


# TOM THOMSON?

L'art de l'authentification

## Introduction

om Thomson est une source de fascination inépuisable. Au cours de sa brève carrière de peintre, qui a duré six ans, il a réalisé des centaines de croquis à l'huile et un nombre limité de toiles illustrant les paysages de la région centrale du Nord de l'Ontario. Artiste au talent hors du commun, il a fait l'objet d'une mythification nationale immédiatement après sa mort, mais a connu une démythification critique au cours du siècle suivant. Son héritage et sa vie sont bien documentés, tout comme sa mort prématurée en 1917, à l'âge de trente-neuf ans, par noyade – tragédie dont le mystère ne fait qu'ajouter à la curiosité à son endroit. Qui était-il ? Que s'est-il réellement passé ? Difficile d'écrire une meilleure fiction.

Comptant parmi les peintres canadiens les plus reconnus, toutes époques confondues, il n'est pas surprenant que Thomson ait été la cible de copistes et de faussaires. Il compte parmi les artistes canadiens les plus réputés et les plus plagiés. Lorsque la valeur de ses œuvres sur le marché est montée en flèche, sa réputation artistique a suivi la même courbe. Une grande rétrospective consacrée à son œuvre (accompagnée d'un catalogue substantiel) présentée par le Musée des beaux-arts du Canada et le Musée des beaux-arts de l'Ontario en 2002-2003 a également contribué à consolider son héritage au début du 21<sup>e</sup> siècle.

La présente exposition s'intéresse à la peinture de Thomson, en particulier à ses extraordinaires croquis à l'huile réalisés en l'espace de quelques années, surtout en plein air. Ces petits panneaux recèlent une grande partie de ce que nous savons de l'artiste et de son prodigieux talent : le quoi, le où et le comment de sa pratique picturale. Ils constituent la principale preuve existante de l'œuvre de sa vie. Mais qu'est-ce qui les rend authentiquement siens ? Et comment s'y prend-on pour authentifier son travail, pour savoir avec certitude si une peinture est bien de la main de Thomson ?

L'idée de cette exposition remonte à 2014, lorsque Tobi a reçu un courriel au Musée des beaux-arts de Hamilton d'un collectionneur qui pensait être en possession d'un tableau de Thomson signé « TT » (cat. 36). Il avait lui-même fait beaucoup de recherches et consulté des experts de Thomson, mais il souhaitait qu'elle y jette un œil. Quelques mois plus tard, une situation semblable est survenue au Musée d'art Agnes Etherington. Dans ce cas, c'est un collectionneur local qui avait en sa possession un petit panneau peint également signé « TT » (cat. 37) qui a approché Alicia. Ces rencontres parallèles ont nourri un échange fructueux entre les conservatrices et donné lieu à cette exposition.

En tant que conservatrices de musée, nous n'authentifions pas les œuvres qui ne sont pas destinées à nos collections. Le processus d'authentification demeure néanmoins fascinant,

et nous trouvions qu'il valait la peine d'y consacrer une exposition. L'idée d'aborder les questions que nous nous posons quand vient le moment d'authentifier une œuvre nous semblait particulièrement riche et captivante. Nous en avons donc fait notre point de départ. Les deux potentielles œuvres de Thomson constituent les pièces centrales de l'exposition, qui réunit par ailleurs une trentaine de croquis et toiles connus de l'artiste afin d'offrir une vue d'ensemble de sa pratique.

Authentifier une œuvre d'art est à la fois un art et une science, l'analyse technique et scientifique jouant un rôle de plus en plus important. Et bien que l'opinion que l'on se fait relève souvent de l'instinct et de l'intuition (ce qu'on appelle « l'art du connaisseur »), il existe plusieurs méthodes de recherche qui permettent de confirmer ou d'infirmer l'attribution. Qu'une œuvre présente le style d'un artiste, voire qu'elle soit signée, ne garantit pas son authenticité. Il faut toujours creuser davantage. Ce projet d'exposition présente un ensemble de méthodes d'examen et de facteurs à considérer, basés sur les questions que les conservateurs, les historiens de l'art, les restaurateurs, les commissaires-priseurs et les collectionneurs se posent pour s'assurer qu'ils ont affaire à un véritable Thomson. Il s'intéresse aux matériaux utilisés par l'artiste, à son style pictural, à ses sujets de prédilection, à sa signature même, ainsi qu'aux personnes qui ont collectionné ses œuvres.


