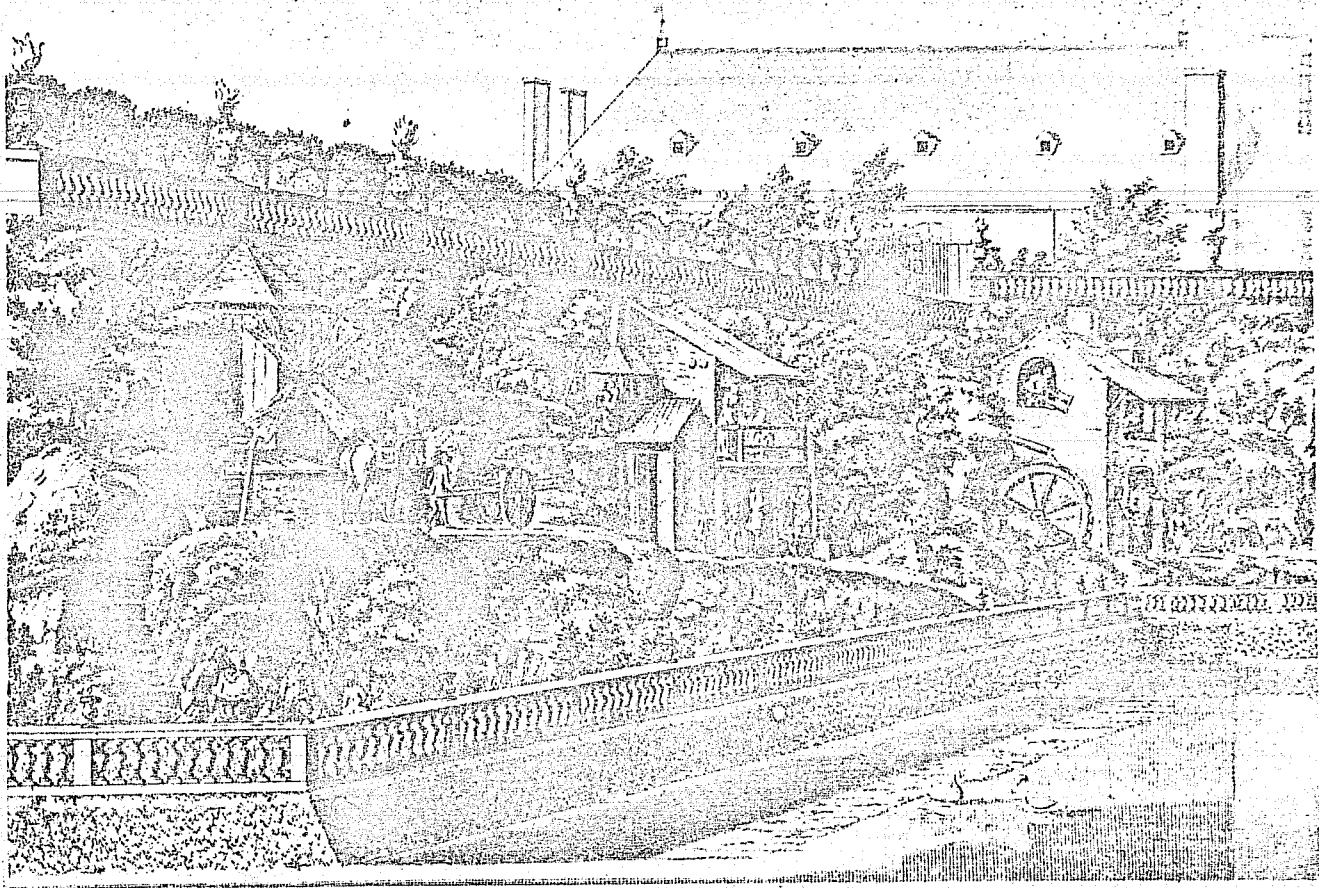
ELEVATION DE L'ORFÈVRE QUI LE ROY A FAIT CONSTRUIRE DANS L'EGLISE PAROISSIALE DE S. PIERRE A NANCY

7

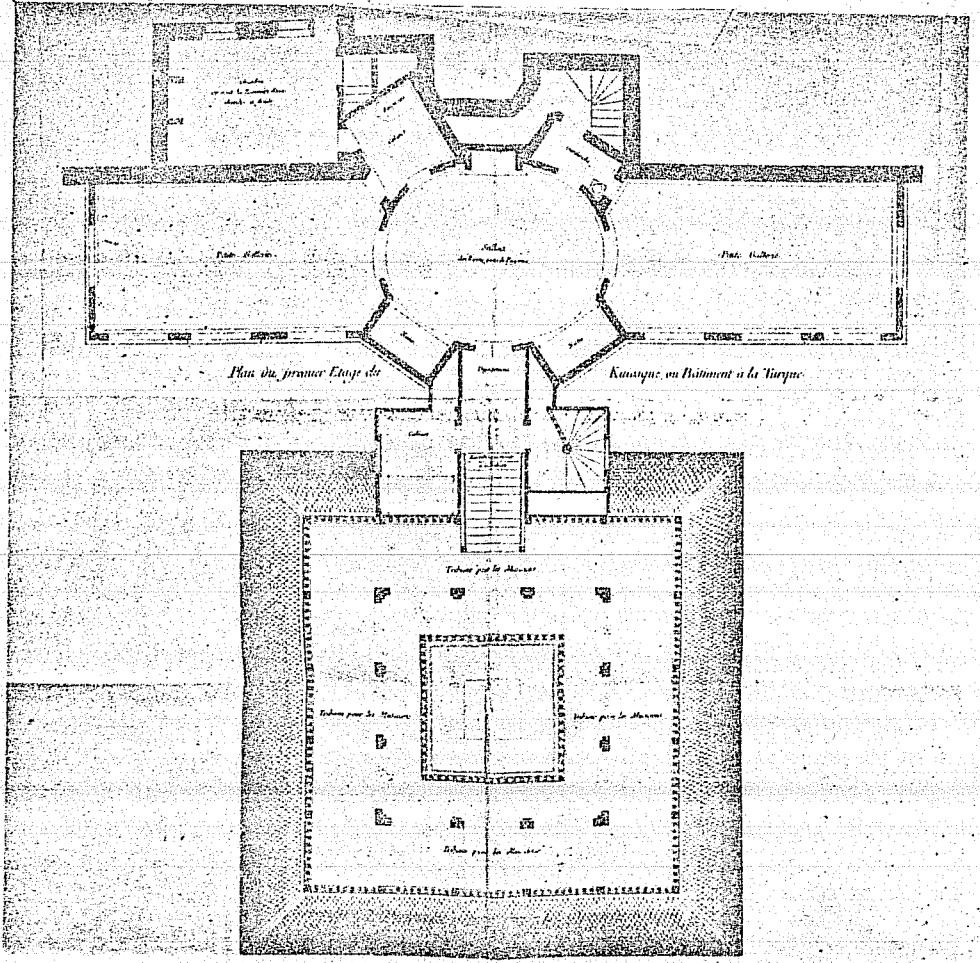
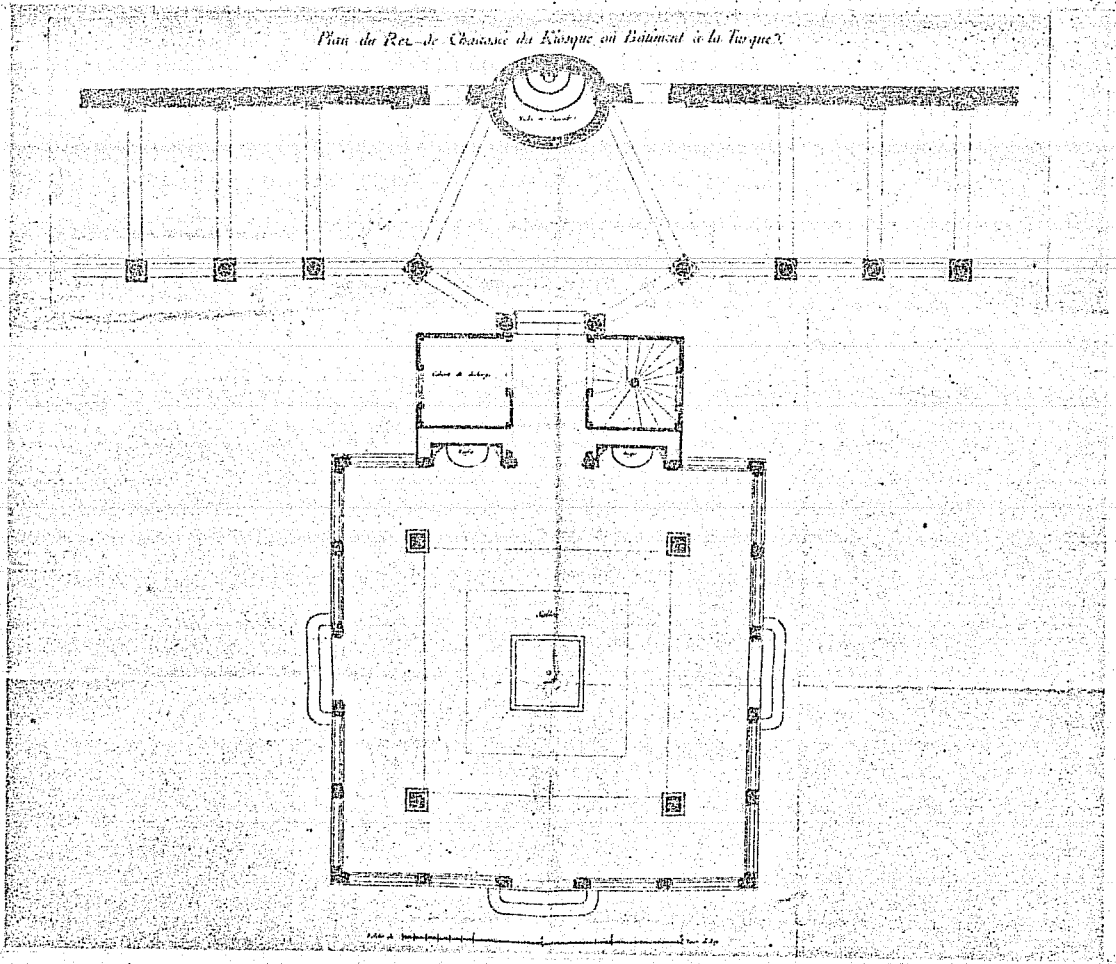


Plan et Elevation d'un Bâtiment Fondé par le Roy à l'Hôpital S. Julien de Nancy

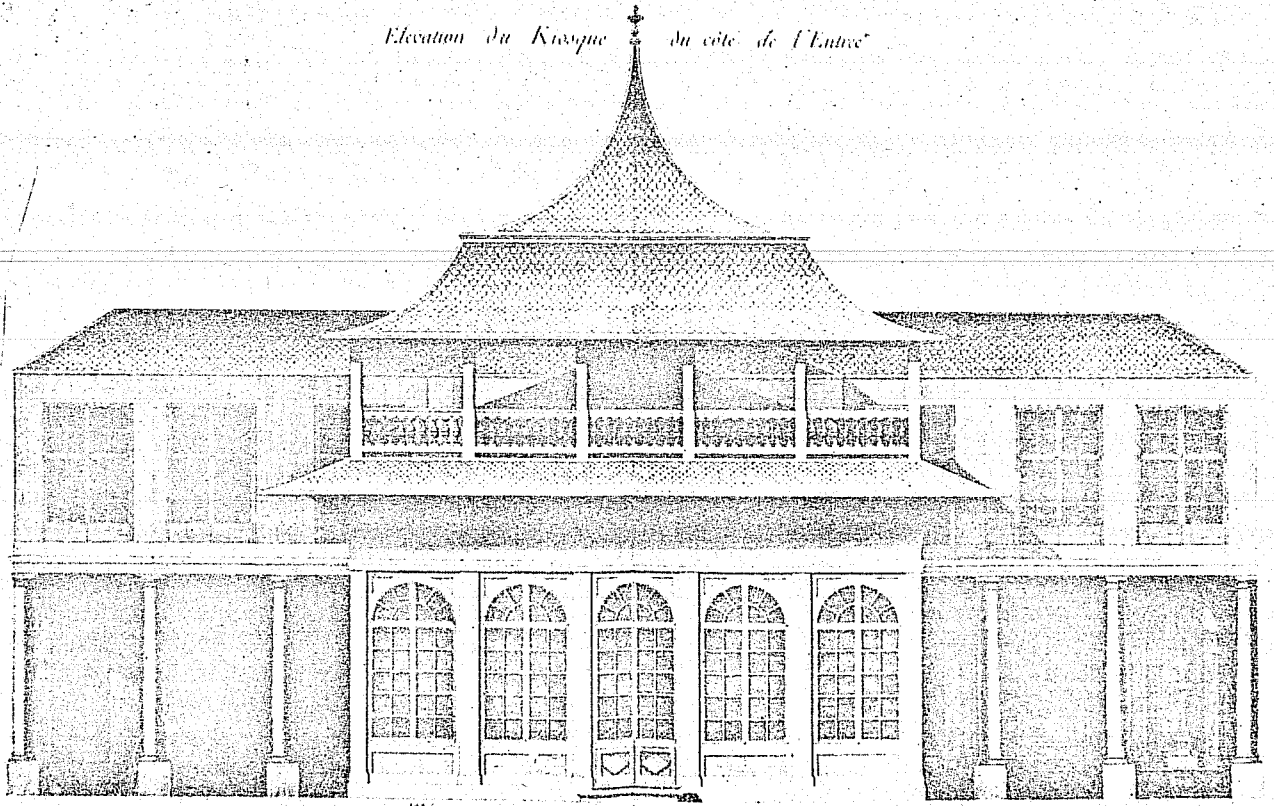
Pour le Logement de vingt quatre Orphelins



Plan du Rez-de-Chaussée du Kiosque ou Bâtimant à la Turque.

