

Introduction et remerciements par Matthias Frehner du catalogue, P. 9 - 12**Augusto Giacometti : une figure marginale et centrale****Introduction et remerciements**

Par rapport à l'art moderne suisse mais aussi au développement de l'abstraction à l'échelon international au début du XXe siècle, Augusto Giacometti (1877-1947) occupe une place à la fois centrale et marginale. Dès le début de sa carrière, il fut un esprit éminemment autonome. À la différence de presque tous ses collègues artistes suisses, il s'affranchit vite des influences extérieures pour trouver une expression bien à lui. Le style décoratif de son professeur Eugène Grasset ne lui fut pas un obstacle, au contraire, il lui ouvrit la voie vers un cheminement libre, à la recherche de concepts d'abstraction indépendants, tandis que Giovanni Giacometti et Cuno Amiet passèrent des années à se défaire de la toute-puissance de leurs modèles, Giovanni Segantini dans un cas, Ferdinand Hodler dans l'autre. Augusto Giacometti, lui, n'adhérera à aucune avant-garde internationale, comme Amiet et Giovanni Giacometti le firent au mouvement « Die Brücke » ou Paul Klee et Jean-Bloé Niestlé au « Blauer Reiter ». Ce qui ne l'empêchera pas pour autant de rallier, un temps, certains rassemblements, d'abord et avant tout par sympathie personnelle pour d'autres artistes. Son adhésion au groupe « Das Neue Leben » (1918-1920), fondé par le Bâlois Fritz Baumann dans la mouvance de l'expressionnisme tardif, fut un geste spontané de solidarité envers des artistes plus jeunes, au même titre que sa « participation » à la 8e soirée Dada du 9 avril 1919 à la Kaufleuten de Zurich, où Alice Bailly et lui rendirent hommage à Tristan Tzara avec une pancarte à la feuille dorée qu'ils avaient décorée ensemble¹. Giacometti avait beau préserver son indépendance, ses engagements parallèles ne représentaient pas de contradiction. La notion de « ou bien... ou bien » ne valait ni dans sa vie ni dans son art. Pour cette raison, il n'eut pas de difficulté non plus à pénétrer dans les cercles bourgeois de Zurich qui, appréciant ses pastels et peintures à la fois délicats et réalistes, se mirent aussi à les collectionner et contribuèrent à faire de lui dès les années 1920 un des artistes attirés de la Suisse, aux côtés de Amiet. De grandes expositions eurent lieu en 1924 à la Kunsthalle de Berne et en 1927 au Kunsthaus Zürich, chaque fois avec des retombées positives. Mais il rencontra du succès aussi à l'étranger en représentant la Suisse en 1920 et 1932 à la Biennale de Venise, ou encore en exposant en 1930 et 1933 à la célèbre Galerie Bernheim-Jeune à Paris. De nombreuses commandes de peintures murales ou de vitraux pour des églises et des bâtiments publics attestent de cette reconnaissance générale, qui prendra une tournure officielle en 1934 avec son élection à la Commission artistique de la Confédération. Dans les années 1930 et les années de guerre, sa peinture colorée et moderne exprime l'idylle et la beauté des paysages suisses – comme la toile *Stampa* de 1945 (cat. 128), ce qui lui vaudra jusqu'à sa mort en 1947 d'être vénéré comme l'un des artistes majeurs du pays. C'est cette réputation qui a longtemps dominé la réception de son œuvre.

