

Zeitschrift: Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte =
Revue suisse d'art et d'archéologie = Rivista svizzera d'arte e
d'archeologia = Journal of Swiss archeology and art history

Herausgeber: Schweizerisches Nationalmuseum

Band: 51 (1994)

Heft: 1

Artikel: "Jeunesse de l'Art", un vitrail créé en 1900 par Józef Mehoffer

Autor: Zeczak, Anna

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-169398>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 02.04.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

«Jeunesse de l'Art», un vitrail créé en 1900 par Józef Mehoffer

par ANNA ZEŃCZAK*



Fig. 1 «Jeunesse de l'Art», 1900. Vitrail de Józef Mehoffer. Fribourg, propriété privée.

Dans une villa moderne de Fribourg resplendit un vitrail créé en 1900 par Józef Mehoffer. Cette œuvre intitulée *Jeunesse de l'Art* mesure 167 × 79 cm (fig. 1).

Titre, date, technique exploitée caractérisent d'emblée l'ouvrage, l'insérant dans le courant stylistique, alors en vogue, de *l'Art Nouveau*.¹ *Jeunesse de l'Art*, ce fut le cri de ralliement d'une génération de jeunes artistes qui entendaient rompre avec le passé, exalter des formes nouvelles jaillissant de sources inédites. De leurs idéaux artistiques et intellectuels témoignent ces vocables répandus à travers différents pays: *Jugendstil*, *La Jeune Pologne*, *Arte Joven*, etc. L'année 1900 marqua l'apogée de *l'Art Nouveau*, triomphant à l'Exposition Universelle de Paris au point qu'il reçut aussi l'appellation de *style 1900*.



Fig. 2 Le schéma de composition du vitrail.

* Traduit du polonais par Piotr Hordyński, Cracovie, texte revu par Charles Descloux, Fribourg.

La vocation éminemment décorative du vitrail, que les artistes contemporains surent si bien renouveler, en fit un fleuron de *l'Art Nouveau*, lui-même se définissant comme un style promouvant les arts appliqués. Bien qu'il ait figuré parmi les protagonistes de cet art, la personnalité de Mehoffer ne jouit pas d'une grande notoriété hors des frontières de sa patrie, la Pologne.

Le remarquable artiste que fut Józef Mehoffer (1869–1946) mérite pourtant une réputation universelle. Il est l'un des plus brillants représentants de cette pléiade d'artistes polonais actifs à la charnière du XIX^e et du XX^e siècle, rassemblés sous le vocable de *Jeune Pologne*. Son sort fut lié à celui de Cracovie, cité où il rayonna sa vie durant par une intense activité créatrice. Etudiant de 1887 à 1891 à l'École des Beaux-Arts de Cracovie, il y eut pour maître Jan Matejko, peintre que ses grandioses évocations des moments épiques de l'histoire polonaise vouèrent à l'admiration et à la vénération de ses compatriotes. Les études entreprises ensuite à Paris, dans les années 1891–1896, jouèrent un rôle déterminant dans la formation de la personnalité artistique de Mehoffer. Il y fut, en 1897, l'un des membres fondateurs de la Société des Artistes Polonais *Sztuka* et devint aussi membre de la Sécession viennoise. En 1900 débute son enseignement à l'École qu'il avait lui-même fréquentée à Cracovie, désormais appelée Académie des Beaux-Arts. Il y obtiendra deux ans plus tard le titre de professeur extraordinaire, puis en 1905 celui de professeur ordinaire. Créateur protéiforme, Mehoffer s'est voué à la peinture, au dessin, à l'illustration, mais aussi à l'estampe et au vitrail. Il prit part à d'innombrables expositions, entre autres à Cracovie, Léopol, Varsovie, Vienne, Paris, Berlin, Düsseldorf, Munich. Il y obtint maint prix et récolta d'excellentes critiques.²

L'artiste polonais a accompli l'œuvre de sa vie en concevant l'ensemble des vitraux de la Cathédrale Saint-Nicolas de Fribourg en Suisse. Celui-ci comprend les seize grandes verrières insérées dans les huit fenêtres doubles de la nef (1895–1918) et les cinq vitraux des baies du chœur (1918–1936). L'un d'eux, *Les Martyrs*, valut à son auteur le Grand Prix de l'Exposition Universelle de Paris en 1900. Mehoffer avait obtenu commande de ces vitraux après avoir gagné le premier prix d'un concours organisé en 1895 par la *Confrérie du Saint-Sacrement* de Fribourg.³

La participation d'un Polonais à ce concours n'avait rien de fortuit. A l'époque vivaient en effet à Fribourg plusieurs Polonais attirés par sa toute jeune Université. L'un d'eux, Tadeusz Stryjeński, personnalité marquante du milieu artistique de Cracovie, avait alerté Mehoffer au sujet de ce concours. Ils s'étaient liés d'amitié dans les années 1889–1891 alors que le jeune Mehoffer, disciple de Matejko, collaborait avec son camarade du même âge, Stanisław Wyspiański, à la rénovation de l'église Notre-Dame de Cracovie, entreprise précisément sous la direction de l'architecte Stryjeński. C'est là que Mehoffer put se lancer dans l'exécution de ses premiers vitraux. Stryjeński épaula les jeunes artistes, leur prodiguant conseils et appui. Lui-même bénéficiait de nombreuses attaches en Suisse où il avait passé une grande partie de son existence. Il était né à Carouge près Genève et fit, entre autres, des études

à l'Ecole polytechnique de Zurich. Son père, Aleksander Stryjeński, s'était installé en Suisse au lendemain de la défaite de l'insurrection polonaise de 1830 contre l'envahisseur russe.⁴ Officier du génie, il fut l'auteur d'une carte élaborée du canton de Fribourg, dressée au cours des années 1841-1849.

Tous les vitraux de Mehoffer pour la cathédrale de Fribourg ont été exécutés dans l'atelier Kirsch & Fleckner et c'est pour Vincent Kirsch que Mehoffer dessina, en guise d'enseigne de l'atelier, le projet du vitrail *Jeunesse de l'Art*.⁵

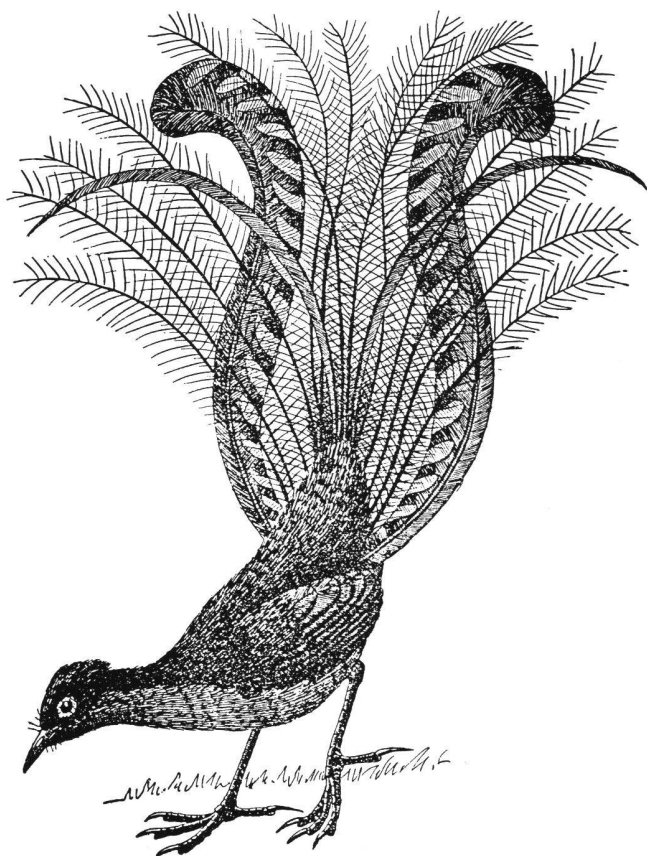


Fig. 3 Ménure superbe.

La composition s'inscrit en hauteur dans un panneau rectangulaire sommé d'un arc en plein cintre. Elle montre une adolescente nue allumant la flamme qui jaillit d'une vasque posée sur un socle élevé. Au sommet de la composition apparaît un bel et grand oiseau perché sur une branche. Deux acolytes vêtus dans le goût Renaissance assistent en retrait à cet acte solennel. Le paysage qui se déroule à l'arrière-plan est dominé par un temple corinthien. Un registre horizontal, où une salamandre se consume dans les flammes, forme une sorte de support à la composition.

Le vitrail fascine avant tout par l'éclat de ses coloris avec ses ocres chauds passant du doré et de l'orangé à un brun avivé d'accents rougeâtres, avec sa gamme très riche de verts à prédominance de tons froids proches du turquoise, qui s'allient aux bleus du ciel. Un tel fond rend presque aveuglantes dans leur scintillante lumière les plages de verre diaphane, presque blanc, qui définissent le corps nu de la jeune fille, les fleurs à ses pieds, la base et le nuage de fumée s'échappant de la vasque.



Fig. 4 «Présage sinistre» (comète), 1866/67, du cycle «La guerre» d'A. Grottgger. Les deux personnages à gauche – l'artiste et sa muse – jouent le rôle des «témoins clairvoyants».

Le blanc était la couleur préférée de l'Art Nouveau aussi bien pour sa sensualité que pour ses valeurs d'atmosphère et de portée symbolique.⁶ Mehoffer l'a utilisé en procédant de façon subtile: il a fait une grande économie du blanc pur qu'il accompagne de blancs légèrement teintés de tons crème, gris et bleu, nuancés en outre de différents tons lilas.