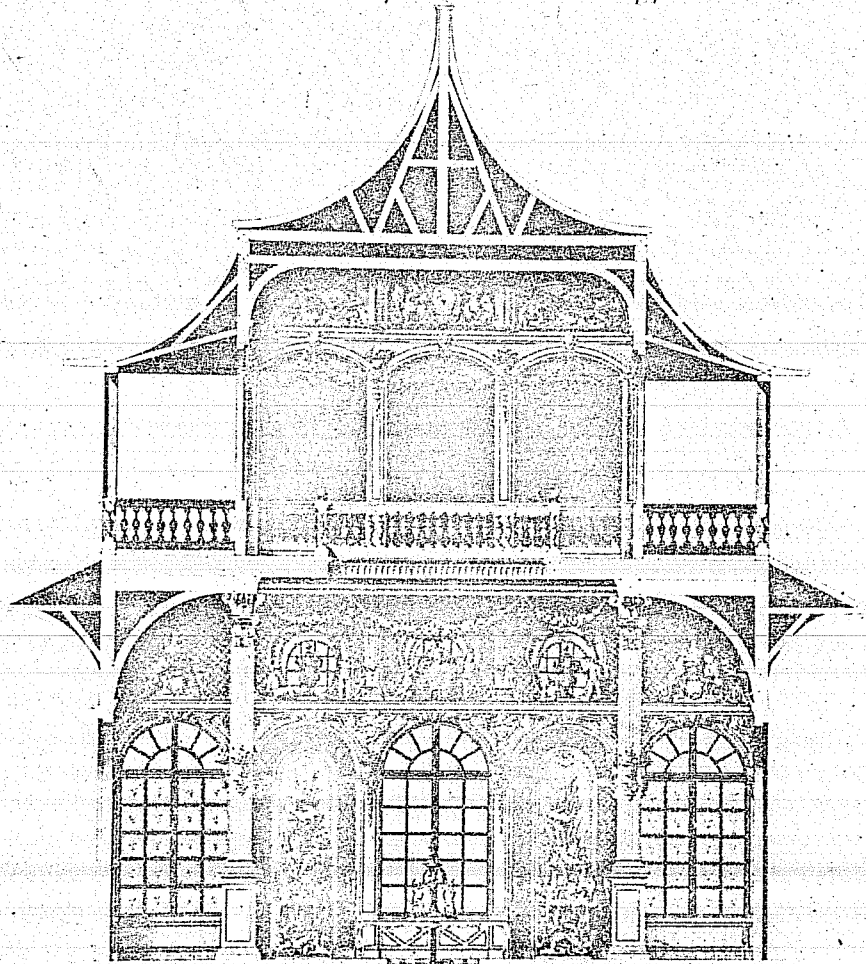


Elevation du Kiosque du côté de l'Entrée

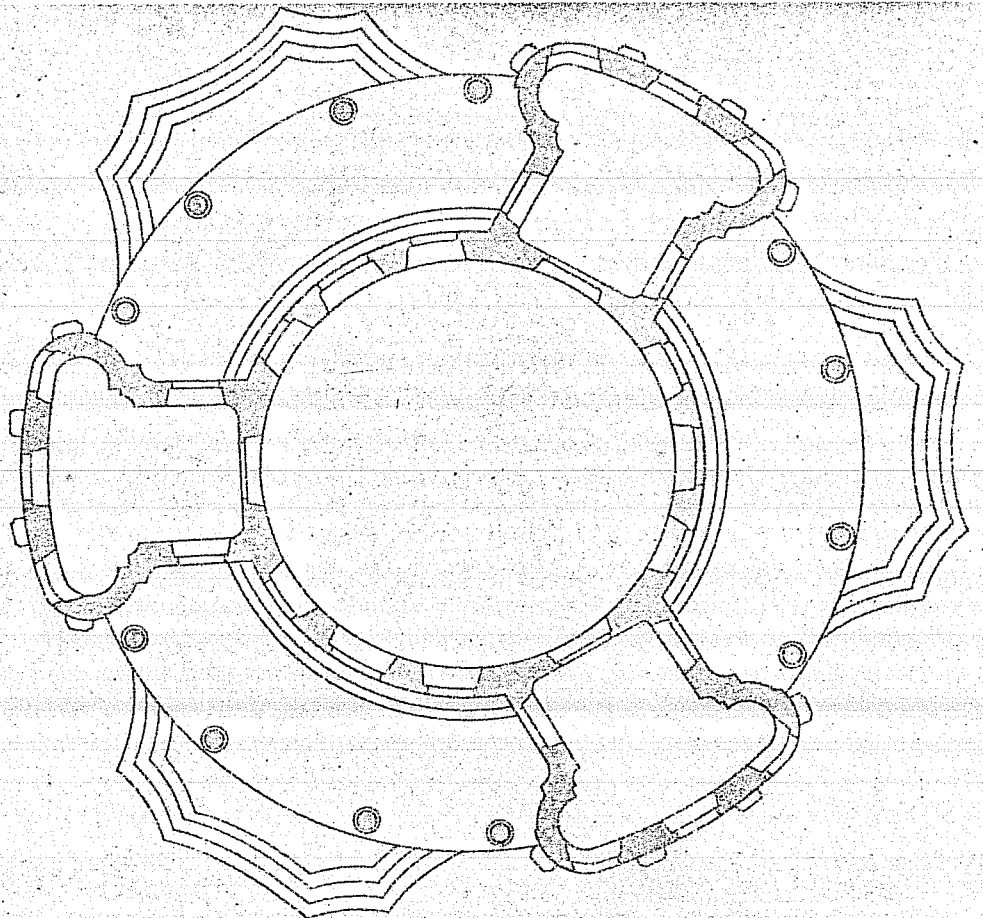
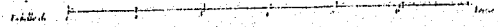
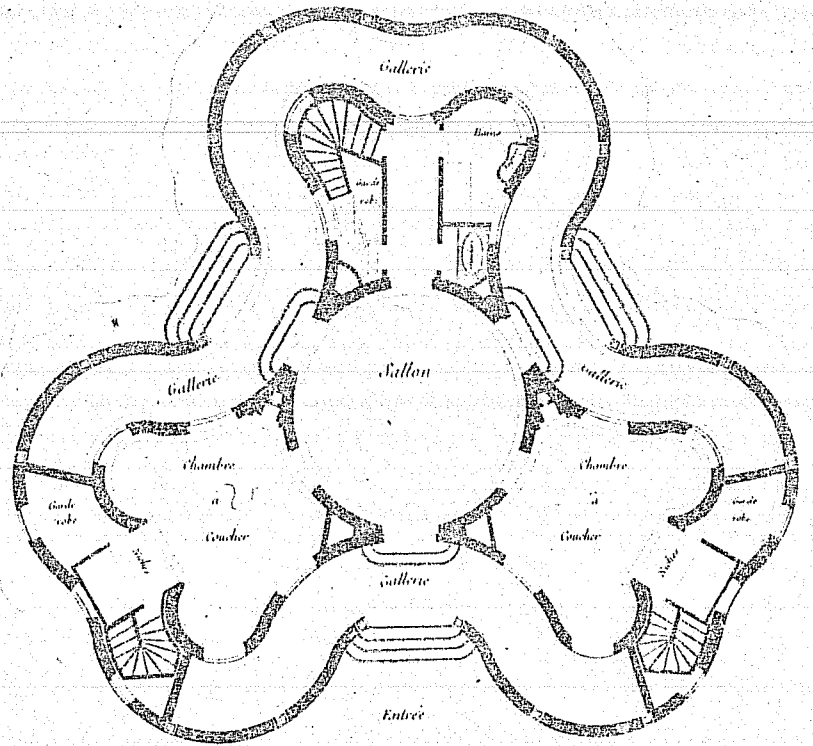


16

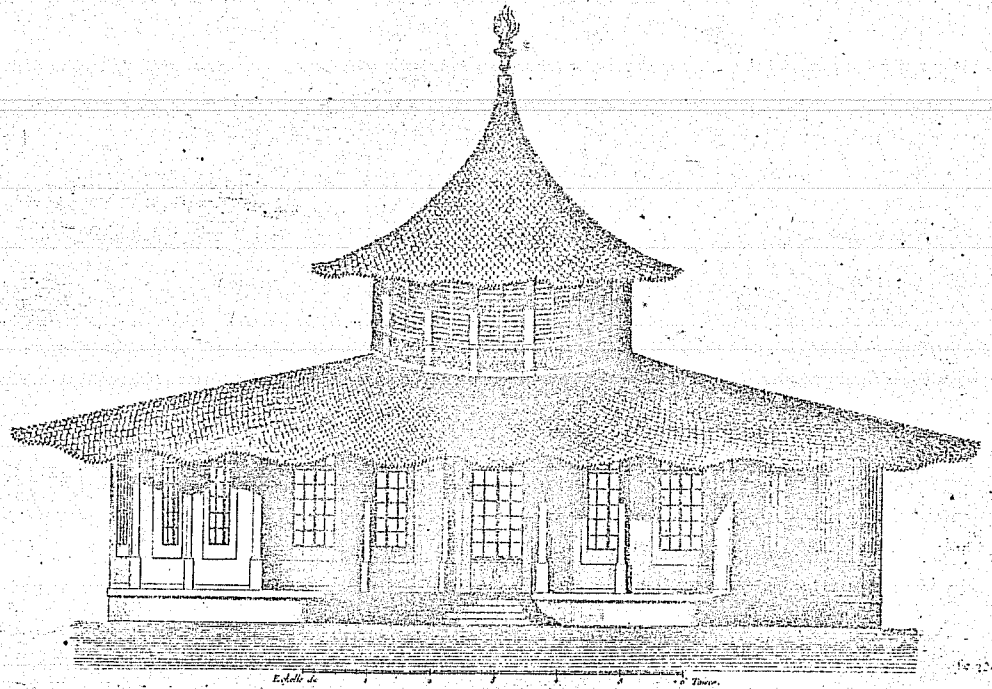
Coupe du Kiosque du côté des Buffets



Plan du Pavillon nommé le Tighebiti en face du Rocher



Location à terre sur le Canal de l'Église, nommé le Temple, situé à un des bouts du Canal du Jardin Royal de Versailles.



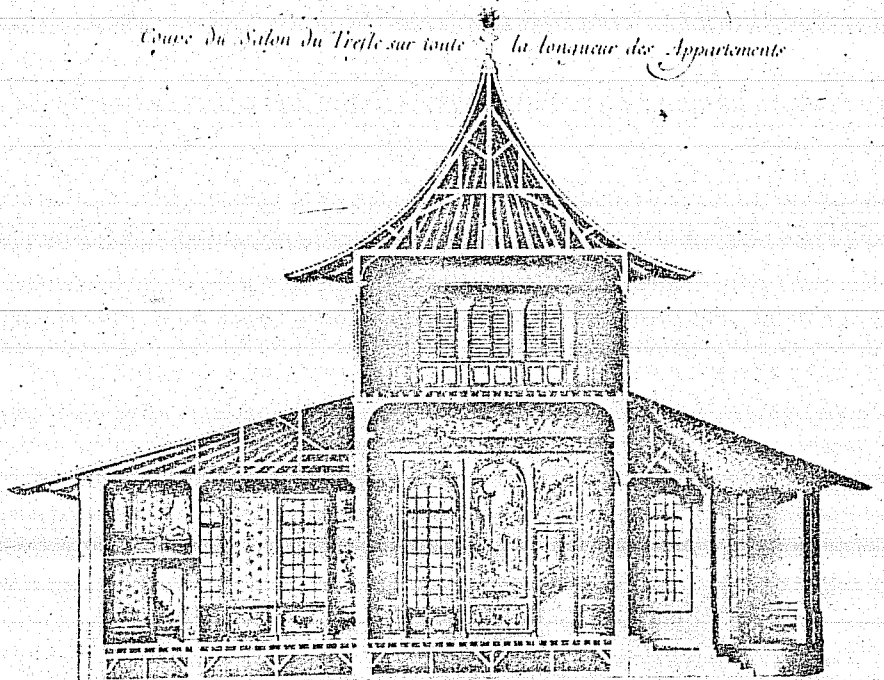
Échelle de

toises.