Le but de notre exposition est de mettre en évidence qu'Augusto Giacometti n'a pas été simplement un peintre abstrait occasionnel, tel que l'histoire de l'art le représente bien souvent, mais au contraire une figure pionnière du début du XXe siècle. C'est toujours à l'aune d'une œuvre individuelle que se mesure l'innovation. Désigner ses abstractions des débuts de trouvailles accidentelles ou aléatoires, parce qu'il est repassé ensuite à une peinture essentiellement figurative, devrait être caduc au plus tard depuis le « tout-va » postmoderne. Augusto Giacometti avait ses raisons de naviguer entre les styles. Ce sont les mêmes qui ont animé non seulement Amiet et Giovanni Giacometti, mais presque tous les artistes suisses des débuts de la modernité classique, d'Alice Bailly à Otto Morach, de Gustave Buchet à Louis Moilliet, qui, après une brève période d'expérimentation dans leur jeunesse sont revenus au réalisme, au plus tard dans les

années 1920. Leurs collectionneurs suisses n'étaient pas prêts, en effet, à acheter des œuvres abstraites. Des personnages qui donnaient le ton, comme Richard Bühler et Hedy Hahnloser à Winterthour, Richard Kissling à Zurich, ou Josef Müller et Gertrud Dübi-Müller à Soleure, étaient certes ouverts à l'art français moderne de l'Impressionnisme et jusqu'au colorisme fougueux des Fauves et des artistes de « Die Brücke », mais ils tenaient à ce que le motif peint soit figuratif et reconnaissable. Lorsque l'abstraction allait au-delà de Paul Cézanne et Vincent Van Gogh, le rappel à l'ordre était net et immédiat. Si l'« idée figurative » était négligée, alors même un connaisseur ouvert et éclairé comme Richard Bühler pouvait encore, en 1910, retourner une nature morte de fleurs à un peintre, fût-il nationalement établi comme Giovanni Giacometti, pour qu'il retrace les « contours du vase² ». Le collectionneur considérait un segment abstrait de la peinture comme une négligence que l'artiste devait corriger. Il eût été inconcevable que Bühler acquière une peinture autre que figurative. En Suisse, il n'y avait alors qu'un seul acquéreur d'art explicitement abstrait, le Bernois Hermann Rupf qui, en 1907, avait fait personnellement connaissance à Paris, avec son ami Daniel-Henry Kahnweiler, de Henri Matisse, André Derain, Georges Braque et autres artistes d'avant-garde. Il se mit alors à collectionner de l'art fauve et cubiste, puis constructiviste et surréaliste, de Vassily Kandinsky à Paul Klee³. Le même Rupf en revanche ne s'intéressait qu'à la marge des artistes suisses contemporains. Mais pourquoi ni celles et ceux, en Suisse, qui découvrirent l'Impressionnisme, les Nabis et les Fauves, ni le spécialiste de l'avant-garde qu'était Rupf n'achetèrent d'œuvres de Giacometti ? Cette question est d'autant plus cruciale que l'art abstrait de cet artiste s'est heurté à l'incompréhension et au refus non seulement des collectionneurs de sa génération, mais aussi, et jusqu'à aujourd'hui, de l'histoire de l'art.

