



SIK ISEA

Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft
Institut suisse pour l'étude de l'art
Istituto svizzero di studi d'arte
Swiss Institute for Art Research



Vibert, James, *Buste de Ferdinand Hodler*, après 1917 (modèle en terre cuite de mars 1917), marbre, 52 x 24 x 28 cm (Objektmass), Privatbesitz, 1960

Bearbeitungstiefe

■■■■□

Name

Vibert, James

Namensvariante/n

Vibert, James André

Lebensdaten

* 15.8.1872 Carouge, † 30.4.1942 Plan-les-Ouates

Bürgerort

Carouge (GE)

Staatszugehörigkeit

CH

Vitazeile

Sculpteur, graveur; représentant majeur de la sculpture symboliste en Suisse

Tätigkeitsbereiche

sculpture, monument, sculpture en bronze, sculpture en pierre, sculpture en plâtre

Lexikonartikel

Entre 1885 et 1887, James Vibert apprend la ferronnerie à l'École des arts industriels à Genève puis, jusqu'en 1889, se perfectionne à Lyon, travaillant dans la Maison de forge Euler et chez Eugène Pagny à l'exécution des grilles de la nouvelle Préfecture. Il obtient par ailleurs un diplôme de modelage et de dessin à l'École d'enseignement professionnel du Rhône. Revenu à Genève fin 1889, il reçoit sa première commande privée, le *Guide du Mont-Blanc* (1889–1890). Il se lie avec [Ferdinand Hodler](#), [Auguste de Niederhäusern](#) et l'architecte [Albert Trachsel](#), qui l'initie

au symbolisme. Avec son frère [Pierre-Eugène](#), diplômé en gravure à l'École des arts industriels, il s'installe à Paris dès 1892. Au premier *Salon de la Rose-Croix*, fondé par Joséphin Peladan cette même année, il voit les œuvres de ses compatriotes Hodler, Niederhäusern, Trachsel, [Félix Vallotton](#), [Eugène Grasset](#) et [Carlos Schwabe](#) et découvre le cercle des symbolistes de la revue *La plume*. L'influence exercée sur Vibert par les poètes symbolistes, Paul Verlaine en particulier, est considérable. Après ses premières expositions parisiennes en 1893, au *Salon de la Société nationale des beaux-arts* et au second *Salon de la Rose-Croix*, il obtient, en 1894, la bourse Lissignol à Genève, qui lui permet d'effectuer un stage important chez Auguste Rodin, alors actif à son *Balzac*. A l'occasion de ses passages à Genève, il pose en 1896 pour Hodler et sa *Bataille de Marignan* et obtient en 1899 la commande du buste de *Moïse Vautier*, installé sur la place du Marché, à Carouge. Membre fondateur avec son frère du *Salon d'Automne* à Paris en 1903, il est nommé professeur à l'École des beaux-arts de Genève la même année, assurant la formation de nombreux élèves jusqu'en 1935. Membre de la Commission fédérale des beaux-arts de 1906 à 1908 et de 1923 à 1926, il exerce dès lors une forte influence sur la sculpture en Suisse romande.

L'œuvre considérable de Vibert est tout entier dominé par le mouvement symboliste. Sans doute l'influence de Rodin est-elle manifeste dans presque toutes ses compositions de groupe, mais l'idée dominante du sculpteur carougeois de trouver une forme définitive et simplifiée qui parte de la matière même pour rejoindre le symbole s'oppose à la virtuosité de son maître, qui utilise, disait-il, «la matière en despote». Cette volonté affirmée et idéaliste d'exploiter les potentialités de la matière pour réaliser une œuvre hautement symbolique tire son origine des expériences d'un Michel-Ange porté à choisir ses marbres aux sources des carrières pour en voir vibrer les veines. Pourtant, dans la pratique, rien de tel chez Vibert qui ne jouissait ni d'un contexte culturel stimulant (Paris mis à part), ni des conditions matérielles nécessaires pour réaliser ses ambitions. Toutes ses œuvres monumentales officielles sont ainsi marquées d'une pesanteur qui découle non seulement des matériaux, mais de leur traitement sculptural qui en accentue la compacité.

Quant au milieu artistique genevois, il subissait l'écrasement complexe de Hodler et reflétait aussi les courants contradictoires d'une recherche d'identité helvétique et romande, cette dernière imprégnée par la France et Paris. Vibert affronta ces difficultés identitaires avec une autorité reposant sur la force, la puissance et la conciliation sur le plan artistique, tout en étudiant – selon la méthode de Hodler – le type «idéal». L'évolution stylistique de sa sculpture monumentale manifeste, dès son contact avec Hodler et son retour à Genève, l'obsession d'une forme stylisée, empruntée

à l'art assyrien – comme dans la composition frontale et solennelle du *Serment du Grütli* de 1914 –, complètement décorative dans le *Monument national du Valais* (1918) à Sion ou dans le *Monument des communes réunies* (1925) à Carouge, plus personnelle dans *L'effort humain*, bien que l'artiste n'ait pas eu le choix du matériau. L'impressionnante série des portraits montre mieux encore l'oscillation entre une forme académique mise en contraste par le traitement organique du buste, par exemple *Hodler* ou *Navazza*, et les tentations de stylisation dont l'*Autoportrait* de 1929, très assyrien dans sa pureté découpée, peut être considéré comme une grande réussite.

De toute sa production parisienne, entre 1892 et 1903, la plus intéressante par son audace et sa liberté, il ne reste que bien peu de témoignages. La plupart de ses sculptures en plâtre ont en effet disparu. Elles se caractérisent par une matière à l'état de magma ou d'esquisse formant soit un socle soit un écran plus ou moins modelé d'où émerge la figure beaucoup plus précise qui donne son sens à l'idée unificatrice de la sculpture. L'*Enlisé (Vita in Morte)* (1892), inspiré de la *Vita Nova* de Dante, fut présenté au *Salon* de la Société nationale des beaux-arts en 1893, puis au second *Salon de la Rose-Croix* avec *Hantises* et *Visions* (un portrait allégorique du poète Paul Plan, détruit).

Le projet d'une œuvre construite autour d'un thème central, l'*Autel à la Nature*, illustre, par les titres des groupes qui devaient la composer – *Révolte contre l'Infini*, *Souffrance morale*, *Déchéance humaine* –, un romantisme tourmenté ou, comme dans *Lutte contre la matière*, l'angoisse du sculpteur. Pour la première maquette de l'un des groupes sculptés, *L'effort humain*, exposé en 1897 au *Salon des Cents* à Paris, Vibert a repris et transformé *L'esclave* de Michel-Ange du Louvre pour en faire la figure principale de son humanité; mais la composition se ressent nettement du passage chez Rodin et abandonne la vision organique pour une forme beaucoup plus élaborée, disposée sur un long socle monumental et nu. La deuxième maquette de *L'effort humain*, exposée au *Salon d'Automne* de 1903, acquise par le Gouvernement français, fondue en bronze et longtemps exposée au Musée de l'Orangerie à Paris, accentue le caractère dynamique de la composition en remplaçant la charrue par un boulet dont la chaîne invisible forme une longue diagonale recouverte d'une étoffe mystérieuse qui lie le groupe de tête et la muse jouant de la lyre, debout, à l'arrière du drame de la destinée. A cette composition horizontale, linéaire, il faut ajouter les compositions verticales et en spirale chères aux symbolistes (Gustave Moreau en tête) que Vibert expérimente dans *Les Astres influençant la Terre*, vaste projet qui aurait atteint dix mètres de hauteur.

De ces deux rêves de jeunesse, il subsiste deux témoignages dans les parcs genevois. *L'effort humain*, monument inauguré en face de l'ancien Bureau international du travail en 1935, reprend en effet l'idée de la première maquette mais en la dépouillant des étoffes, en lissant les contours, en forçant les contrastes, exagérant l'écrasement jusqu'à la déformation. Si l'on en juge par les photographies célèbres que [Fred Boissonnas](#) fit des fragments de *L'effort humain* en 1921, le sculpteur hésitait encore entre le modelé le plus précis et la représentation stylisée. L'échec formel de cette œuvre, réduite, tient pour une part à la technique de coulage de la pierre artificielle qui en diminue toutes les qualités

tactiles. Dans le parc Barton, *La Terre* (1920), sculpture sphérique en bronze, formée d'un homme et d'une femme accroupis et enlacés, évoque encore les créations parisiennes.

La fortune critique de Vibert, qui éveilla l'attention d'un psychologue comme Charles Baudouin ou d'un historien d'art et conservateur du Musée du Louvre comme René Huyghe, s'est largement effritée après la Seconde Guerre mondiale. La volonté de puissance de cet artiste n'a jamais pu s'exprimer avec autant de promesses que dans ses maquettes; ses réalisations laissent aujourd'hui encore une sensation d'échec.

Œuvres: Genève, Musée Ariana, Musée de Carouge, Parc William Rappard (*L'effort humain*, 1935).

Armand Brulhart, 1998, actualisé 2016

Literaturauswahl

- *Artistes à Genève de 1400 à nos jours*. Sous la direction de Karine Tissot. Genève: Editions Notari et L'APAGE, 2010
- Alexandra Molano Ugnivenko: *James Vibert (1872-1942). Un sculpteur genevois entre symbolisme et la recherche d'un art national*. [Manuscrit] Mémoire de licence, Université de Genève, 2008

- Paul-André Jaccard: *Skulptur. La sculpture. La scultura. La sculptura*. [Editions parallèles en allemand, français, italien et romanche]. Disentis: Desertina, 1991 (Ars Helvetica VII)
- Jura Brüscheweiler, *Hodler*, Ausst.-Kat. Fondation Pierre Gianadda, Martigny, 1991.

- *19-39. La Suisse romande entre les deux guerres*.

Lausanne, Musée cantonal des beaux-arts, 1986. Lausanne: Payot, 1986

- *Sculptures du XX^e siècle. De Rodin à Tinguely*.

Collections du Musée d'art et d'histoire, Genève. Genève, Musée d'art et d'histoire, Musée Rath, 1984. [Textes:] Claude Lapaire [et al.]. Genève, Musée d'art et d'histoire, 1984

- Charles Baudouin: *James Vibert*. La Chaux-de-Fonds: Les nouveaux cahiers, 1943 (Artistes romands contemporains)

- René Huyghe: «James Vibert et la dualité de Rodin». In: *Journal de Genève*, 9/10.8.1943

- Emilie Schaub-Koch: *James Vibert: statuaire*. Genève: Pro Arte, 1942

- Jean de Fontanes: *La vie et l'oeuvre de James Vibert. Statuaire suisse*. Genève: P.-F. Perret-Gentil, 1942

Direktlink

<http://www.sikart.ch/kuenstlerinnen.aspx?id=4023431&lng=de>

Letzte Änderung

02.05.2021

Disclaimer

Alle von SIKART angebotenen Inhalte stehen für den persönlichen Eigengebrauch und die wissenschaftliche Verwendung zur Verfügung.

Copyright

Das Copyright für den redaktionellen Teil, die Daten und die Datenbank von SIKART liegt allein beim Herausgeber (SIK-ISEA). Eine Vervielfältigung oder Verwendung von Dateien

oder deren Bestandteilen in anderen elektronischen oder gedruckten Publikationen ist ohne ausdrückliche Zustimmung von SIK-ISEA nicht gestattet.

Empfohlene Zitierweise

AutorIn: Titel [Datum der Publikation], Quellenangabe, <URL>, Datum des Zugriffs. Beispiel: Oskar Bätschmann: Hodler, Ferdinand [2008, 2011], in: SIKART Lexikon zur Kunst in der Schweiz, <http://www.sikart.ch/kuenstlerinnen.aspx?id=4000055>, Zugriff vom 13.9.2012.