No. 12713

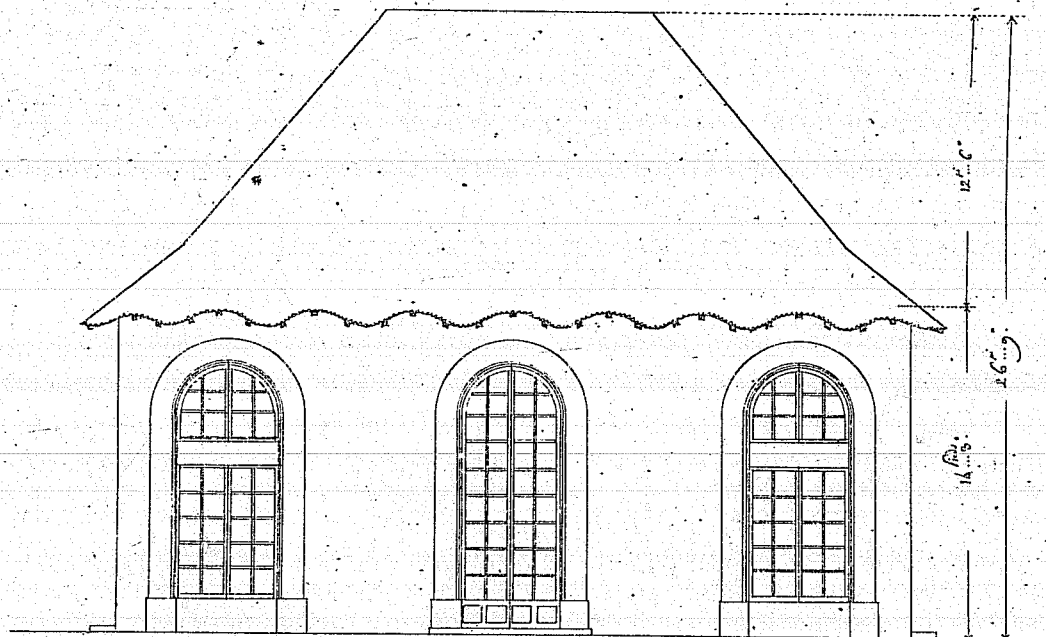
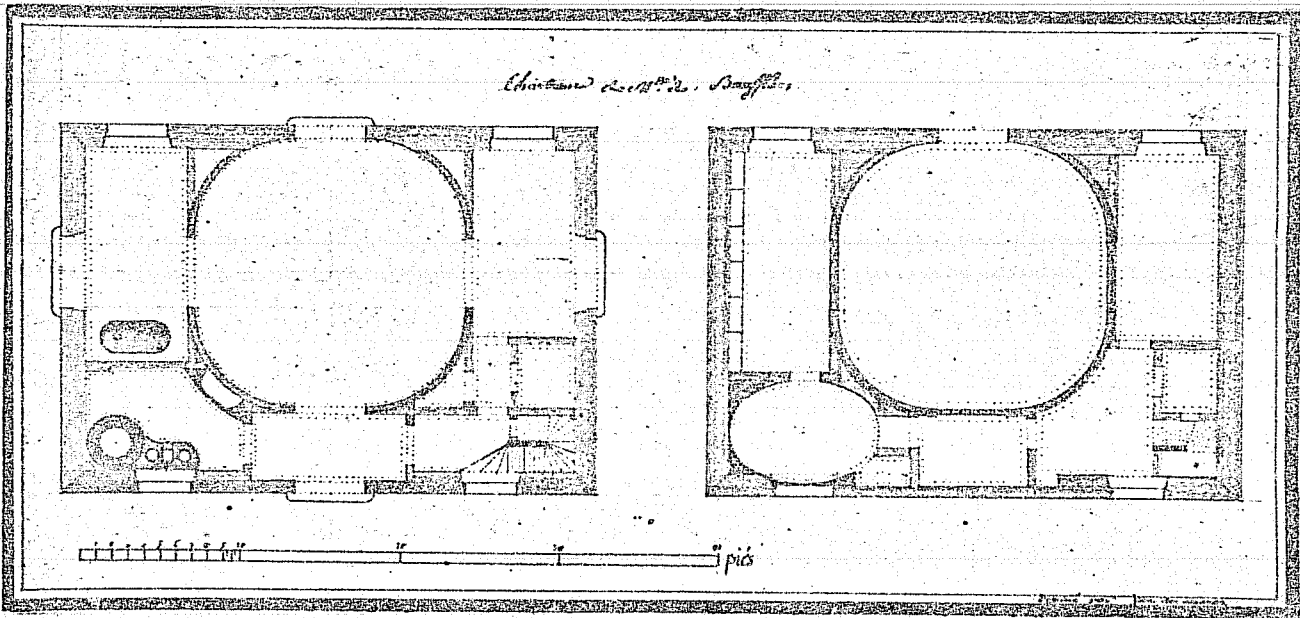
M. L. de L.

Coupe du Salon du Temple sur toute la longueur des Appartements.

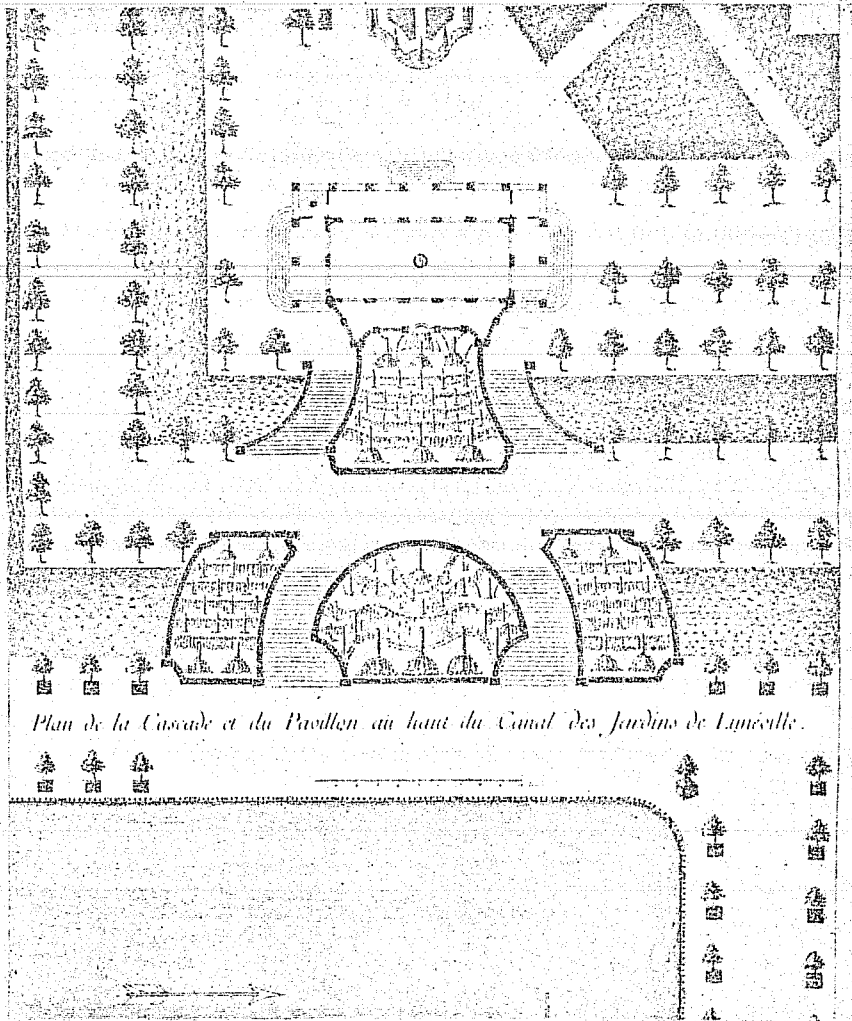


Échelle de

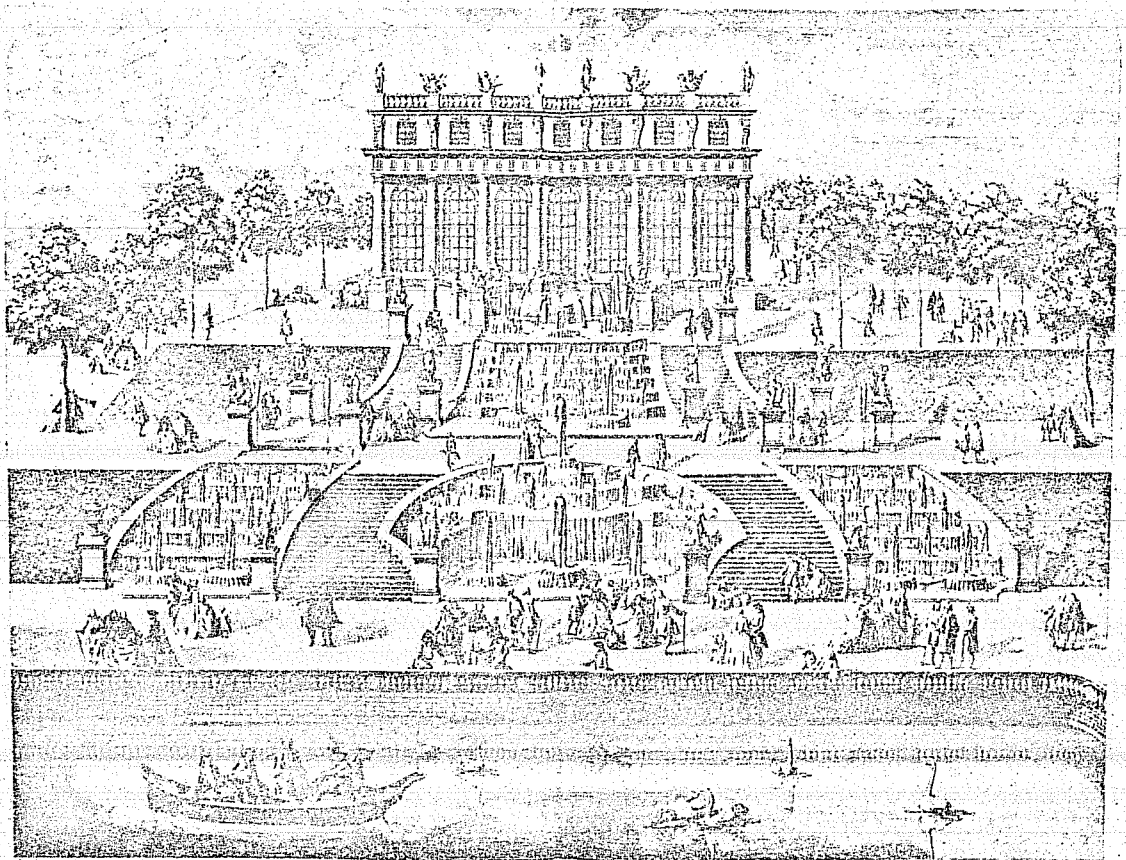
toises.



*Elevation sur le Canal de la Loge de M^{rs} de Beau Citron
 D'au^t la Chartreuse ou Petit Boisquet de Neuville.*

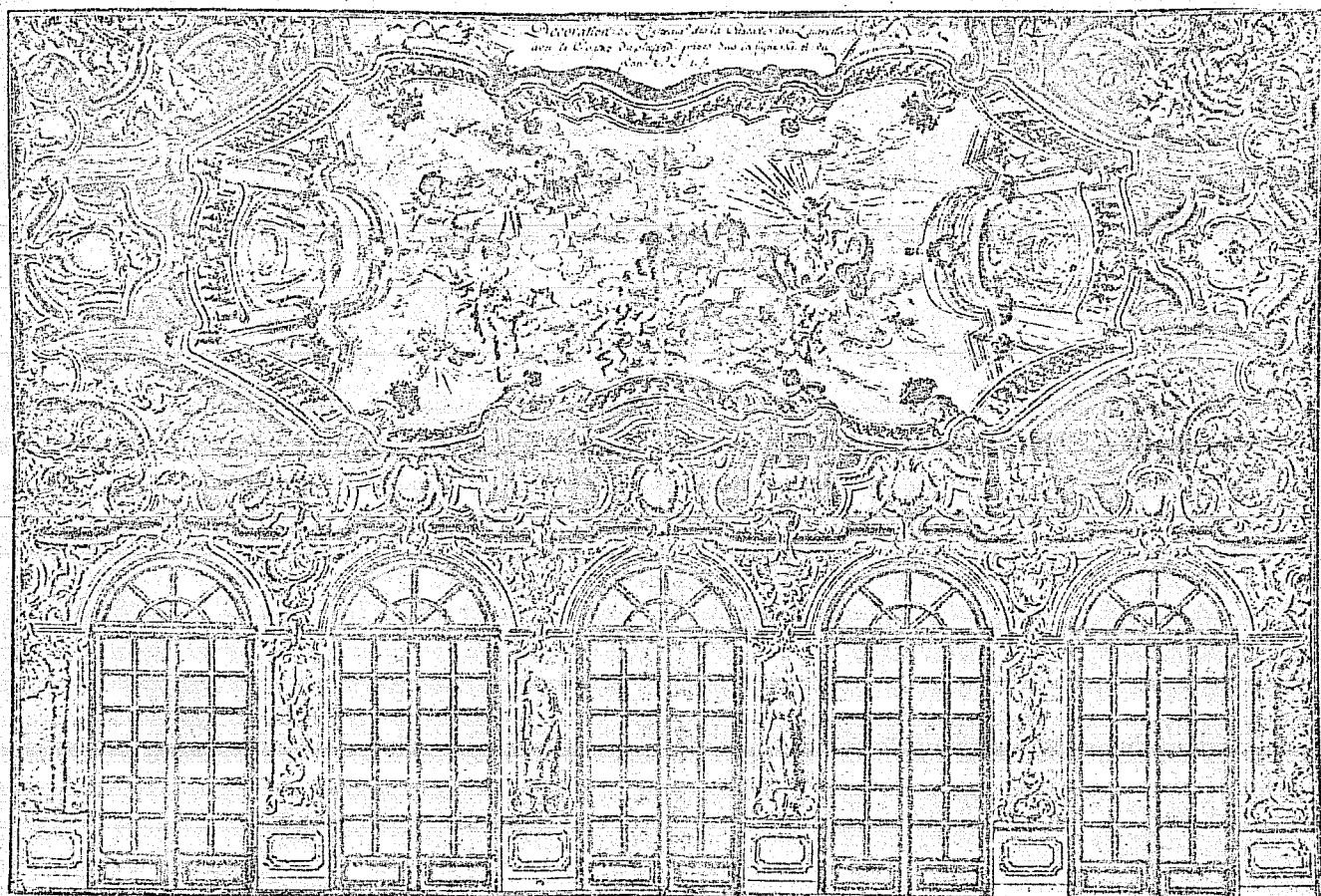
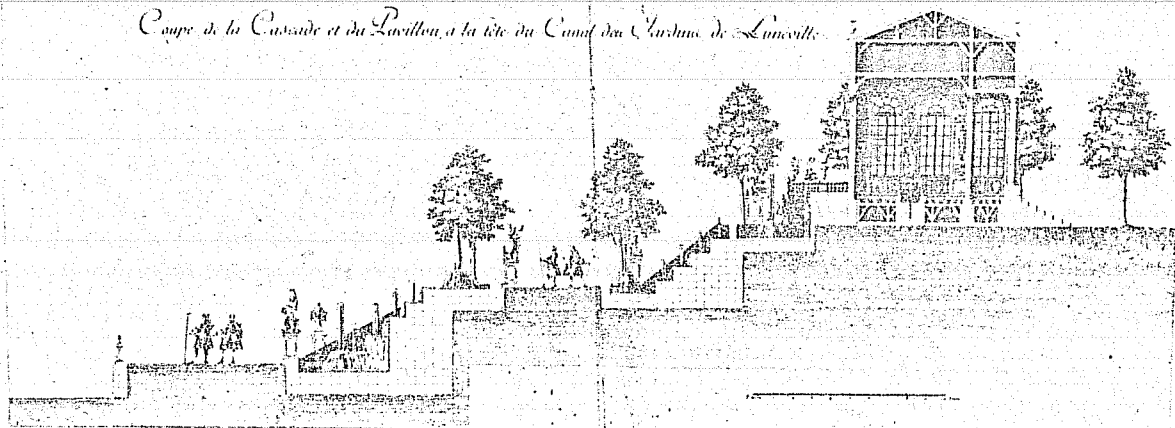