Des détails tels que les traits du visage, les mains, les pétales de fleurs, les plumes d'oiseau ou les éléments d'architecture sont en général définis par un dessin foncé au pinceau. Celui-ci permet aussi de suggérer par la couleur le modelé de certaines parties.

Le tableau principal s'articule sur deux plans. L'artiste a su y concilier le goût caractéristique de l'Art Nouveau pour des surfaces planes et des effets picturaux de profondeur. Au premier plan, la scène principale s'affirme en zones presque bi-dimensionnelles. Les parties latérales s'avancent légèrement à la manière de coulisses formant repoussoir; elles semblent à quelque sorte «adhérer» à la surface du vitrail. Coupées à leurs extrémités par la bordure, elles donnent ainsi l'impression de sortir du cadre. Le paysage au second plan s'étale dans le lointain dominé par une fabrique. L'illusion

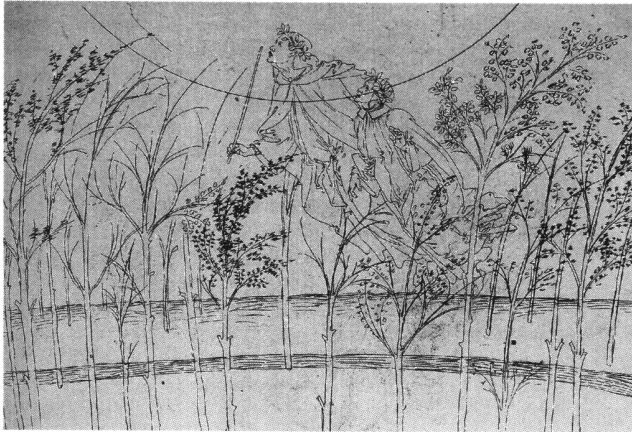


Fig. 5 Dante et Béatrix. Dessin de Sandro Botticelli, des illustrations de la «Divina Commedia» de Dante.

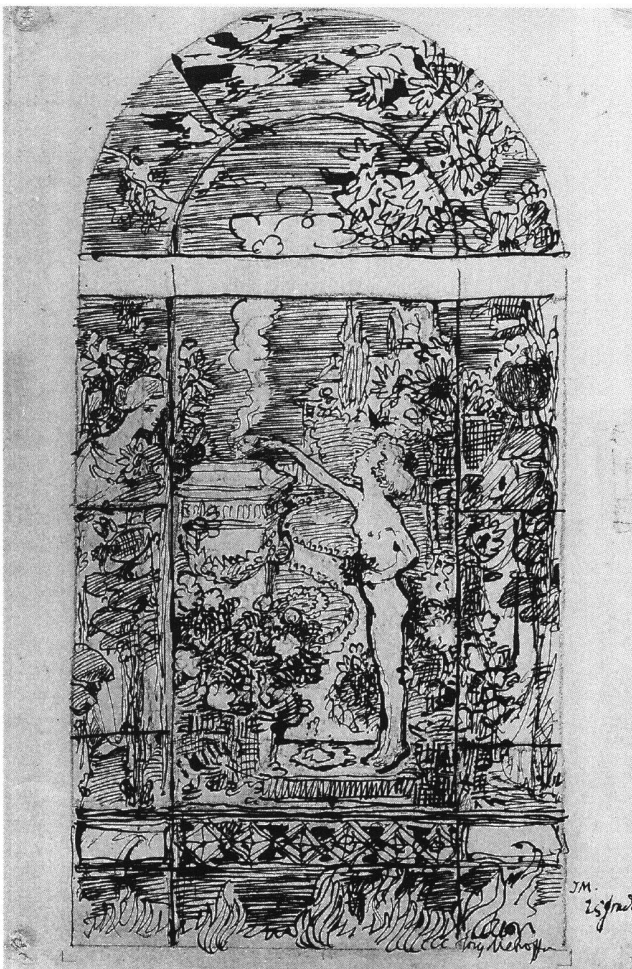


Fig. 6 «Jeunesse de l'Art», 1896. Esquisse pour le vitrail de Józef Mehoffer. Crayon et encre de Chine. Cracovie, propriété privée.

spatiale est rendue par la perspective linéaire que renforce, dans une certaine mesure, une perspective tonale due aux coloris estompés des objets éloignés.

Les formes verticales dominent, non en vertu de déformations arbitrairement provoquées mais par le seul choix et la disposition des divers éléments figuratifs représentés dans leur aspect normal.

S'agissant de la composition, les idées de l'Art Nouveau s'y trouvent exprimées au mieux dans l'harmonieuse articulation des éléments du premier plan inscrits selon des lignes de force convergentes, la principale dessinant une courbe sinueuse (fig. 2). Ces lignes s'amorcent en bas à droite. La première à partir de la droite, verticale parallèle au bord du vitrail, est définie par les deux figures humaines debout à l'extrême droite, visibles seulement en partie, et plus haut par l'architecture du temple. Les énigmatiques figures portent de longues robes aux tons violet et bordeaux. Leurs têtes sont couronnées de lauriers d'or. Elles n'agissent pas, au contraire du personnage placé devant elles et accomplissant un rite mystérieux; elles se cantonnent dans un rôle de témoins. A leurs pieds pousse un buisson couvert de fleurs blanches, dont les rameaux s'épanouissent en éventail et penchent vers le centre de la composition. La jeune fille nue semble éclore du milieu du buisson, comme le suggère l'inclinaison de son corps accordée à l'orientation de la touffe principale des rameaux. Elle est représentée en pied et de profil, tournée vers la gauche, le corps montré légèrement de trois quarts. Se dressant un peu sur la pointe des pieds, elle se tient debout sur le socle de pierre; son corps gracieusement penché en avant suit le geste du bras droit, qui plonge une torche enflammée dans la vasque. De sa tête rejetée en arrière une longue chevelure retombe en une cascade dorée le long du dos. Dans la main gauche, elle serre contre sa poitrine un bouquet de fleurs multicolores. Modelé, nuances tonales, contraste des couleurs se conjuguent pour que de ce corps nu se dégage une grâce raffinée.

Le nuage de fumée du sacrifice serpente vers le haut. Sur lui se détache le corps d'un grand et bel oiseau multicolore, perché sur une branche qui se déploie au sommet du vitrail en faisant office de remplage. La silhouette de l'oiseau au cou allongé, la tête penchée vers le bas, épouse elle aussi judicieusement la forme cintrée du couronnement du vitrail, tandis que son magnifique plumage retombe en une longue courbe le long de la bordure. L'extrémité ocellée du plumage, enfin, vient s'inscrire dans une diagonale qui aboutit, en bas à droite, dans les rameaux du buisson aux fleurs blanches.

A gauche jaillissent des gerbes élancées de tournesols regroupés près de l'autel. Quelques pétales jonchent le sol en scintillant dans la verdure. Les tiges des tournesols s'inclinent doucement vers le centre, dans un mouvement analogue à celui de la flamme. La disposition des feuilles cependant, celle des corolles surtout, épouse la principale ligne de force décrite plus haut.

Jusqu'à mi-hauteur de la verrière, le fond est tapissé d'une verdure tantôt claire, comme dorée par le soleil, tantôt froide, dégageant une impression d'ombre et de fraîcheur. Des arbres et des buissons meublent la ligne d'horizon et le pourtour de

la haute rotonde corinthienne; la diversité de leurs formes et de leur tonalité traduit la variété de leurs essences. Le ciel, gris-bleu au-dessus de l'horizon, s'assombrit ensuite vers le haut, prenant une nuance d'outre-mer.

Loin de nuire à l'harmonie de la composition, le dessin des plombs contribue au renforcement de son dynamisme interne.⁷

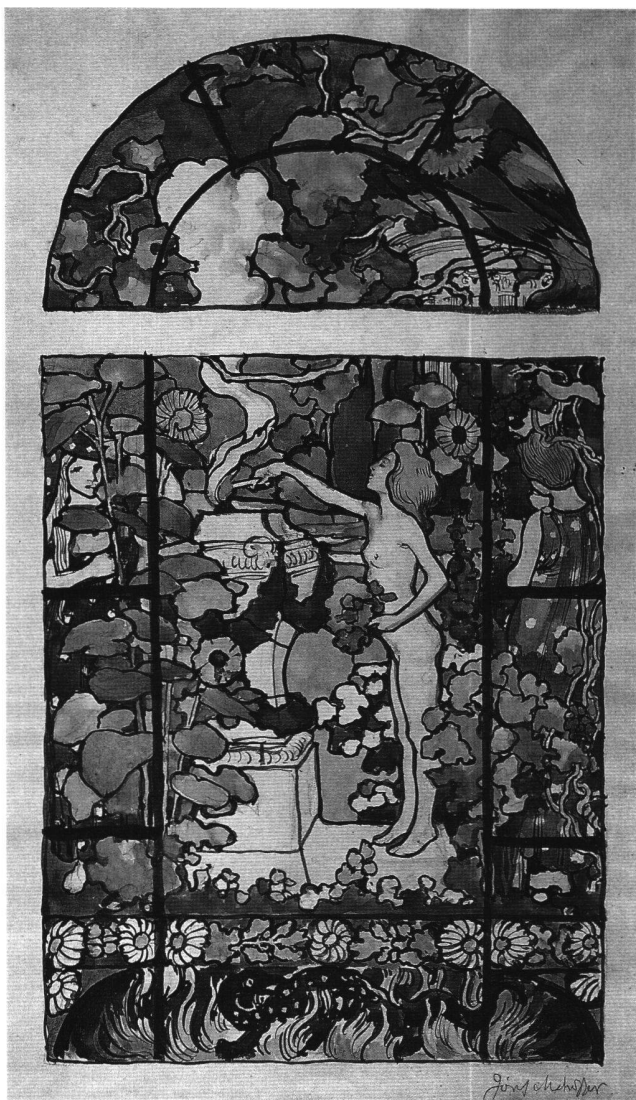


Fig. 7 «Jeunesse de l'Art», 1897. Esquisse pour le vitrail de Józef Mehoffer. Aquarelle. Cracovie, propriété privée.

