

L'Expressionnisme de Philip Surrey

Gilles Daigneault

Volume 24, Number 96, Fall 1979

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/54717ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

La Société La Vie des Arts

ISSN

0042-5435 (print)

1923-3183 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Daigneault, G. (1979). L'Expressionnisme de Philip Surrey. *Vie des arts*, 24(96), 69–72.

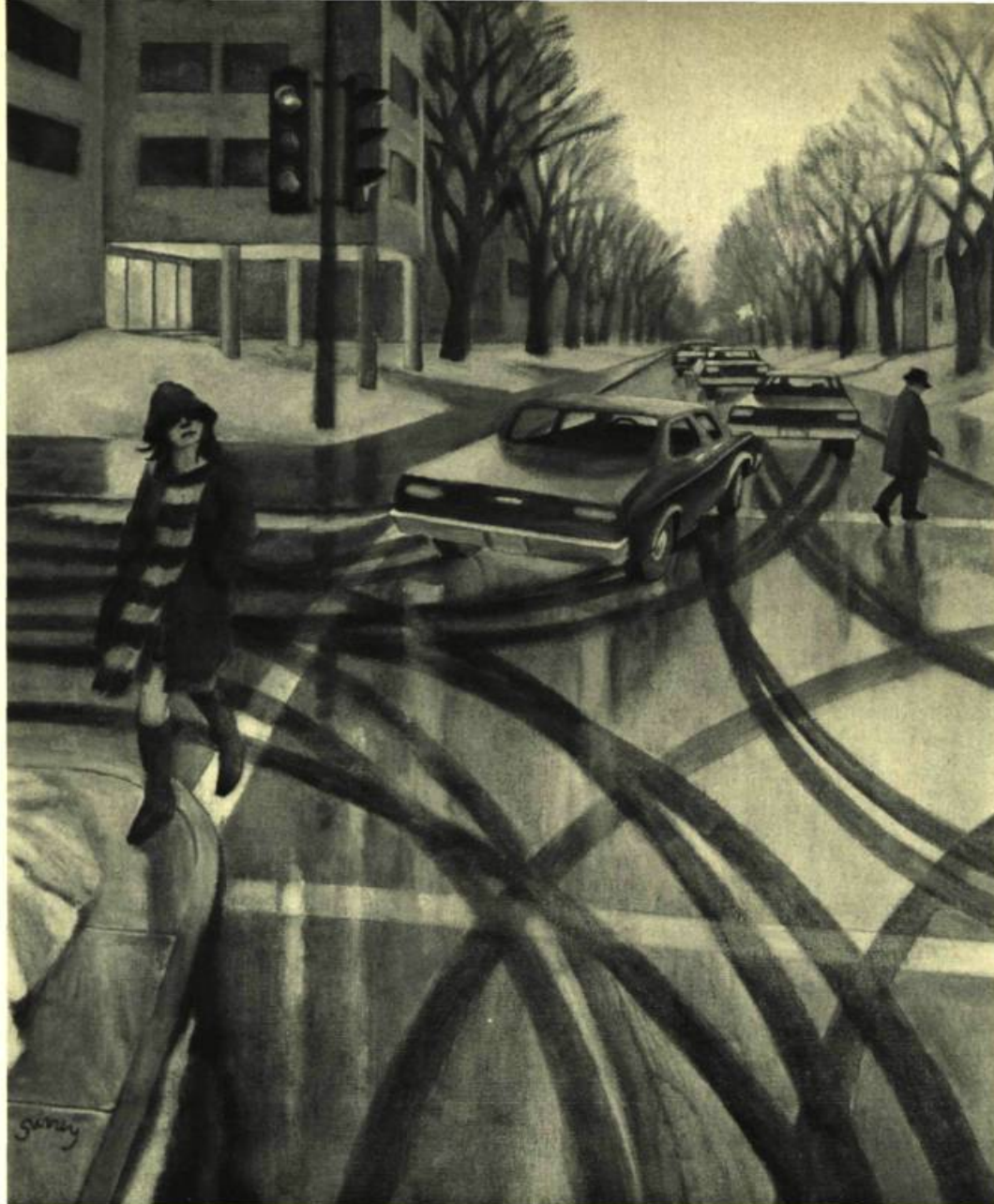
L'Expressionnisme de Philip Surrey

Gilles Daigneault

Il y a belle lurette que la critique ne sait pas très bien à quoi s'en tenir à propos de l'œuvre de Philip Surrey. Dès 1942, en effet, dans le catalogue de l'exposition *Aspects of Contemporary Painting in Canada*, qu'il avait organisée à l'intention de quelques villes américaines, Marcel Parizeau avait classé Surrey parmi les... non-classables, en marge de trois groupes de peintres du Québec dûment étiquetés. Par la suite, les chroniqueurs se contredirent allégrement au sujet de l'artiste: tantôt on le *traitait* d'illustrateur, certes sympathique, mais dont les images étaient plus significatives pour la petite histoire de Montréal que pour la grande histoire de l'art; tantôt, comme, par exemple, dans le catalogue de la rétrospective que lui consacrait le