

Mathias Aymon  
Christophe Flubacher

**PEINTURE**  
**Référence Expression Instance**



EDITIONS MONOGRAPHIC



Mathias Aymon se consacre à la peinture depuis une vingtaine d'années, à Veyras en Valais.



Christophe Flubacher est critique et historien de l'art, auteur de plusieurs ouvrages sur la peinture suisse romande.

Achévé d'imprimer  
en février 2025 sur les presses  
les encrés imprimeurs, Sion

imprimé en  
suisse



# 1. ABSTRACTION - FIGURATION

Christophe Flubacher

Travaillant à partir de plusieurs photographies d'une falaise près de la cabane du Baltschiedertal en Valais, Mathias Aymon nous fait découvrir [FIG. 1] conjointement et simultanément, d'une part, une fissure dans la roche qui laisse voir la pierre à nu, ses strates cristallines et métamorphiques auréolées de biotite, de grenat, de disthène et de glaucophane, une plaie béante, une blessure de la terre ouvrant sur un gouffre noir, un printemps russe où la terre se fend brutalement sous la chaleur nouvelle, comme l'avait bien compris Igor Stravinsky dans **Le Sacre du printemps**, le tout traité dans l'hyper-réalité d'une planche géologique. Mais, d'autre part, on peut tout aussi bien parler d'une composition qui alterne les clairs et les sombres, les ombres et la lumière, d'un festin de formes enchevêtrées dont les ruptures génèrent des profondeurs aussitôt démenties par des aplats, un agglomérat de matières qui s'agrègent comme aux origines de la création, un tableau qui commence par ressembler à de la peinture, une abstraction aux origines de la forme, briques élémentaires par la grâce desquelles le monde devient monde. Et il faut aller tout près, tout près du tableau pour admirer l'extraordinaire enchevêtrement de linéaments, de détails infimes, de coulures et de rehauts qui forment des reliefs, des variations de lumière, un microcosme invraisemblable de richesses auquel s'est attelé le peintre. Mathias Aymon lui-même vous le recommande, approchez, approchez-vous tout près de ses œuvres, de toutes ses œuvres et vous serez saisi par l'animation sous-jacente de ses toiles, par les craquelures infimes, involontaires ou volontaires qui forment des tableaux dans le tableau. Happé par cette ambivalence de la figuration et de l'abstraction, notre regard saisit définitivement alors qu'il n'y a jamais d'abstraction pure, ni de figuration pure.

En 2018, il exécute une œuvre fondamentale à nos yeux [FIG. 2], douée, pour reprendre une expression chère à Roland Barthes «de brutalité concluante.<sup>3</sup>»

<sup>3</sup> Roland Barthes, **La chambre claire. Notes sur la photographie**, Paris, Gallimard, 2006.





[29] **Rochers dans l'eau**, 2013, huile sur toile, 38 x 46 cm, collection privée.



## 6. PAYSAGES ABSTRAITS

Christophe Flubacher

L'influence d'un Nicolas de Staël (1914-1955), et plus particulièrement l'ensemble d'huiles exécutées peu de temps avant sa mort, au retour d'un voyage en Italie et en Sicile, et dont l'intitulé contient systématiquement le nom d'Agrigente (**Agrigente**, 1953, 1954, **Paysage Agrigente**, 1953-54, **Sicile vue d'Agrigente**, 1954), cette influence se fait particulièrement sentir dans les paysages abstraits de Mathias Aymon. La présence d'une ligne d'horizon [FIG. 70 à 73, 77, 78], la violence des tons violacés, rouges ou bleu caeruleum [FIG. 70 à 72], l'imbrication de petites surfaces colorées en forme de tesselles de mosaïque [FIG. 73 à 78], de même que quelques vestiges figuratifs évoquant ici ou là des temples en ruines [FIG. 74], sans oublier des effets de profondeur obtenus à l'aide de la figure triangulaire [FIG. 79, 80], tout cela rappelle en effet les paysages siciliens de Staël sous le règne de la chaleur incandescente qui fait vibrionner la toile et fragmenter ses composants en *opus tessellatum*, cependant qu'au-dessus est le règne de ciels prune, rouges ou noirs. Encore cette influence ne relève-t-elle pas du copier-coller, mais bien plutôt de la manière d'appréhender le paysage et, surtout, de la manière d'appréhender le fait même de peindre. Rappelons à cet égard, ce propos déjà cité de Staël : « Dans les meilleurs tableaux tout se passe de telle façon qu'on a l'impression de n'avoir même pas son mot à dire. »