Le présent document est conçu comme une sorte de guide pratique sur Thomson, une introduction pour comprendre le processus d'authentification. Il est organisé par thèmes en fonction des aspects à considérer devant un « Tom Thomson » non documenté dans son catalogue

raisonné – la liste de toutes ses œuvres connues, désormais disponible en ligne. Chacun des courts essais met en relief les principales questions que soulève la recherche sur les œuvres de Thomson. En définitive, c'est à force d'examiner, de manipuler et de suivre son intuition que se développe sa capacité de juger. Ce facteur intangible, à la fois sens et une compétence très développés, relève aussi en partie du mystère. Un peu comme Thomson lui-même.. 🌀

Alicia Boutilier et Tobi Bruce

# *La signature*

Plus qu'un simple nom

 ne des premières choses que nous recherchons lorsqu'il s'agit d'authentifier une œuvre d'art est la signature – un coup d'œil rapide aux coins inférieurs d'une peinture peut permettre d'en déterminer l'auteur, mais souvent ce n'est pas si simple. La signature, lorsqu'elle est présente, constitue-t-elle la pierre angulaire du puzzle de l'authentification ou s'agit-il plutôt d'un simple élément – quoique décisif ?

Il est important de noter que la signature n'est pas une preuve scientifique d'authenticité, mais un motif peint constitué de lignes et de formes qui nous offre quelque chose de tangible à examiner de plus près. L'analyse scientifique est souvent utilisée pour déterminer si une signature est authentique et de la main de l'artiste. Les signatures falsifiées ou ajoutées ultérieurement peuvent parfois être détectées grâce à un examen sous lumière ultraviolette. En outre, les historiens de l'art, les conservateurs, les collectionneurs, les marchands et autres qui étudient en profondeur l'œuvre d'un artiste en viennent à détecter même les plus subtiles variations dans sa signature.

Bien sûr, les signatures, tout comme les styles de peinture, varient au fil du temps. C'est certainement le cas avec Tom Thomson. Entre 1906 et

1912, par exemple, sa signature est généralement plus grosse, cursive et beaucoup plus explicite que dans les années ultérieures. Elle est également souvent de couleur vive et contrastante, par exemple rouge. Cinq œuvres réalisées dans la région du lac Scugog vers 1911 constituent un ensemble intéressant qui montre que le jeune artiste a exploré différentes options : un « T » à l'intérieur d'une boîte, un « T.T. » plus sommaire ou encore une signature complète. En 1913, Thomson semble avoir opté pour un « TOM THOMSON » plus discret et plus constant, exécuté avec des pigments qui, dans la plupart des cas, s'intègrent harmonieusement à la palette de couleur globale de l'œuvre.

Dans le cas qui nous occupe, les deux panneaux non authentifiés constituant le noyau de l'exposition (cat. 36 et 37) sont signés « T.T. ». En premier lieu, il est important de vérifier si Thomson utilisait cette forme de signature, et si tel était le cas, quand et comment. Une consultation du catalogue raisonné de Thomson en ligne est ici indispensable<sup>1</sup>. On y apprend qu'entre 1906 et 1910 environ, Thomson signait régulièrement ses œuvres de ses initiales. De plus, il procédait aussi bien sous forme peinte (cat. 37) qu'au moyen d'incisions dans la couche picturale (cat. 36), ce qu'il fait ponctuellement tout au long de sa carrière de peintre.

