

Vie des arts

Marian Dale Scott Phare de la modernité

Monique Brunet-Weinmann

Volume 44, numéro 179, été 2000

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/53053ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

La Société La Vie des Arts

ISSN

0042-5435 (imprimé)

1923-3183 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce compte rendu

Brunet-Weinmann, M. (2000). Compte rendu de [Marian Dale Scott : phare de la modernité]. *Vie des arts*, 44(179), 51–54.

Phare

de la modernité

Monique Brunet-Weinmann

«... le meilleur témoignage
Que nous puissions donner de notre dignité...»
Charles Baudelaire, *Les Phares*

LES PROPOS TRANSCRITS ICI SONT

EXTRAITS D'UN ENTRETIEN QUE MARIAN DALE

SCOTT A ACCORDÉ À MONIQUE BRUNET-

WEINMANN LE 8 JUIN 1981.

Marian Dale Scott rappelle qu'elle a étudié à la Montreal Art Association puis à l'École des beaux-arts où elle subit, en compagnie de Jori Smith, Jean Palardy et Louis Muhlstock, l'enseignement très académique de ses deux directeurs successifs, Emmanuel Fougerat et Charles Maillard.

Encouragée par Edmond Dyonnet, son vœu est d'aller étudier à Paris. Toutefois ses parents préfèrent l'envoyer à Londres où réside une sœur de son père. C'est ainsi qu'en 1926, après avoir expédié quelques dessins pour qu'on les juge, elle est acceptée en seconde année à la Slade School, où elle prévoit rester deux ans. Séjour écourté, puisqu'elle revient dès le printemps 1927 à Montréal, officiellement pour y rejoindre son fiancé Frank Scott, mais aussi parce qu'elle juge les cours de la Slade School tout aussi académiques et inintéressants que ceux des Beaux-arts ici!

Escalier de secours, 1939
Huile sur toile
76,5 x 51,1cm
Collection du Musée du Québec



Crocus, 1938-39
Huile sur toile
71,7 x 51,4cm
Collection du Musée du Québec

Après son mariage en 1928 et la naissance de son fils le 11 janvier 1929, elle attend au moins deux ans pour recommencer à peindre sérieusement, encouragée par son mari.

Quelle était votre orientation esthétique à cette époque? Vous cherchiez encore votre voie personnelle?

J'ai d'abord repris le dessin, puis je suis revenue à la peinture vers 1931-1932. Indirectement, j'étais influencée par les peintres paysagistes, le Groupe des Sept. Mon père étant anglais et ma mère écossaise, quand nous retournions dans la famille en Angleterre, c'était « back home ». Cependant, j'ai eu le sentiment de mon appartenance canadienne (je devais avoir entre douze et quatorze ans) en remontant le Saint-Laurent, la révélation de la beauté du fleuve, le sentiment de mystère du Grand Nord, de sa mythologie, le mythe de l'inconnu.

Nous avions un petit chalet dans les Laurentides, sans aucun confort, très isolé alors. J'étais influencée aussi par les élèves de William Brymner, qui allaient faire des cro-

quis dans la nature. À l'Art Association, il nous proposait comme motifs les vieilles fermes, les saules, les environs de Montréal. Prudence Heward et Anne Savage aussi suivaient l'enseignement de Brymner, mais dans une classe supérieure, étant plus âgées que moi. Le samedi, je crois, il y avait un cours où l'on pouvait apporter des croquis qui étaient discutés, corrigés. Autorisée à le fréquenter, c'est là que je rencontrais Savage, Heward, Sarah Robertson, Muhlstock aussi.

Parmi les peintres que j'ai vus en Angleterre et en France, Juan Gris m'a beaucoup marquée. Le dessin de Gris, liant le premier plan et l'arrière plan sans qu'on sache vraiment lequel est lequel, cet espace équivoque qui en résultait, me préoccupait beaucoup. Il créait une tension par cette incertitude, par l'indétermination de ce mouvement d'avant en arrière. Ainsi, aux alentours de 1931, je fais encore des paysages, mais très fortement construits, plus intéressée par la structure que par l'anecdote, le motif. J'éprouvais très profondément un besoin d'ordre, sacrifiant la couleur au profit de la construction.