Imagine-t-on en effet, devant un paysage abstrait de Mathias Aymon [FIG. 70], que le peintre l'a conceptualisé avant de l'exécuter, en suivant scrupuleusement un plan préconçu ? La disposition en damier des petites surfaces colorées qui se serrent les unes contre les autres, se chevauchent et cohabitent, à dessein que quelque chose apparaisse et forme tableau, obéit-elle à un ordre préétabli auquel le pinceau obéit rigoureusement ? Ne serait-ce pas plutôt que cette disposition finale s'est organisée d'elle-même ? Que le tableau commande et le peintre suit ? Qu'on assiste ici au déploiement de la puissance propre de la peinture ? Que, pour reprendre une formule de Gerhard Richter déjà citée, on laisse « se produire quelque chose au lieu de créer »<sup>1</sup> ?

<sup>1</sup> Cf. note 39, p. 34.



[92] 2019, huile sur toile, 30 x 40 cm.



## 7. ABSTRACTIONS

Christophe Flubacher

On doit à l'émergence de l'idée de musée, au tournant du XX<sup>ème</sup> siècle, une nouvelle approche de la création picturale. Auparavant, les tableaux appartenaient à des privés qui les acquéraient par prestige, pour fixer leur image et les inscrire par le portrait dans la durée, pour simplement en jouir seuls, etc. Aujourd'hui, on constate que toutes les plus grandes collections de peinture font l'objet de donations, de legs ou de dépôt longue durée auprès des musées. Le public prend alors conscience que la grande majorité des collections muséales n'appartiennent à personne et sont accessibles à tous. Dès lors le regard change. Ce qui est représenté compte moins que la manière de le représenter. Le sujet s'efface derrière la traduction qu'en donne l'artiste. Il n'est plus question de prestige, de signe extérieur de richesse, de ressemblance avec le modèle-commanditaire. On apprend au contraire, écrit Jean-Luc Daval,

à considérer l'œuvre comme une réalité régie par ses propres lois. La peinture n'est plus subordonnée à quelque chose d'extérieur ; elle se structure à partir d'éléments spécifiques dont on se doit de reconnaître la puissance expressive. [...] Les peintres mettent progressivement en évidence les divers composants de la peinture : le plan, la ligne, la composition, la couleur, la matière dont ils interrogent les possibilités en accordant une place toujours plus grande à la manière de peindre. L'art commence à chercher en lui-même sa réalité.<sup>1</sup>

On comprend d'autant mieux que l'abstraction, loin d'avoir été une révolution, s'est imposée logiquement et inéluctablement comme un aboutissement de cette prise de conscience, de cette focalisation autour de la matérialité picturale du tableau, au détriment de ce que ce dernier représente, même si, à l'instar de Kazimir Malevitch et de son célèbre *Carré noir sur fond blanc*, le passage de la figuration à l'abstraction, ne s'opère pas sans une certaine appréhension :

<sup>1</sup> Jean-Luc Daval, **Histoire de la peinture abstraite**, Paris, Hazan, 1988.