S'il n'y avait pas eu d'œuvre connue de Thomson signée de ses initiales, une telle signature constituerait-elle un motif d'exclusion ? La réponse n'est pas simple. Si l'historique de provenance de l'œuvre depuis la mort de l'artiste jusqu'au propriétaire actuel était incontestable, les initiales permettraient d'établir l'existence d'une forme de signature jusque-là inconnue de Thomson. Sans cette provenance, cependant, la signature ferait figure d'exception.

Lorsqu'il n'y a pas de signature sur la surface peinte, le dos de l'œuvre (ou verso) s'avère souvent une mine d'information. Les indices qui s'y trouvent permettent de résoudre des mystères et d'avoir une meilleure connaissance et compréhension de l'œuvre. Les inscriptions, les dates, les étiquettes, les numéros, les cachets et bien d'autres indices sont autant de pistes à explorer pour en savoir plus. Dans le meilleur des cas, Thomson lui-même a signé, daté et titré son œuvre ou noté l'endroit où il l'a peinte, mais c'est très rare<sup>2</sup>. Il existe néanmoins d'autres indices indirects qui peuvent contribuer de manière significative à l'authentification. Le catalogue raisonné réunit un ensemble d'inscriptions et de marques souvent présentes au verso qui permettent d'établir la provenance d'une œuvre et aident à en assurer la paternité<sup>3</sup>. La liste comprend des identifiants affectés à des personnes proches de l'artiste de son vivant, comme son ardent défenseur et mécène, l'ophtalmologue et collectionneur Dr James MacCallum, ou à des membres de sa famille qui ont géré son inventaire après sa mort, comme deux de ses sœurs, Elizabeth Harkness Thomson et Margaret Thomson (Tweedale), ainsi que son frère George Thomson. On y trouve également les noms de collectionneurs qui ont eu en leur possession des œuvres de Thomson ultérieurement. Ces notes et informations sont essentielles, car elles témoignent de la localisation d'une œuvre à un moment donné.


Dans le cas de Thomson, il y a aussi un instrument crucial qui entre en jeu relativement à la signature : le cachet de succession (cat. 35). Après la mort accidentelle de Thomson à l'âge de trente-neuf ans, en juillet 1917, son ami et futur membre du Groupe des Sept J. E. H. MacDonald a conçu et fabriqué un tampon afin d'authentifier ses œuvres qui se trouvaient au Studio Building<sup>4</sup>. Le cachet était apposé sur le devant

des peintures, généralement dans le coin inférieur droit ou gauche, et intégré à la couche de peinture afin d'en assurer la permanence. De plus, un tampon en caoutchouc identique était utilisé au verso des œuvres dans le même but. On ne saurait trop insister sur l'importance de ce cachet. Non seulement il confirme en substance l'authenticité<sup>5</sup>, mais sa présence, tout comme les notes manuscrites et les étiquettes, est un indicateur fiable de l'historique de provenance.

Prenons pour exemple deux peintures de Thomson dans la collection du Musée des beaux-arts de Hamilton (AGH) et laissons leurs versos parler. À elles seules, ces deux œuvres offrent un éventail d'informations qui permet de retracer presque complètement la provenance. La présence du cachet de succession appliqué à l'aide du tampon en caoutchouc au verso de *Lac Ragged* indique que l'œuvre se trouvait au Studio Building au moment de la mort de Thomson. La mention « Not For Sale » (pas à vendre) est de la main de son collègue J. E. H. MacDonald, et c'est probablement lui qui a apposé le cachet de succession. Nous savons que l'œuvre n'a pas été vendue par MacDonald en raison de la présence d'un numéro d'inventaire inscrit par la sœur de Thomson, Margaret, qui a géré la succession dans les années 1930<sup>6</sup>. L'œuvre a été vendue par la succession à Walter Cameron (W. C.) Laidlaw<sup>7</sup>, qui l'a ensuite léguée à son frère Robert Alexander (R. A.) Laidlaw. Le grand « 30 » encerclé de rouge est un signe indicateur de l'inventaire de R. A. Laidlaw. L'œuvre a ensuite été acquise par Mme G. Y. Douglas de Hamilton, qui en a fait don à l'AGH en 1963.

