

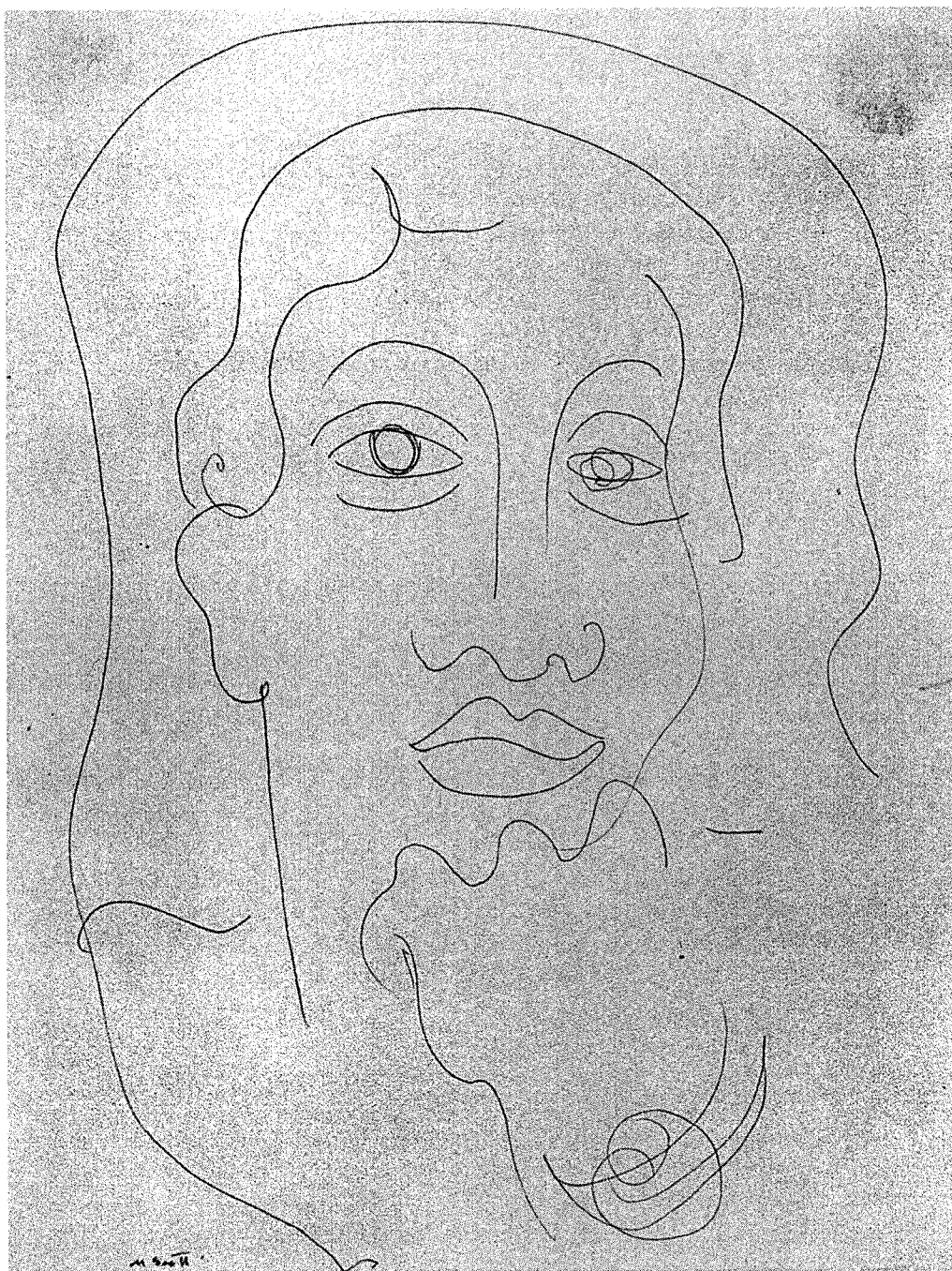


fig.5 Marian Dale Scott, *Autoportrait/ Self-portrait*, 1946, encre sur papier/ink on paper, 31 x 23 cm, coll. particulière/ private coll. (Photo: Ron Simon)

HOMMAGE À MARIAN DALE SCOTT, 1906-1993

Le 28 novembre dernier est décédée une artiste montréalaise marquante et une femme qui fut pour moi une amie très chère. Elle aura réalisé ses derniers désirs: peindre jusqu'à la fin de sa vie - tout au moins jusqu'à ces derniers mois -, demeurer chez-elle et continuer à recevoir ses amis. Tous pourront témoigner de la femme exceptionnelle qu'elle était. Ouverte sur le monde, vive, curieuse et d'une incomparable attention à chacun d'entre nous, s'enquérant de nos joies et de nos peines, alors même qu'elle traversait, en toute conscience, la dernière étape de sa vie. Il n'est pas vrai que l'âge de la personne chère rend moins difficile la séparation, et Marian va nous manquer à tous. Nous n'irons plus prendre le thé ou l'apéritif après une journée de travail que, pour sa part, elle essayait le plus possible de consacrer à la peinture. Sa chaleureuse présence, son humour et sa grâce nous font déjà cruellement défaut. Tout au moins pouvons-nous témoigner de l'importance qu'elle a eue pour nous. C'est ce que je veux faire aujourd'hui en rappelant quelques étapes de ce qui fut pour elle un des aspects majeurs de sa vie: sa pratique artistique. Ce texte, on le comprendra, n'est pas un «état de la recherche», non plus qu'un compte rendu rigoureux sur sa carrière. De ce point de vue, le travail reste à faire¹, d'autant que c'était comme une amie plus que comme «historienne de l'art» que j'étais liée à Marian.

Très jeune, Marian démontre un talent pour les arts visuels, lequel est encouragé par sa famille qui l'inscrit, dès l'âge de 12 ans, à des cours d'art. Elle expose un premier tableau deux ans plus tard à la *Art Association of Montreal*. Après des études à la même *School of Art and Design* de l'*Art Association*, elle entre avec les premiers élèves à l'École des beaux-arts de Montréal, en 1924². Parmi ses collègues féminins figurent Lillian Freiman, Jori Smith et Pegi Nicol, une amie très proche de Marian (fig. 1). En 1926, Marian Dale va étudier à Londres à la *Slade School of Art*. De la *Slade*, Marian me disait que ce n'était guère mieux que l'École des beaux-arts de Montréal, sauf qu'il y avait des modèles nus et des classes mixtes³. En effet, au moment où elle étudiait à l'École des beaux-arts de Montréal, les classes des femmes étaient non seulement séparées de celles des hommes mais, me racontait-elle en riant encore, au moment de la pause d'un des groupes, on enfermait à clef dans ses locaux le groupe du sexe opposé. De son séjour européen, Marian retenait aussi le poids considérable de la tradition qui, semble-t-il, affectait les élèves de la *Slade*. Tous, rappelait-elle, avaient l'impression qu'ils ne pouvaient guère faire quelque chose de neuf, qu'ils allaient tout au plus répéter ce qui

s'était fait avant eux. C'est donc un peu découragée par rapport aux avenues possibles de la pratique artistique que Marian Dale revient au Canada. Mais au retour, sur le bateau, la beauté du golfe Saint-Laurent, du ciel, du paysage ranime l'enthousiasme de l'artiste à l'égard de ce pays où, se disait-elle, «il y avait tout à peindre».

On sait que Marian D. Scott n'est pas connue comme paysagiste. Bien sûr, elle produit, dans les années vingt, des paysages qu'elle qualifiait de «tactiles». Ceux-ci ont, en grande partie, été envoyés par sa mère - qui s'intéressait à la pratique artistique de sa fille - à Londres, dans sa famille. Au début des années trente, Marian va également réaliser, par des procédés de réduction géométrique caractéristiques de sa production picturale de cette période, des paysages tel *Quebec's Fields*, 1931 qui fut reproduit à quelques occasions⁴.

Cependant Marian D. Scott participera surtout à ce combat des premiers modernes qui, pour paraphraser John Lyman, voudront quitter les sentiers, surinvestis, du bouclier précambrien et du paysage national, pour s'aventurer dans ceux de l'expérimentation formelle, véritable lieu de l'expression artistique contemporaine. Mais je retiens de ce commentaire enthousiaste de Marian à son retour au Canada - et de quelques autres qu'elle a pu me faire sur son malaise d'alors face aux codes rigides de la société britannique - que, contrairement à d'autres qui vivaient douloureusement leur retour d'Europe, Marian se considérait comme une artiste canadienne avec ce que cela signifiait de difficultés, mais surtout de possibilités. Je me permettrais même d'ajouter que, par la suite, ce sentiment d'appartenance s'est ancré plus encore au Québec comme tel. En effet, Marian m'a souvent dit qu'elle n'aurait voulu vivre nulle part ailleurs au Canada, surtout à cause de la vitalité du milieu culturel et artistique francophone.