Musée d'Art Contemporain, en 1971, on regardait Surrey comme un peintre abstrait, «beaucoup plus que Riopelle ou Borduas qui, en fait, sont de grands paysagistes non figuratifs». Bref, le public peut difficilement compter sur la critique *avertie* pour l'aider à interpréter cette œuvre.

1. Philip SURREY
Crépuscule à Saint-Henri.
Coll. part.





2. *L'Écharpe verte*, 1978.
Huile sur toile; 50 cm 80 x 40,60.
Coll. part.

3. Philip SURREY
Vent de mars, 1979.
Huile sur toile; 61 cm x 1 m 06.
Coll. part.

4. L'artiste dans son atelier.
(Phot. Sam Tata)

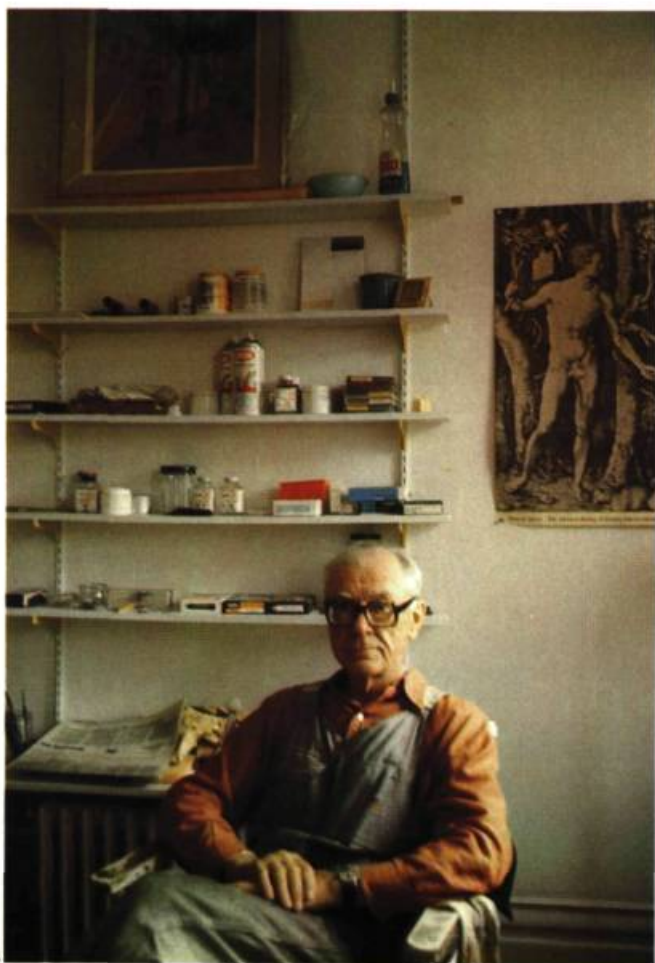
2

En ce qui le concerne, Surrey affirme bien haut ne se préoccuper que de composition, de «design», comme il dit. Pourtant, il n'est pas autrement surpris ni froissé de l'attitude de ceux qui ne voient que l'anecdote dans ses tableaux: «C'est normal... Voyez le nombre de gens qui ne lisent des romans que pour l'histoire!» Il reconnaît que les *sujets* qu'il peint l'intéressent, mais pour la qualité des lumières qui les enveloppent et les transfigurent bien plus que pour leur «intérêt humain». Ce dernier élément arrive loin derrière tous les autres quand l'artiste énumère, par ordre d'importance, les points qui captent son attention au cours de l'élaboration d'un tableau.