## 7.2. MINIMALISME & DIPTYQUES

La série suivante résiste cette fois à toute interprétation. Comme détachée et distante, l'œuvre de Mathias Aymon accuse une certaine froideur volontaire. Les tableaux, et particulièrement les triptyques et les diptyques [FIG. 109, 115, 118 à 125], semblent en effet dépouillés de tout affect et de tout sentimentalisme. Ils n'expriment rien, ne sont le signe de quoi que ce soit. Ils existent par eux-mêmes, délivrent leur propre langage. La frontalité des compositions, leur absence de profondeur ou d'échappatoire, la brutalité même causée par la confrontation des deux panneaux monochromes, dépourvus de toute narrativité, ne s'adressent qu'à la vue et sont destinées, selon le mot du peintre russo-polonais Wladyslaw Strzeminski :

à éloigner la création de l'imitation du monde et des objets. Le tableau n'ayant d'autre signification que lui-même, matière, couleur, forme, fond et surface, à la recherche de l'unité, doivent former un tout visuel organique.<sup>5</sup>

Au-delà du minimalisme radical de Mathias Aymon, où le discours usuel n'a plus prise, demeurent, là encore, la toile, ses craquelures [FIG. 109, 110], ses couches de peinture qui sourdent à la surface, ses infimes nuances de tons à l'origine du vibrationnement général de la toile suivante [FIG. 111], où quatre bandes verticales évoluent de la gauche vers la droite du sombre au clair, où de fines lacérations perceptibles avec le doigt trahissent la complexité de l'exécution. Ailleurs, la toile se couvre de virgules et de traits qui sont autant d'aspérités, dont l'orientation du bas vers le haut anime l'ensemble [FIG. 112] et lui dénie toute staticité. Ou alors le peintre se livre à un véritable exercice autour des matières picturales, alternant des bandes lisses et des bandes rugueuses, des bandes noires et des bandes blanches [FIG. 113], quand il ne joue pas sur les contrastes de matière et de tonalités, avec des bandes verticales bleu ciel et gris froid qui contrastent avec deux bandes plus chaudes, l'une d'elle offrant le sentiment d'avoir été calcinée comme le bois par effet de pyrolyse [FIG. 114]. L'aspect tactile y est là encore d'une incroyable force.

<sup>5</sup> Wladyslaw Strzeminski cité dans **Le monochrome. Parcours dans les collections modernes et contemporaines 2011-2012**. © Centre Georges Pompidou, Direction des publics, février 2012.



[109] 2017, huile sur toile, triptyque, 30 x 73 cm, collection privée.



[110] 2019, huile sur toile, 40 x 60 cm.

### 7.3. MONOCHROMES

Dans les années 1960 aux Etats-Unis, alors que le Pop Art réhabilite la figure et le sujet, nombre d'artistes regroupés autour de Clément Greenberg insistent sur la spécificité de la peinture, retranchant tout ce qui ne lui était pas fondamental, ne retenant que ce qui lui était irréductible. Pour Greenberg, en effet :

il est apparu qu'il était possible de se passer d'un nombre croissant de conventions de la peinture qui ne lui sont pas essentielles. Il a été établi à présent, semblerait-il, que l'irréductibilité de l'art pictural ne consiste qu'en deux normes, ou deux conventions qui lui sont propres : la planéité et la délimitation de la planéité. En d'autres termes, la simple observance de ces deux normes suffit à créer un objet qui peut être perçu comme tableau.<sup>7</sup>

De fait, en ramenant le tableau à sa seule planéité et aux limites de celle-ci, Greenberg atteint, si l'on ose dire, un état zéro ou état-base de la peinture. La peinture est cela et elle n'est que cela. Mais ce qu'elle est, elle l'est irréductiblement, indubitablement. Elle s'est pour cela débarrassée du superflu, s'est désencombrée de tout un fatras de conventions au nombre desquelles on citera entre autres les protocoles académiques relatifs à la bienséance et à la représentation du nu au XIX<sup>ème</sup> siècle, les critères de la beauté ou encore, à la même époque, le cas du peintre vaudois Charles Gleyre qui dirigeait un atelier de peinture à Paris dans lequel il recommandait à ses élèves de ne jamais peindre un paysage seul, mais de toujours disposer une scène d'histoire, une scène biblique ou une scène mythologique au premier plan.<sup>8</sup>

<sup>7</sup> Clément Greenberg, **American Type Painting**, Chicago, University of Chicago Press, 1961.