À son retour à Montréal en 1928, Marian Dale épouse Frank R. Scott, poète, avocat, professeur et figure importante dans le milieu politique de la gauche sociale-démocrate. La naissance, en 1929, de son fils Peter l'éloigne quelque temps de sa pratique artistique. Sans doute conviendrait-il de souligner que sa qualité de mère et d'épouse d'un homme dont la vie professionnelle et l'implication politique n'allaient pas sans un certain nombre d'obligations et d'activités sociales, ont pu empêcher Marian D. Scott de consacrer tout le temps qu'elle aurait souhaité à la peinture. Néanmoins, elle n'a jamais cessé de peindre, d'exposer, de participer aux activités des associations artistiques qui lui tenaient à coeur, telle la Société d'art contemporain, et même, à l'occasion, d'enseigner⁵.

Elle a su, malgré les difficultés, mener sa propre recherche créatrice et n'a pas, contrairement à d'autres, Regina Seiden ou Marguerite Lemieux par exemple, sacrifié sa carrière à celle de son mari. Au contraire, celui-ci l'a supportée dans son travail. En ce sens, on doit reconnaître que, si les obligations commandées par son statut d'épouse, surtout à une époque où les tâches ménagères n'étaient guère partagées dans le couple, ont pu ralentir sa production, elle partageait en cela le

sort de bien des artistes canadiens, femmes mais hommes également. Parmi ces derniers combien, en effet, ont dû, faute de ressources suffisantes, consacrer une partie de leur énergie à des métiers parfois éloignés de leur pratique artistique pour subvenir aux besoins de leur famille?

Les années trente: une artiste moderne et engagée

The inner necessity to paint was there, in spite of the times, in spite of the misery, the growing fear of fascism and war. I found that I could not (or should not) "use" my painting directly, but I could use some of myself, some of my time⁶.

Cette affirmation de Marian D. Scott exprime l'état dans lequel elle se trouvait comme peintre dans les années trente, et nous éclaire sur le dilemme que vivaient plusieurs artistes à cette époque. Le contexte économique et politique amène nombre de producteurs à s'interroger sur la fonction sociale de l'art, à s'engager personnellement dans le soutien de diverses organisations, comme la Ligue canadienne contre la guerre et le fascisme et les Comités d'aide à la démocratie espagnole, à exposer et à vendre leurs oeuvres au profit de leurs activités, etc. On connaît d'ailleurs les liens qui unissaient certains d'entre eux au médecin communiste montréalais Norman Bethune, qui comptait aussi parmi les proches amis de Marian D. Scott. Celui-ci avait mis sur pied, en 1936, avec l'aide du peintre Fritz Brandtner (fig. 2) le *Children's Art Centre* - ou *Children's Creative Art Center*⁷ - pour permettre aux enfants, particulièrement ceux de milieux défavorisés, de développer leur créativité. Après le départ de Bethune pour l'Espagne, Brandtner en assume la direction et l'enseignement avec l'aide de Marian D. Scott.

Si Scott participe à de nombreuses activités témoignant de son engagement, si elle donne ainsi «de son temps et de sa personne», sa production artistique ne sacrifie toutefois pas à des idéaux politiques. D'ailleurs, il en va de même pour plusieurs autres artistes au Québec⁸. Loin de s'inspirer du réalisme social, son travail formel s'articule à la fois à partir d'une réflexion sur le mode de représentation de l'espace tel qu'il s'élabore dans le cubisme en particulier chez Juan Gris qu'elle admirait plus particulièrement, et à partir d'une synthétisation des formes, d'une organisation des motifs dans le tableau qui découle de leurs structures géométriques et qui n'est pas sans parenté avec le travail des précisionnistes américains. C'est d'ailleurs à Georgia O'Keeffe que la compare, dans un article de 1938, Graham McInnes⁹. Un tableau comme *Stairway* (fig. 3), du Musée des beaux-arts de Montréal, est sans doute celui qui témoigne le mieux de l'influence du cubisme, particulièrement dans l'organisation spatiale de l'arrière-plan. Pour ce qui est du rapport au précisionnisme, il faudra s'interroger plus à fond sur les possibles influences, directes ou indirectes, de ce courant sur l'art de Scott. En effet, Marian me disait que c'est à son retour de Londres, en réaction à l'art surchargé qu'elle avait vu en Angleterre, qu'elle décidait, non seulement d'adopter des sujets

différents de ceux abordés par les peintres européens, mais surtout de simplifier les formes.

Titrée assez ironiquement *Agriculture*, 1939 (fig. 4), la représentation de cet immense «élévateur à grain» est représentatif d'une série sur Montréal que Scott réalise à la fin des années trente et au début des années quarante. Durant cette période, son travail présente plusieurs des caractéristiques de la démarche de ces premiers «modernes», anglophones le plus souvent, et qui, pour la plupart, se retrouvent parmi les membres fondateurs, en 1939, de la Société d'art contemporain. En effet, ces artistes témoignent d'une plus grande ouverture aux problématiques artistiques «internationales» et modernes, qu'elles soient post-impressionniste, cézannienne, matissienne, cubiste, parfois aussi expressionniste ou également américaine et mexicaine. La décennie des années trente est celle, Charles C. Hill l'a bien montré¹⁰, du passage du nationalisme à l'internationalisme. Si les sujets peints, désinvestis des idéologies nationalistes, deviennent secondaires pour cette génération qui souhaite désormais, comme le faisait remarquer, en 1940, le critique Robert Ayre, se confronter d'abord à la peinture en tant que peinture¹¹, on constate chez plusieurs de ces peintres un intérêt pour la ville et pour la figure humaine. Scott reconnaissait que cet intérêt des artistes pour la représentation de leur milieu de vie, pour l'homme et son environnement était caractéristique de cette période où ils s'interrogeaient sur le rapport entre l'art et la société. Ce que nous connaissons de la production de Marian D. Scott durant ces années témoigne de cet esprit. Elle a réalisé un certain nombre de portraits d'amis, de parents - dont cet *Auto-portrait* (fig. 5) -, de scènes dans des parcs, au salon de coiffure, ou encore de gens en train de déblayer la neige (par exemple *Lorne Crescent*, 1934) ou de nettoyer la rue (fig. 6), autant de tableaux, de dessins ou d'aquarelles inspirés de son quotidien. D'autres oeuvres, telle la série des *Escalators* ou celle sur les locataires, imbriquent des formes humaines schématisées dans le réseau linéaire rigide des structures architecturales urbaines, et acquièrent de ce fait une dimension plus critique dans leur représentation du rapport de l'homme à son environnement. De petits tableaux réalisés sur des toiles de fenêtres découpées, et dont, sauf exception, comme ce *Street Car*, 1939 (fig. 7), nous ignorons actuellement la localisation, représentent des individus à l'intérieur de tramways dans les vitres desquels se reflètent les lumières de la rue. Enfin, la rigueur géométrique et le rationalisme fonctionnel des bâtiments urbains contemporains s'expriment magnifiquement dans des oeuvres comme *Cement*, *Agriculture*, *Fire Escape*, *Harbour* (1939), etc. C'est toutefois avec un a priori critique que Scott aborde cet univers et c'est, dira-t-elle, parce que leur force vitale pouvait fendre tout ce ciment et «briser le roc¹²» qu'elle peint aussi des structures végétales (fig. 8). On peut cependant penser que ce choix de peindre l'univers végétal ne relevait pas que de motifs «idéologiques», mais témoignait aussi de l'intérêt qu'elle a toujours eu pour les formes et les couleurs des plantes et des fleurs.

Le travail de Scott durant cette décennie s'ancre bien dans l'esprit qui anime alors la «nouvelle» génération de peintres canadiens. Ses thèmes, ses sujets peints, sont ceux que l'on retrouve chez plusieurs des artistes qui comptent, comme elle, parmi les membres fondateurs de la Société d'art contemporain¹³. Quant à ses procédés formels, d'une grande originalité dans le contexte de la scène artistique montréalaise, ils sont un autre exemple de cette réflexion, de cette ouverture aux formes artistiques plus internationales qui caractérise dans les années trente les débuts de la modernité artistique au Québec.