Le verso de *Marécage aux atocas et colline regorge* également d'informations, mais il est aussi quelque peu trompeur. La présence du cachet

de succession nous indique que, comme Lac Ragged, il se trouvait probablement au Studio Building après la mort de l'artiste. L'identification du titre et de la propriétaire, « Mrs. Harkness / Sister of the Artist » (Mme Harkness / sœur de l'artiste), ainsi que le numéro d'inventaire de Margaret Thomson, « 84 M. Thomson », confirme que l'œuvre est restée dans la famille jusqu'à ce qu'elle soit vendue par Laing Galleries à l'AGH en 1953. Une provenance bien établie, certes, mais qu'en est-il de la date « 1915 » qui apparaît avec un « 4 » au-dessus du « 5 » ? Des recherches ultérieures ont initialement redaté l'œuvre au printemps 1916, mais une étude récente indique que la date originale de « 1915 » est effectivement correcte<sup>8</sup>. Qui, alors, a « corrigé » la date de 1914 ? Si cela nous apprend quelque chose, c'est qu'il faut rester prudent et ne pas prendre à la lettre les informations au dos d'une œuvre.

Tirer des conclusions définitives à partir des signatures, étiquettes, annotations et marques au verso d'une œuvre est une tâche délicate, et l'optimisme débordant, aussi tentant soit-il, ne doit pas conduire à des hypothèses hâtives ou mal fondées. Dans certains cas, les annotations reposent sur la mémoire, cette faculté des plus insaisissables. Les souvenirs s'estompent, se transforment et nous font souvent défaut. C'est pourquoi, même si ces éléments fascinants offrent des indices importants – et convaincants –, ils doivent toujours être considérés avec prudence et à la lumière des autres facteurs qui ont une incidence directe sur l'authentification. La signature n'est qu'une pièce d'un puzzle vaste et complexe. 

Tobi Bruce

1 Joan Murray, *Catalogue raisonné de Tom Thomson*, <https://www.tomthomsoncatalogue.org/>.

2 Il est également inhabituel pour l'artiste d'indiquer un prix de vente au verso. Une explication plausible avancée par Joan Murray, spécialiste de Thomson, est que l'artiste a peint le panneau à la fin avril ou au début mai 1916, lorsque Lawren Harris, son cousin Chester Harris et James MacCallum sont venus lui rendre visite dans le parc Algonquin. Il se pourrait que MacCallum ait suggéré à Thomson de le signer, de le titrer et d'y inscrire un prix afin qu'il puisse le ramener à Toronto pour le vendre. Joan Murray, correspondance par courriel avec l'auteure, 22 avril 2021. Je remercie Joan Murray d'avoir généreusement partagé ses connaissances.

3 Joan Murray, « A Note on the Verso Inscriptions », op. cit.

4 Le Studio Building, achevé en 1914, a servi de domicile et d'atelier à plusieurs futurs membres du Groupe des Sept, entre autres. Thomson occupait la « cabane » située derrière le bâtiment lorsqu'il était à Toronto.

5 Notons également ici l'existence d'un faux cachet de succession. Bien qu'il ressemble à l'original, un examen attentif révèle des différences importantes. Voir cat. 38.

6 Joan Murray, op. cit.


7 Bien qu'aucune inscription au verso n'indique que l'œuvre ait fait partie de la collection de W. C. Laidlaw, on sait qu'elle a été exposée en 1937 et en 1959 et que Laidlaw en était le propriétaire. L'historique des expositions joue également un rôle essentiel dans le processus d'authentification.

8 Un examen récent des inscriptions au verso de *Marécage aux atocas* et colline a permis d'établir cette datation. Joan Murray, correspondance par courriel avec l'auteure, 27 avril 2021.