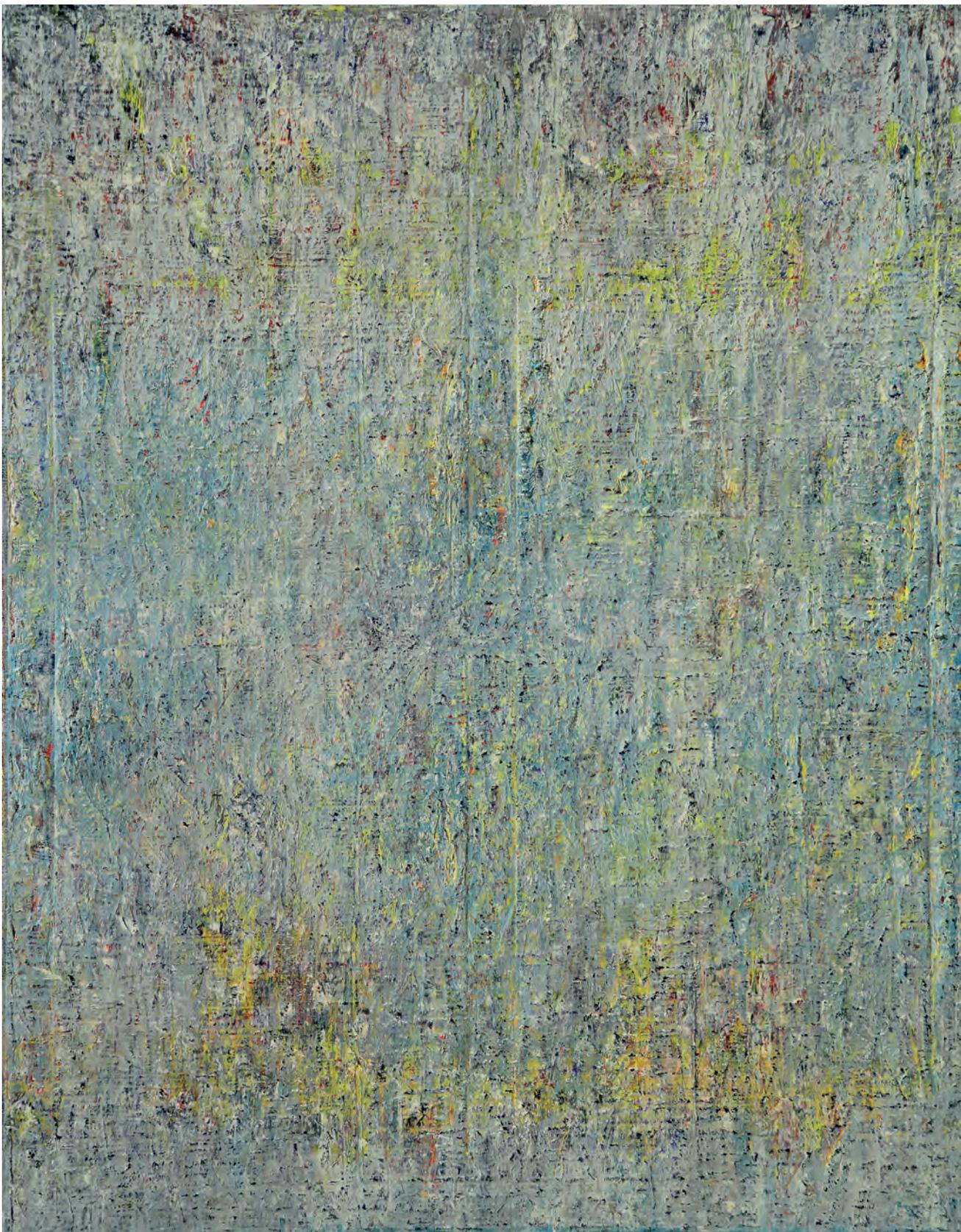
<sup>8</sup> Quand on sait que ses élèves s'appelaient Sisley, Renoir ou encore Monet, on est en droit de douter du pouvoir de persuasion de Charles Gleyre...