Les années quarante: la transition vers un art non objectif

Retenons des années quarante deux aspects marquants. Le premier concerne surtout les artistes de la communauté anglophone. Déjà la question de l'implication sociale de l'art et de sa nécessaire démocratisation avait marqué la décennie des années trente. Le modèle américain, en particulier avec ses programmes gouvernementaux de type WPA/FAP qui intégraient, par le biais de la murale par exemple, le travail des artistes aux édifices publics, était un modèle souvent évoqué par les artistes et les critiques d'art. Les artistes canadiens souhaitaient que des programmes équivalents soient adoptés au Canada. La Conférence de Kingston, en 1941, marque un point culminant de cet intérêt et conduit à la formation de la Fédération des artistes canadiens. La Deuxième Guerre mondiale apparaît comme une occasion de réaliser un art public, un art plus socialement engagé. On sait qu'outre les *official war artists* inclus dans les différents corps militaires canadiens, certains artistes vont également finir par avoir accès aux usines de guerre pour immortaliser par leurs oeuvres les ouvriers «combattants» du front industriel. Des femmes furent aussi mandatées¹⁴ pour peindre la contribution de leurs consoeurs à l'intérieur des forces armées. On pense aux deux amies de Marian D. Scott, Pegi Nicol MacLeod et Paraskeva Clark. Marian m'a raconté qu'on avait aussi sollicité sa participation. Cependant elle était, et a toujours été, une pacifiste convaincue. Bien qu'ayant participé à des activités contre le fascisme, elle s'est refusée à faire quelque oeuvre que ce soit dans un contexte militaire.

Toutefois, elle participe, d'une certaine manière, au mouvement en faveur d'un art public qui se concrétise souvent dans la réalisation de murales intégrées à l'architecture. En effet, en 1943, elle réalise, sur une commande du Dr Hans Selye, une murale pour le Département d'histologie de l'École de médecine de l'Université McGill. Les textes que publient Selye et Scott dans *Canadian Art* sur «L'art comme inspiration pour la science» et «La science comme inspiration pour l'art» sont révélateurs de l'esprit de l'époque, d'autant que Scott introduit son texte par ces propos:

I, like so many painters of today, was feeling disturbed and inadequate in the isolation of the studio. No doubt the war is partly responsible for this desire to leave the studios, the ivory towers. But perhaps the real cause is even wider

and deeper. Perhaps it is all part of the struggling death of the old era, the birth of the new¹⁵.

La réalisation de cette murale fut, pour Scott, l'occasion de concrétiser les aspirations qu'elle partageait avec plusieurs artistes de sa génération pour une plus grande démocratisation de l'art. De plus, non seulement le thème de la recherche scientifique offrait des possibilités formelles nombreuses pour une artiste, mais la science, faut-il le rappeler, représentait pour la vision progressiste de l'époque un élément majeur dans la naissance de ce monde nouveau. Sans entrer dans une analyse de sa murale *Endocrinology*, soulignons qu'elle témoigne à la fois de la direction nouvelle que va prendre le travail de l'artiste à la suite de sa réalisation et de cette vision positive de la science. En effet, Scott organise sa composition autour d'une spirale dont le centre est constitué du noyau stéroïde, centre des recherches en endocrinologie. Les cercles concentriques sont composés par des cellules à différents stades de leurs multiplications et aboutissent, aux extrémités, à des représentations d'instruments scientifiques, de cellules diverses, entremêlées à celles de figures humaines stylisées présentant, entre autres, les symptômes relatifs au dysfonctionnement des glandes pituitaire, thyroïde, etc¹⁶. Toutefois, c'est un corps sain qui constitue la diagonale centrale, et sa main rejoint le noyau à partir duquel s'organise un réseau de rayons. Cette figure renvoie sans doute à l'espoir que suscite la recherche scientifique pour le mieux-être de l'humanité.

Pour en avoir discuté avec elle, je sais que Scott jugeait très sévèrement cette oeuvre qu'elle trouvait trop littérale, trop proche de la commande et qui ne présentait pas, selon elle, les qualités artistiques que doit avoir une véritable oeuvre d'art. Ce jugement a posteriori, trop sévère à mon avis, ne doit pas nous faire oublier cependant que tout le travail de recherche que Scott a fait autour de la réalisation de cette oeuvre, et pour lequel, pendant deux ans, elle s'est littéralement plongée dans l'univers révélé par les ouvrages scientifiques et surtout les microscopes, a suscité des transformations importantes dans son oeuvre. De la représentation de l'univers urbain, elle est passée à celle d'un univers invisible à l'œil nu, celui des structures cellulaires, des cristaux, des protoplasmes, comme en témoignent de nombreuses oeuvres réalisées durant les années quarante, comme les séries sur les «*Cell and Cristal*», «*Cell and Fossil*», «*Stone and Protoplasm*», où s'entremêlent dans une semi-abstraction les formes rondes des cellules, protoplasmes ou embryons, avec les structures plus linéaires et plus géométriques des cristaux. À cela s'ajoutent parfois des figures humaines schématisées ou traitées à la manière des dessins africains auxquels Scott s'intéressait également (exemple: *Stone and Protoplasm* #2, 1948 (fig.9)). Scott s'abreuve alors à diverses sources, celles de la science et de l'art primitif entre autres, qui furent aussi celles de plusieurs artistes contemporains. Elle rejoint ainsi une tendance moderniste qui s'inspire de l'univers biomorphique pour explorer de nouvelles formes artistiques.

Par ailleurs, la scène artistique québécoise des années quarante est princi-

palement marquée par l'émergence de tendances artistiques radicales, générées en particulier par Pellan, qui revient d'Europe en 1940, et par Borduas et le groupe automatiste dont les menées aboutissent à la dissolution, en 1948, année de la publication du *Refus global*, de la Société d'art contemporain. Il n'est pas inutile de rappeler qu'à l'occasion de sa fracassante démission de la Société d'art contemporain, Borduas, qui dans la foulée rompt avec ses amis de longue date, Maurice Gagnon et John Lyman, n'en remercie pas moins dans sa lettre de démission, qu'il lui envoie en sa qualité de vice-présidente, Marian Scott pour sa «comprehensive attitude¹⁷». Scott comptera d'ailleurs, quelques mois plus tard, parmi les seize signataires d'une pétition adressée à la «Commission du service civil» pour protester contre «la suspension sommaire de M. Paul-Émile Borduas comme professeur à l'École du meuble de Montréal», suspension subséquente à la parution du *Refus global*¹⁸. Scott éprouvait beaucoup d'admiration pour le travail tant de Pellan que de Borduas, et elle m'a raconté avoir eu de bonnes discussions avec John Lyman à propos de l'art de ce dernier. Lors d'un de nos thés de fin d'après-midi (c'était le 6 septembre 1990, pour une fois je l'avais noté dans mon agenda) Marian me disait que Lyman, devant les oeuvres de Borduas et de Pellan des années quarante, lui aurait confié en substance que «si c'était ça la peinture, il avait perdu son temps et sa vie». Cette attitude de Lyman est semblable à celle de plusieurs artistes anglophones de la Société d'art contemporain qui sont restés attachés aux premières manifestations de la modernité. Bien que souscrivant à une compréhension de l'oeuvre comme interprétation subjective et ayant ses spécificités formelles propres, ils ne pouvaient concevoir l'oeuvre d'art comme totalement affranchie de sa fonction figurative, de son ancrage dans le «réel». Scott, au contraire, avait une sensibilité artistique qui la rapprochait des artistes francophones, même si ses oeuvres des années quarante ne sauraient être considérées comme «abstraites» ou «avant-gardistes» en regard par exemple des oeuvres automatistes.

Les années cinquante et après... une production à découvrir

Cette période est certainement la moins documentée de la production de Marian D. Scott, et la recherche s'annonce passionnante quand on sait qu'elle était liée avec un certain nombre des artistes proches du groupe automatiste (dont Françoise Sullivan), qu'elle a exposé avec Agnès Lefort, qu'elle a enseigné à des gens comme Guido Molinari. Ce que l'on connaît de ses oeuvres de ces années nous révèle la démarche d'une artiste pour qui la pratique contemporaine de l'art s'identifie à l'art non objectif et au travail d'expérimentation des formes, des couleurs et des gestes qu'il autorise. Les quelques oeuvres de la fin des années cinquante et du début des années soixante qu'il nous a été donné de voir, s'inscrivent dans une abstraction gestuelle répondant parfois au principe du *all-over*. D'autres fois, elles sont structurées par une certaine organisation linéaire des ta-

ches, ou encore travaillées par l'inscription de signes qui rappellent l'écriture pictographique ou par celles de motifs qui renvoient aux formes d'art primitif et qui se superposent aux taches de couleurs. On prendra comme exemple un tableau exposé récemment par la Galerie Dominion à Montréal, *Community 7*, vers 1958 (fig.10).