Vous étiez en plein cœur de la Crise de 1929, de la grande Dépression...

Oui, c'était une époque très chaotique, et on nous rendait coupables, surtout nous, les artistes-femmes, de nous consacrer à des « futilités » comme la peinture, quand tant de besoins vitaux se manifestaient tragiquement autour de nous, tant de souffrances, de mendiants à nos portes... Même les amis me conseillaient de limiter mes ambitions à devenir une bonne maîtresse de maison, une bonne mère, à aider les autres plutôt que de songer à mon épanouissement personnel. Heureusement, mon mari n'a jamais fait chorus...

Beaucoup parmi nous sentaient l'obligation de faire des œuvres liées à la Dépression. Quelques-uns en étaient capables émotivement, comme Muhlstock. J'ai essayé de faire des posters, mais j'étais très peu douée pour ce genre, et j'ai vite compris que l'on ne pouvait, que l'on ne devait pas utiliser ses dons artistiques, l'art, dans ce but « engagé ». J'ai préféré toujours réserver une part de ma vie, pour la consacrer entièrement à l'art. Ce qui ne m'empêchait pas, comme citoyenne, d'avoir des engagements personnels, des activités politiques. J'ai organisé un groupe pour la paix, j'ai distribué des tracts, j'allais aux meetings politiques. I am probably a Westmount anarchist...

MONOGRAPHIE/CATALOGUE

La publication accompagnant l'exposition est une monographie d'Ester Trépanier. Elle se présente donc davantage comme un livre que comme un catalogue. Elle comprend un essai de plus de 200 pages sur l'œuvre de Marian Scott, sa diffusion, sa réception critique, l'évolution de sa conception de l'art, ses relations avec le milieu artistique et culturel, etc. Les œuvres de l'exposition et d'autres œuvres importantes y sont reproduites. Réalisée par le Musée du Québec, la monographie est disponible en version française et elle fera l'objet d'une version anglaise qui paraîtra à l'automne 2000.



NOTES BIOGRAPHIQUES

MARIAN DALE SCOTT (1906-1993)

FORMÉE DANS LES ÉCOLES D'ART MONTRÉALAISES (ART ASSOCIATION OF MONTREAL ET ÉCOLE DES BEAUX-ARTS DE MONTRÉAL) ET À LA SLADE SCHOOL OF ART DE LONDRES, MARIAN SCOTT, DONT LES ŒUVRES DE JEUNESSE SONT ENCORE MAL CONNUES PUISQU'ELLES SONT EN PARTIE CONSERVÉES DANS SA FAMILLE EN GRANDE-BRETAGNE, VA INCARNER, DANS LES ANNÉES TRENTE, UNE ARTISTE EXEMPLAIRE DES DÉBUTS DE LA MODERNITÉ MONTRÉLAISE. LIÉE À L'INTELLIGENTSIA ANGLOMONTRÉLAISE, AMIE DE JOHN LYMAN, MEMBRE FONDATRICE DE LA SOCIÉTÉ D'ART CONTEMPORAIN DE MONTRÉAL (1939), ELLE PARTICIPERA AVEC FRITZ BRANDTNER ET NORMAN BETHUNE AUX ACTIVITÉS DU CHILDREN'S CREATIVE ART CENTRE. SI ELLE EXPOSE RÉGULIÈREMENT À MONTRÉAL, ELLE EST AUSSI PRÉSENTE DANS LE MILIEU ARTISTIQUE CANADIEN. MEMBRE, ENTRE AUTRES, DU CANADIAN GROUP OF PAINTERS ET DE LA FÉDÉRATION DES ARTISTES CANADIENS, ELLE PARTICIPE À DE NOMBREUSES EXPOSITIONS NATIONALES ET INTERNATIONALES. MARIAN SCOTT EXPOSE POUR LA PREMIÈRE FOIS À L'EXPOSITION DU PRINTEMPS DE L'ART ASSOCIATION EN 1918 ET NE CESSE DE PEINDRE QU'EN 1993, QUELQUES MOIS AVANT SON DÉCÈS.