## 7.4. ABSTRACTION LYRIQUE

Comme s'il entendait épuiser la matière picturale pour mieux nous convaincre que, quels que soient les courants qui jalonnent l'abstraction, partout la même conclusion s'impose, Mathias court le risque, avec l'abstraction lyrique, de céder à l'expressivité débridée ou au délire gratuit :

On ne sait pas ce que peut la peinture: ce n'est pas forcément un ordre confortable et attendu. Il faudrait laisser sa place à l'accident, voire au chaos... s'il naît vraiment de la peinture et non de projections psychologiques. C'est difficile, parce qu'on exacerbe l'ambiguïté entre ce qu'on aurait envie de faire et ce que peut la peinture. Subordonner ma volonté à l'effectuation propre de la peinture. Mais comment retenir des critères "qualitatifs", c'est toute la question...

En réaction à l'abstraction géométrique, l'abstraction lyrique, apparue dès les années 50 en Europe et dès la fin des années 60 aux États-Unis, use de procédés plastiques tels que la projection de peinture, le dripping, le brossage, le grattage qui tous mettent en exergue la gestuelle et l'acte physique de peindre. Ainsi qu'on peut le voir chez Mathias Aymon [FIG 145], l'accent est mis sur la couleur qui sourd de la toile, abolit toute profondeur et semble se disposer aléatoirement sur le support. Comme dit plus haut, l'accident, la surprise, voire le chaos dominant la composition. De fait, libérée de son contexte objectif comme de son devoir de représentation, la couleur, dans sa consistance matérielle, devient le sujet lui-même du tableau.



[143] 2024, huile sur toile, 100 x 80 cm.



## 8. SOUS-COUCHES

**Mathias Aymon**

D'un point de vue chromatique, les sous-couches, en jouant par transparence, permettent d'obtenir des couleurs plus subtiles, des nuances translucides inatteignables dans la matité de couches simples. D'autre part, les effets de contraste ravivent les couleurs : un bleu s'affirmera d'autant plus qu'il laissera transparaître ses accroches à une sous-couche rose. Mais les sous-couches peuvent aussi produire des microreliefs : striures, rainures et autres rides qui vont affecter la façon dont la peinture viendra se poser dessus et diversifier les réflexions de la lumière. L'accroche de la peinture sur les petits reliefs constitués par les sous-couches est extraordinairement maîtrisée par des peintres de la Renaissance comme del Sarto ou del Piombo. A titre d'exemple, les peintures [152] et [153] – il s'agit de réassemblages de certaines parties, dans différents tableaux des peintres précités – illustrent cette attention particulière aux sous-couches en tant que reliefs striés : les stries sont d'abord construites une à une avec la pointe d'un couteau, leurs courbes anticipant la peinture plus ou moins laquée qui viendra les recouvrir en acquérant par là une nervosité, une vibration par ailleurs invisible sur les reproductions photographiques : la peinture se regarde de tout près...

## ■ TABLE DES MATIÈRES

|   |            |
|---|------------|
| <b>INTRODUCTION</b> .....                     | <b>5</b>   |
| <b>1. ABSTRACTION - FIGURATION</b> .....      | <b>9</b>   |
| <b>2. ESTHÉTIQUE</b> .....                    | <b>15</b>  |
| <b>3. ÉCRIRE SUR LA PEINTURE</b> .....        | <b>37</b>  |
| <b>4. UN CUBISME FORMEL</b> .....             | <b>47</b>  |
| <b>5. PAYSAGES</b> .....                      | <b>77</b>  |
| <b>6. PAYSAGES ABSTRAITS</b> .....            | <b>125</b> |
| <b>7. ABSTRACTIONS</b> .....                  | <b>151</b> |
| <b>7.1. PAYSAGES MINIMALISTES</b> .....       | <b>155</b> |
| <b>7.2. MINIMALISME &amp; DIPTYQUES</b> ..... | <b>173</b> |
| <b>7.3. MONOCHROMES</b> .....                 | <b>193</b> |
| <b>7.4. ABSTRACTION LYRIQUE</b> .....         | <b>207</b> |
| <b>8. SOUS-COUCHES</b> .....                  | <b>223</b> |
| <b>CONCLUSION</b> .....                       | <b>229</b> |