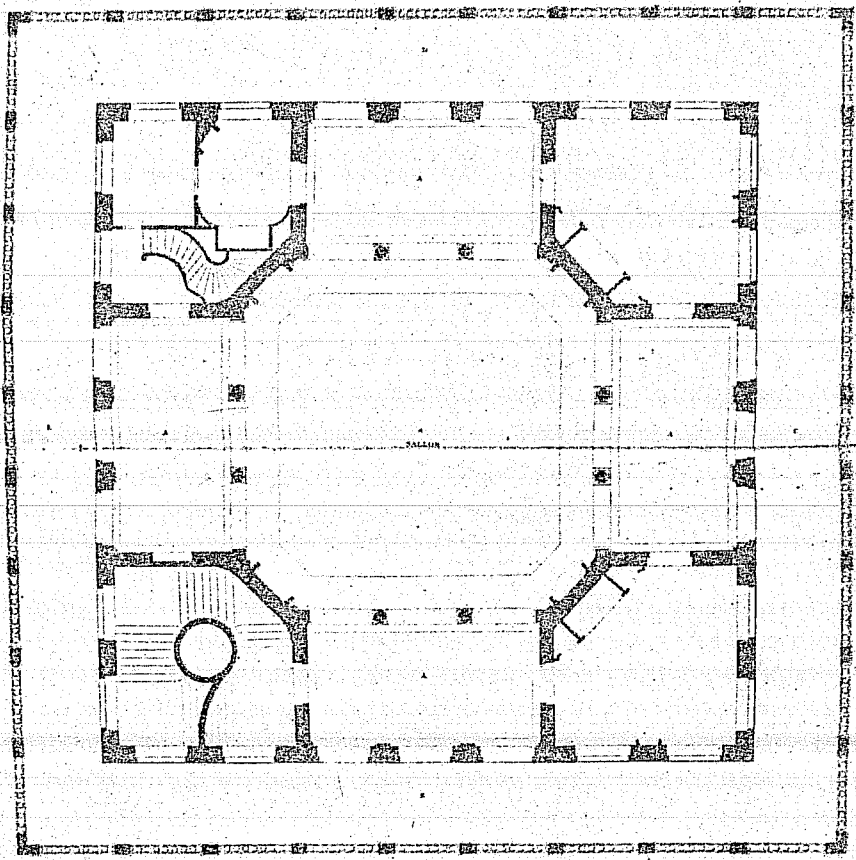
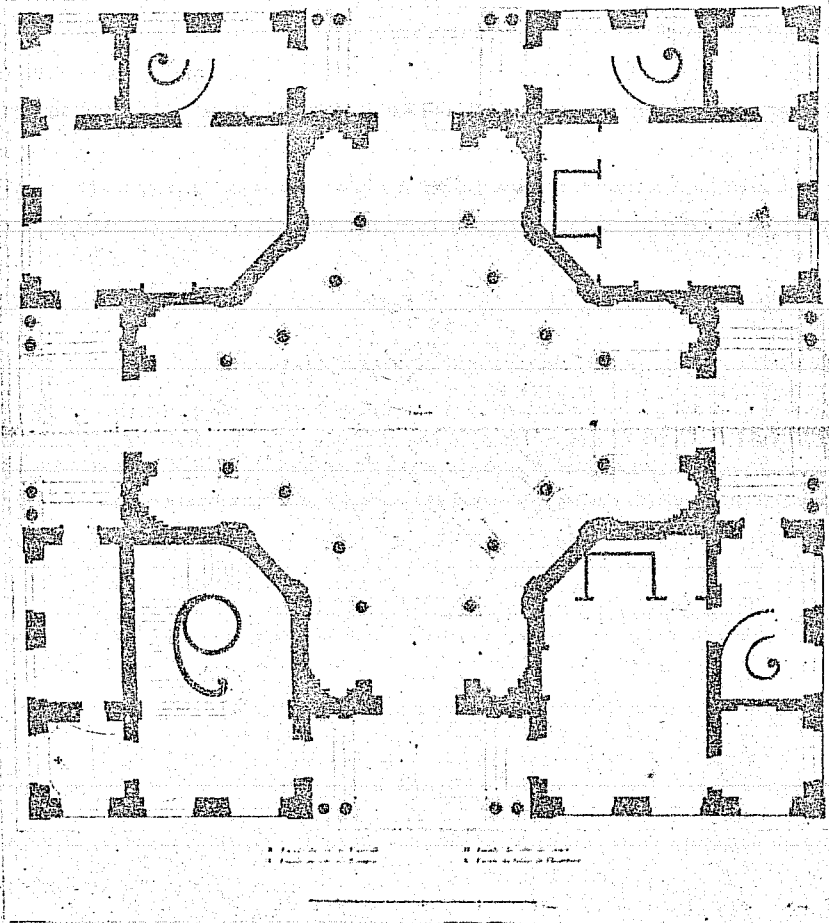
Plan de la Cascade et du Pavillon au haut du Canal des Jardins de Lunéville.

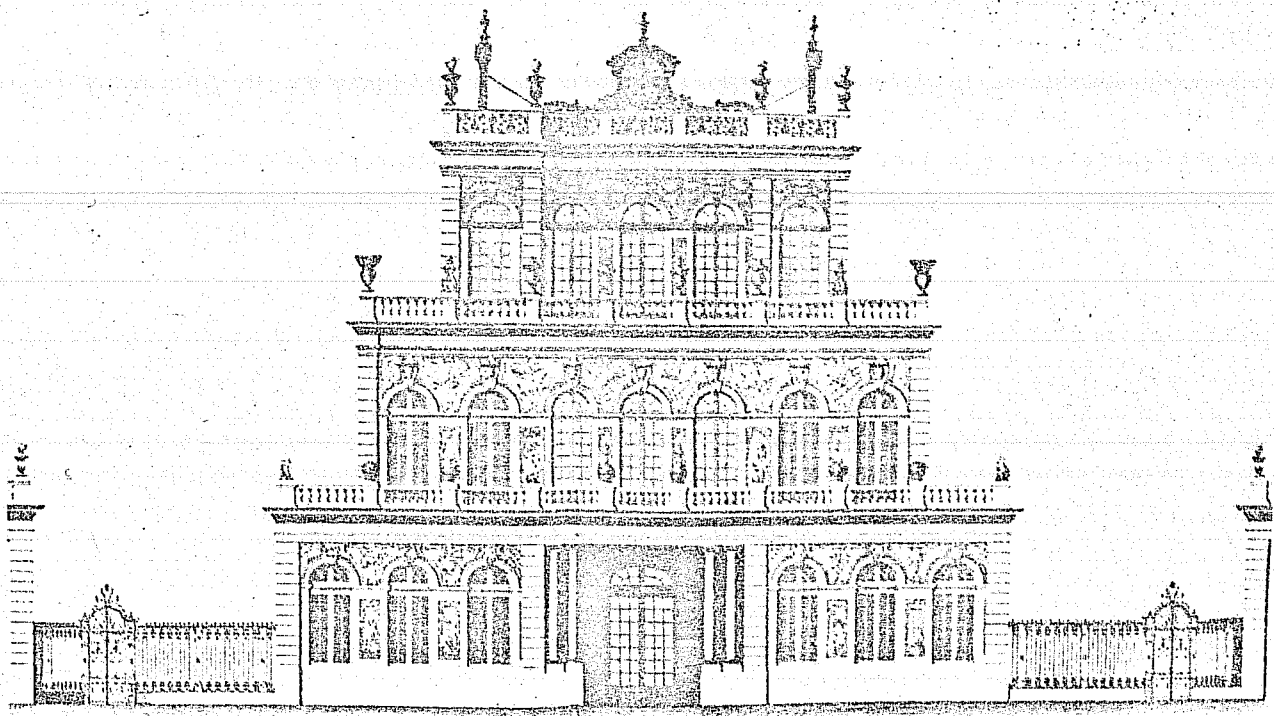


Vue en perspective de la Cascade et du Pavillon au bout du Canal des Jardins de Lunéville.

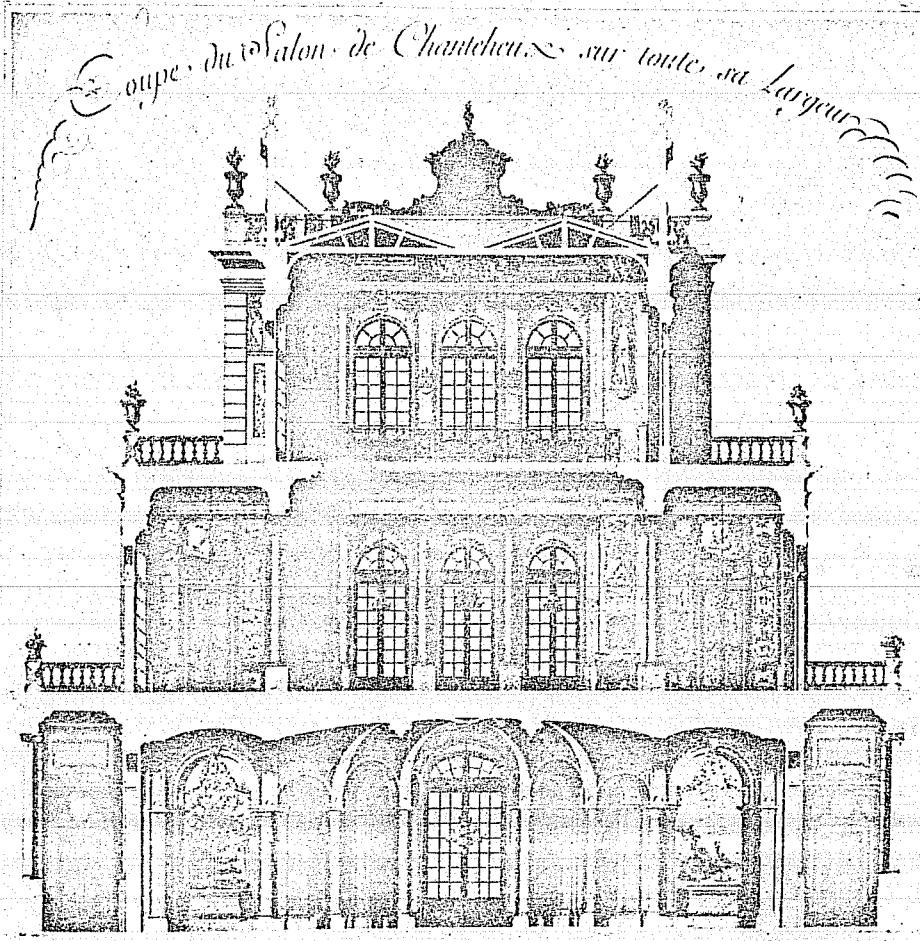
Coupe de la Cascade et du Pavillon a la tête du Canal du Jardin de Lunville.



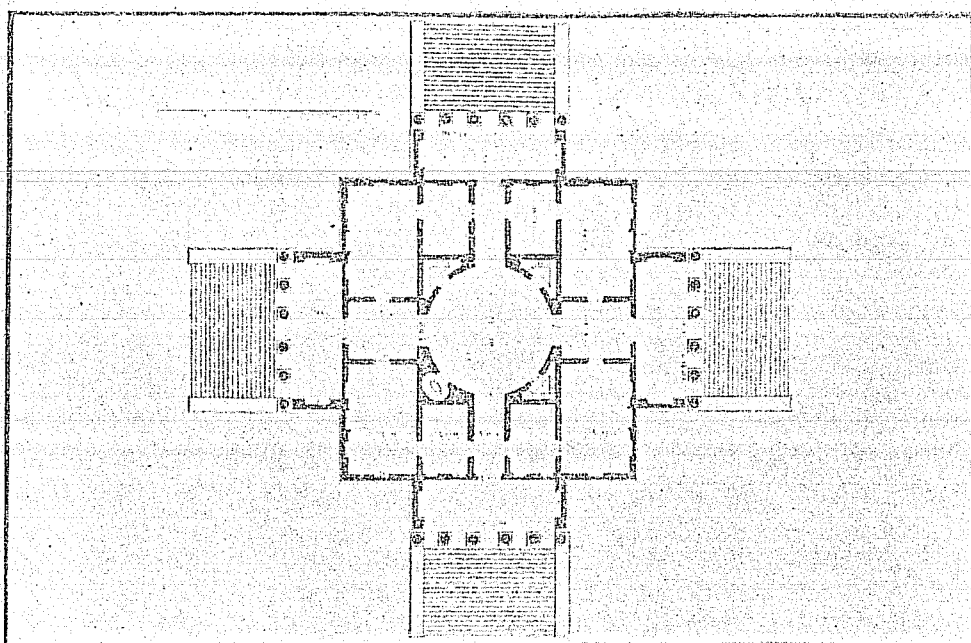




Elevation de la façade au Salon de Chantecou sur toute sa largeur



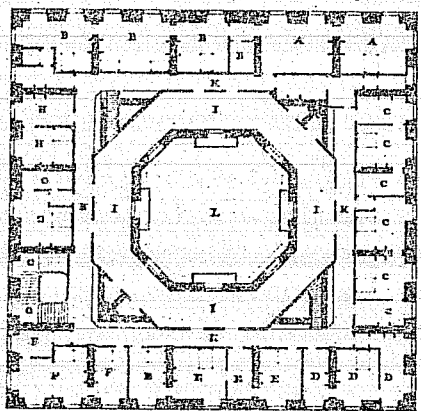
Coupe du Salon de Chantecou sur toute sa largeur



LES PLANS DU REZ DE CHAUSSEE ET DES APARTEMENS DU CHATEAU ROYAL DE MARLY

Renvois pour le Plan du Rez de Chaussée.