Un premier indice concernant Augusto Giacometti nous est fourni par le rapport que celui-ci entretenait avec son cousin au deuxième degré, Giovanni Giacometti. Bien que tous deux originaires du village reculé de Stampa, dans le Val Bregaglia, bien que tous deux y aient grandi et soient devenus artistes dans un milieu loin de l'art, ils ne se fréquentèrent quasiment pas et se considérèrent mutuellement, toute leur vie, avec mépris. Leur grand point de discorde en peinture était la question de l'abstraction. Les rares témoignages de l'un sur l'autre se comptent sur les doigts de la main, même si une correspondance prolixe les caractérise tous les deux. Augusto ne cessa de se montrer caustique envers les peintres qui, tel Giovanni recopiaient la nature au lieu de chercher à atteindre les secrets de leur imagination, comme lui-même le faisait en tant qu'élève de Grasset. À propos des peintres paysagistes de son temps, parmi lesquels il comptait explicitement son parent, il disait ainsi : « Nous avons un profond mépris pour les "peintres d'images" qui cherchaient des "motifs" en plein air où ils s'installaient avec des sièges pliants et des chevalets. Pour nous, c'étaient des naturalistes tributaires d'un état momentané de la nature, des gens qui peignent en été des paysages tout verts et en hiver des maisons sous la neige. Des guignols au fond, déjà dans leur façon d'arriver chargés, avec leur chevalet, leur siège et leur boîte de couleurs, la pipe à la bouche, et leur tenue vestimentaire, leur dégaine et leur façon de se donner de l'importance⁴. » Pour Giovanni Giacometti en revanche, son cousin pratiquait seulement un « art d'épigones⁵ » dont on ne pouvait que se moquer : « Son art, certes bien ordonné, bien équilibré, en termes décoratifs, ne peut me séduire, tout comme l'art de Grasset ne saurait me ravir. J'aime la peinture et les peintres qui sont plus que de simples décorateurs⁶. » Cette aversion réciproque était aussi bien artistique que personnelle. À Stampa, on faisait tout pour s'éviter – ce qui pourrait sembler inimaginable au visiteur d'aujourd'hui. De façon tacite, ils s'étaient réparti les deux auberges et les motifs qu'offrait le village, de sorte qu'ils ne se croisaient ni pendant qu'ils peignaient ni dans leur temps libre⁷. L'antipathie des deux peintres l'un pour l'autre était du reste partagée par leurs familles respectives. Les fils de

Giovanni ignoraient Augusto, suite sans doute à un incident entre ce dernier et le jeune Alberto⁸. Même si l'on aborde explicitement l'un d'eux à propos d'Augusto, comme le fit Ernst Scheidegger avec Bruno Giacometti, la réaction est aussitôt au refus : « Mon souvenir d'Augusto Giacometti est celui d'un peintre au bonnet de fourrure. Lorsqu'il séjournait à Stampa, j'étais absent⁹. »

Il y a vraiment de quoi s'étonner : pourquoi cette intolérance ? On vit dans le même petit village, où l'on est lointain parent et exerce le même métier, tout en restant profondément étranger l'un à l'autre. Aucune solidarité, aucune évocation de choses communes, seulement de la raillerie et du mépris pour l'art de l'autre. Il semble en outre que la dureté du jugement artistique soit corroborée ici par des aversions personnelles. Mais d'un autre côté, il est un fait que le rapport entre Giovanni et Augusto révèle un conflit de fond au sein de l'avant-garde de l'époque et que les contemporains l'ont perçu aussi dans leur travail, la question étant celle de la « teneur » ou de la « valeur » de la toile. Giovanni Giacometti, dans toutes ses œuvres, s'orientait à la réalité visible. Il peignait sur le motif et utilisait des modèles pour ses portraits et ses tableaux de genre. En sélectionnant et transformant ce qu'il voyait, comme Hodler, il effectuait des jugements, il affranchissait l'essentiel de l'accidentel et transmettait ainsi sa vue du monde. Au fond, c'est là-dessus que reposent même le Cubisme et le Futurisme quand ils transposent des fragments de perception dans de nouveaux systèmes de classification. En revanche, celui qui peint de façon purement « abstraite », sans aucun rapport au modèle objectif de réalité, doit attribuer des contenus synesthésiques aux éléments triangulaires, linéaires, carrés, et aux combinaisons que ceux-ci peuvent former. Kandinsky avait développé un tel système afin que ses grandes abstractions donnent à voir le « spirituel dans l'art ». Par rapport aux abstractions d'Augusto Giacometti, il est intéressant de reprendre une critique formulée par Kandinsky sur Alexej Jawlensky : « Pour le dire franchement, je trouve que les touches de peinture chez Jawlensky ne sont pas tout à fait judicieuses. C'est quelque chose que pourrait faire quiconque en aurait envie¹⁰. » À la différence de Kandinsky, Jawlensky ne peignait pas selon un nouvel alphabet formellement défini, il utilisait quantité de petites touches identiques. Les touches de Jawlensky correspondent aux petits carrés pâteux, de toutes les couleurs, d'Augusto Giacometti, qui évoquent les pierres d'une mosaïque. Si l'on prend le cas de Jawlensky, toutes ces formes identiques n'ont aucune signification aux yeux de Kandinsky. Cette conception pouvant être taxée d'arbitraire, pour les critiques de l'époque, elle constitue un jeu accessible à tout le monde. Selon Giovanni Giacometti, celui qui peint ainsi n'est pas un artiste, mais un « simple décorateur¹¹ ».