Cela dit, Surrey a aussi quelques obsessions, non plus picturales mais bien humaines, qui *gauchissent* sa vision des images qu'il rencontre dans la ville et qui l'incitent à s'arrêter sur certaines qui sont troubles (quand elles ne sont pas carrément oppressantes). Et le long travail formel, dont Surrey parle si volontiers et qui retarde tellement l'apparition de ses tableaux sous leur forme définitive, ne semble viser qu'à conserver et, paradoxalement, à accentuer la spontanéité de cette première impression équivoque. «Tout est calculé dans mes images; il n'y a rien qui soit laissé au hasard ou qui compte sur des accidents», dira Surrey dont l'attitude évoque ici celle d'un Daumier et, surtout, d'un Degas. Aussi ne faut-il pas tenir rigueur aux spectateurs de s'attarder sur le *contenu* des œuvres de Surrey, sur leur charge émotive: tout l'art de l'artiste les y invite, et je crois que l'homme ne récuse pas ce type de communication qui, au fond, le passionne aussi.



3



4



5. *Nuit neigeuse*, 1979.
Huile sur toile; 30 cm 50 x 33.
Coll. part.
(Photos Gabor Szilasi)

En cela, les propositions plastiques de Surrey ne sont pas éloignées de celles des expressionnistes de la *Brücke* dont le caractère inquiet du coloris, aussi bien que des formes tantôt trop anguleuses tantôt trop sinueuses, traduisait une certaine nostalgie d'un paradis perdu, un malaise d'être (quand ce n'était pas explicitement des angoisses ou des névroses). Or, au cours de notre conversation, Surrey parlera à quelques reprises de son pessimisme foncier, dira qu'il est bien difficile à notre époque d'être à la fois lucide et optimiste...

Et, à ce propos, il y a un objet qui occupe une place privilégiée dans l'imaginaire de l'artiste et dont il se sert souvent pour traduire l'essentiel de son ressentiment: l'automobile. «Actuellement, nous traversons, dit-il, non pas l'époque atomique (du moins tant que chacun n'aura pas son propre réacteur!), mais bien celle de l'automobile.» Des tableaux récents comme *The Highway* et *The Trophy* montrent comment Surrey transforme des spectacles simplement désagréables — en l'occurrence un cerf étendu sur le capot d'une voiture de chasseurs ou un petit animal écrabouillé

sur une autoroute — en puissantes images symboliques de la condition humaine; ailleurs, une automobile qui menace trois jeunes filles ou des motos que fuient des hippies, dénoncent plastiquement l'agressivité bête du «mâle»; enfin — clins d'œil à l'histoire de l'art — il arrive que des chevaux de Poussin ou un taureau de Goya n'échappent pas à l'idée fixe de Surrey et soient ingénieusement métamorphosés en bolides, toujours destructeurs. Dire qu'un ami lui affirmait un jour qu'il était impossible de peindre des autos!

Rappelons que si ce gauchissement du réel, dont les tableaux sur l'automobile constituent un bon exemple, rapproche Surrey de l'expressionnisme, le minutieux travail de réflexion sur la peinture, qu'il opère à partir de l'impression première, le rend bien différent des peintres de l'école allemande, souvent partisans de l'effusion directe. Ainsi, tout en soulignant plastiquement les sentiments qui ont donné naissance au tableau, le travail pictural et, notamment, la structure parfois très apparente les rendent en quelque sorte supportables (au lieu de les exacerber comme chez les expressionnistes), et tout se passe comme si l'artiste confiait au spectateur que la Peinture est là pour les consoler, l'un et l'autre, des moments difficiles de l'existence, ceux-là mêmes qu'évoquent souvent les images de Philip Surrey.

English Translation, p. 101