La deuxième moitié des années soixante semble surtout marquée par des oeuvres où dominent les propositions géométriques. Dans certains cas, la juxtaposition de triangles colorés crée cet effet optique dynamique semblable à celui des oeuvres qu'on rattache à l'*optical art*. Mais on connaît aussi plusieurs autres tableaux, dont ce *Sans titre*, 1966 (fig.11), dans lesquels la planéité de la surface s'affirme mieux grâce aux réserves de blanc qui séparent les formes géométriques colorées dont les contours, ondulants cette fois, rompent la rigidité de la structuration de la surface. Dans les années soixante-dix, le travail de structuration des formes se complexifie, et inclut des formes circulaires qui laissent également entrevoir un travail plus ouvert sur les accidents de la couleur. À la fin des années quatre-vingts et au début des années quatre-vingt-dix, le travail sur la couleur devient déterminant. Scott entreprend un corps à corps plus gestuel avec la matière, où me disait-elle, elle avait le sentiment de danser avec la peinture.

La peinture fut jusqu'à la fin de sa vie une passion pour Marian D. Scott. Même quand ses forces l'eurent abandonnée, elle parlait encore de ce qu'elle aurait aimé réaliser. Bien qu'elle ne quittât plus sa maison depuis quelques années, elle s'intéressait aux expositions qui étaient présentées à Montréal, aux travaux des artistes actuels. C'était un véritable plaisir de discuter avec elle de ce que j'avais vu, des musées que j'avais visités. Dans les galeries, je ramassais souvent un «carton» pour Marian sachant qu'elle serait curieuse de voir ce qui se faisait et s'exposait à New York, à Paris, à Montréal ou ailleurs. Marian D. Scott est une artiste dont il nous faut maintenant mesurer la riche contribution à l'histoire de l'art au Québec et au Canada. Ceux et celles qui furent de ses amis ont, pour leur part, mesuré depuis longtemps ce que son amitié nous apportait: elle nous aidait à vivre.

J'ai voulu par ce texte lui rendre un hommage, si imparfait fut-il, et, en quelque sorte, la remercier de ce qu'elle fut pour nous toutes et tous.

ESTHER TRÉPANIÉ

Professeure

Université du Québec à Montréal

Notes

- 1 J'ai appris, après son décès, que Marian souhaitait que je réalise une rétrospective de ses oeuvres. Ce travail de longue haleine exige la collaboration de plusieurs personnes, en particulier de ceux qui possèdent des oeuvres de Scott. C'est pourquoi j'aimerais que ceux qui ont des oeuvres ou des documents inédits sur Marian Dale Scott me contactent. Écrire à: Esther Trépanier, Département d'histoire de l'art, Université du Québec à Montréal, C.P. 8888, Succursale Centre-ville, Montréal (Québec), H3C 3P8.
- 2 Elle a aussi suivi les cours du soir d'Edmond Dyonnet au Monument national. Celui-ci lui enseignait à l'École des beaux-arts et l'encourageait. Comme à l'École on travaillait surtout avec des plâtres, Dyonnet l'avait invitée à venir suivre ses cours avec modèles au Monument national.
- 3 Ces anecdotes m'ont été contées par Marian Dale Scott lors d'une visite amicale le 23 août 1990.
- 4 Entre autres dans le catalogue *The Modern Image; Cubism and the Realist Tradition*, Edmonton, Edmonton Art Gallery, 1982, p.32.
- 5 Entre autres à la *St. Georges School* (1942-1944) et à l'École d'art de la *Art Association of Montreal* (Musée des beaux-arts de Montréal, 1947-1949 et vers 1954).
- 6 Cette citation, tirée de ses notes personnelles, est faite par Marian Dale Scott lors d'une table ronde avec Charles C. Hill, L. Muhlstock, M. Scott, L. Kennedy, «They could split rock ... Painting in Montreal in the 1930s, and the Children's Creative Art Centre - A Conversation Piece» publié dans *Norman Bethune, His Time and His Legacy*, D.A.C., Sheppard et A. Lévesque, dir., Ottawa, Canadian Public Health Association, 1982, p.121.
- 7 Voir, entre autres, Helen DUFFY et Frances K. SMITH, *The Brave New World of Fritz Brandtner*, Kingston, Agnes Etherington Art Centre Queen's University, 1982. Dans ce texte les auteurs emploient le terme de *Children's Art Center* pour qualifier le Centre. Charles C. Hill dans le texte «They could split rock [...]», *loc. cit.*, p.119, précise qu'il est plus exact d'employer la dénomination *Children's Creative Art Center*.
- 8 Sur cette question on pourra, notamment, se référer au texte que j'ai publié sur le sujet et qui tente de souligner la complexité de la question du rapport art et politique chez les artistes au Québec. Voir «Entre socialisme et modernisme: les peintres progressistes québécois (1930-1945)» dans *Le droit de se taire, Histoire des communistes au Québec de la Première Guerre mondiale à la Révolution tranquille*, Robert Comeau et Bernard Dionne, dir., Montréal, VLB Éditeur, 1989, p.134-161.
- 9 Article que l'on qualifierait sans doute aujourd'hui de sexiste car l'auteur s'y interroge sur les caractéristiques d'un art féminin, et conclut que Scott comme O'Keeffe ont toutes deux délaissé les charmes décoratifs d'une peinture féminine pour adopter un style impersonnel, masquant leur féminité, qui toutefois leur permet d'accéder à une approche picturale individuelle riche et intense. Voir Graham C. McINNIS, «Contemporary Canadian Artists no 10, Marian Scott», *The Canadian Forum*, vol. XVII, novembre 1937, p.274-275.
- 10 Charles C. HILL, *Peinture canadienne des années trente*, Ottawa, Galerie nationale du Canada, 1975.
- 11 À propos de cette génération, Ayre écrivait qu'elle voulait se mesurer à la vie, qu'elle voulait plus d'humanité dans ses oeuvres mais voulait aussi se mesurer à la peinture (*wants to come to grips with paint-*

ing). Robert AYRE, «Significant Exhibition at Toronto by Diligent Canadian Group of Painters», *The Standard* (Montréal), 13 janvier 1940, p.M-7.

12 «... *When I allowed myself to paint plant forms, it was with the knowing that they could split the rock* ». Scott, dans «They could split rock [...]», *loc. cit.*, p.121.

13 M. Scott sera membre de la Société d'art contemporain depuis sa fondation en 1939 jusqu'à sa dissolution en 1948. Elle participe aux expositions de ses membres de même qu'à l'exposition *Art of Our Day in Canada* organisée par la SAC en 1940. Voir Christopher VARLEY, *La Société d'art contemporain, Montréal 1939-1948*, Edmonton, The Edmonton Art Gallery, 1980.

14 Dans le cas de Paraskeva Clark, par exemple, c'est la Galerie nationale, par l'entremise de Harry McCurry, qui la désigne pour peindre les activités de la Division féminine de l'armée de l'air canadienne. Voir Mary E. MacLACHLAN, *Paraskeva Clark, peintures et dessins*, Halifax, Dalhousie Art Gallery, Dalhousie University, 1982, p.39-40.

15 Marian Dale SCOTT, «Science as an Inspiration to Art», *Canadian Art*, vol. 1, n° 1, octobre-novembre 1943, p.19.

16 À la page 18 du numéro de *Canadian Art* ci-haut mentionné, on trouve un schéma de la murale *Endocrinology* accompagné des «clés explicatives» (*explanatory key*). Il faut rappeler que Marian Dale Scott a aussi réalisé une autre murale pour la chapelle du Montreal General Hospital.

17 Voir François-Marc GAGNON, *Paul-Émile Borduas, Biographie critique et analyse de l'oeuvre*, Montréal, Fides, 1978, p.234-235.