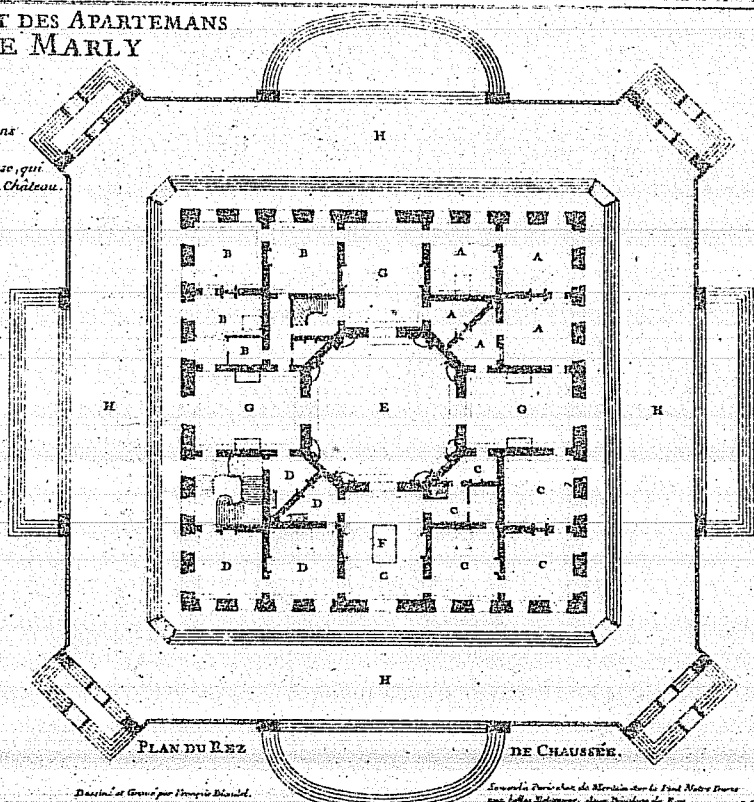
- A. Appartemens du Roy.
- B. Appartemens de la Reine ou legeoit Monsieur.
- C. Appartemens de Madame.
- D. Appartemens de Madame de Bèry.
- E. Grand Salon.
- F. Le Billard.
- G. Les quatre Salons des Seigneurs.
- H. Poron ou Terrasse, qui règne autour du Château.



PLAN DU PREMIER ÉTAGE.

Renvois pour le Plan du premier Étage.

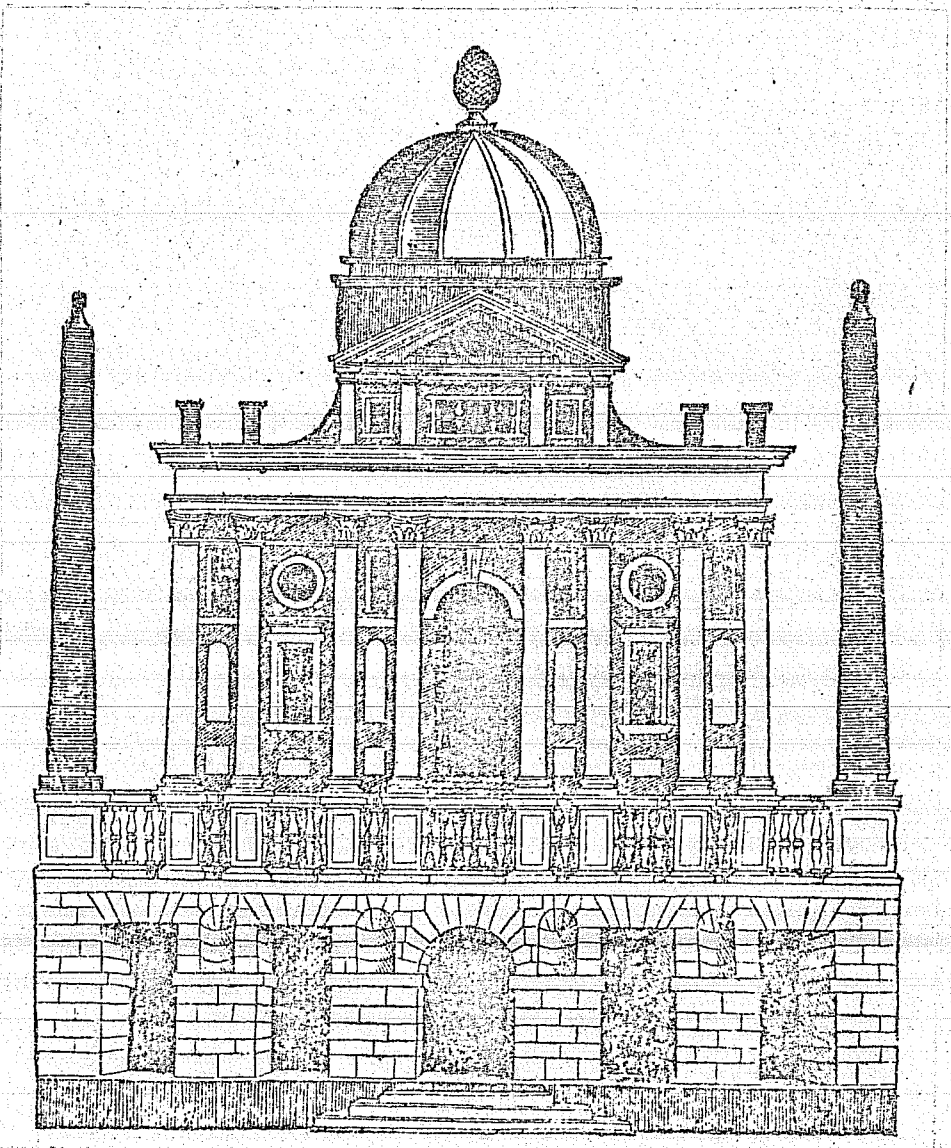
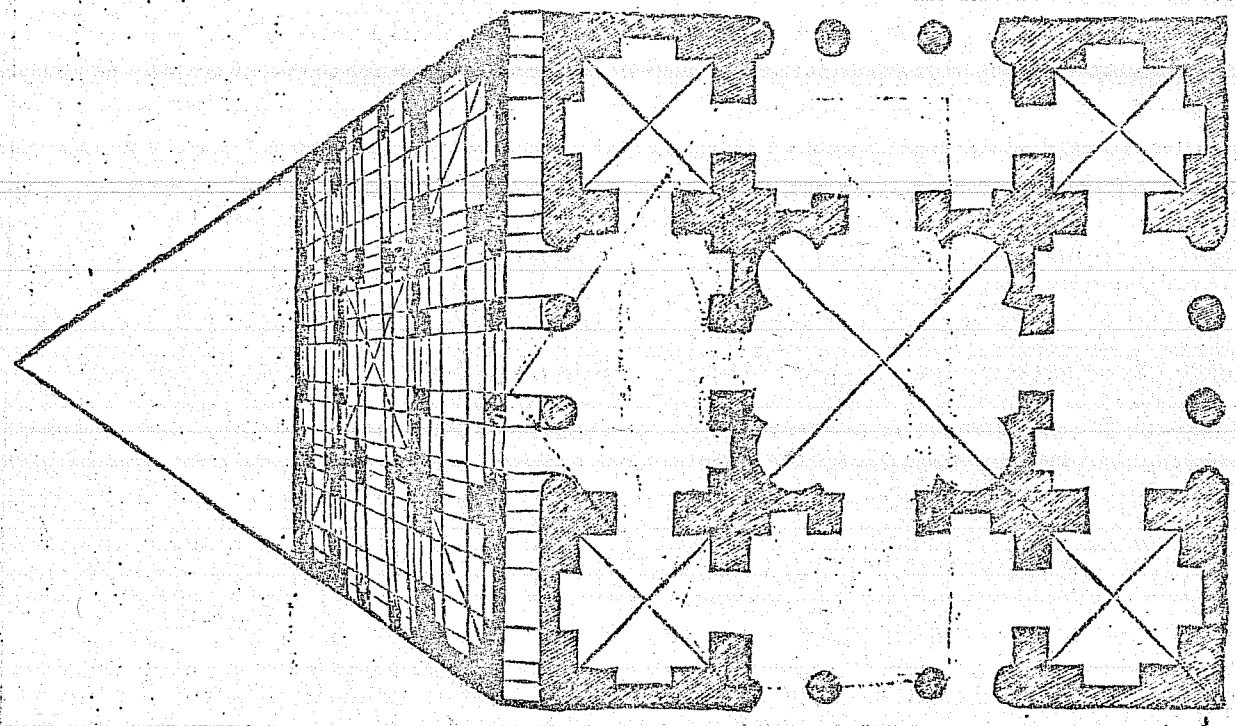
- A. Appartemens de Monsieur le Duc d'Orléans.
- B. Appartemens de Madame la Duchesse d'Orléans.
- C. Appartemens de Madame la Princesse de Conti.
- D. Les Nippaines des gardes.
- E. Les Dames de la Cour.
- F. Madame du Lude.
- G. Les Dames de la Cour.
- H. Garçon de du Roy.
- I. Terrasse de Plomb qui règne tout autour.
- K. Coridors pour le dégayement des Appartemens.
- L. Le dessous du Grand Salon.

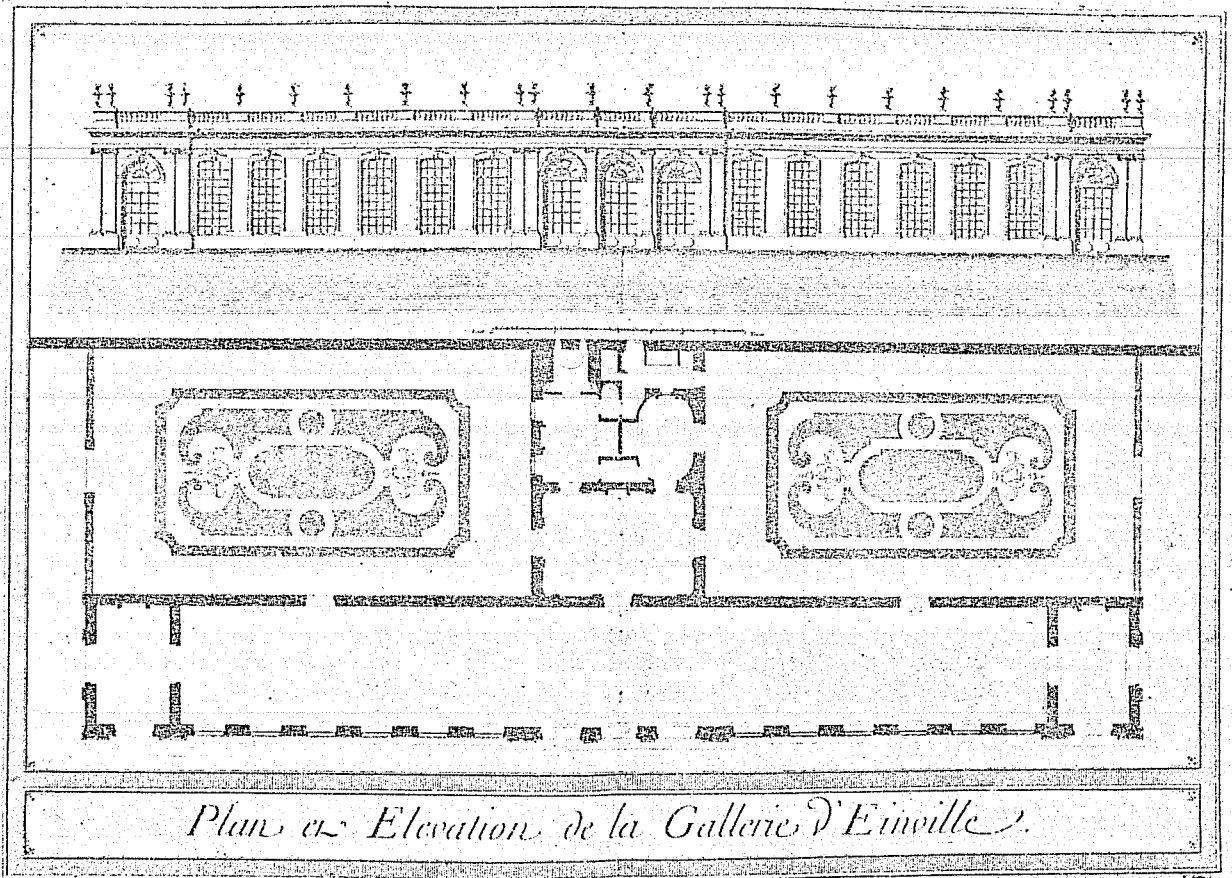


PLAN DU REZ DE CHAUSSEE.