Les remarquables qualités décoratives du vitrail, fruit de procédés stylistiques propres à l'Art Nouveau, attestent que cet ouvrage fut vraiment pensé comme vitrail puis exécuté en conséquence. Les valeurs picturales elles-mêmes qui enrichissent cet ouvrage, ont été traduites d'une certaine façon dans l'idiome du vitrail.

L'Art Nouveau s'est constitué un répertoire iconographique particulier. Ses motifs, il les a puisés avant tout dans l'observation de la nature. Certains parmi eux, tant pour leurs valeurs décoratives que pour leur charge émotionnelle et leur portée symbolique, ont acquis une telle popularité qu'ils sont devenus en quelque sorte des emblèmes de l'époque. Le vitrail de Mehoffer témoigne de la faculté de cet artiste à se

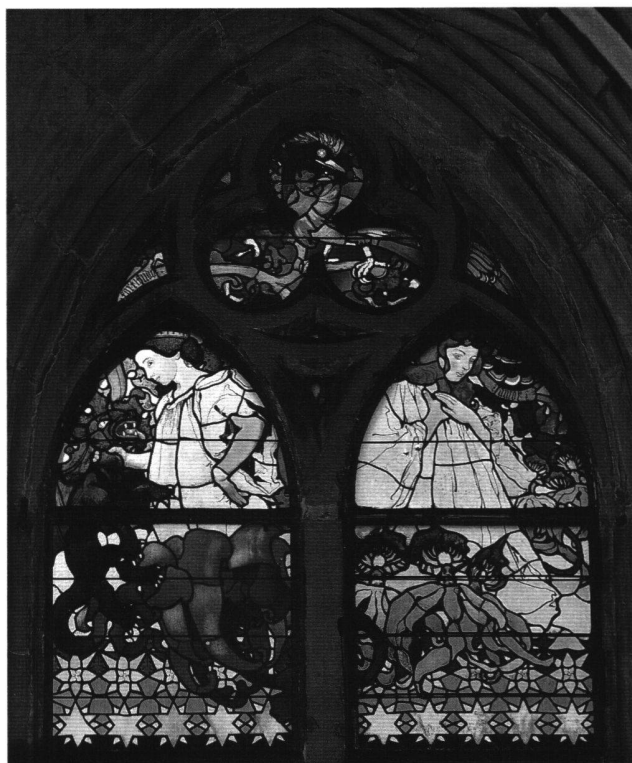


Fig. 8 Phénix, 1897. Détail du vitrail «Notre-Dame des Victoires» de Józef Mehoffer. Fribourg, cathédrale.

hausser au diapason de la sensibilité contemporaine et de ses formulations artistiques. Il a su intégrer plusieurs thèmes majeurs de l'Art Nouveau: la figure féminine se dégageant sur fond de nature, les fleurs – en particulier le tournesol –, le splendide oiseau ressemblant à première vue à un paon, la flamme, la fumée en volutes. La salamandre aussi s'inscrit parmi les motifs en vogue. Le motif à coup sûr le plus énigmatique exploité par Mehoffer est ici l'oiseau exotique, qui fait songer au paon, à l'oiseau de paradis, à l'oiseau-lyre, sans pouvoir toutefois être assimilé à l'une de ces espèces.

Quelques traits connus de la sensibilité de Mehoffer, tout comme ses méthodes de travail, incitent à poser la question: dans quelle mesure cet oiseau est-il un pur produit de l'imagination de son auteur et quel est par conséquent le rôle joué par l'observation de la nature?

Mehoffer était fasciné par tous les phénomènes de la nature, observés jusque dans leur moindre détail. Une fleur, un fruit, une robe au goût du jour, un chapeau décoré avec exubérance, une coiffure raffinée, une tapisserie, une simple tasse, excitaient son sens esthétique, le rendaient sensible à la prodigale beauté du monde environnant. De cette observation passionnée de la nature, il tirait des études remarquables de précision. Le fantastique, l'insolite ne sont donc pas chez lui le produit de la seule imagination. Celle-ci opérait par sélection et en modifiant la disposition et les proportions d'éléments empruntés aux réalités extérieures dûment analysées, captées d'abord selon leurs formes et leurs couleurs d'origine.⁸

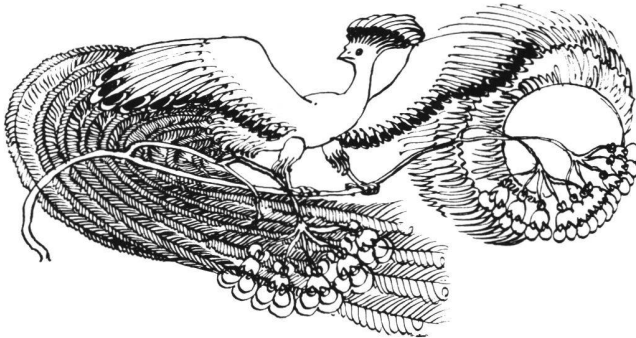


Fig. 9 Vignette pour la revue «Chimera», 1902. Dessin à l'encre de Józef Mehoffer.

Revenons à l'oiseau énigmatique. Son aspect général, ses proportions, la disposition des ailes, la forme de la queue surtout, évoquent l'oiseau-lyre ménure. Cet oiseau appartient à une espèce appelée *Menura superba* ou *novohollandiae* que caractérise une queue impressionnante à la fois par ses dimensions et son coloris, ornée de deux longues rectrices extérieures à forme de lyre tandis que les larges vexilles intérieures sont striées de raies transversales. Les rectrices médianes sont longues et délicates; leurs plumes sont clairsemées et monochromes (fig. 3).

Mehoffer a rendu avec une méticuleuse précision la rectrice à forme de lyre – il n'en a montré cependant qu'une en entier. A leurs parties supérieures, les rectrices médianes sont les mêmes que chez l'oiseau-lyre, tandis qu'à leur extrémité elles adoptent la forme décorative des tectrices du paon, ocellées comme il se doit, et celle de longues plumes terminées en éventail. Quant aux couleurs de l'oiseau, elles ressemblent à celles de l'oiseau-lyre de l'espèce *Menura superba*, où dominent le gris brunâtre et le rougeâtre. En revanche, les hautes pattes robustes sont communes à l'oiseau-lyre et à d'autres grands oiseaux tels que le paon. Et c'est à ce dernier que l'artiste a emprunté la forme du cou, allongé et souple. La tête fut empruntée à une autre espèce encore, la pintade africaine *Numida meleagris*, reconnaissable à sa huppe raccornie en forme de crête de casque.⁹

En créant cet être fantastique, l'artiste ne s'est donc pas abandonné à son imagination au point d'ignorer la réalité ex-

térieure. Son oiseau hybride est bien plutôt né d'une synthèse d'éléments empruntés à différentes espèces d'oiseaux, rendus avec exactitude.

L'Art Nouveau abonde en représentations d'êtres fantastiques composés de formes humaines et animales, ou bien de formes tirées de différents animaux. Ces êtres revendiquent en général une origine antique, qu'il s'agisse du faune, du sphinx ou de la licorne.¹⁰ Dans *Jeunesse de l'Art*, l'oiseau représenté est un phénix.

Le phénix mythique tire ses origines lointaines des religions de l'Orient.¹¹ Dans l'Égypte ancienne, il portait le nom de Bennou, l'oiseau sacré vénéré à Héliopolis, symbole du soleil



PEINTURE SUR VERRE
GLASMALEREI

· KIRSCH ET FLECKNER ·
· FRIBOURG - SUISSE ·

MÉD. D'ARGENT · BORDEAUX · 1895 ·
MÉD. DE BRONZE · GENÈVE · 1896 ·
MÉD. D'OR · PARIS · 1900 ·
· LA PLUS HAUTE RÉCOMPENSE PARMI LES VERRIERS SUISSES ·

Fig. 10 Tract publicitaire de l'atelier Kirsch & Fleckner, après 1900. Vignette de Józef Mehoffer.

et des inondations périodiques du Nil. Ce sont les écrivains grecs qui l'ont introduit dans la tradition européenne. Il était à la fois symbole de renaissance et d'immortalité parce qu'il incarnait les retours cycliques de la vie. En effet, d'après la version la plus connue du mythe, à intervalles réguliers cet oiseau se consumait à sa propre chaleur puis renaissait de



Fig. 11 a, b Cortège de porteurs de croix, 1924. Cartons pour deux vitraux de la Chapelle Sainte-Croix à la cathédrale de Wawel (détails) de Józef Mehoffer. Cracovie, propriété privée déposée au Musée national.

ses cendres. Cesare Ripa l'a défini comme symbole de l'immortalité, de l'éternité, tout en y rattachant d'autres symboles, le phénix fonctionnant aussi comme symbole du feu.¹²

On représentait le phénix comme un oiseau à l'éblouissant plumage multicolore, «infiniment plus beau que le plus splendide paon». Il pouvait prendre l'aspect d'un aigle, d'un héron, d'un paon ou d'un oiseau fantastique.

Dans la littérature de *La Jeune Pologne*, le mythe du phénix intervient à côté de ceux d'Eleusis, de Dionysos, d'autres encore, comme l'un des symboles clés de l'époque. Il est symbole de renaissance, exprime «la lutte contre la passivité, l'apathie décadente; il représente une attitude positive face à l'existence».¹³ Il ne possède pas les significations polyvalentes et ambivalentes d'autres motifs courants à l'époque.

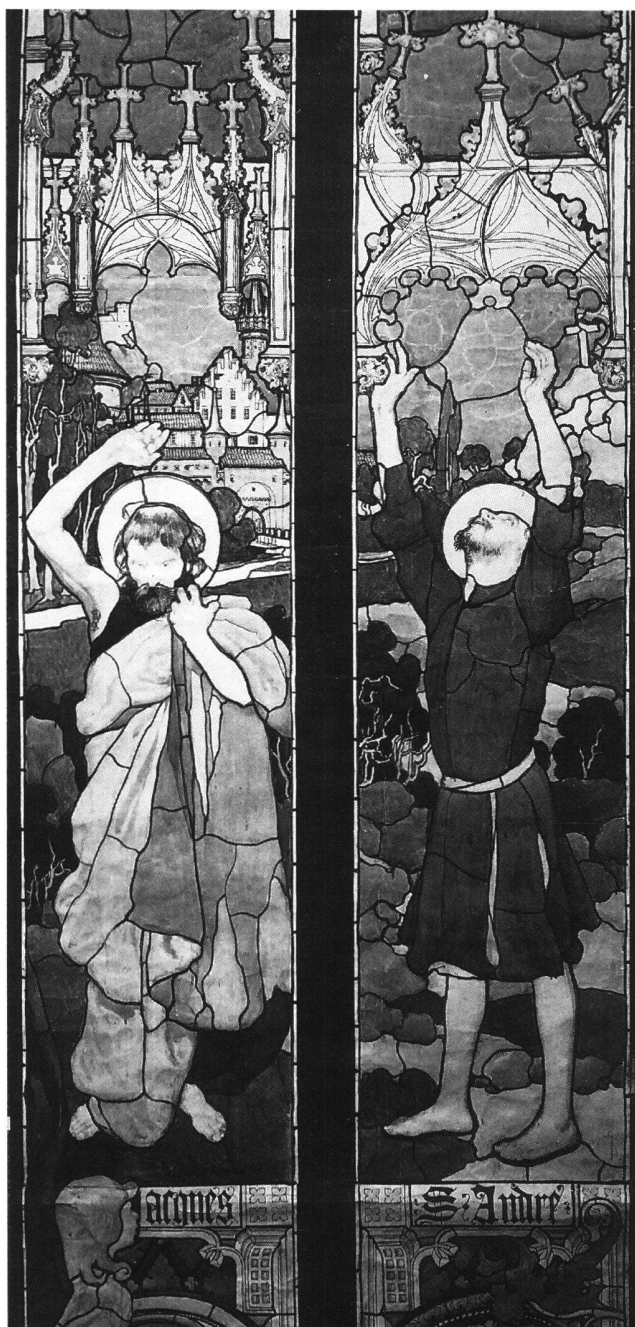


Fig. 12 Saint Jacques et saint André, 1896. Carton pour le vitrail «Les Apôtres» de la cathédrale de Fribourg (détail) de Józef Mehoffer. Cracovie, propriété privée déposée au Musée national.

Hors du contexte historique où il fut exploité comme métaphore de la libération de la nation opprimée, ou comme symbole de l'inspiration ou des passions, le phénix désignait toujours une force victorieuse de l'inertie et de la mort, l'énergie d'une renaissance. Le feu en revanche, motif également très

répandu, revêtait une signification ambivalente puisqu'il pouvait être facteur soit de destruction soit de régénération. Dans ses deux fonctions, il définissait la mission et la place de l'artiste telles que l'époque les concevait. Ainsi, le feu *se consumant* avait valeur positive d'acte créateur. Dans ce contexte, viennent à l'esprit les propos de Nietzsche qui, pour définir l'activité créatrice de l'artiste, fit appel au symbolisme du feu et du phénix: «Verbrennen musst du durch Wollen in deiner eignen Flamme: Wie wolltest du neu werden, wenn du nicht erst Asche geworden bist.»¹⁴ Nous signalons ici cette interprétation parce qu'elle est caractéristique de l'époque. Il faut toutefois remarquer que dans *Jeunesse de l'Art* le feu brûlant sur l'autel n'est pas un feu qui détruit; il n'évoque ni épouvante, ni inquiétude, ni non plus quelque violence. Et la prêtresse est ici une adolescente entourée de fleurs aux couleurs de l'innocence.

Autre motif d'un grand attrait décoratif, riche aussi de sens: le tournesol. Cette fleur est assimilée au soleil en raison de sa couleur, de sa forme rayonnante et de son tropisme.¹⁵ Faut-il le rappeler, le phénix symbolise lui aussi le soleil parce qu'il incarne le cycle de la mort et de la renaissance; on le représentait même parfois avec des ailes déployées sur fond de disque solaire. C'est dire par conséquent que le tournesol entretient indirectement un rapport avec le phénix et qu'il complète le symbolisme de ce motif clé.

Le phénix en effet nous offre la clé pour comprendre le vitrail. De *Jeunesse de l'Art* se dégage alors l'idée de l'immortalité de l'art, de sa vitalité, de son aptitude à renaître sans cesse à travers de nouveaux styles, de nouvelles tendances.

La présence des deux figures en costume Renaissance libère l'ouvrage de toute attache à un événement particulier, à une problématique liée exclusivement à l'art contemporain de Mchoffer. Elles ne participent pas au mystère, demeurent littéralement – et au sens figuré – en retrait. De tels personnages, revêtant habituellement la livrée d'une autre époque ou des costumes stylisés, sont introduits dans les tableaux historiques du XIX^e siècle afin d'assurer à ces derniers une portée plus générale, montrer que le sujet ne se limite pas à un moment précis, qu'il dégage bien plutôt une signification universelle¹⁶ (fig. 4).

Le paysage étalé au second plan est à son tour porteur de significations. Il offre au regard un pré-avenant, limité à l'horizon par un groupe de buissons et d'arbres de différentes espèces, parmi lesquels se reconnaissent à leur silhouette élancée des cyprès, ornement obligé de la nature méditerranéenne. En outre s'élève à droite, sous un ciel d'un bleu serein, un élégant petit temple antique. Tous ces éléments s'ancrent dans la tradition du paysage idéal cultivé surtout dans la peinture des XVII^e et XVIII^e siècles. Son modèle littéraire fut créé par Homère, repris et développé par Théocrite, Virgile et d'autres poètes de l'Antiquité¹⁷, puis, ultérieurement, par des génies tels que Dante, Arioste, Shakespeare et Milton.¹⁸ Leurs œuvres exaltent le concept d'un beau idéal, à l'abri de tout accident ou *désordre* de la nature. Dans ce but, l'artiste procède de manière réfléchie, ordonnant les plus beaux éléments susceptibles de former un paysage de calme

et d'harmonie. Le tableau d'un tel paysage composé devait comporter, pour être parfait, un groupe d'arbres variés, un bosquet ombré d'où jaillit une source, un pré avenant sous un ciel méditerranéen, toujours serein. Plus tard, les artistes étofferont ce schéma en introduisant des obélisques, des temples antiques, ces fabriques ajoutant à des valeurs esthétiques une charge émotionnelle et la référence à un mythique âge d'or, à une heureuse Arcadie de rêve. Le jardin anglais proposera l'un des avatars de ce paysage idéal.

La présence de pareil paysage dans la composition de Mehoffer est riche de sens, puisqu'elle transporte l'art dans le domaine du beau idéal. Semblable référence au mythe méditerranéen toujours vivant, nous invite dès lors à situer l'artiste dans le courant de la tradition classique de la culture européenne.

Le thème proposé au registre inférieur du vitrail, celui de la salamandre au milieu des flammes, est lui aussi significatif.¹⁹ Il illustre le mythe de l'animal capable de vivre dans le feu sans en subir aucun préjudice.²⁰ Purement décoratif à première vue, ce motif reconduit donc la symbolique sous-jacente de la scène principale, exaltant une fois encore le concept d'immortalité indestructible.

Ce mode de composition, où les scènes secondaires font écho au thème principal, fut privilégié par les peintres symbolistes du XIX^e siècle dans le but de mieux préciser et mettre en évidence l'idée fondamentale d'une œuvre.²¹ Citons à titre d'exemple le tableau de Franz von Stuck, *Sphinx* de 1902, où la scène principale montre une Sphynge sensuelle tandis qu'une autre, plus petite, figure en-dessous dans une sorte de prédelle. Les auteurs des *allégories réelles* du XIX^e siècle adoptèrent des solutions analogues dans le dessein d'assurer à leurs compositions un sens plus profond et plus universel.

Au sujet du concept de base de son vitrail, Mehoffer s'est lui-même exprimé dans une lettre adressée au père dominicain Joachim Berthier, l'un de ses amis fidèles jusqu'à la mort, initiateur des vitraux de Fribourg qu'il défendit par la parole et l'écrivit. Se posait alors la question d'un titre approprié au vitrail destiné à Vincent Kirsch: «L'Art moderne vous a-t-il plu? Je vous serais reconnaissant de trouver un terme propre pour traduire ma pensée. Ce n'est pas de l'Art moderne qu'il s'agit: c'est de la jeunesse de l'art plutôt, comme antithèse de tout ce qui est vieilli, débile, impuissant.» Le père Berthier y ajoute ce commentaire: «Je pensai que l'artiste avait trouvé le nom convenable pour désigner son œuvre, et je maintins le nom *Jeunesse de l'Art* dans la description que j'en publiai alors. C'est bien de rajeunissement incessant, ou mieux de la jeunesse éternelle de l'art qu'il s'agit. Les formes peuvent vieillir, l'art vrai ne vieillit pas.»²²

Les propos que nous venons de citer demeurent un précieux document contemporain explicitant la pensée de l'artiste. Ils n'ajoutent cependant rien au message déjà exprimé clairement et sans ambiguïté par l'œuvre elle-même et son titre à la fois bref et précis.

Le titre est ici de la plus haute importance. Il impose d'emblée une lecture correcte du thème. Mehoffer use des symboles classiques, mais ceux-ci ne rendent parfaitement compte de l'intention de l'artiste qu'avec le concours du titre.



Fig. 13 L'épouse de l'Agneau, 1900. Carton pour le vitrail «Le Saint Sacrement» de la cathédrale de Fribourg (détail) de Józef Mehoffer. Cracovie, propriété privée déposée au Musée national.

Ce dernier a valeur de commentaire autorisé, faisant corps avec l'œuvre pour éclairer le sentiment du spectateur.²³

Œuvre illustrant une idée générale, à travers un langage de signes codés, *Jeunesse de l'Art* propose donc une allégorie.²⁴ Or pour les ouvrages de ce genre le titre revêt au XIX^e siècle une importance déterminante.

Florissante à l'époque baroque, l'allégorie subira au XVIII^e siècle une crise due au fait que les choses visuelles cessèrent alors d'être perçues comme des symboles du monde des idées et par suite également d'une mutation du système de valeurs reconnues. Celles de l'époque qui s'ouvre ne peuvent plus être exprimées par le truchement des symboles conventionnels, souvent empruntés à la mythologie grecque et romaine tombée en désuétude.



Fig. 14 «Vita somnium breve», 1902. Projet pour l'ex-libris du Musée national de Cracovie de Józef Mehoffer.

Malgré tout, la nécessité demeurait d'illustrer les idées générales concernant la vie publique, la religion, la morale, les beaux-arts, la littérature ou la philosophie de l'histoire. En témoignent les innombrables allégories du XIX^e siècle. Or les artistes de ce siècle ne disposaient plus de formules allégoriques adéquates adaptées au présent, ce qui les délivrait du même coup de conventions contraignantes. Ils recoururent à d'anciennes figures et attributs réutilisés ou bien selon la tradition, ou bien en les insérant dans des contextes nouveaux; sinon, ils s'ingéniaient avec plus ou moins de bonheur à inventer de nouveaux moyens d'expression par métaphores.

La rupture du lien entre système de signes et idées, rendait souvent impossible une interprétation univoque des images. Nous pourrions citer des ouvrages où les idées exprimées par telle allégorie ont même changé au gré des circonstances en fonction de nouveaux besoins. Pour sa part, Mehoffer sut renouer avec la tradition allégorique tout en se maintenant dans l'univers symbolique de son temps. Il n'introduisit aucun

symbole étranger à son époque. La majorité des motifs usités appartiennent au répertoire iconographique de l'Art Nouveau, tant par leur aspect décoratif que par leur pouvoir émotionnel et leur portée symbolique. Point d'attribut chez lui introduit de manière artificielle, à la différence de tant d'autres compositions allégoriques. Son tableau reflète une vision relativement naturaliste, si bien que le symbolisme de certains motifs demeure caché.

Même en faisant abstraction du sujet défini par le titre, le spectateur perçoit *Jeunesse de l'Art* d'emblée comme une œuvre allégorique tant ce vitrail se rapproche des allégories traditionnelles, avec leurs motifs d'inspiration antique et la présence de figures féminines nues personnifiant des idées. Chez Mehoffer déterminante apparaît en premier lieu la figure de la prêtresse allumant sur l'autel la flamme du sacrifice. Sa nudité *allégorique*, dégagée de tout érotisme, prend valeur particulièrement significative. Le fait qu'elle se dégage sur fond de paysage, la situe d'autre part dans l'iconographie propre à l'époque. Le caractère transcendant de la scène est en second lieu suggéré par la présence des acolytes qui cheminent, à l'instar de Dante et son guide (fig. 5), dans les jardins de l'Art. Un tel procédé relève des modes de l'art exploités au XIX^e siècle. Quant aux autres éléments, ils ne se laissent reconnaître comme symboles donc – dans le cas présent, comme des symboles allégoriques – que par leur insertion dans le contexte de l'œuvre entière. En eux-mêmes, ils revêtent surtout une valeur formelle et décorative.

Qu'est-ce qui poussa Mehoffer à traiter ce sujet? Rappelons d'abord que l'illustration d'idées générales était chose courante à l'époque, tout spécialement dans le décor peint et sculpté des édifices publics. Ce phénomène s'affirmait aussi dans l'art du vitrail. Le plus souvent, les thèmes s'accordaient avec les fonctions du lieu qui les accueillait. De ce point de vue, une allégorie de l'Art se justifiait pleinement dans un atelier de vitraux, a fortiori dans un atelier aussi fameux que celui de Kirsch & Fleckner.

Au XIX^e siècle, plus particulièrement dans sa seconde moitié, l'art acquit un prestige exceptionnel, devenant quasiment objet de culte. En conséquence le musée, le salon d'art et le bâtiment de l'opéra devinrent des temples de ce culte. Malgré la crise qui, à la fin du siècle, devait ébranler nombre d'idéaux anciens et les rejeter, l'art conserva son rang de valeur incontestée. De par son thème, ses éléments formels et les idées sous-jacentes, *Jeunesse de l'Art* correspond précisément à une telle conception de l'art.

N'oublions pas que Mehoffer n'avait nullement l'intention de créer une personnification intemporelle de l'art. Il voulait plutôt magnifier un aspect clairement défini de celui-ci, sa jeunesse telle que voulaient la promouvoir les courants contemporains en provoquant son renouveau. Il ne se sert donc pas tant de symboles traditionnels de l'art; il privilégie une symbolique qui exalte avant tout les idées d'immortalité, de renaissance, d'éternel retour par des allégories placées dans un paysage d'une beauté idéale.

Grâce à deux esquisses conservées dans les collections de la famille de l'artiste, nous pouvons suivre le processus de cristallisation du concept de ce vitrail.²⁵ La première de ces

deux tentatives de donner corps à l'idée de *Jeunesse de l'Art*, est un dessin à l'encre de Chine (fig. 6), l'autre une aquarelle (fig. 7). Elles ne sont pas datées mais leur ordre chronologique ne fait pas de doute.

A l'exception du compartiment inférieur, la composition du dessin diffère de la version définitive réalisée en verre par la présence de deux bandes latérales relativement autonomes. Celles-ci renferment deux sveltes figures de femmes enveloppées de robe flottantes et dissimulées en partie sous un exubérant décor floral. Il s'avère que la figure d'une jeune fille nue allumant la flamme sur un autel élevé, constituait dès le départ le motif principal. Dans le dessin, elle apparaît encore enfantine, la silhouette frêle, les cheveux touffus noués par une sorte de cocarde. La scène se déroule dans un jardin de campagne bien entretenu dont la perspective conduit à un manoir coiffé d'un toit à comble brisé, typique de l'ancienne architecture polonaise. Des cigognes en vol animent le sommet de la composition. Le registre inférieur, limité par une bande à décor géométrique, est empli de flammes. La salamandre n'y figure pas encore.

En revanche, la salamandre apparaît dans l'aquarelle qui constitue le stade intermédiaire entre le dessin que nous venons de présenter et le vitrail. L'artiste y a supprimé les bandes latérales, intégrant à la scène principale les figures féminines qui portent désormais l'empreinte du style fin de siècle. Tout en conservant le charme de ses formes sveltes, la jeune fille du panneau est ici un peu plus mûre, et ses cheveux retombent librement sur les épaules. Mais c'est dans le vitrail seulement que la chevelure se dénouera, adoptant la sinuosité *modern style* et une ampleur digne de Botticelli, une *mèche naïve* venant en outre effleurer la joue. La variété, la profusion des couleurs, l'ordonnance des fleurs au premier plan, créent l'atmosphère d'un jardin de campagne. Toutefois, au manoir du fond entouré de verdure s'est substitué un paysage à l'italienne qui laisse entrevoir le fragment d'une rotonde antique. En haut à droite, un phénix aux formes fantastiques et aux couleurs chatoyantes fait irruption; un autre oiseau, semblable par la silhouette et le coloris, a pris la place des cigognes. Par son attitude, sa silhouette, son coloris, le détail de son plumage, enfin par sa place dans la composition ce phénix, remarquons-le, rappelle moins la version définitive du vitrail que le même animal représenté dans le remplage de la baie de droite de la double verrière de *Notre-Dame des Victoires*, à la cathédrale de Fribourg (ill. 8). Mehoffer travaillait précisément à ce vitrail en 1897, au moment où l'aquarelle fut créée. Dans le vitrail de la cathédrale, le phénix est plus qu'un beau décor: il se rattache à la scène principale consacrée à la victorieuse bataille de Morat et remplit une fonction symbolique: exprimer la renaissance procédant du sacrifice de la vie.²⁶

Je suis amenée à conclure que la formulation définitive de l'enseigne de l'atelier Kirsch & Fleckner a mûri tandis que Mehoffer élaborait le vitrail de *Notre-Dame des Victoires*. Le thème du phénix appartient désormais à l'univers symbolique de notre artiste. Nous le retrouvons par exemple dans une vignette d'un cahier de la revue *Chimera* en 1902 (fig. 9). Ses qualités décoratives seront exaltées dans un tract publicitaire

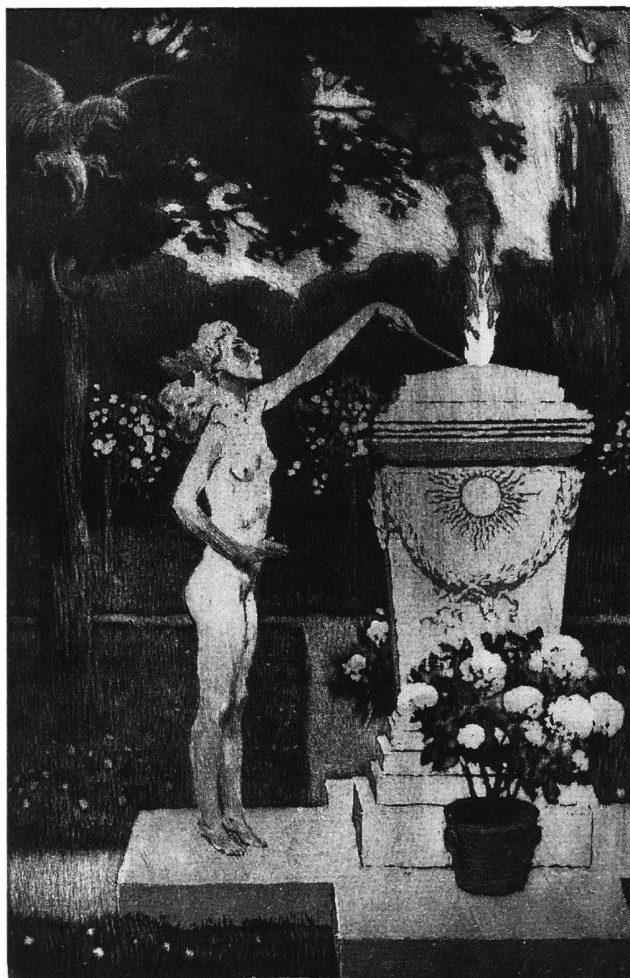


Fig. 15 «Jeunesse de l'Art», 1911. Aquatinte de Józef Mehoffer.

de l'atelier Kirsch & Fleckner conçu par Mehoffer après 1900 (fig. 10). Il apparaîtra encore dans les deux verrières de la chapelle de la Sainte-Croix à la cathédrale de Wawel à Cracovie. Ces deux vitraux de Wawel, dont la première version du projet date de 1901, précèdent leur réalisation de plus de vingt ans et illustrent l'histoire de la Sainte-Croix. Le phénix y figure plusieurs fois dans les scènes représentant un cortège de porteurs de croix (fig. 11a, b): les hommes et les femmes peinent sur un chemin où poussent d'immenses chardons, portant leur fardeau. Au ras de leur tête resplendissent les silhouettes multicolores d'oiseaux fantastiques²⁷, qui sont autant de phénix. Il faut ici rappeler que le phénix de la mythologie était un être absolument unique, tandis que chez Mehoffer il devient symbole individuel pour chacun, dans son aventure spirituelle de renaissance à travers le sacrifice. Voilà qui explique la présence de plusieurs phénix. Toutefois, dans l'esquisse à l'aquarelle pour *Jeunesse de l'Art*, la présence d'un second oiseau volant dans les hauteurs, semblable au phénix du premier



Fig. 16 Affiche à l'occasion du cinquième centenaire de la bataille de Grunwald, 1910, de Józef Mehoffer.

plan, ne se justifie que selon des impératifs formels; son rôle est en effet d'occuper la portion d'espace dévolue auparavant à des cigognes en vol. Dans la version finale, celle du vitrail, ne subsiste qu'un seul phénix, à la fois plus somptueux et doué d'une présence plus intense. Il entre ici dans une relation avec l'autel, avec les flammes, la fumée, relation qui définit clairement sa fonction symbolique. La confrontation du vitrail et de ses esquisses démontre ainsi que l'idée première s'est affranchie en quelque sorte d'une scène de genre et de son caractère

anecdotique pour s'épanouir en une heureuse composition réfléchie, où chaque élément s'ordonne en dégagant la valeur symbolique que lui assigne la tradition.

En résumé, *Jeunesse de l'Art* apparaît certes lié par de nombreuses attaches à son époque; il se situe par là au diapason des tendances artistiques et spirituelles de l'heure. Mais, tout en s'intégrant par ses qualités formelles et son iconographie au contexte de l'*Art Nouveau*, cette création plonge ses racines dans la tradition de l'art de la seconde moitié du XIX^e siècle.

Après avoir situé ce vitrail dans son époque, il convient encore de s'interroger sur la place qu'occupe *Jeunesse de l'Art* dans la production de Mehoffer. D'emblée s'affirment de nombreuses analogies avec les premiers vitraux de la cathédrale de Fribourg. Avec *Les Apôtres* de 1896 (fig. 12), il partage plusieurs traits communs: proportions, gestes et contours des figures, leur relation avec l'espace, composition du paysage, dimensions et formes des plages de verre enserrées de plomb. Les parallèles avec *Notre-Dame des Victoires* de 1897 sont moins nombreux parce que le sujet à plusieurs personnages y dicte une autre composition. Les différences se creusent plus encore avec *Les Martyrs*, ce chef-d'œuvre européen de l'art du vitrail, conçu et exécuté en 1899, qui exigeait d'être achevé à temps pour être présenté à l'Exposition Universelle de Paris de 1900. Les scènes des *Martyrs* se jouent presque exclusivement au premier plan, dans une atmosphère lourde de tension que déterminent l'horreur du vide, les formes aux contours très accidentés, les couleurs sonores. Dans le vitrail suivant, consacré au *Saint-Sacrement* et élaboré dans les années 1896–1900, l'espace est quasiment nié pour la raison que le fond se dissout dans une mosaïque de plages ornementales. Les diverses figures, définies par un trait dynamique, tortueux, adoptent le même caractère ornemental que le décor géométrique du fond, ce qui accentue l'impression d'exubérance. Au point de vue du style, la verrière du *Saint-Sacrement* diverge donc sensiblement du vitrail que nous étudions.

Le survol stylistique des vitraux des années 1896–1900 invite à penser que *Jeunesse de l'Art* est certes une œuvre réalisée en 1900, mais d'après un projet antérieur, établi probablement peu de temps après son esquisse à l'aquarelle de 1897. Et pourtant, les vitraux du *Saint-Sacrement* et de *Jeunesse de l'Art* possèdent aussi quelques traits communs. Nous pouvons de fait constater une grande similitude entre la figure de la jeune fille et celle de l'épouse de l'agneau dans le *Saint-Sacrement* (fig. 13). On pourrait croire qu'il s'agit du même modèle, dressé dans la même attitude, la tête légèrement levée vers l'hostie placée dans un ostensor splendide, ses longs cheveux dorés retombant sur le dos, le bras levé. Elle est ici vêtue d'une robe blanche; de sa tête couronnée de marguerites blanches tombe un voile transparent, au point qu'on le discerne à peine. Bien que la robe recouvre son corps, que le tracé des plombs diffère, sa silhouette de verre diaphane, à la blancheur délicatement teintée de rose, rappelle la clarté et la luminosité du corps nu de la jeune fille de *Jeunesse de l'Art*.

D'autres analogies encore se font jour. Ainsi, dans les deux compositions montent des volutes de fumée. Dans la verrière

du *Saint-Sacrement*, cette fumée jaillit non pas au-dessus mais au-dessous de la fille: mais précisément, en cet endroit, les volutes de fumée établissent une correspondance avec un motif de *Jeunesse de l'Art*, celui du buisson aux fleurs blanches. D'autre part, le feu brûlant sur l'autel trouve un parallèle dans l'ostensoir radieux situé de façon analogue. En outre, les deux compositions accordent une place en bordure droite à deux acolytes qui, dans la verrière de la cathédrale, sont habillés d'amples robes, se présentent de profil et ne sont visibles qu'en partie.

Nous pouvons en déduire que lorsqu'il élaborait, en 1898, le projet pour le *Saint-Sacrement*, l'artiste tira profit de certaines associations d'idées, de solutions formelles, offertes par son projet de vitrail destiné à l'atelier Kirsch & Fleckner qu'il préparait en même temps ou venait d'achever.

L'œuvre de Mehoffer fourmille de motifs que l'artiste a puisés dans ses propres travaux antérieurs. Il peut s'agir de motifs décoratifs, à résonance symbolique suivant le contexte, par exemple le tournesol exploité à maintes reprises, ou le phénix, dont nous avons évoqué la fortune plus haut. L'artiste se sert aussi de scènes iconographiques tels que les trois femmes, représentées comme des allégories des trois vertus théologiques, au-dessus du corps de la jeune fille morte, dans le vitrail de 1901 à la chapelle funéraire des Grauer à Opava, et ensuite dans le projet présenté en 1902 au concours pour l'ex-libris du Musée National de Cracovie. L'agencement y est légèrement modifié: le corps de la jeune fille demeure, mais les trois vertus sont devenues des personnifications des beaux-arts, *Architecture*, *Sculpture* et *Peinture*, tandis que l'ensemble de la composition recevait le titre *Vita somnium breve* (fig. 14). Ce projet, qui n'obtint que le second prix et ne fut pas retenu pour la réalisation, sera lui-même repris en 1904, presque sans modifications, dans un vitrail très beau servant d'enseigne pour l'atelier des peintres-verriers A. Tuch & W. Ekielski.²⁸ Remarquons entre parenthèses que l'idée de l'immortalité de l'art se situe là encore au cœur de l'ouvrage. Mais ce sujet mérite d'être traité à part.

Mehoffer reprit l'allégorie de l'*Eternelle Jeunesse de l'Art* dans l'aquatinte de 1911 environ, dotée du même titre que le vitrail de l'atelier Kirsch & Fleckner (fig. 15). Si le thème demeure le même, si le contenu est exprimé à l'aide de motifs similaires, en revanche la composition diffère nettement. Elle se limite à l'image principale, le motif de la salamandre dans les flammes étant évacué. Notons en outre que l'artiste y abandonne la stylisation caractéristique de l'Art Nouveau. C'est dire que nous ne retrouvons ici ni la mosaïque décorative des surfaces planes de la scène principale du premier plan, ni la fluidité des formes et la souplesse de la composition, ni cette prolifération de motifs à tendance décorative prononcée. Le corps nu de la jeune fille contredit les canons du beau classique; il est traité d'une façon qui définit aussi les dessins et autres œuvres graphiques de Mehoffer à cette époque. Le symbolisme qui filtrait dans le vitrail à travers le bouquet de tournesols, se trouve traduit ici par le sobre disque solaire gravé sur la face latérale de l'autel. Le phénix a perdu toute sa splendeur; il est remplacé par un prosaïque rapace tenant dans ses serres une sorte de lézard à la longue queue tordue. Les pi-



Fig. 17 Affiche pour l'exposition de la Société des artistes polonais Sztuka à Varsovie, 1924, de Józef Mehoffer. Poznań, Musée national.

voines sont changés contre des hortensias, de même que les cigognes dans leur nid, relayent le symbolisme du phénix.

Un autre changement considérable, qui modifie très sensiblement la signification de l'œuvre, intervient dans la composition du paysage. Ici, plus de nature idéale de caractère classique méditerranéen, dominée par un temple grec; ce n'est pas non plus un jardin d'inspiration romantique, mais le banal espace clos et intimiste d'un jardin de campagne avec ses allées bien ratissées, orné de rosiers soigneusement taillés et d'hortensias en pots. Au cyprès s'est substitué un arbre familier au paysage polonais, le peuplier sur la cime duquel des cigognes ont installé leur nid.

Ce retour à l'idée de 1896 n'est pas fortuit. Il manifeste une prédilection de Mehoffer pour les thèmes et motifs relatifs à la demeure, son intérieur et son environnement immédiat, un intérêt qui ira s'accroître au cours de son existence. Ce penchant de l'artiste rejoint une tendance générale de l'art de cette

époque. Après 1900, celui-ci délaisse peu à peu sa haute mission d'exprimer le mystère, l'indicible, et leur préfère le domaine de l'intimité. Cependant, tous les mots d'ordre exaltant la jeunesse gardent leur actualité; ils gagnent même en vigueur avec le culte naissant de l'action, de l'énergie, de la force physique, autant de slogans placés sous le signe solaire.

Il ne faut donc pas s'étonner que vers 1911 Mehoffer situe prosaïquement sa représentation allégorique de la jeunesse dans un simple jardin de campagne, probablement le sien, où vient prendre place un autel frappé du symbole solaire.

Absent de l'aquatinte, le motif de la salamandre ressurgit à la même époque dans une autre création de l'artiste, un projet de 1910 pour une affiche destinée à marquer le cinquième centenaire de la bataille de Grunwald (fig. 16). La salamandre y occupe par rapport à la scène principale le même emplace-

ment que dans le vitrail conçu pour l'atelier *Kirsch & Fleckner*. De plus, elle y assume la même valeur symbolique, tout en différant dans sa formulation stylistique.

Pour en finir avec cet examen de la fortune des motifs du vitrail *Jeunesse de l'Art* dans les œuvres ultérieures de Józef Mehoffer, signalons son affiche créée pour l'exposition de la Société des artistes *Sztuka* qui se tint à Varsovie en 1924 (fig. 17). Elle représente une femme souriante en robe du soir des années 1920; par-dessus l'épaule celle-ci jette un regard de séduction sur le spectateur, dans une pirouette du corps vu de dos et se retournant de trois quarts. Deux fantastiques oiseaux multicolores, évoquant des phénix, déploient leurs ailes au-dessus de ses bras tendus. Désormais, toute perception symbolique du motif paraîtrait bien aléatoire si nous ne gardions en mémoire le vitrail de Fribourg.

NOTES

- ¹ Cf. S.T. MADSEN, *Art Nouveau*, éd. pol., Warszawa 1977, 28.
- ² Des notes biographiques en langue allemande consacrées à Józef Mehoffer se trouvent entre autres dans: THIEME-BECKER, *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler*, t. 24, p. 338; *Ein seltsamer Garten, Polnische Malerei des 19. Jahrhunderts: Romantik, Realismus und Symbolismus*, Kunstmuseum Luzern 1980, Catalogue d'exposition, p. 68–70; *Glasmalerei um 1900 in der Schweiz. Le vitrail 1900 en Suisse*, Liestal 1985, p. 102–104. La biographie exhaustive en polonais avec l'analyse de l'œuvre et avec la bibliographie est comprise dans: *Polski Słownik Biograficzny*, t. 20, Wrocław 1975, p. 380–383.
- ³ L'ensemble des vitraux de Mehoffer dans la Cathédrale de Fribourg est l'objet d'une étude de T. ADAMOWICZ, *Witraże fryburskie Józefa Mehoffera* (= *Studia z Historii Sztuki*, t. 30), Wrocław 1982, et de HORTENSIA VON RODA, *Die Glasfenster der Kathedrale St. Niklaus in Freiburg in der Schweiz. Josef Mehoffers Lebenswerk, 1895–1936*. Diss.phil. Fribourg/Suisse 1985 (publication privée). Le Musée d'art et d'histoire de Fribourg et le Musée suisse du vitrail préparent une exposition sur les vitraux de Mehoffer et l'atelier Kirsch & Fleckner pour 1995.
- ⁴ A propos de contacts des Polonais avec la ville de Fribourg cf. T. STRYJEŃSKI, *Witraże Józefa Mehoffera w kolegiacie św. Mikołaja we Fryburgu. Polacy we Fryburgu*, Kraków 1929, p. 23–30.
- ⁵ J. MEHOFFEROWA, *Rozwój myśli twórczej Józefa Mehoffera*, t. 1, manuscrit, Bibliothèque Ossoliński, ms. 14039/II, f. 225.
- ⁶ M. WALLIS, *Secesja*, Warszawa 1974, p. 163. Edition en langue allemande: *Jugendstil*, Warszawa 1982.
- ⁷ Seulement le corps de la jeune fille est en quelques endroits coupé d'une façon peu heureuse par les lignes foncées du plomb.
- ⁸ L'ancien élève de Mehoffer, Wojciech Jastrzębowski, raconte une anecdote qui illustre bien la passion de l'artiste pour la fidélité au détail. Or il eut un jour l'occasion de voir dans l'atelier du professeur le portrait inachevé de Madame Mehoffer, la montrant assise dans une belle robe du soir. Deux fragments étaient peints «arrangés», et même finis avec la couleur: la tête avec une belle coiffure en haut du tableau et un bouquet de fleurs posé sur le plancher en bas. Tout le reste du tableau n'était pas touché du pinceau, il n'y avait que le dessin. Mehoffer dit: «Vous êtes sans doute étonné que je peins par morceaux, mais dans ce cas-là c'est une triste nécessité. Ma femme avait une coiffure merveilleuse et

- je doute qu'on puisse répéter cela, et les fleurs vont bientôt faner. Je devais peindre ces deux fragments immédiatement» (*Wojciech Jastrzębowski 1884–1963*, Wrocław 1971, p. 112).
- ⁹ Je dois l'identification de différents éléments du plumage de l'oiseau aux ornithologues: M. Z. BOCHEŃSKI du Département de la zoologie systématique et expérimentale de l'Académie polonaise des sciences et au M. J. WASILEWSKI du Département de la zoologie des oiseaux de l'Université Jagellonne.
- ¹⁰ Cf. M. WALLIS (cf. note 6), p. 179.
- ¹¹ Cf. J. CHEVALIER/A. GHEERBRANDT, *Dictionnaire des symboles*, Paris 1974. – P. GRIMAL, *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine*, Paris 1976. – *Lexikon der Kunst*, t. 3, Leipzig 1975.
- ¹² C. RIPA, *Iconologia di Cesare Ripa Perugino*, Siena 1613.
- ¹³ M. PODRAZA-KWIATKOWSKA, *Pustka – otchłań – pełnia*, dans: *Młdopolski świat wyobraźni. Studia i eseje pod redakcją M. Podrazy-Kwiatkowskiej*, Kraków 1977, p. 93. L'auteur analyse le symbole du phénix dans le contexte du symbolisme de l'inertie et de la renaissance à l'époque de la Jeune Pologne.
- ¹⁴ F. NIETZSCHE, *Also sprach Zarathustra*, München 1964, p. 51.
- ¹⁵ Cf. J. CHEVALIER/A. GHEERBRANDT (cf. note 12).
- ¹⁶ M. POPRZECKA, *Akademizm*, Warszawa 1977, p. 114–117.
- ¹⁷ E.R. CURTIUS, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Bern 1954, chap. X; P. KRAKOWSKI, *Krajobraz idealny w malarstwie w XVIII i XIX*, dans: «*Folia Historiae Artium*», t. 12, 1976, p. 159–175.
- ¹⁸ H. HONOUR, *Néo-classicisme*, éd. polonaise: *Neoklasycyzm*, Warszawa 1972, p. 182–196.
- ¹⁹ Mehoffer usa plusieurs fois une telle division du vitrail, surtout quand elle était souhaitable à cause de la forme allongée de la fenêtrure. Ainsi p.ex. dans le premier vitrail pour la Cathédrale de Fribourg, «*Les Apôtres*», fait d'après le projet de concours 1895, les figures de saints situés au centre sont accompagnées par les symboles correspondants, placés en bas et en haut. Ceux d'en bas se font surtout remarquer, car ils se trouvent dans les cases entièrement séparées. Dans le cas de la «*Jeunesse de l'Art*» de la verrière qui n'est pas trop allongée ne pouvait pas être la cause de la séparation du segment d'en bas.
- ²⁰ J. CHEVALIER/A. GHEERBRANDT (cf. note 12).
- ²¹ H.H. HOFSTÄTTER, *Symbolismus und die Kunst der Jahrhundertwende*, Köln 1965, p. 121–128.

- ²² J. BERTHIER, *Vitraux de Mehoffer à Fribourg*, Lausanne 1918, p. 4. L'auteur continue: «C'est ce qu'avait symbolisé Mehoffer un peu auparavant dans son petit vitrail, qui nous montre un Phénix, l'oiseau divin, au somptueux et ardent plumage, brillant d'une jeunesse renouvelée sans fin, se délectant au parfum de l'encens que de jeunes princesses brûlent sur un autel en son honneur. Dans le fond, un temple corinthien, souvenir de l'art antique, à droite et à gauche de puissants tournesols aspirants les rayons de l'astre du jour; dans le bas, une salamandre vivante dans les flammes qui ne l'offusquent point. Si nous ne faisons erreur, l'art de Mehoffer est bien cela: au fond, l'immuable beauté qui s'exprime sous des formes toujours nouvelles.» Cette opinion était jusqu'à présent la plus ample présentation du vitrail «La Jeunesse de l'Art». Dans la littérature polonaise on ne trouvait que deux mentions basées sur le texte de Berthier: WŁ. KOZICKI, *Józef Mehoffer*, dans: «Sztuki Piękne» III, 1926–1927, p. 394, et T. ADAMOWICZ (cf. note 3), p. 97.
- ²³ A propos du rôle du titre de l'œuvre d'art cf. M. WALLIS, *Sztuki i znaki. Pisma semiotyczne*, Warszawa 1983, p. 226–271.
- ²⁴ Cf. E. GOMBRICH, *Icones Symbolicae: The visual images in Neoplatonic thought*, dans: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, t. 11, 1948. – M. POPRZĘCKA (cf. note 16), surtout le chapitre: Alegoria. – J. WOZNAKOWSKI, *Symbol i alegoria*, dans: le même, *Czy artyści wolno się żenić*, Warszawa 1978. – J. BIAŁOSTOCKI, *Symbole i obrazy*, dans: le même, *Symbole i obrazy w świecie sztuki*, Warszawa 1982.
- ²⁵ Crayon et encre de Chine sur papier. 27,2 × 18,5 cm. Signé deux fois: sur la marge en bas à droite: JM., 25 grudnia, 25 décembre, à l'encre de Chine et en bas à droite dans le cadre du dessin, à l'encre: Józef Mehoffer. Aquarelle sur papier; 55 × 35 cm, signature sur la marge inférieure à droite: *Józef Mehoffer*; reproduite en 1897 dans «*Zycie*» n° 12, p. 12, comme «Esquisse de Mehoffer».
- ²⁶ T. ADAMOWICZ (cf. note 3), p. 36. Le motif du phénix dans la composition «Notre-Dame des Victoires» a pu venir à l'esprit de l'artiste à propos de la personnification de Helvetia par analogie avec le symbolisme du phénix qu'il ne pouvait pas ignorer, celui qui se rapportait à la renaissance de sa patrie – la Pologne.
- ²⁷ Identifiés dans la littérature comme les oiseaux de paradis: *Józef Mehoffer, Katalog wystawy*. Muzeum Narodowe w Krakowie, Kraków 1964, p. 113; J. PUCIATA-PAWŁOWSKA, *Józef Mehoffer*, Wrocław 1969, p. 30.
- ²⁸ L'original de «Vita somnium breve» de 1904 est la propriété de M. Ryszard Mehoffer à Cracovie, et sa réplique portant la signature de G. Żelenski qui racheta l'atelier en 1906, appartient au Musée national de Cracovie.

PROVENANCE DES ILLUSTRATIONS

- Fig. 1: Inventaire du patrimoine artistique, Fribourg (photo: Yves Eigenmann, Fribourg).
 Fig. 2: Dessin de l'auteur.
 Fig. 3: Reproduction d'après L. DELAPCHIER, *Les oiseaux du monde. Atlas des oiseaux*, t. 1, Paris 1959, fig. 121.
 Fig. 4, 6, 15: Photos: M. Wesolowska.
 Fig. 5: Reproduction d'après: *Zeichnungen von Sandro Botticelli zu Dantes Göttlicher Komödie*, Berlin 1921.
 Fig. 7: Photo: S. Michta, Cracovie.
 Fig. 8: Inventaire du patrimoine artistique, Fribourg (photo: J. Mülhauser, Fribourg).
 Fig. 9, 11–13: Musée national, Cracovie.
 Fig. 10: Reproduction d'après: W. KOZICKI (cf. note 22), p. 371.
 Fig. 14: Reproduction d'après: *Architekt*, 1902, n° 5.
 Fig. 16: Reproduction d'après: J. PUCIATA-PAWŁOWSKA (cf. note 27), ill. 57.
 Fig. 17: Musée national, Poznań.

RÉSUMÉ

Le vitrail intitulé *Jeunesse de l'Art* est un ouvrage de grand intérêt artistique, créé en 1900 par l'artiste polonais Józef Mehoffer. Il devait servir d'enseigne à l'atelier Kirsch & Fleckner à Fribourg. Le langage et l'esprit spécifiques de l'Art Nouveau s'y manifestent tant dans la forme que dans l'iconographie, qu'il s'agisse de la jeune fille aux cheveux ondoiyants représentée sur fond de paysage, du phénix évoquant à la fois le paon et l'oiseau-lyre, des flammes, des volutes de fumée, du décor floral ou enfin de la salamandre. Ses idées, l'artiste les a exprimées par le truchement de symboles et d'allégories qui, tout en plongeant dans une longue tradition de culture européenne, se trouvent réactualisés par les aspirations contemporaines. Ce vitrail est une allégorie de la jeunesse éternelle de l'art, de sa vitalité, de son pouvoir immortel de renaissance. Il exalte la force créatrice et le caractère impérissable du beau.

ZUSAMMENFASSUNG

Das vom Polen Józef Mehoffer im Jahre 1900 für die Freiburger Glasmalereiwerkstatt Kirsch & Fleckner als Firmenschild geschaffene Glasfenster *Jeunesse de l'Art* ist von grossem künstlerischem Interesse. Die dem Jugendstil eigene Ausdrucksweise und Gesinnung sind in Form und Ikonographie offenkundig, im Mädchen mit gewellten Haaren vor einer Landschaft, im Phönix, einem Zwitterwesen zwischen Pfau und Leierschwanz, in den wellenförmigen Rauchswhaden, im Blumenwerk oder im Salamander. Mehoffer hat seine Bildidee über Symbole und Allegorien vermittelt, deren Wurzeln tief in europäische Traditionen zurückreichen, doch hier zu neuem Leben auferstehen. Das Glasfenster ist eine Allegorie der Ewigen Jugend der Kunst, ihrer Vitalität und unverlierbaren Fähigkeit zur Wiedergeburt; es verherrlicht die schöpferische Kraft und das unvergängliche Wesen des Schönen.

RIASSUNTO

Creata dal polacco Józef Mehoffer nel 1900 come insegna per la bottega dei mastri vetrai Kirsch & Fleckner la vetrata *Jeunesse de l'Art* è di gran interesse. L'espressione e lo spirito specifici dello «Jugendstil» si manifestano nella forma e nell'iconografia, nella ragazza dai capelli ondulati in fronte ad un paesaggio, nella fenice, metà pavone e metà uccello lira, nelle onde fumogene, nei motivi floreali o nella salamandra. Mehoffer ha veicolato le sue idee figurative in merito a simboli e allegorie, le cui radici risalgono ad una profonda tradizione europea che rinasce a nuova vita. La vetrata è intesa come allegoria della giovinezza eterna dell'arte, della sua vitalità e delle sue immortali capacità di rinascita. Essa esalta la forza creativa e l'essenza eterna della bellezza.

SUMMARY

The stained-glass window *Jeunesse de l'Art* created in 1900 by Józef Mehoffer of Poland as the company plaque for the Freiburg Glass Painting Workshop Kirsch & Fleckner is of great artistic interest. The vocabulary and spirit of Art Nouveau are unmistakable in the form and iconography of the window: the maiden with cascading hair in front of a landscape, the phoenix depicted as a cross between a peacock and a lyrebird, the undulating swaths of smoke, the floral ornamentation and the salamander. Mehoffer's imagery is expressed in terms of deeply rooted, time-honored European symbols and allegories that have here been imbued with new life. The stained-glass window is an allegory of the eternal youth of art, its vitality, its undying faculty for rejuvenation; it exalts creative power and the imperishable essence of beauty.