Si ce n'est par les sujets, comment s'exprimaient ces opinions dans votre œuvre picturale?

J'avais le sentiment qu'il fallait donner forme à ce qui flottait dans l'air du temps, le révéler, exprimer l'essence du présent, de la contemporanéité qui n'avait pas été manifestée auparavant. À cette époque, peu de peintres s'intéressaient aux scènes de ville, de rues, au port, à l'environnement immédiat et quotidien : silos à grains, cimenterie, escalier roulant, etc. C'était un champ expérimental. De plus, à cause de la Dépression, c'était difficile pour moi de m'autoriser cette espèce de luxe qu'était la belle nature de la campagne. La « leisure society » des plages et des parasols, les olympias opulentes à la Renoir que Lyman affectionnait, tout cela ne correspondait pas au sentiment, à la difficulté d'être de l'époque.



Sans titre, 1966
Acrylique et mine de plomb sur toile
213 x 101,6cm
Collection du Musée du Québec

LE CONCEPT DE L'EXPOSITION

L'exposition met en valeur le développement artistique de Marian Dale Scott. Tout en respectant la chronologie, l'exposition s'organise, soit autour de thématiques qui ont caractérisé sa démarche figurative, soit autour des grandes étapes qui ont marqué son exploration de l'abstraction à partir de 1958.

Un accent particulier est mis sur les œuvres des années 30 et 40 en raison de leur apport original à l'art du Québec et du Canada. En effet, la production de cette période, soutenue tant par une réflexion sur la fonction sociale de l'art que par une remise en question des modes traditionnels de figuration, se caractérise par un travail de simplification et de géométrisation des formes influencé notamment par le cubisme et le travail d'artistes américains. Plusieurs thèmes sont abordés dans l'exposition: le paysage, l'univers urbain, la figure humaine, les univers végétal et cellulaire, les sources de la culture, l'abstraction géométrique, la synthèse dialectique. Bien que l'ensemble de l'œuvre puisse apparaître à première vue «éclectique», avec des changements importants au niveau stylistique, elle se révèle, après étude, d'une grande cohérence dans son évolution et ses transformations.

MARIAN DALE SCOTT, 1906-1993:

PIONNIÈRE DE L'ART MODERNE

MUSÉE DU QUÉBEC

Du 6 AVRIL AU 4 SEPTEMBRE 2000

COMMISSAIRE: ESTHER TRÉPANIEN,

HISTORIENNE DE L'ART ET PROFESSEUR

À L'UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

PLUS DE 70 ŒUVRES: HUILES, ACRYLIQUES

ET ŒUVRES SUR PAPIER (AQUARELLES,

DESSINS, SÉRIGRAPHIES, ETC.)

Circulation de l'exposition:

Du 20 OCTOBRE AU 25 NOVEMBRE 2000:

GALERIE DE L'UQAM

Du 16 DÉCEMBRE 2000 AU 17 MARS 2001:

ART GALLERY OF HAMILTON

Du 6 AVRIL AU 10 JUIN 2001:

THE EDMONTON ART GALLERY

Du 1^{ER} DÉCEMBRE 2001 AU 3 MARS 2002:

ART GALLERY OF WINDSOR

Du 14 MARS AU 5 MAI 2002:

THE ROBERT McLAUGHLIN GALLERY,
OSHAWA

Du 17 JANVIER AU 11 AVRIL 2003:

WINNIPEG ART GALLERY

Prudence Heward traduisait dans ses portraits l'angoisse, la tristesse ambiante, mais elle était financièrement à l'aise. De toute façon, un fond d'angoisse demeurerait lié à notre condition de femme, dont la seule perspective était l'attente d'être mariée. Peu d'autres issues s'offraient à nous pour échapper à cette destinée. Il aurait fallu avoir fait des études pour espérer exercer une profession, pour s'ouvrir sur un monde plus large, plus libre. C'est pourquoi Savage mit tant d'énergie à enseigner; et elle devint un excellent professeur.