# *Le sujet*

Une question de point de vue



 *Il savait où trouver ses sujets – une tourbière, une belle pinède qui présentait les qualités de ce qu’il aimait peindre. [...] Il identifiait un chant d’oiseau, notait les variations du temps [...] C’est cette attention aux choses toutes simples qu’il voyait et entendait, cette sensibilité particulière transposée dans ses peintures et croquis qui donne un caractère unique à son œuvre<sup>1</sup>.*

Utiliser le sujet pour authentifier une œuvre d’art peut être un exercice délicat. Historiquement, le sujet permet d’associer la démarche artistique à un genre précis – un peintre de fleurs, un paysagiste –, ce qui rend l’exploration inusitée, voire suspecte, en dehors de ces limites. Mais lorsque le travail d’un artiste est étroitement lié à un lieu, comme c’est le cas pour Thomson, le contenu de l’œuvre devient un objet d’étude central. À partir de sa première expédition en mai 1912 jusqu’à sa mort en juillet 1917, le parc Algonquin, situé à environ 250 kilomètres de Toronto, a constitué non seulement le principal lieu où Thomson peignait, mais aussi le lieu qu’il peignait principalement. Une tourbière, une belle pinède ou un simple arbre du parc Algonquin sont des motifs que l’on s’attend à voir dans un Thomson, et il les a peints de façon spectaculaire. En présence d’un bâtiment, d’un relief atypique ou de personnages (que Thomson ne peignait pas particulièrement bien) dans une œuvre, il convient alors d’effectuer une analyse géographique et biographique minutieuse afin de déterminer le qui du quoi<sup>2</sup>. Si l’œuvre

consiste en un plan d’eau entouré d’arbres et que nous ne sommes pas sûrs de l’attribution, nous passons à d’autres outils d’authentification, comme le style et la provenance.

« Authentique » est également un terme épineux lorsqu’il est question de Thomson. Sa signification peut facilement passer de l’exercice d’attribution à l’idée que l’on se fait de l’artiste, en tant qu’être « vrai » et capable de capturer « la vraie nature ». Ce glissement transparait dans le portrait que dresse de lui Arthur Lismer dans l’épigraphe ci-dessus. Thomson = parc Algonquin = « le Nord » = le Canada. Des décennies de mythification ont renforcé cette équation, ou plutôt cette élation. Et je prends moi-même un risque à l’évoquer ici. Comme le souligne Sherrill Grace : « L’idée du Canada en tant que Nord et du parc Algonquin en tant que métonymie du Nord est encore bien ancrée<sup>3</sup> », malgré son démantèlement critique en tant que discours colonial hégémonique. « Aucun paysage ne peut être appréhendé comme une vérité universelle par ceux qui le voient, écrit John Wadland. Tout paysage est un lieu social qui offre des versions différentes de lui-même en fonction des perceptions<sup>4</sup>. » La question ici n’est pas de savoir ce qu’est authentiquement le parc Algonquin ou Thomson, mais plutôt quelles sont les représentations du parc Algonquin qui sont authentiquement de Thomson.

Peu de textes de Thomson ont survécu, si tant est qu’il se soit adonné à l’écriture. Les quelques lettres qu’il a adressées à ses amis et à sa famille sont toutefois remplies de commentaires sur les variations du temps et les couleurs saisonnières, ainsi que sur le nombre de croquis qu’il avait réalisés dans le parc Algonquin et ses environs. Exploité, endigué,

sillonné de chemins de fer et rempli de poissons pour le plus grand bonheur des touristes, le parc – territoire traditionnel des Algonquins et des Anishinabek – était « les bois » pour Thomson. Tant et si bien qu'en juillet 1914, après avoir séjourné pendant deux mois au chalet du mécène James MacCallum dans la baie Georgienne, Thomson écrit dans « un mot bref » à son collègue Fred Varley : « Je pars d'ici vers la fin de la semaine et je retournerai dans les bois pour l'été [...] Cet endroit commence à trop ressembler à North Rosedale à mon goût – tous ces gâteaux d'anniversaire et ces sorbets, etc. