Zeitschrift: Genava : revue d'histoire de l'art et d'archéologie
Herausgeber: Musée d'art et d'histoire de Genève
Band: 44 (1996)

Artikel: Le Passé de James Vibert : un précédent californien?
Autor: Corboz, André
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-728336

Nutzungsbedingungen
Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. 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. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

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. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

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. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 13.07.2025

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

LE PASSÉ DE JAMES VIBERT: UN PRÉCÉDENT CALIFORNIEN?

Par André Corboz

«Vibert Precoce»
Joseph Beuys
Zwei Fräulein mit leuchtendem Brot, 1966

1.

Les sculptures *Le Passé* et *L'Avenir* de James Vibert ont été installées au sommet du grand escalier du Musée d'art et d'histoire de Genève en 1922, sur deux socles achevés en 1910 déjà, année où le bâtiment fut inauguré. Il avait été prévu de confier à Vibert et à Auguste von Niederhäusern, dit Rodo, le soin de «décorer plastiquement» ces points, mais par suite de la mort de Rodo en 1913, ce fut Vibert qui exécuta les deux œuvres[1]. La commande daterait de 1914[2] et la réalisation de 1919-20 (fig. 1)[3].

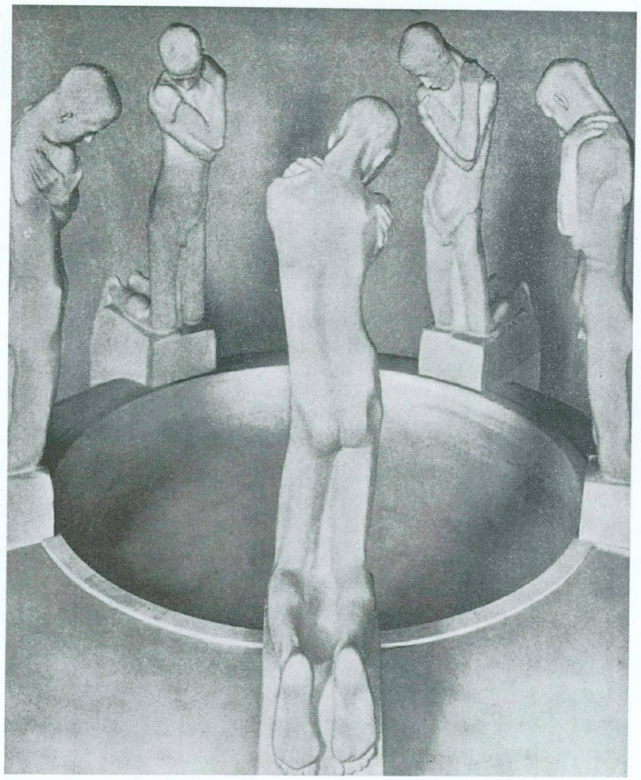
James Vibert (1872-1942) avait été élève de Rodin; son art, «avec toutes ses qualités purement sculpturales, n'est cependant jamais vide de pensée», note W. Deonna[4], qui précise: «pour lui, la forme est toujours le vêtement d'une idée, surtout d'un symbole»; c'est un artiste «psychologue et penseur». Jusqu'à Paul-André Jaccard, qui, lui, est sensible à la «simplification abstraite des masses»[5], l'œuvre de Vibert fera en effet l'objet de descriptions surtout lyriques et symboliques, sacrifiant volontiers à l'effet littéraire[6].

Le Passé et *L'Avenir* présentent d'ailleurs une thématique se prêtant aisément à de tels exercices. Ainsi, dans son article déjà cité, W. Deonna interprète ces sculptures comme des emblèmes du musée lui-même, «la pensée que révèlent les mille œuvres enfermées en lui» étant opposée antithétiquement à «l'attente joyeuse de ce qui sera», car dans ce Temple du Passé trouveront place les créations de l'art contemporain. Quant aux grands vases où les figures se penchent ou s'adossent, ce seraient des fleurs pétrifiées.

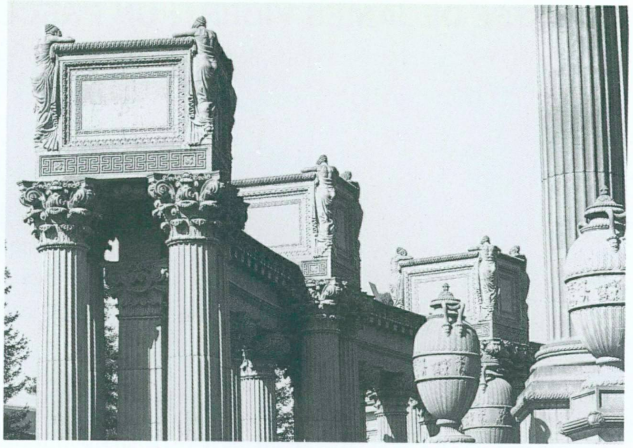
2.

Ce thème de la vasque aux personnages qui se mirent, très fin de siècle, avait déjà été traité avant Vibert. Par exemple, le sculpteur George Minne avait en 1906, à la demande du Folkwang-Museum d'Essen, reproduit cinq fois, au bord d'un bassin circulaire, l'image d'un enfant agenouillé d'abord exécutée en 1898 (fig. 2)[7]. Toutefois, le rapport entre les deux sculptures est assez vague.

1.
James Vibert, *Le Passé,* 1922. Genève, Musée d'art et d'histoire, Inv. 1922-315



2.
George Minne, *La fontaine aux agenouillés,* 1898-1906. Tiré de: A. de Ridder, *George Minne,* 1947



3.
Richard Maybeck, architecte, Ulric Ellerhusen, sculpteur, Urnes du Palace of Fine Arts, San Francisco, 1915

Il en va tout autrement – pour le thème, et non pas pour le traitement plastique – d'une série d'œuvres, toutes pareilles (il y en a une vingtaine), produite pour le *Palace of Fine Arts* de la *Panama-Pacific International Exposition* qui eut lieu à San Francisco en 1915 (fig. 3 et 4).

L'auteur du Palais des Beaux-Arts, Bernard Maybeck (1862-1957), travaille à ce projet dès 1913[8]. Formé à l'Ecole des Beaux-Arts de Paris de 1882 à 1886 (dans l'atelier de Louis-Jules André), Maybeck est avec Greene & Greene et Irving Gill l'un des précurseurs de l'architecture moderne en Californie, cela même si le caractère néo-Renaissance du palais de 1915 rompt avec toute sa recherche antérieure, où le Moyen Age, gothique surtout, jouait un rôle considérable.

La composition s'organise autour d'une rotonde et s'articule symétriquement sur deux colonnades courbes, indépendantes, portant des vasques rectangulaires. Celles-ci devaient contenir des fleurs et de la vigne, mais restèrent libres de végétation faute de financement[9]; les femmes placées aux quatre coins des vasques auraient donc été en partie cachées par ces plantes.

Quant au thème, il n'est pas clair; Ben Macomber, dans son guide de l'exposition, parle de pleureuses[10], mais Maybeck lui-même ne s'est pas expliqué sur ses intentions, ou du moins nous les ignorons[11]; Sally Woodbridge suppose que ces «femmes cafardeuses» avaient essentiellement une fonction formelle, bien que les «urnes funéraires» suggèrent le deuil[12].

Les urnes elles-mêmes seraient de William Gladstone Merchant, qui aurait achevé le projet de Maybeck[13], tandis qu'Ulric Ellerhusen serait le sculpteur des figures[14]. L'ensemble du Palais des Beaux-Arts a été reconstruit de 1962 à 1967[15].

Quelles que soient les interprétations esquissées, on comprend mal la raison de ces cuves juchées sur des colonnes et moins encore pourquoi le motif se répète à l'identique. Il ne s'agit certainement pas d'un puits (au fond duquel les figures chercheraient une étoile) et le thème de l'axe du monde ne paraît pas plausible non plus, en raison notamment de sa répétition. En revanche, s'il s'agit bien d'urnes comme plusieurs auteurs l'affirment, le thème du passé acquiert de la vraisemblance.

Mais une autre interprétation encore, beaucoup plus audacieuse, n'est peut-être pas exclue. Selon Gray Brechin, une mathématicienne nommée Cora Lenore Williams enseignait à Berkeley dans l'école où fréquentaient les enfants de Maybeck; elle était en relation avec Bergson et tenait des cours sur la quatrième dimension; elle écrivit même un livre sur la *Panama-Pacific Exposition* qu'elle décrivait comme un exemple d'espace retourné («inside out»)[16]... Dans cette perspective, les figures multipliées aux coins des cuves pourraient en effet insister sur ce renversement. Mais il est délicat d'aller plus loin que cette hypothèse, que le caractère Beaux-Arts de l'architecture contredit quelque peu...

3.

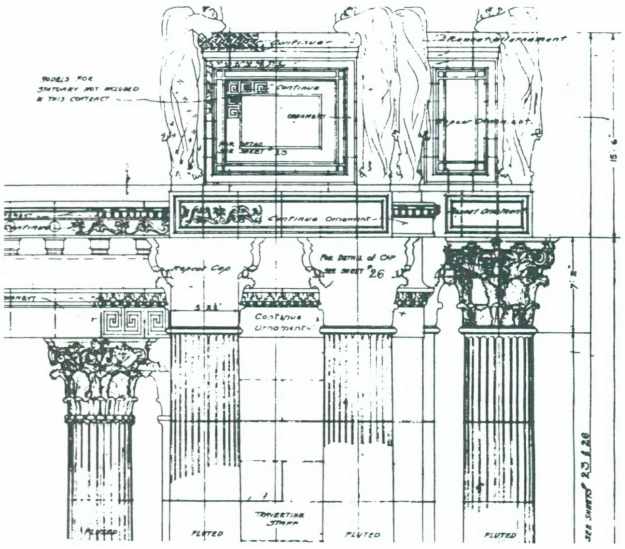
S'il existe une relation entre les vasques de Merchant et Ellerhusen et *Le Passé* de Vibert, comment construire une filiation entre les œuvres de San Francisco et celle du sculpteur carougeois?

La première piste à suivre pourrait être d'enquêter sur les échos de la *Panama-Pacific International Exposition* dans la presse européenne. C'est là un travail long et difficile, dont le résultat ne permettrait toutefois pas de conclure avec certitude que l'artiste suisse avait eu connaissance du palais de Maybeck. Et cela d'autant moins qu'il ne semble pas que les archives de James Vibert aient été conservées[17], qui pourraient contenir des traces de son intérêt pour ce thème. La grande presse de l'époque, française en particulier, vouait d'ailleurs son attention à l'évolution de la guerre. Et si *L'Illustration* du 11 septembre 1915 consacre tout de même une page et quatre photographies à la manifestation de San Francisco, c'est uniquement pour parler des pavillons de la France et de la Belgique.

En revanche, il existe une autre piste beaucoup plus simple, encore que tout inattendue. En 1915 précisément, la sœur de James, Constance, émigre à San Francisco avec son mari, le sculpteur sur bois Jules Suppo[18]. C'est dans doute par elle que des images des urnes parviennent à Carouge. L'hypothèse est d'autant plus probable que Jules Suppo travailla à la décoration de nombreuses maisons de la région, notamment pour le fameux William Randolph Hearst, magnat de la presse qui inspira le *Citizen Kane* d'Orson Welles et bâtisseur du célèbre Hearst Castle de San Simeon. L'employeur principal de Suppo fut en effet Julia Morgan, l'architecte de Hearst, qui construisit même sa maison à San Francisco[19]. Si l'on observe encore que Bernard Maybeck lui-même œuvra pour Hearst jusqu'en 1927[20], l'hypothèse acquiert une vraisemblance accrue.

4.
Détail d'une urne

5.
Dessin d'exécution, anonyme. Tiré de: K.H. Cardwell, *Bernard Maybeck*, 1977 (p. 144)



4.

Il ne s'agit évidemment pas de réduire *Le Passé* de Vibert au précédent californien. L'intérêt consiste bien plutôt à mesurer la dérive qui mène d'une œuvre à l'autre, en d'autres termes la transformation du thème et sa traduction dans un langage d'une orientation culturelle très différente. Cette note, toutefois, ne vise qu'à signaler le problème, lequel reste à traiter.

Notes:

1 Waldemar DEONNA, «Les groupes du sculpteur James Vibert au Musée d'art et d'histoire de Genève», *Pages d'Art,* août 1922, pp. 223-227

2 Cf. Emile SCHAUB-KOCH, *James Vibert statuaire,* Genève, 1942, p. 35

3 Paul-André JACCARD, *La sculpture,* Ars Helvetica VII, Disentis, 1992, p. 219

4 DEONNA, *op. cit.*, p. 223

5 JACCARD, *op. cit.*

6 Outre W. DEONNA, *op. cit.*, cf. Louis AVENNIER, *James Vibert statuaire,* Genève, 1922; Lucie FLORENTIN, *James Vibert,* Genève, s.d.; Jean DE FONTANES, *La Vie et l'œuvre de James Vibert,* Genève 1942; SCHAUB-KOCH, *op. cit.*; René HUYGHE, «James Vibert et la dualité de Rodin. A propos d'un livre récent de M. Emile Schaub-Koch», *Journal de Genève,* 9 et 10 août 1943; Charles BAUDOUIN, *James Vibert,* La Chaux-de-Fonds, 1943; en revanche, les quelques lignes consacrées à Vibert dans Adolf REINLE, *Kunstgeschichte der Schweiz, IV, Die Kunst des 19. Jahrhunderts. Architektur/Malerei/Plastik,* Frauenfeld, 1962, p. 343, s'en tiennent à la plastique.

7 Cf. André DE RIDDER, *George Minne,* Anvers, 1947. Je remercie Rainer M. Mason de m'avoir signalé cette œuvre.

8 Cf. Bernard MAYBECK, *Palace of Fine Arts & Lagoon,* San Francisco, 1915; Esther MCCOY, *Five California Architects* [1960], New York, 1975, pp. 1-57; Kenneth H. CARDWELL, *Bernard Maybeck, Artisan, Architect, Artist,* Salt Lake City, 1977, pp. 142-155; Sally B. WOODBRIDGE, *Bernard Maybeck Visionary Architect,* New York, 1992, pp. 98-111

9 Cf. Ben MACOMBER, *The Jewel City,* San Francisco, 1915, p. 102

10 *Ibid.*: «The weeping women at the corners [...] expressive of the melancholy felt on leaving a great art collection.» (?)

11 WOODBRIDGE, *op. cit.*, p. 109: «Although Maybeck must have been asked many times about the meaning of his brooding ladies, his answers have not come down to us.»

12 *Ibid.*: «The stance of the draped figures peering over the tops of the tomblike planters and the funerary urns stationed around the rotunda do suggest a state of mourning. Why all this funerary paraphernalia? One plausible explanation is that by the time of the exposition, the war-torn present loomed over the vanished past. Maybeck may have intended some reference to the tragic events that surrounded the escapist world of the exposition, but history's political aspects seem never to have engaged his mind, and no evidence exists that the design of the palace was in any way his response to the calamitous times.»

13 MCCOY, *op. cit.*, p. 40

14 MACOMBER, *op. cit.*, p. 102

15 WOODBRIDGE, *op. cit.*, p. 98

16 Communication écrite du Dr Gray Brechin du 28 juin 1994, dont je le remercie; je n'ai pu me procurer l'ouvrage de C.L. WILLIAMS.

17 Information aimablement communiquée par M. Jean M. Marquis, directeur-conservateur du Musée de Carouge

18 C'est à Mmes Guy Fontanet-Vibert, François Vibert et Jeannette Vibert que je dois ces renseignements: qu'elles veuillent bien trouver ici l'expression de ma reconnaissance.

19 Cf. Sara HOLMES BOUTELLE, *Julia Morgan Architect,* New York, 1988, p. 142 sq. (avec photographies de la maison de Suppo à Polk Street, 1925), p. 190 (travaux pour Hearst Castle en 1925), p. 219 (travaux pour Wyntoon, après 1933) et p. 221 (photographies de diverses sculptures néo-gothiques à Wyntoon). Le fils de Constance et Jules Suppo-Vibert, André, est décédé, mais il y aurait encore des descendants aux Etats-Unis.

20 Cf. WOODBRIDGE, *op. cit.*, pp. 75-87

Crédit photographique:

Musée d'art et d'histoire, Genève, photo MAH: fig. 1
Photo A. Corboz: fig. 3 et 4