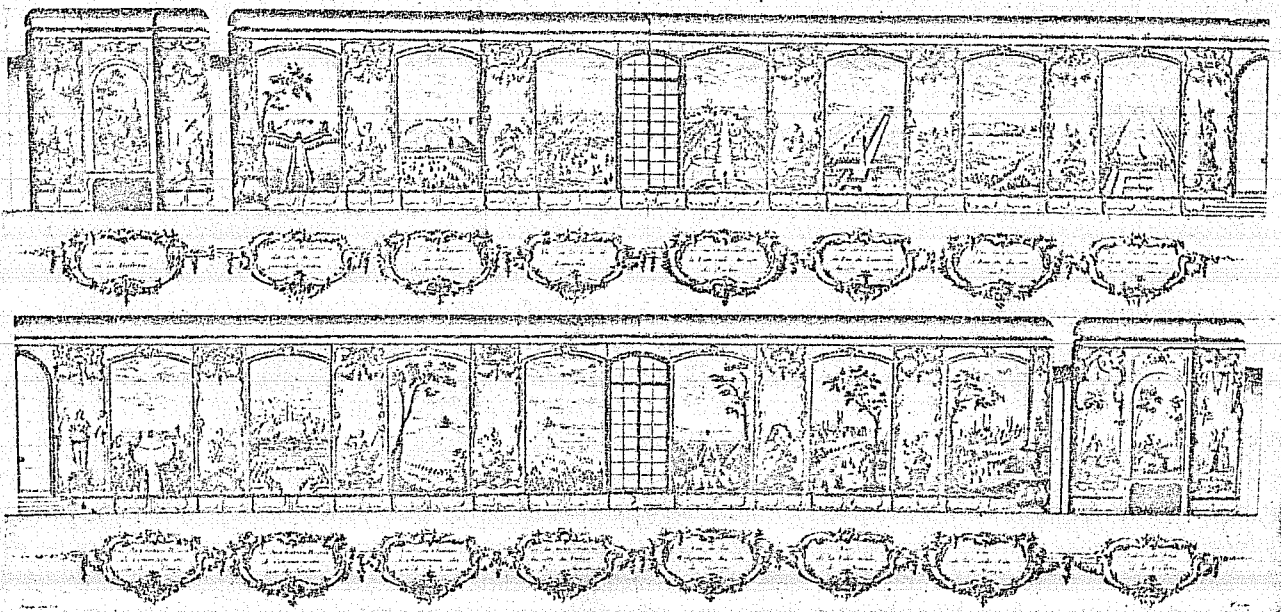
Dessiné et Gravé par François Blondel.

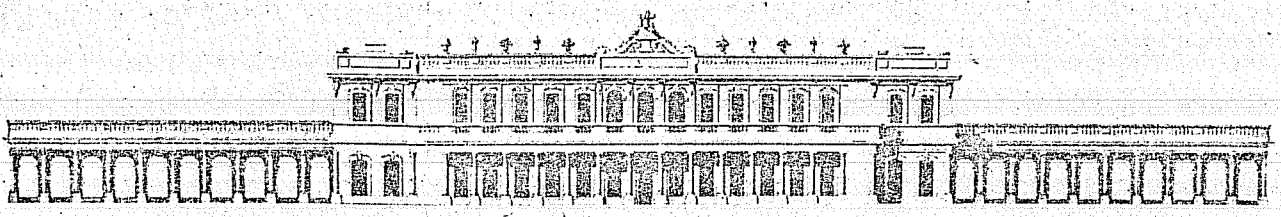
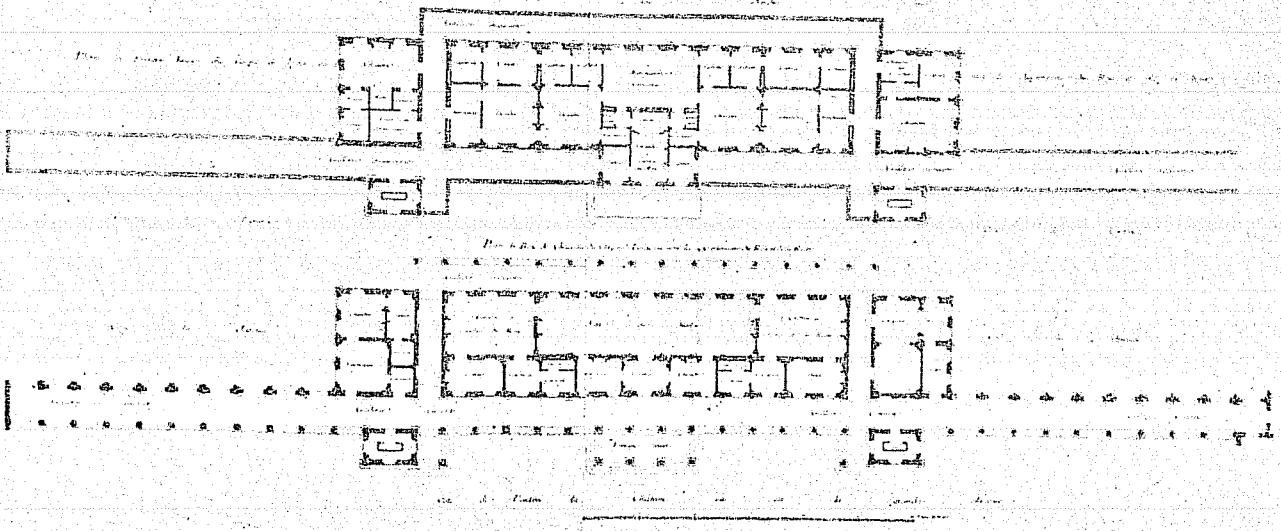
Le Grand Parterre de Marly sur le Front Notre Dame aux Jullies, d'après les Plans de Blondel de 1699.



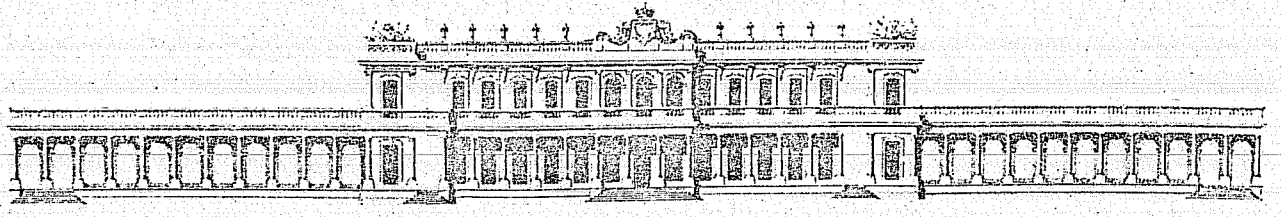


Decorations developées de l'interieur de la Gallerie d'Einville.

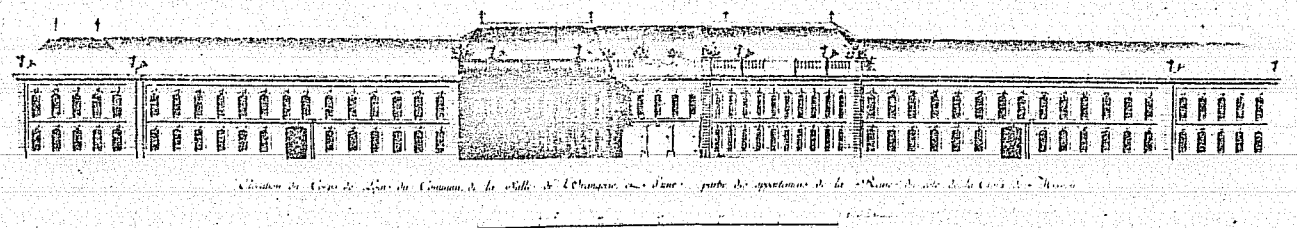
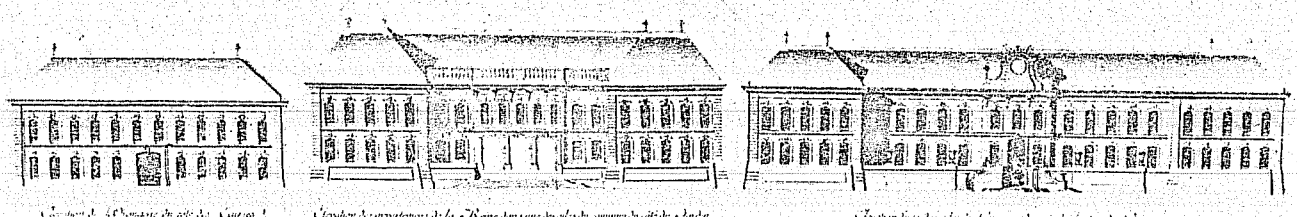
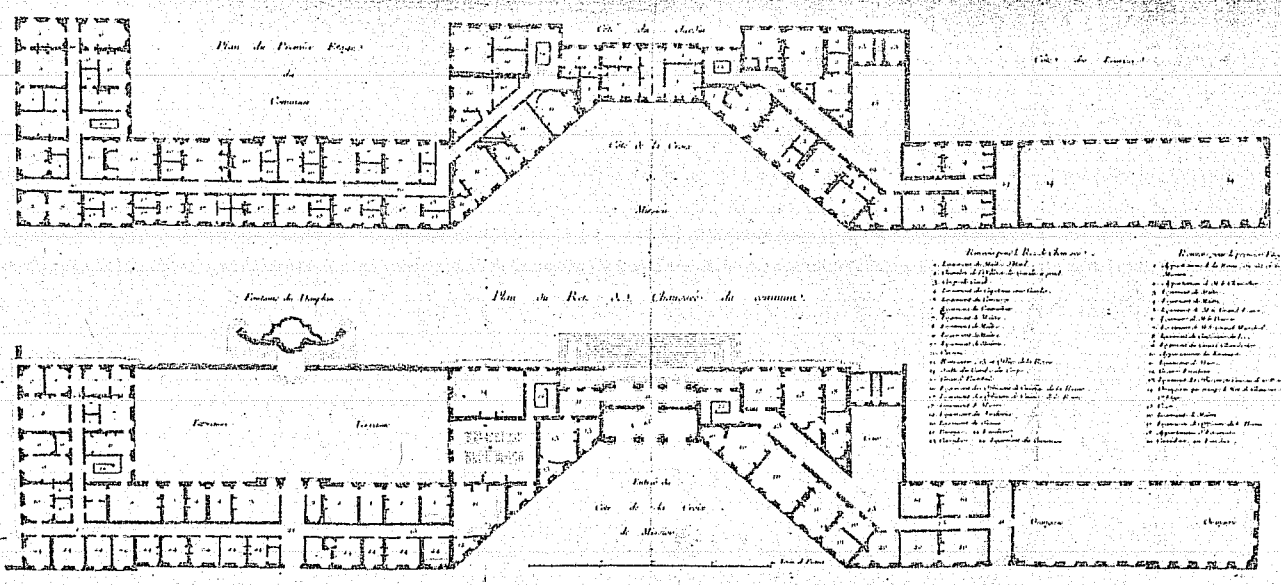




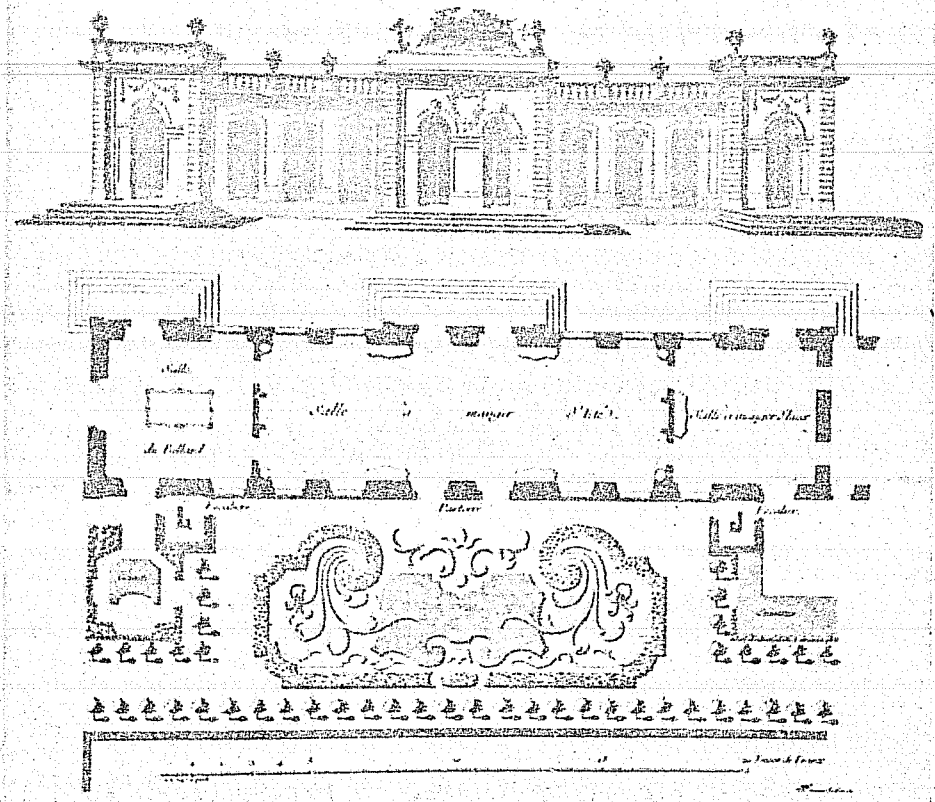
Elevation du Château du côté de l'ouest



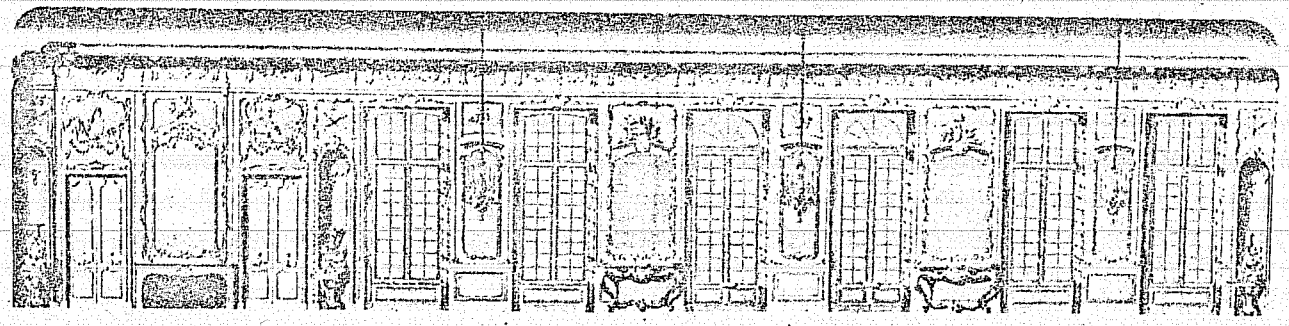
Elevation du Château du côté de la grande avenue



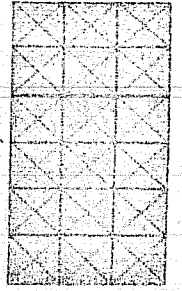
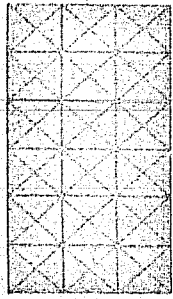
Elevation de la Salle à manger du côté des escaliers.