18 *Ibid.*, p.259.



fig.1 Pegi Nicol MacLeod, *Portrait of Marian Scott*, n.d.,
aquarelle/watercolour, 35 x 25 cm, coll. particulière/private coll. (Photo: Ron Simon)



fig.2 Fritz Brandtner,
Beth, 1935,
oeuvre non localisée/location
unknown.
(Photo: Privée/
private)



fig.3 Marian Dale Scott, **Stairway**,
c. 1940, huile sur toile/oil on
canvas, 74 x 51 cm,
MBAM/MMFA. (Photo:
Christine Guest, 1942.
749.NB)



fig.4 Marian
Dale Scott,
Agriculture,
1939, détruit/
destroyed.



fig.6 Marian Dale Scott, sans titre/untitled, n.d., aquarelle/water-colour, 26 x 30 cm, coll. particulière/private coll. (Photo: Ron Simon)



fig.7 Marian Dale Scott, Street Car, 1939, huile sur toile de store/oil on window blind, 56 x 27 cm, coll. particulière/private coll. (Photo: Ron Simon)



fig.8 Marian Dale Scott, Crocus, n.d., huile sur toile/oil on canvas, 72 x 51 cm, Musée du Québec. (Photo: Jean-Guy Kérourac)

fig.10 Marian Dale
Scott,
Community 7,
c. 1958, huile
sur panneau de
masonite/oil on
masonite, 28 x
30 cm, Galerie
Dominion,
Montréal.
(Photo: Galerie
Dominion)



fig.9 Marian Dale
Scott, **Stone and
Protoplasm #2**,
1948, huile sur
panneau de
masonite/oil on
masonite, 61 x
51 cm, London
Regional Art and
Historical
Museum. (Photo:
London Regional
Art and Historical
Museum, 84.A.
231)

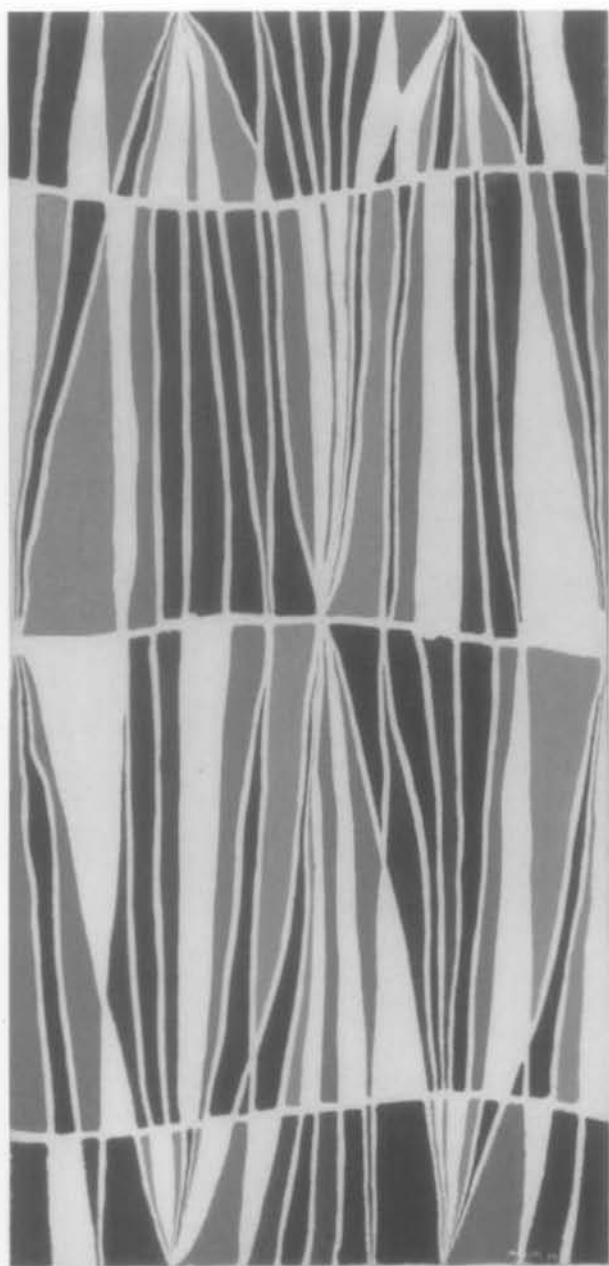


fig.11 Marian Dale Scott, sans
titre/untitled, 1966, acrylique
sur toile/acrylic on canvas, 213 x
102 cm, Musée du Québec.
(Photo: Musée du Québec)

A TRIBUTE TO MARIAN DALE SCOTT, 1906-1993

A leading Montréal artist, a woman very dear to me, died last November 28th. She had achieved what she wanted: to paint until the end of her life, at least until the last few months; to stay in her own home; and to go on seeing her friends. All of us can bear witness to what a rare person she was - open-minded, lively, interested, unfailingly considerate, enquiring about our joys and sorrows even at the very end of her life. It is not true that it is easier to accept the death of an older person; we shall all miss Marian. No longer will we be able to go by for tea or a drink at the end of the working day, a day she would have spent painting as much as she could. Her affectionate presence, her grace and humour are already sadly missed. But at least we can bear witness to her importance to us. That is what I wish to do here in commenting on some aspects of one of the most important things in her life: her work as an artist. Since I knew Marian more as a friend than in my professional capacity as an art historian, this text is not a research paper nor a meticulous account of her career. That is work which still remains to be done.¹

As a child Marian Dale's obvious gift for the visual arts was encouraged by her parents, who enrolled her in art classes when she was twelve. Two years later she showed a picture for the first time at the Art Association of Montreal. After studying at its School of Art and Design she became, in 1924, one of the first students at the École des Beaux-Arts de Montréal, where her female colleagues included Lillian Freiman, Jori Smith and Pegi Nicol, a close friend (fig. 1).² In 1926 Marian moved to London to study at the Slade School of Art. She said that the Slade was no better than the École in Montréal, except for allowing nude models and mixed classes.³ In fact, she still laughed while telling me that in her day, not only were the women's classes at the École des Beaux-Arts kept separate from the men's classes, but when one group had a recess, the group of the opposite sex was locked in! Of her time in Europe Marian remembered the oppressive weight of tradition, which seems to have left its mark on Slade graduates. She recalled that they all felt that they could scarcely do anything new; that at best they could only repeat what had been done before. So Marian returned to Canada somewhat discouraged about the possibility of being a practising artist. But coming back on the boat she was struck anew by the beauty of the Gulf of the St. Lawrence, the sky and the landscape of this country where, as she said, "there was everything to paint."

Marian D. Scott was not known as a landscape artist, although in the 1920's she did produce some landscapes she called "tactiles." Most of these were sent by her mother - who took serious interest in her daughter's art work - to her family in London. In the early 1930's, she used the processes of geometric reduction char-

acteristic of her approach at the time, to paint landscapes such as *Quebec's Fields*, 1931, which has been reproduced occasionally.⁴

However, Marian D. Scott was above all one of those early modern artists who, to paraphrase John Lyman, wanted to get away from the outworn subjects of the Precambrian Shield and the national landscape to tackle formal experimentation, the real focus of contemporary artistic expression. What I remember of Marian's enthusiastic account of her return to Canada, and of other remarks she made about her uneasiness with rigid British codes of behaviour, is that unlike others who regretted coming back from Europe, she considered herself a Canadian artist with all the difficulties implied by this term but also and above all, the possibilities. I would even say that later on, this feeling of "belonging" became associated more specifically with Québec. Indeed, Marian often said that she would not have wanted to live anywhere else in Canada, largely because of the vitality of French-speaking cultural and artistic circles.

After returning to Montréal in 1928 Marian Dale married Frank R. Scott, the poet, lawyer and university teacher who played a leading role in the political scene of the social-democratic left. After the birth of their son Peter in 1929 she had spare time for painting. As a mother and the wife of a man whose professional life and political involvement entailed a number of social obligations and activities, she could not devote as much time as she wished to her art. Nevertheless she never stopped painting, exhibiting, participating in the activities of groups she cared about, such as the Contemporary Arts Society, and even on occasion, teaching.⁵

Marian continued to evolve as an artist, and unlike women such as Regina Seiden and Marguerite Lemieux, did not give up her career to help her husband; in fact, F. R. Scott strongly supported her in her work. It should be pointed out that, while her duties as wife and mother (at a time when household tasks were rarely shared by both spouses) may have limited her time for painting, such was the case for many other Canadian artists, men as well as women. Many men, after all, have been obliged through lack of funds to devote some of their energy to work often quite alien to their art, in order to support a family.

The thirties: a committed modern artist

*The inner necessity to paint was there, in spite of the times, in spite of the misery, the growing fear of fascism and war. I found that I could not (or should not) "use" my painting directly, but I could use some of myself, some of my time.*⁶

Marian D. Scott's statement explaining her state of mind as a painter in the thirties, sheds light on the dilemma faced by many artists at this time. The economic and political situation impelled many to ponder the social implications of art, to become personally involved in various organizations such as the Canadian League Against War and Fascism and the Aid to Spain Committee, to exhibit and sell their work to help such groups, and so on. Several of these artists worked with

the Montréal communist Dr. Norman Bethune, who was also a close friend of Marian. In 1936, in collaboration with the painter Fritz Brandtner (fig.2), Bethune had established the Children's Art Centre - or Children's Creative Art Center - to enable young people, especially the underprivileged, to develop their creativity.⁷ After Bethune left for Spain, Brandtner took over the management and teaching of the centre with Scott's help.