C'est précisément sur ce point, à savoir celui d'un art creux et intellectuellement insignifiant, qu'attaque aussi le critique du *Bund* à l'occasion de la grande exposition Augusto Giacometti à la Kunsthalle de Berne en 1924. Certes, il concède au début quelques compliments au coloriste, qualifiant même l'exposition de « fête des sens » et les toiles « de régal pour les yeux », mais dès qu'il analyse le tout de plus près, il n'en fait qu'une vaste tromperie. Parce qu'elle en dit long sur le jugement de l'époque, nous rendons ici une partie de cette critique : « À visiter l'exposition plusieurs fois, un désenchantement croissant finit par s'installer, pour la simple raison que le contenu de ces toiles est trop pauvre. L'exposition montre des œuvres des 20 dernières années. Toutes ont en commun une caractéristique évidente, celle de la décoration plane. Dans les premières années s'y ajoutent quelques parangons littéraires, traités avec plus ou moins d'habileté, mais jamais de façon figurative, toujours de façon blafarde et purement décorative. Giacometti passe plus tard à l'image complètement abstraite. De l'année 1912 jusqu'à l'année 1922, il ne nous montre que des toiles qui ne sont rien d'autre que des champs colorés. Vues ainsi, elles sont un fabuleux luxe de couleurs, elles trahissent un goût enviable et un sens rare du coloris, mais elles ne suscitent aucun effet magique, envoûtant et sensuel à nos yeux ;

elles n'amènent pas l'observateur à un plaisir de l'art, à une notion esthétique. L'effet demeure complètement extérieur, parce que ces entités creuses ne parlent pas aux sensations intérieures, elles ne déclenchent que des stimuli sensoriels. L'image non-figurative joue un rôle majeur dans la peinture contemporaine. Beaucoup de peintres de notre temps ont, un temps, recouru à l'image pure, organisée en couleurs et lignes sans objet visible. [...] La plupart savaient exactement qu'une œuvre d'art ne parle au spectateur que quand l'objet ayant incité l'artiste à concevoir reste visible et constitue un passage vers ce que ressent et savoure l'amateur. Peu après, ils sont revenus à la peinture figurative. D'autres en revanche ont persévéré et essayé de donner forme à leurs sensations à l'aide des seules lignes et couleurs¹². »

Toute sa vie durant, Augusto Giacometti fut confronté à ce genre de reproches. Son abstraction sans alphabet ne pouvait être cernée – ni en termes de narration, ni comme un système philosophique ou théosophique. Ses deux premières *Abstractions d'après une peinture sur verre au Musée Cluny* (cat. 11) ont toujours été considérées, dans l'optique de son professeur Grasset, comme les produits d'un art *appliqué*. Et comme il utilisa sa méthode – consistant à appliquer la couleur comme des pierres de mosaïque sur la toile – non seulement pour ses abstractions mais aussi pour rendre des paysages, des natures mortes et des portraits, il était tentant de cataloguer toutes ses toiles comme des modèles ornementaux. « On reprochait à cet artiste de faire de la "confiture à la Giacometti" et des concessions au goût du public, d'avoir un penchant pour l'anodin, voire pour le kitsch¹³. » En tout cas, d'être un poids plume – et même Oskar Bätschmann réitérait le verdict en 1991 : « Toute sa vie, Augusto Giacometti s'est occupé de couleur à un niveau décoratif. Du fait de ses études scolaires des coloris, on a fait de lui, à tort, l'inventeur de la peinture abstraite. Avec des toiles comme *Plein été*, Giacometti propose dans la deuxième décennie d'intéressants puzzles de couleurs à mi-chemin entre décoration et abstraction¹⁴. »