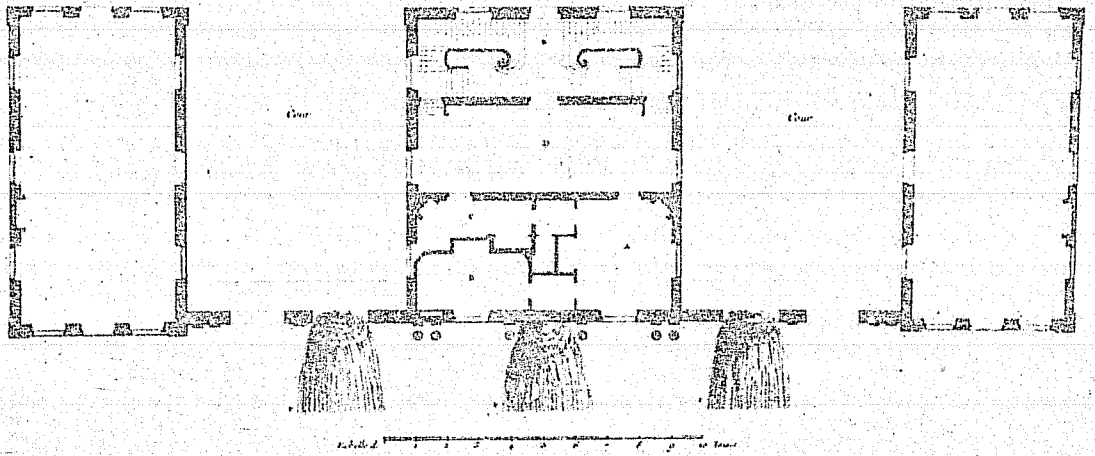
Décoration Développée de l'intérieur de la Salle à Manger.



Plan de l'Entresol du Pavillon Royal au bout du Canal de Commercy.



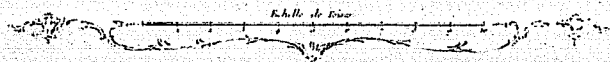
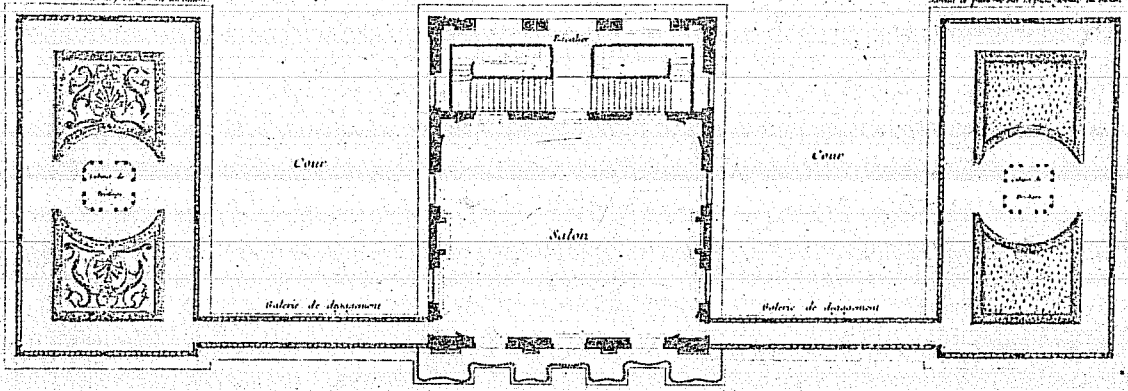
- LETRES DE RENVOI.
- A. Chambre à coucher de Roy & Grand Appartement pour
 - B. Cabinet du Roy. Cabinet du Salon.
 - C. Bibliothèque. S. Les Cabinets.
 - D. Antichambre de Roy. E. Quinquante en Terrasse.

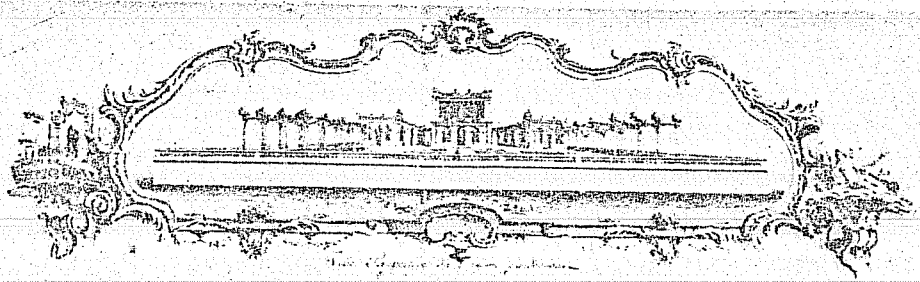
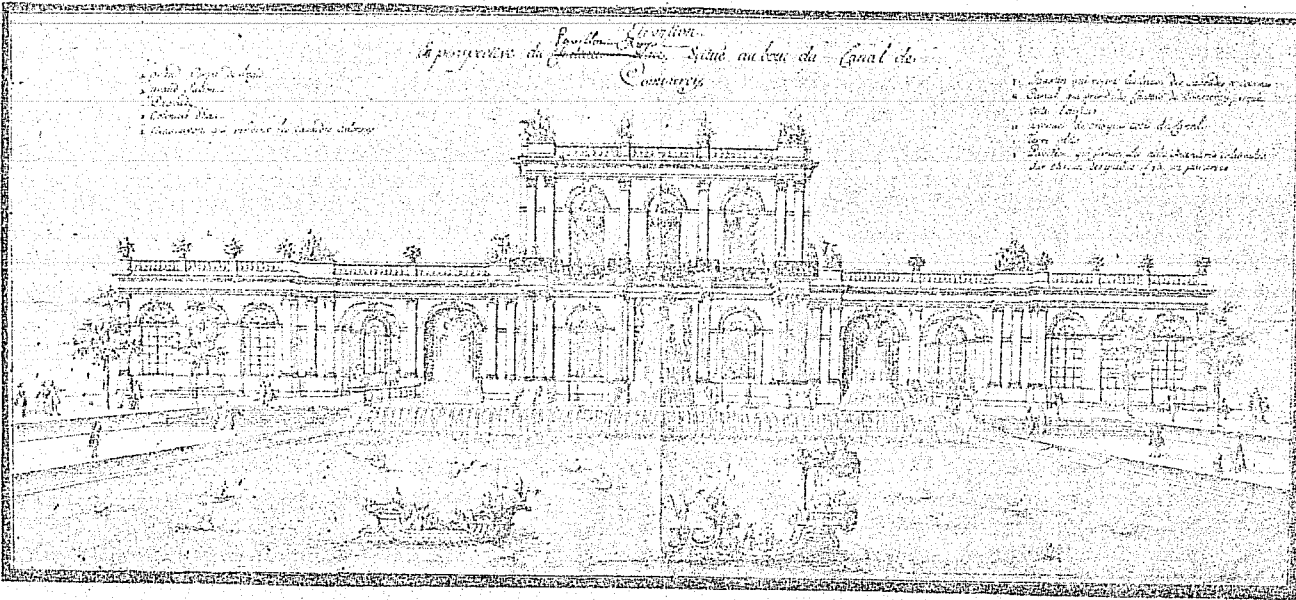


Plan du 1^r Etage du Pavillon Royal au bout du Canal de Commercy.

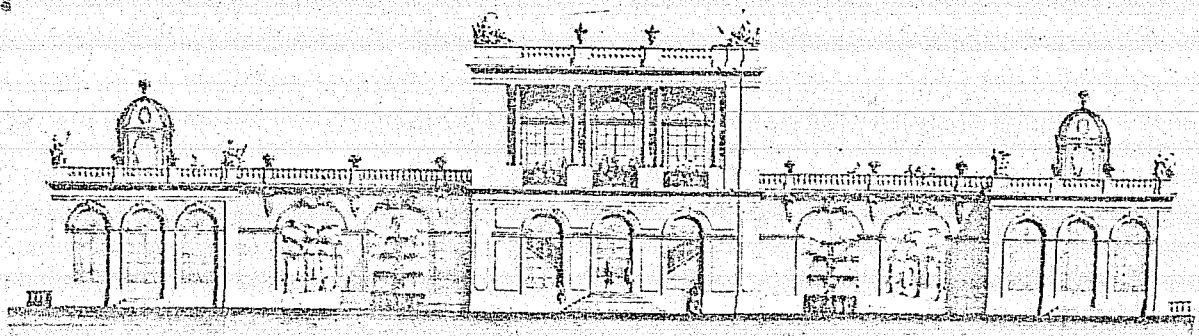
Arches et Portes sur la plate-forme de l'entresol.

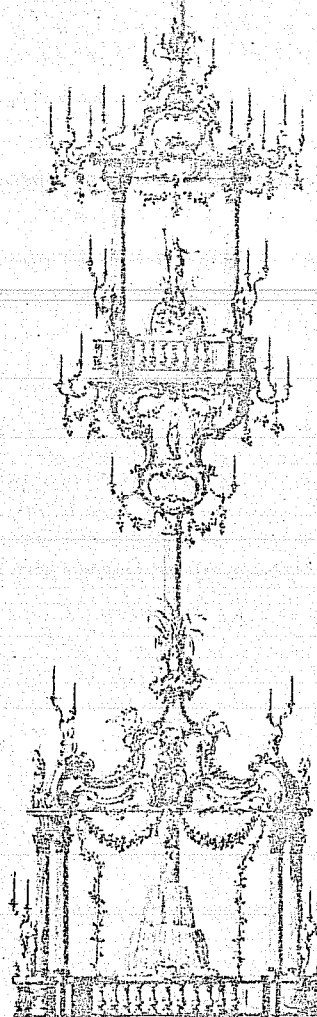
Arches et portes sur la plate-forme de l'entresol.



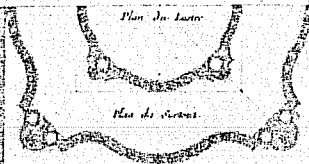


Vue de la façade du Pavillon Royal au lieu du Canal de Commercy.





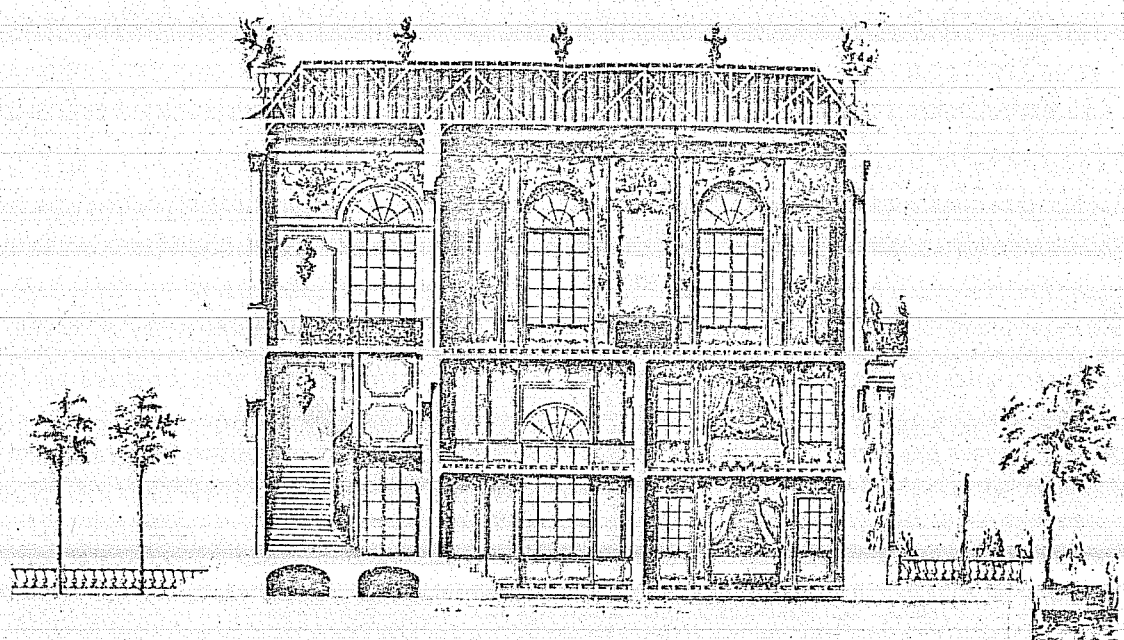
de bois et d'acier doré et en cristal
 qui se voit sur l'ordonnance de la figure
 de haut qui est la distance du plafond au
 plafond de celui dans lequel il est posé
 un autre dans lequel se voit un dessin
 de l'ordonnance de la table sur laquelle
 il est posé qui se voit par le dessous
 dans la table laquelle en est un