Although Scott showed her commitment by taking part in many activities and contributing her time and skills, she did not subordinate her painting to her political ideals. As with many other Quebec artists her painting did not take its inspiration from social realism.⁸ It sprang both from experiments in the Cubist depiction of space, as in the work of painters such as Juan Gris whom she particularly admired, and from a synthesis of shapes and organization of motifs based on their geometric structures, somewhat in the manner of the American Precisionists. One could mention in 1938, her work was compared to that of Georgia O'Keeffe in an article by Graham McInnes.⁹ The painting *Stairway* (fig. 3) in the collection of the Montreal Museum of Fine Arts as a good example of her debt to Cubism, especially in the spatial organization of the background. As regards Precisionism, it would be interesting to investigate further the possible direct and indirect influences of this movement on Marian D. Scott's art. She told me that, on her return from London, in reaction to the over-elaborate art she had seen in England, she decided not only to choose different subjects from those tackled by European painters, but also to simplify shapes.

The painting of a huge grain elevator ironically entitled *Agriculture*, 1939 (fig. 4), is typical of a series on Montréal which Scott executed in the late thirties and early forties. During this period her work manifested several characteristics of the approach taken by the early "moderns," most of them English-speaking and founding members in 1939 of the Contemporary Arts Society. These artists were open to international modern movements in art - Post-Impressionist, Cézannian, Matissian and Cubist, as well as Expressionism and influences from both the U.S. and Mexico. As Charles C. Hill has shown, the Thirties was the decade of the move from nationalism to internationalism.¹⁰ As Robert Ayre noted in 1940, the subjects painted, divested of nationalist ideologies, became a secondary concern for a generation desirous of first coming to grips with the act of painting.¹¹ However, in a number of these painters we see an interest in city life and the human figure. Scott recognized that depicting their environment and its inhabitants was characteristic of a period in which artists were concerned with the relationship between art and society. This attitude is manifest in what we know of her output during these years. She executed a number of portraits of friends and relations (including the *Self-Portrait* [fig. 5]), scenes in parks, at the hairdresser's, people clearing snow (as in *Lorne Crescent*, 1934) or cleaning the street (fig. 6), paintings, drawings and water-colours inspired by her daily life. Other works, such as the *Escalators* and the *Tenants*

series, interweave stylized human figures within the rigid linear network of city architecture, giving a more critical edge to people's relationship to their surroundings. Some small paintings executed on cut-up window blinds, show people in streetcars and the street lights reflected in the car windows. With the exception of *Street Car*, 1939 (fig. 7), the present whereabouts of these paintings is unknown. The geometrical severity and functional rationalism of contemporary urban architecture are splendidly captured in works such as *Cement, Agriculture, Fire Escape and Harbour* (1939). Scott approached this world in a critical spirit, and said that she also painted plants (fig. 8) because their life force could crack all that cement and "split the rock."¹² It seems likely, however, that her decision to paint the botanical world sprang not only from "ideological" convictions, but also from her lifelong interest in the shapes and colours of flowers and plants.

Scott's output during the Thirties reveals the same outlook as that of the "new" generation of Canadian painters. Her themes and subjects are to be found in the work of other artists who, like her, were early members of the C.A.S.¹³ Her formal approach, strikingly original in the context of the traditional Montreal art scene, exemplifies the openness to international artistic currents that was typical of the birth of modern art in the Québec of the Thirties.

The Forties: the move towards non-objective art

I wish to focus on two salient aspects of 1940's art. The first involves primarily the artists of the English-speaking community. The question of art's social role and the need to make it more democratic was already of concern in the Thirties. The American solution, especially the government programmes such as the Works Progress Administration/Federal Art Project which incorporated artwork into public buildings, was often hailed as a model by both artists and critics. The Canadian art community wanted similar programmes to be adopted in Canada. The Kingston Conference of 1941 marked a turning-point in this respect, leading to the formation of the Federation of Canadian Artists. World War II provided the opportunity for artists to create public art, a more socially committed kind of art. Official war artists were attached to the various divisions of the Canadian military while other artists made their way into munitions factories to create works honouring the "fighting" workers of the industrial front. A few women were asked to paint the contribution of women in the armed forces.¹⁴ Among them were Marian Scott's friends Pegi Nicol MacLeod and Paraskeva Clark. Marian told me that she was also requested to participate, but that she was then, and was to remain, a confirmed pacifist. Although she took part in anti-fascist activities, she would not act within a military context.

She was certainly involved to some extent in the movement for public art, which became associated with the concept of murals as an integral part of architecture. In 1943 she accepted a commission from Dr. Hans Selye to paint a mural

for the Histology Department of the McGill University Medical School. The articles published by Selye and Scott in *Canadian Art* - "Art as an Inspiration to Science" and "Science as an Inspiration to Art" - speak volumes about the spirit of the time, as Scott's introduction makes clear:

I, like so many painters of today, was feeling disturbed and inadequate in the isolation of the studio. No doubt the war is partly responsible for this desire to leave the studios, the ivory towers. But perhaps the real cause is even wider and deeper. Perhaps it is all part of the struggling death of the old era, the birth of the new.¹⁵

Creating this mural gave Scott the opportunity to fulfil the aspiration she shared with many artists of her generation: to make art more democratic. What was more, the subject of scientific research not only offered numerous formal possibilities, it also represented a major component in the building of a new order to the progressive minds of the era. Without attempting a full analysis of the mural *Endocrinology*, it should be noted that it reveals the new direction that Scott's work was about to take following its completion, as well as creating a positive vision of science. The composition is organized around a spiral, the centre of which, the steroid nucleus, is the centre for studies in endocrinology. The concentric circles are made up of cells at different stages of growth, culminating in scientific instruments and diverse cells mingled with stylized human figures presenting symptoms of glandular dysfunction.¹⁶ The central diagonal, however, is a healthy body whose hand touches the central nucleus, from which rays beam. This figure may suggest the hope offered by scientific research for the betterment of humanity.

From my conversations with her, I know that Marian was severely critical of this mural in later life, finding it too literal, too commission-based, and lacking in the qualities a true work of art must have. In my view this *a posteriori* criticism is too harsh. It should not obscure that the amount of research she put into creating the mural, particularly the two years she spent immersed in the world revealed by scientific books and microscopes brought about major changes in her work. From depicting the world of the city she moved on to a world invisible to the naked eye, that of cellular structures, crystals and protoplasms, as can be seen in a number of her works from the 1940's. In the series such as *Cell and Crystal*, *Cell and Fossil* and *Stone and Protoplasm*, the round shapes of cells, protoplasms and embryos intermingle with the more linear geometric structures of crystals in a semi-abstraction. Some works such as *Stone and Protoplasm* #2, 1948 (fig. 9), include human figures either stylized or handled in the manner of the African drawings that so interested Scott. Like many of her contemporaries, she took inspiration from various sources like science and primitive art. She, like other modern artists of the time, explored new artistic forms inspired by the biomorphic universe.

In other respects, the Québec art scene in the 1940's was notable for the

emergence of radical trends under the leadership of Pellán, who had returned from Europe in 1940, and of Borduas and the Automatiste group, whose actions led to the dissolution of the Contemporary Arts Society in 1948, the year *Refus global* was published. It is significant that when Borduas resigned from the Society he broke with his old friends Maurice Gagnon and John Lyman in the heat of the moment. Nevertheless, for her "understanding attitude," he thanked Marian Scott in the letter of resignation he sent to her as vice-chairman.¹⁷ Scott was also one of the sixteen signatories who some months later sent a petition to the "Commission du service civil" to protest against "the summary suspension of M. Paul-Emile Borduas from his post as teacher at the Ecole du meuble de Montréal," that followed the publication of the *Refus global*.¹⁸ Scott was a great admirer of the work of both Pellán and Borduas and recalled having lengthy discussions with John Lyman about Borduas' work. During one of our late-afternoon teas (it was September 6, 1990, as for once I made a note in my diary), Marian told me that Lyman had more or less confided in her that "if that [the work of Borduas and Pellán] was painting, he had wasted his time and his life." Lyman's attitude was similar to that of many anglophone artists in the Contemporary Arts Society who had remained attached to the earliest kind of modernism. Although they believed that a work of art was the result of a subjective interpretation served by formal specific characteristics, they could not conceive an art totally freed from figuration and not anchored in reality. Scott's aesthetic perception, however, was closer to that of the francophone community, even though her own work of the Forties can in no way be regarded as "abstract" or "avant-garde" when compared to, for example, that of the Automatistes.