C'est à Beat Stutzer que revient le mérite d'avoir révélé objectivement, en 1991 et 2003, l'évidence avec laquelle Augusto Giacometti a mis en œuvre son principe trame-couleurs dans sa peinture, qu'elle fût abstraite ou figurative. Ce qui compte, c'est l'œuvre individuelle en comparaison avec ce qu'ont produit ses contemporains. La position innovante qu'occupe Augusto Giacometti par rapport à l'évolution de l'art abstrait apparaît alors clairement : « Il s'agit au fond de définir la signification de Giacometti au sein du vaste champ d'une peinture abstraite et non-figurative qui se développe en même temps en plusieurs lieux, au début du XXe siècle. » C'est précisément ce positionnement qu'entendait montrer l'exposition *Inventing Abstraction. 1910-1925* qui s'est tenue en 2012-2013 au Museum of Modern Art de New York. Comme tous ces artistes qui, autour de 1900, sont simultanément allés de l'avant, vers l'abstraction, Augusto Giacometti y côtoyait superbement František Kupka, Johannes Itten ou Paul Klee. Il ressortait clairement aussi que Giacometti s'était forgé son propre système de formes et de couleurs – ce qui fait de sa position un cas à part –, qui lui permit de créer des compositions abstraites et réalistes. En termes de composition, il n'y a pas de différence entre les représentations abstraites et figuratives, car les éléments de la construction picturale et leur agencement sont les mêmes, dans la mesure où Giacometti renonçait par principe à donner une illusion d'espace par la perspective. Le procédé évoque un kaléidoscope. Selon la façon dont on le tourne, les éléments forment des motifs d'un éclat chaque fois différent, qui restent abstraits ou évoquent lointainement un paysage, un portrait, un bouquet de fleurs.

Le va-et-vient ludique d'Augusto Giacometti entre abstraction et réalisme s'accordait mal avec le modèle progressiste de l'avant-garde qui se voulait antithétique. Car celle-ci consistait justement à refuser et dépasser toute reproduction de la réalité visible. Et aussi parce que l'image

cadrée en perspective centrale, telle qu'elle valait depuis la Renaissance, au plus tard après la définition de Maurice Denis (« Se rappeler qu'un tableau, avant d'être un cheval de bataille, une femme nue ou une quelconque anecdote, est essentiellement une surface plane recouverte de couleurs en un certain ordre assemblées. ») était devenue un point de non-retour. Toute l'histoire de l'art des débuts de la modernité vise, pour résumer, à définir ce « certain ordre » comme l'expression d'une certaine teneur symbolique. La surface recouverte de couleurs est donc un énoncé qui non seulement reflète la réalité extérieure mais en rend aussi les lois intrinsèques selon des systèmes de création donnés. Par conséquent, une erreur fatale, voire une trahison au modèle progressiste de la modernité serait de transformer « une surface plane recouverte de couleurs en un certain ordre » en bouquet de fleurs, portrait ou paysage, comme dans l'univers iconographique d'Augusto Giacometti.

Notre exposition confronte la méthode abstraite d'Augusto Giacometti à une sélection spécifique de précurseurs et représentants de l'art non-figuratif jusqu' à aujourd'hui. Cette mise en regard d'œuvres d'Eugène Delacroix, Paul Cézanne, Adolf Hölzel, Johannes Itten, Paul Klee, Josef Albers, Richard Paul Lohse, Ernst Wilhelm Nay, Jerry Zeniuk et Raimar Jochims – selon une idée de Daniel Spanke – révèle on ne peut plus clairement qu'une toile purement non-figurative et une « abstraction » pouvant se lire aussi comme « bouquet de fleurs », ne s'excluent pas de manière antinomique, mais peuvent produire des réalités picturales chromatiques tout à fait équivalentes.