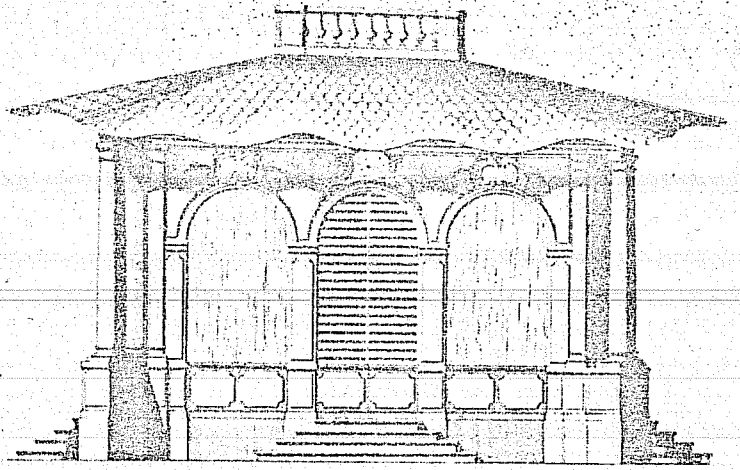
Après avoir vu de haut ce dessin qui est
 de haut qui est de haut, on voit qu'il
 qui est de haut, on voit qu'il est de haut
 dans lequel on voit un dessin de l'ordonnance
 de la table sur laquelle il est posé qui se
 voit par le dessous dans la table laquelle
 en est un

47

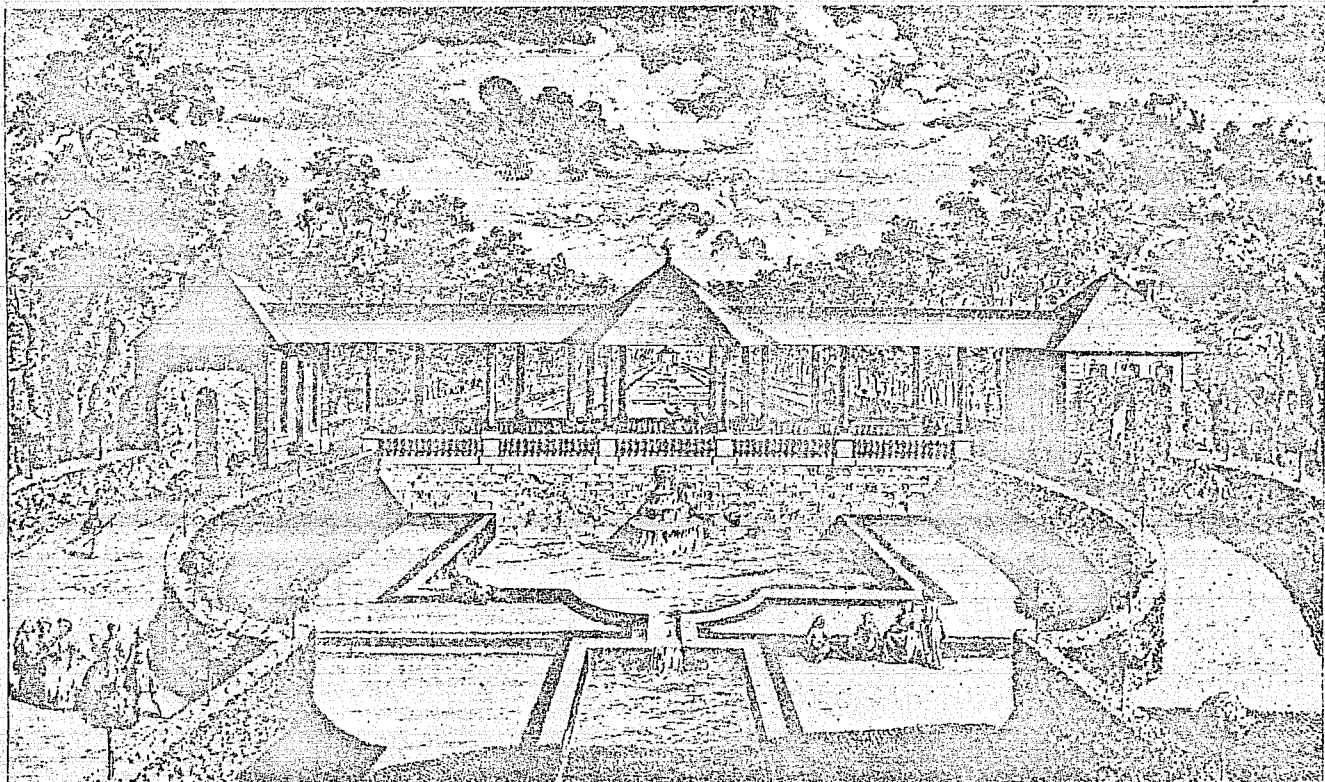
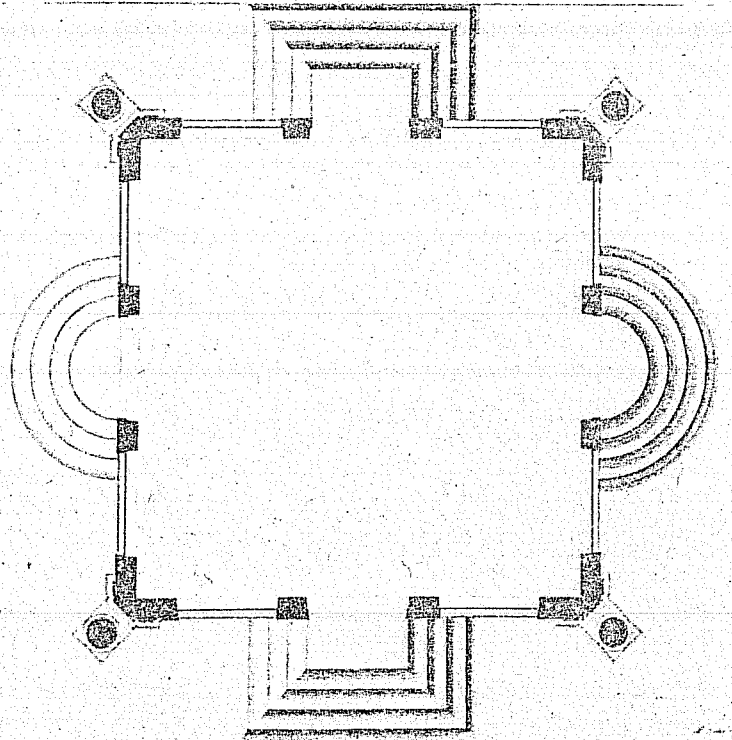
Plan et elevation du Salon et de la chambre du Pavillon au bout du Canal de Commerce

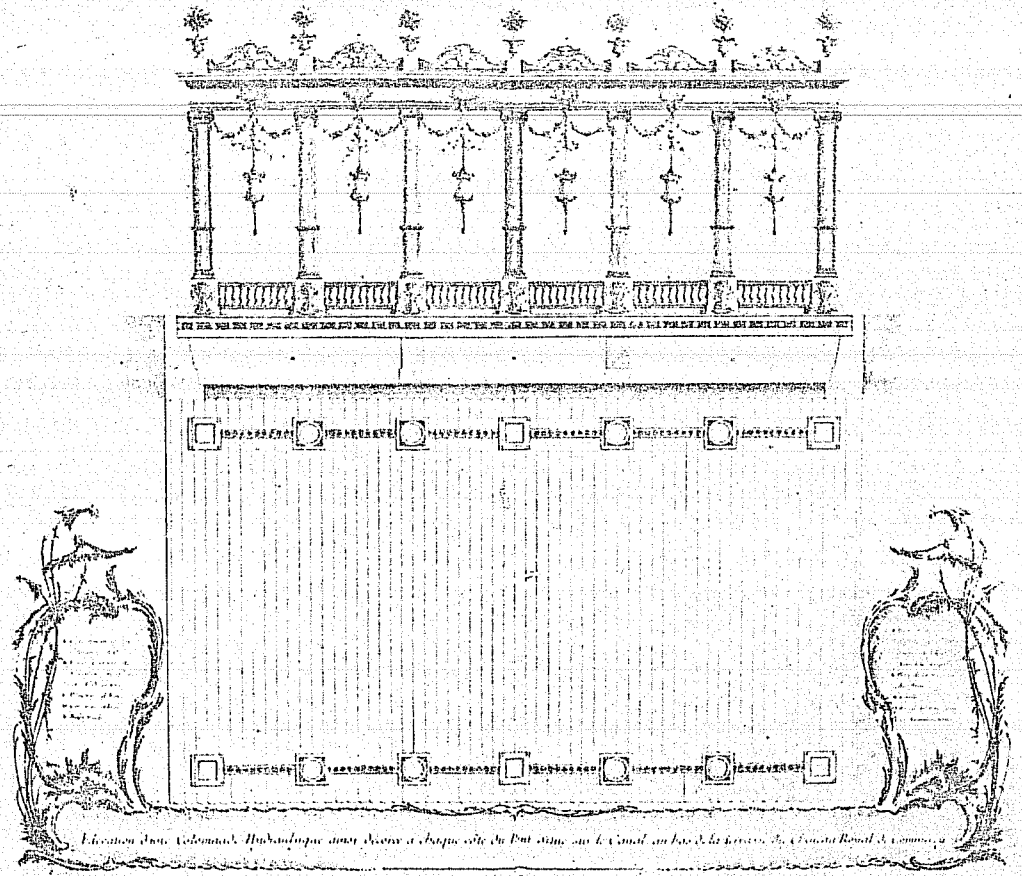


Profil et elevation interieur des Appartemens du Pavillon Royal au bout du Canal de Commerce

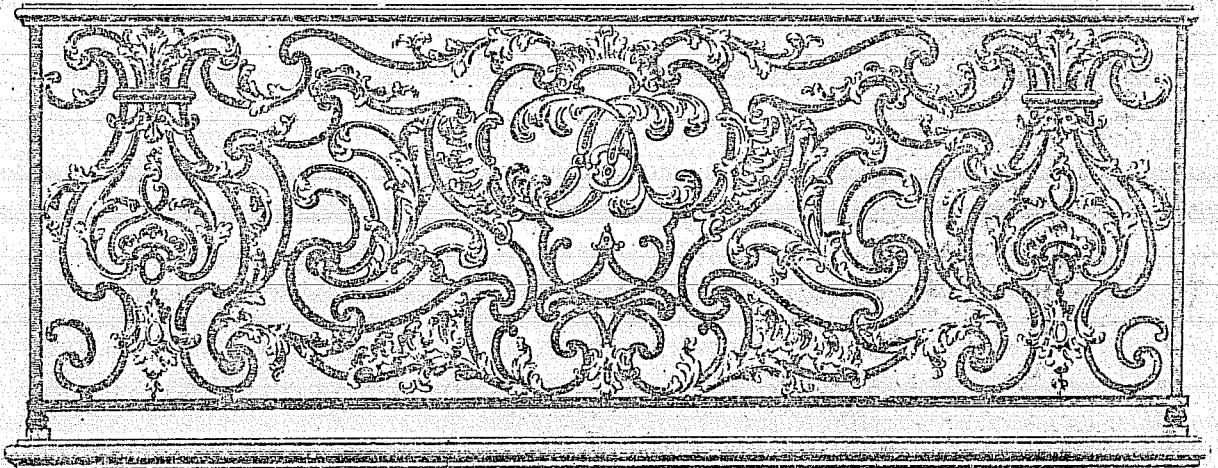


Plan et Elevation du Kiosque de Commercy dont les huit croisées sont garnies que de Sters d'eau





Elevation d'un balcon de chambre avec drapeau à chaque côté du Port d'entrée sur le Canal au bas de la terrasse de l'Oratoire Royal à Commercy.



Balcon de l'appartement du Roy à Commercy.

TABLE DES MATIERES

	P.
Introduction	1
Chapitre premier, Stanislas et l'art avant son établissement en Lorraine.	6
I Formation de la personnalité artistique de Stanislas	7
1. Traditions polonaises	7
2. Mécénat culturel et artistique de la famille Leszczyński	10
3. Education et voyages de Stanislas	12
II Stanislas peintre	16
III Tschifflik, la maison de plaisance du roi Stanislas à Deux-Ponts ..	22
Chapitre deuxième. Organisation du mécénat de Stanislas en Lorraine	31
I Conditions générales	32
II Le rôle de Stanislas comme mécène et artiste, d'après les sources de l'époque	34
III Les artistes - Emmanuel Héré et ses collaborateurs	37
IV Ouvrages inspirés par Stanislas, glorifiant son mécénat	41
Chapitre troisième. Constructions de Stanislas	45
I Fondations publiques	46
1. Eglise Notre-Dame de Bonsecours de Nancy	46
2. Hôtel des Missions Royales	58
3. Pavillon Royal à l'hôpital Saint-Julien	62
4. Hôpital Royal (Saint-Jean-de-Dieu)	64
5. Eglise Saint-Jacques de Lunéville	65
II Résidences royales	68
1. Lunéville	68
a) Aménagement du château et du parc	68
b) Le Rocher	72
c) Le Kiosque	80
d) Le Trèfle	89
e) La Chartreuse	96
f) La Cascade	97
2. Chanteheux	101
3. Einville	114

4. La Malgrange	117
a) Histoire et description générale de l'ensemble	117
b) Le Château de faïence	121
c) Les Communs	123
d) La salle à manger	125
5. Commercy	126
a) Histoire et description de la résidence	126
b) Le Château d'eau	128
c) Les petits pavillons et les jeux hydrauliques	131
Chapitre quatrième. Considérations sur la forme et le style du mécénat de Stanislas	136
I Essai de systématisation	137
1. Chronologie et succession des phases	137
2. Principes formels de l'art de Héré	138
3. Roi et architecte	143
II Le mécénat de Stanislas et l'art de son temps	146
1. L'art français : classique et rococo	146
2. Le baroque : italianisme et réminiscences polonaises	150
3. Exotisme et préromantisme	152
4. Influence sur l'architecture postérieure	155
Conclusion	159
Annexes	162
I Catalogue des tableaux de Stanislas	163
II Description du Rocher	167
III Description du château de Chanteheux	173
Bibliographie	178
Illustrations	197