The Fifties and after... work yet to be discovered

This is certainly the least documented period of Marian D. Scott's career. But one which should prove wonderfully fruitful for researchers as we know that she was friendly with a number of artists close to the Automatiste group including Françoise Sullivan, that she exhibited with artists like Agnes Lefort, and taught students like Guido Molinari at the Museum's School of Art and Design. What we know of her output during these years reveals an artist for whom the contemporary practice of art implied a non-objective stance regarding experimentation in shapes, colours and action. The few works from the late fifties and early sixties we have been able to see may be considered gestural abstractions, sometimes using an all-over approach. Others are based on a structure of a linear network of strokes, or inscribed with signs that recall pictographs, or with motifs suggestive of primitive art, over the strokes of colour. An example of the latter is *Community 7*, c. 1958 (fig.10) recently exhibited by the Dominion Gallery, Montréal.

The second half of the 1960's is characterized by paintings in which geometric shapes predominate. In some cases the juxtaposition of coloured triangles creates an optical effect of movement similar to that found in optical art. Yet in

other paintings of the period, including *Sans titre*, 1966 (fig. 11), the flatness of the surface is emphasized by the white areas separating the coloured geometric shapes whose undulating contours break the rigidly composed surface. In the Seventies the structure became more complex, with the inclusion of circular shapes that also reveal a freer hand with colour. In the late 1980's and early 1990's, colour became her main concern as she became more physically involved in the medium, feeling, as she put it to me, as if she were dancing with the paint.

Painting was Marian D. Scott's passion until the end of her life. Even after her strength failed, she still talked about what she would like to do. Although she had been housebound for some years, she took an interest in the Montréal exhibitions and in the work of practising artists. It was a great pleasure to talk with her about what I had seen and museums that I had visited. At galleries I often used to pick up leaflets for her, knowing she would be curious about what was being produced and shown in New York, Paris, Montréal or anywhere else. Marian D. Scott is an artist whose rich contribution to the art of Québec and of Canada should now be recognized. Those of us who were her friends have long recognized what her friendship meant to us: she helped us to live.

With this text, I have tried to pay tribute to her memory, and to thank her in some way for what she meant to all of us.

ESTHER TRÉPANIÉ

Professor

University of Quebec at Montreal

Notes

1 I have learned since her death that Marian wanted me to mount a retrospective of her work. This will be a long-term project requiring many collaborators, especially the owners of Scott's paintings. I would therefore be grateful if anyone who possesses works or unpublished material on Marian Dale Scott would contact me: Esther Trépanier, Département d'histoire de l'art, Université du Québec à Montréal, C.P. 8888, Succursale Centre-ville, Montréal (Québec), H3C 3P8.

2 She also attended Edmond Dyonnet's evening classes at the Monument national. Dyonnet taught at the École des Beaux-Arts and encouraged Marian Dale. As they worked mainly with plaster at the École, he invited her to take his classes with models at the Monument.

3 Marian Dale Scott shared these reminiscences with me during a visit on August 23, 1990.

4 For example, the catalogue *The Modern Image: Cubism and the Realist Tradition* (Edmonton: Edmonton Art Gallery, 1982), 32.

5 St. George's School (1942-1944) and the Art Association of Montreal's School of Art and Design (1947-1949 and about 1954).

6 This quotation taken from Marian's personal notes was cited by her at a round-table discussion with Charles C. Hill, L. Muhlstock and L. Kennedy, "They Could Split Rock... Painting in Montreal in the 1930's, and the Children's Creative Art Centre - A Conversation Piece," *Norman Bethune, His Time and His Legacy*, ed. D.A.C. Sheppard and A. Lévesque (Ottawa: Canadian Public Health Association, 1982), 121.

7 See among other references Helen DUFFY and Frances K. SMITH, *The Brave New World of Fritz Brandtner* (Kingston: Agnes Etherington Art Centre and Queen's University, 1982). In this text the authors call the Centre the "Children's Art Center". Charles C. Hill in "They Could Split Rock," 119, states that "Children's Creative Art Center" is the correct name.

8 On this question, see the following article where I attempt to describe the complexity of the relationship between art and politics in Québec. "Entre socialism et modernisme: les peintres progressistes québécois (1930-1945)" in *Le droit de se taire, Histoire des communistes au Québec de la Première Guerre mondiale à la Révolution tranquille*, ed. Robert Comeau and Bernard Dionne (Montréal: VLB Editeur, 1989), 134-161.

9 This is an article which would now be considered sexist, since the author ponders the characteristics of "feminine art," and concludes that Scott like O'Keeffe abandoned the decorative charm of feminine painting to adopt an impersonal style, disguising their femininity, which nevertheless gave them access to a rich and intensely individual pictorial approach. See Graham C. McINNES, "Contemporary Canadian Artists no. 10, Marian Scott," *The Canadian Forum*, vol. XVII (Nov. 1937): 274-275.

10 Charles C. HILL, *Canadian Painting of the 1930s* (Ottawa: National Gallery of Canada, 1975).

11 Speaking of this generation, Ayre wrote that they wanted to come to grips with life, to put more humanity in their work, and yet they also wanted to "come to grips with painting." Robert AYRE, "Significant Exhibition at Toronto by Diligent Canadian Group of Painters," *The Standard*, Montréal, 13 Jan. 1940, p.M-7.

12 "When I allowed myself to paint plant forms, it was with the knowing that they could split the rock". Scott in "They Could Split Rock," 121.

13 Scott was a member of the Contemporary Arts Society from its foundation in 1939 until its dissolution in 1948. She took part in the members' exhibitions and also in the show *Art of Our Day in Canada* organized by the CAS in 1940. See Christopher VARLEY, *The Contemporary Arts Society, Montreal 1939-1948* (Edmonton: The Edmonton Art Gallery, 1980).

14 Paraskeva Clark, for example, was commissioned to paint the activities of the Women's Division of the Canadian Air Force by the National Gallery through the intervention of Harry McCurry. See Mary E. MacLACHLAN, *Paraskeva Clark, Paintings and Drawings* (Halifax: Dalhousie Art Gallery, Dalhousie University, 1982), 39-40.

15 Marian Dale SCOTT, "Science as an Inspiration to Art", *Canadian Art*, vol. 1, no. 1 (Oct.-Nov. 1943): 19.

16 On page 18 of the above-mentioned issue of *Canadian Art* there is a plan of the mural *Endocrinology* with an explanatory key. It should be remembered that M. D. Scott also created a mural for the chapel of the Montreal General Hospital.

17 See François-Marc GAGNON, *Paul-Emile Borduas, Biographie critique et analyse de l'oeuvre* (Montréal: Fides, 1978), 234-235.

18 *Ibid.*, 259.

Bibliographie choisie / Select Bibliography

OUVRAGES ET CATALOGUES D'EXPOSITIONS / BOOKS AND EXHIBITION CATALOGUES

- Art Gallery of Ontario. *Fifty Years of Painting in Canada 1900-1950* (catalogue). Toronto: Art Gallery of Ontario, 1949.
- BALDWIN, Martin, LEWIS, Mostyn, McCURRY, H.O. et/and RAINVILLE, Paul. *Le développement de la peinture au Canada: 1665-1945 / The Development of Painting in Canada: 1665-1945* (catalogue). Toronto: Ryerson Press, 1945.
- BÉLISLE, Josée et al. *La collection: tableau inaugural*, Montréal: Musée d'art contemporain, 1992.
- BOYANOSKI, Christine. *Permeable Border, Art of Canada and the United States 1920-1940* (catalogue). Toronto: Art Gallery of Ontario, 1989.
- BURNETT, David, et/and SCHIFF, Marilyn. *Contemporary Canadian Art*, Toronto: Hurtig Publishers Ltd. in cooperation with the Art Gallery of Ontario, 1983.
- COMEAU, Robert et/and DIONNE, Bernard (dir.). *Le droit de se taire, histoire des communistes au Québec, de la Première Guerre mondiale à la Révolution tranquille*, Montréal: VLB Éditeur, 1989, sur Marian Scott, voir: Esther TRÉPANIER, *Entre socialisme et modernisme: les peintres progressistes québécois (1930-1945)*, p.134-161.
- DONEGAN, Rosemary. *Industrial Images/ Images industrielles* (catalogue). Hamilton: Art Gallery of Hamilton, 1987.
- DUVAL, Paul. *Four Decades, The Canadian Group of Painters and Their Contemporaries 1930-1970*, Toronto: Clarke Irwin, 1972.
- FARR, Dorothy et/and LUCKYJ, Natalie. *From Women's Eyes: Women Painters in Canada* (catalogue). Kingston: Agnes Etherington Art Centre, 1975.
- FARR, Dorothy. *Urban Images in Canadian Painting/L'image de la ville en peinture canadienne* (catalogue). Kingston: Agnes Etherington Art Centre, 1990.
- GAGNON, Maurice. *Sur un état actuel de la peinture canadienne*, Montréal: Société des Éditions Pascal, 1945.
- Galerie de la Maison du Canada. *Présence de la peinture canadienne* (catalogue). Paris: Centre culturel canadien, 1985.
- HARPER, John Russell. *La peinture au Canada des origines à nos jours*, Québec: Presses de l'Université Laval, 1966, p.205-206 et/and 337.
- HAYES, Bartlett H., BALDWIN, Martin et/and PARIZEAU, Marcel. *Aspects of Contemporary Painting in Canada*, Andover: Addison Gallery of American Art, 1942.
- HAYES, Bartlett H. *Contemporary Painting in Canada* (catalogue). Andover: Addison Gallery of American Art, 1942.
- HÉNAULT, Gilles. *Panorama de la peinture au Québec 1940-1966* (catalogue).