Présenter une rétrospective Augusto Giacometti au Musée des Beaux-Arts de Berne est un souhait de longue date. Avec de précédentes expositions, Félix Vallotton (2004), Ferdinand Hodler (2008), Ernest Biéler (2011) et le Symbolisme à travers les époques dans l'art suisse (2013), nous avons montré le rôle majeur que la Suisse a joué dans l'art international à la fin du XIXe siècle et au début du XXe. Nos rétrospectives Giovanni Giacometti (2010) et Cuno Amiet (2011), ainsi que l'exposition comparative Itten-Klee (2012) ont révélé avec quelle assurance et individualité toute une jeune génération d'artistes suisses a su avancer vers l'Expressionnisme, le Constructivisme et le Surréalisme. Cette exposition Augusto Giacometti poursuit cette démarche en abordant la formidable contribution que l'avant-garde suisse a apportée à l'art abstrait et dont la véritable ampleur est sans doute encore insuffisamment reconnue. La vie et l'œuvre d'Augusto Giacometti permettent d'établir avec Berne différents liens qui confèrent à notre rétrospective un éclat particulier. À Berne, l'importance d'Augusto Giacometti fut très tôt reconnue, comme en attestent non seulement la grande exposition que lui consacra la Kunsthalle de Berne en 1924 mais aussi les fonds des collections locales. Outre ceux, notoires, de notre musée et des collections de la Ville de Berne, il convient de mentionner ici une importante collection particulière bernoise qui s'est constituée dans une affinité étroite avec l'artiste. Par ailleurs, l'artiste avait pu accomplir ici, que ce soit dans la ville même ou le canton de Berne, trois projets de peinture sur verre encore méconnus aujourd'hui. En 1931, il réalisa pour le vestiaire de la Salle du Conseil des États au Palais fédéral de Berne un vitrail sur le thème du *Travail à la campagne*, qui fut cependant démantelé l'année suivante car ressenti comme trop sombre¹⁵. En 1943, virent le jour dans un espace semblable les quatre vitraux sur les *Moments de la journée* à la Mairie de Berne, où ils se trouvent toujours sans pouvoir, hélas, y être appréciés à la mesure de leur importance comme des créations majeures dans la peinture sur verre internationale au XXe siècle (fig. 1). Une troisième commande fut celle des vitraux dans le chœur de l'église réformée d'Adelboden de 1936 et 1938 (fig. 2).

Le regard nouveau que permet notre exposition *La couleur et moi. Augusto Giacometti* est le fruit d'une collaboration idéale entre les deux commissaires Beat Stutzer et Daniel Spanke. Beat

Stutzer, le connaisseur actuellement le plus avisé d'Augusto Giacometti, fut spontanément disposé, après la monographie *Augusto Giacometti. Leben und Werk* de 1991 et l'exposition *Augusto Giacometti. Wege zur Abstraktion* de 2003 au Bündner Kunstmuseum de Coire, à se pencher une troisième fois sur cet artiste, car – tel fut son propos immédiat suite à ma demande –, les recherches sur Augusto Giacometti méritent encore d'être approfondies. C'est à cette exigence que veulent délibérément répondre les publications dans ce catalogue de Julia Burckhardt, Deborah Favre, Daniel Spanke et Beat Stutzer, même si l'univers d'Augusto Giacometti, dont les écrits sont conservés à l'Institut suisse pour l'étude de l'art, laisse encore quant à son œuvre beaucoup de questions en suspens. Raimer Jochims a, lui aussi, envisagé Augusto Giacometti du point de vue de l'artiste et je l'en remercie cordialement. Mais je tiens surtout à dire toute ma reconnaissance à Beat Stutzer et Daniel Spanke, assistés de Jonas Jecker et Hannah Rocchi, pour cette exposition et cette publication qui présentent sous un éclairage nouveau un artiste clé de la modernité classique en Suisse. Pour leurs recherches scientifiques et iconographiques, nous sommes redevables à Michael Schmid, Deborah Favre et Alice Jaeckel des Archives suisses de l'art SIK-ISEA à Zurich, ainsi qu'à Astrid Kaiser. Pour les recherches sur le travail de l'artiste, nous avons bénéficié du grand soutien de Sotheby's, Christie's et Koller à Zurich, ainsi que de Kornfeld et Dobiaschofsky à Berne. Que soient remerciés pour la qualité de leur travail éditorial Michael Wienand, Kerstin Schütte, Saskia Gehlen et la relectrice Julia Frohnhoff de Wienand Verlag à Cologne, ainsi que Martine Passelaigue et son équipe pour l'édition française.