Dans ce contexte, Georgia O'Keeffe faisait figure de modèle. Je voulais montrer dans mes toiles l'attente de la vie, aussi apparaissent-elles plus dures que celles de O'Keeffe, moins vaporeuses. Je n'ai jamais fait de natures mortes dans le style de Lyman ou d'Éric Goldberg. Je n'ai peint que des plantes capables de percer le roc, de pousser à travers les pierres: les crocus, les jacinthes, les têtes de violon, l'éclatement des bourgeons...

Sans tomber dans le réalisme idéologique, vous trouviez ainsi le moyen de passer un message de résistance, de force, d'espoir...

Oui. Puis, vers 1940-41, sur la lancée des fresques mexicaines et des décorations commanditées par la WPA aux États-Unis, c'était la grande époque des murales dans les bureaux de poste, sur les bâtiments publics. Elles étaient souvent fort médiocres, cependant l'idée de peindre un grand mur m'intéressait. À notre retour d'un séjour à Cambridge-Boston, Hans Selye¹ me fit part de son projet. Nous connaissions très bien les Selye; j'avais déposé chez eux la majorité de mes œuvres pendant notre absence de Montréal. Ils en ont d'ailleurs acheté. Comme il réorganisait son département à l'École de médecine de McGill, il me proposa au cours d'un dîner ce projet de murale pour la salle de conférences, qui devait être agrandie.

J'y ai travaillé pendant deux ans, de 1941 à 1943, assistant à des opérations, fascinée six mois durant par l'observation des cellules au microscope. J'ai préparé le mur, 12' X 16', avec trois couches de base parce que c'était du plâtre neuf. Malheureusement, Selye quitta le département d'histologie, et la petite salle où était ma murale, intitulée *Endocrinology*, ne devint jamais grande salle de conférences.

Le Docteur Leblanc y installa son bureau privé. Il m'avait prêté des diapositives, dirigeait mes lectures de recherche. Pour moi qui n'avais pas fréquenté l'université, c'était une vie nouvelle très excitante. Mais je n'aime pas la murale!

Cependant toute cette recherche a engendré une série sur les cellules, *Cell and Fossil*, qui a orienté mon travail vers l'art abstrait dès 1942. En fait, j'étais dans une sorte de «no man's land... no woman's land! no person's land». Je voulais traduire ce que je savais désormais de la fluidité, du développement des cellules, sans me restreindre à un sujet en particulier. On avait tendance à l'époque à considérer la science et l'art comme deux choses antagonistes, alors que je trouvais qu'elles devaient aller ensemble. Je me le suis fait dire quand je travaillais à cette murale. La forme ici en était symbolique, figurative, mais le même effort s'exerçait, plus librement, dans la série des peintures abstraites.

Connaissez-vous les théories de Teilhard de Chardin?

Oui, je connaissais ses œuvres, d'abord par ouï-dire, par mes amis qui justement étaient persuadés d'une correspondance avec mes préoccupations, puis quand j'en ai pris personnellement connaissance vers 1950. Mais auparavant déjà, beaucoup de ses idées m'habitaient. Inconsciemment, beaucoup de choses que je savais d'une manière diffuse, latente, venaient de lui. J'étais un peu arrêtée par ses considérations religieuses, mais son approche scientifique m'intéressait, de même que son humanisme, son effort pour concilier l'émotionnel et le rationnel. Above all, he was a religious anarchist!...

Avez-vous aussi rencontré le père Marie-Alain Couturier?

Oui, aux réunions de la Société d'Art Contemporain. Je me rappelle une causerie sur l'art sacré où il avait montré des diapositives de décoration de chapelles. Cela m'a sûrement influencée pour la chapelle multiconfessionnelle du Montreal General Hospital, où j'ai peint en 1955 une murale inspirée par l'Arbre de Vie. □

¹ Hans Selye, professeur à la faculté de médecine de McGill, puis de l'Université de Montréal, célèbre pour avoir donné le nom de stress au symptôme de réaction non spécifique à une stimulation.