- Montréal: Musée d'art contemporain, mai-août 1967.
- HILL, Charles C. *Peinture canadienne des années trente / Canadian Painting in the Thirties* (catalogue). Ottawa: Galerie nationale du Canada, 1975.
- LAMONDE, Yvan, et/and TRÉPANIER, Esther (dir.). *L'avènement de la modernité culturelle au Québec*, Québec: Institut québécois de recherche sur la culture, 1986.
- LORD, Barry. *The History of Painting in Canada, Toward a People's Art*, Toronto: NC Press, 1974.
- LUCKYJ, Natalie. *Visions and Victories: 10 Canadian Women Artists 1914-1945* (catalogue). London: London Regional Art Gallery, 1983.
- MAYRAND, Rémi. *35 peintres dans l'actualité / 35 Painters of Today* (catalogue). Montréal: Musée des beaux-arts de Montréal, 1957.
- McCURRY, H.O. *Exhibition of Canadian Art: New York World's Fair 1939* (catalogue). Ottawa: National Gallery of Canada, 1939.
- McINNES, Graham. *A Short History of Canadian Art*, Toronto: Macmillan, 1939, p.90-97.
- . *Canadian Art*, Toronto: Macmillan, 1950, p.72-79.
- OSTIGUY, Jean-René. *Les esthétiques modernes au Québec de 1916 à 1946 / Modernism in Quebec Art, 1916-1946* (catalogue). Ottawa: Galerie nationale du Canada, Musées nationaux du Canada, 1982.
- Pratt & Whitney Canada. *Les femmesuses '91* (catalogue). Longueuil: Centre de recherche Pratt & Whitney Canada, 1991.
- . *Les femmesuses '92* (catalogue). Longueuil: Centre de recherche Pratt & Whitney Canada, 1992.
- RAINVILLE, Paul. *Fémima* (catalogue). Québec: Musée de la Province de Québec, 1947.
- REID, Dennis. *A Concise History of Canadian Painting*, Toronto: Oxford University Press, 1973.
- ROBERT, Guy. *L'art au Québec depuis 1940*, Ottawa: Les Éditions La Presse, 1978, p.130-131.
- SAINT-MARTIN, Fernande. *Trois générations d'art québécois 1940, 1950, 1960* (catalogue). Montréal: Musée d'art contemporain, 1976.
- SHAUL, Sandra. "Marian Scott. The Balance of Structure and Expression in Abstract Art," *The Modern Image, Cubism and The Realist Tradition* (catalogue), Edmonton: The Edmonton Art Gallery, 1981.
- SHEPHARD, D.A.E. et/and LÉVESQUE, A. (dir.), *Norman Bethune, His Time and His Legacy*, Ottawa: Canadian Public Health Association, 1982, voir en particulier/see in particular Charles C. HILL, Louis MUHLSTOCK, Marian SCOTT et/and Leo KENNEDY, "They Could Split Rock...: Painting in Montreal in the 1930's, and the Children's Creative Art Centre - A Conversation Piece," p.114-128.
- TIPPETT, Maria. *By A Lady. Celebrating Three Centuries of Art by Canadian*

Women, Toronto: Penguin Books, 1992.

VARLEY, Christopher. *La Société d'art contemporain / Contemporary Arts Society, Montréal 1939-1948* (catalogue). Edmonton: Edmonton Art Gallery, 1980.

VIAU, Guy. *La peinture moderne au Canada français*, Québec: ministère des Affaires culturelles, 1964, p.76.

WILKIN, Karen. *The Collective Unconscious. American and Canadian Art 1940-1950* (catalogue). Edmonton: Edmonton Art Gallery, 1976.

MÉMOIRES ET THÈSES / THESES AND DISSERTATIONS

BROCK, Ellison M. *Symbols of Order and Harmony in the Work of Marian Scott 1931-1949* (M.A. thesis), Ottawa: Carleton University, 1985.

PERREAULT, Lise. *La Société d'art contemporain, 1939-1948* (mémoire de maîtrise), Montréal: Université de Montréal, 1975.

TRÉPANIER, Esther. *La ville comme lieu de la modernité: sa représentation dans la peinture québécoise de 1919 à 1939* (mémoire de maîtrise), Université du Québec à Montréal, 1983.

———. *Peinture et modernité au Québec 1919-1939* (thèse de doctorat), Université de Paris I, Panthéon-Sorbonne, 1991.

ARTICLES

AYRE, Robert. "Figurative Painting Rooted Deep in Tradition - Mrs. Scott's Work," *The Montreal Star*, 29 Sept. 1956.

———. "Marian Scott at Galerie Libre," *The Montreal Star*, 10 Apr. 1967.

———. "New Paintings by Marian Scott," *The Montreal Star*, 3 Dec. 1964.

———. "Painting," dans/in Malcolm ROSS, *The Arts in Canada*, Toronto: Macmillan, 1958, p.30-31.

CHICOINE, René. «Formes et couleurs. Portraits de femme. III: La cérebale», *Le Devoir* (Montréal), 8 novembre 1958.

———. «Formes et couleurs. Marian Scott et les Apôtres», *Le Devoir* (Montréal), 6 octobre 1956.

DE REPENTIGNY, Rodolphe. «À la galerie Dominion. L'art de Marian Scott se dégage de la littérature», *La Presse* (Montréal), 4 mars 1954.

———. «Images et plastiques, Douceur, feu et affirmation», *La Presse* (Montréal), 1^{er} novembre 1958.

FORSTER, Michael. "Marian Scott's Painting Attracts Much Interest," *The Montreal Standard*, 25 Aug. 1951.

GLADU, Paul. «Un peintre scientifique, Marian Scott», *Le Petit Journal* (Montréal), 7 mars 1954.

———. «Marian Scott, peintre complet», *Notre Temps* (Montréal), 6 octobre 1956.

HAYES, Adele. "Westmount Personality. Marian Scott a painter contribution," *Westmount Examiner*, 20 Apr. 1967.

LEHMANN, Henry. "Scott broke ground for woman artists," *The Gazette* (Montréal), 4 Dec. 1993.

McINNIS, Graham. "Contemporary Canadian Artists No 10: Marian Scott," *The Canadian Forum* (Nov. 1937): p.274-275.

MONTBIZON, Rea. "The New Face of Marian Scott," *The Gazette* (Montréal), 3 Oct. 1964.

NEMIROFF, Diane. «Les métaphores de Marian Scott», *Vie des Arts*, n° 25 (été 1980), p.34-37.

R(obillard), Y(ves). «Marian Scott: une audace qui cherche sa définition», *La Presse* (Montréal), 8 avril 1967.

SELYE, Hans. "Art and Science, Art As An Inspiration to Science," *Canadian Art*, vol. I, no. 1 (Oct.-Nov. 1943): p.17-19.

TRÉPANIÉ, Esther. «La peinture des années trente au Québec», *Esthétiques des années trente, Protée* (Montréal), vol. XVII, n° 3 (automne 1989), p.91-100.

———. «Modernité et conscience sociale: la critique d'art progressiste des années trente», *Annales d'histoire de l'art canadien / The Journal of Canadian Art History* VIII (1984), p.80-110.

WADDINGTON, Miriam. "Marian Scott A Humanist Painter," *Vie des Arts*, n° 6 (1956): p.19-23.

ARTICLE DE/BY MARIAN SCOTT

SCOTT, Marian. "Science As An Inspiration To Art," *Canadian Art*, vol. I, no.1 (Oct.-Nov. 1943): p.19, 36-37.