J'adresse aussi des remerciements tout particuliers au grand nombre de prêteuses et prêteurs, qu'ils soient privés ou institutionnels. Notre exposition n'aurait en effet jamais pu voir le jour s'ils n'avaient pas généreusement accepté de mettre leurs œuvres à disposition. Deux musées notamment nous ont apporté un soutien considérable : le Bündner Kunstmuseum de Coire, dont nous avons pu obtenir au total 28 œuvres du fonds le plus important détenu par un musée. Que Stephan Kunz et son équipe soient ici chaleureusement remerciés. De même le Kunsthaus Zürich, avec Christoph Becker, Philippe Büttner, Hanspeter Marty et leur équipe, qui ont conjugué tous leurs efforts pour permettre le prêt d'œuvres dont certaines très fragiles. À ce propos, je remercie la restauratrice indépendante Olga von Gregory dont le travail a rendu possible le déplacement jusqu'à Berne du tableau *Étoiles fixes*. Tous nos remerciements aussi à Bruno Stefanini et l'équipe de la Stiftung für Kunst, Kultur und Geschichte à Winterthur. La collection de la SKKG est un trésor d'art suisse qui s'est montré très généreux à l'égard de cette exposition. D'autres musées et collections publiques nous ont généreusement soutenus : le Museum of Modern Art de New York, les Archives suisses de l'art SIK-ISEA à Zurich, le Kunstmuseum Luzern, le Kunstmuseum St. Gallen, le Kunstmuseum Basel, le Museo Ciäsa Granda à Stampa et le Coninx Museum à Zurich. Nous remercions la paroisse du Grossmünster de Zurich, les prêtres Martin Rüschi et Christoph Sigrist ainsi que le sacristain Franco Gargiulo de rendre possible de façon innovante la présentation par Livestream d'une œuvre immobile de Giacometti (cat. 124). De nombreux prêteurs privés et galeries ont également accepté de se séparer momentanément de leurs précieux trésors, nous leur en sommes infiniment reconnaissants et notamment à la Ernst Wilhelm Nay Stiftung à Cologne, la Galerie J & P Fine Art à Zurich, les galeries Bernhard Knaus Fine Art et Jacky Strenz à Francfort-sur-le-Main ainsi que les membres de la famille Augusto Giacometti, laquelle nous a très généreusement accordé les droits de reproduction des œuvres d'Augusto Giacometti dans la présente publication et les médias.

Le Musée des Beaux-Arts de Berne a pu réaliser cet ambitieux projet grâce au soutien de son partenaire de longue date qu'est le Credit Suisse. La banque Credit Suisse, qui a fait de l'art son

image de marque, apporte à nos activités un soutien essentiel et nous remercions ici très cordialement le conseil de la fondation et la commission qui dirige le musée. Nos expositions bénéficient de l'aide importante de la Burgergemeinde de Berne. Qu'elle soit ici amplement remerciée ainsi que son président Rolf Dähler. Ce vaste projet a été également soutenu par la Stiftung Vinetum, la Ernst Göhner Stiftung et la Stiftung Pro Scientia et Arte, dont nous remercions vivement les conseillers. La Ernst von Siemens Kunststiftung à Munich a généreusement cofinancé le catalogue, catalogue et nous nous sommes très redevables au professeur Joachim Fischer. L'Office de la culture du Canton des Grisons nous a lui aussi apporté son soutien financier et il peut être assuré que l'exposition sera une bonne ambassadrice du canton d'origine d'Augusto Giacometti dans la région de la capitale suisse et bien au-delà. Sans l'implication de toutes ces personnes et instances généreuses, l'exposition n'aurait pas été possible.

Ma profonde gratitude s'adresse aussi à celles et ceux qui se sont engagés pour la réussite de ce projet : Franziska Vassella, responsable des prêts, et René Wochner qui a coordonné l'exposition avec ses collaborateurs Jan Bukacek, Mike Carol, Andres Meschter, Martin Schnidrig, Simon Stalder, Roman Studer, Volker Thies, Peter Töni et Wilfried von Gunten. Je remercie nos restauratrices Nathalie Bäschlin, Katja Friese, Dorothea Spitz et Myriam Weber. Merci également à Ruth Gilgen Hamisultane, Brigit Bucher, Anina Büschlen, Aya Christen, Rosmarie Joss, Magdalena Schindler, Christian Schnellmann, Beat Schüpbach et Marie Louise Suter pour leur remarquable travail de communication autour de l'exposition et du catalogue.

¹ Giacometti 1948a, p. 84-85

² Cf. la correspondance entre Richard Bühler et Giovanni Giacometti des 3 janvier et 5 janvier 1910, in *Giovanni Giacometti. Briefwechsel mit seinen Eltern, Freunden und Sammlern*, éd. Par Viola Radlach, SIK-ISEA, Archives suisses de l'art, Zurich, 2003, p. 484-486

³ Frehner, Matthias, « Einleitung », in *Rupf Collection. Kubismus im Korridor*, Musée des Beaux-Arts de Berne 4/2005, p. 15-18

⁴ Giacometti 1943, p. 68-69

⁵ Giovanni Giacometti à Richard Bühler (*op. cit.* note 2), p. 436

⁶ Giovanni Giacometti à Cuno Amiet, 23 mars 1907, in *Cuno Amiet – Giovanni Giacometti. Briefwechsel*, éd. par Viola Radlach, SIKISEA, Archives suisses de l'art, Zurich, 2000, p. 434

⁷ Eberhard W. Kornfeld tient cette information d'Alberto Giacometti lui-même : Giovanni Giacometti fréquentait l'Hôtel Duan et avait « pour lui » le paysage en amont de la vallée ; Augusto quant à lui dans un autre restaurant et disposait pour peindre des champs en aval. Communication orale d'Eberhard W. Kornfeld, 18 juin 2014

⁸ Comme Alberto Giacometti le confia une fois dans un entretien avec Eberhard W. Kornfeld, sa rencontre personnelle avec Augusto fut négative et il lui en voulut toute sa vie. Communication orale d'Eberhard W. Kornfeld, 18 juin 2014

⁹ Bruno Giacometti à propos d'Augusto Giacometti, in *Das Bergell. Heimat der Giacometti*, éd. par Ernst Scheidegger, Zurich, 1994, p. 117

¹⁰ *Künstler beschimpfen Künstler*, éd. par Peter Dittmar, Leipzig, 1997, p. 32

¹¹ Article dans le *Berner Tagblatt* du 3 avril 1924. Nous remercions Karin Minger de la Kunsthalle Bern pour son aimable soutien.

¹² Stutzer 2003a, p. 31

¹³ Bächtli, Oskar, *Malerei der Neuzeit*, Ars Helvetica VI, Disentis 1989, p. 206

¹⁴ Stutzer 2003b, p. 100

¹⁵ Stutzer/Windhöfel 1991, p. 66-67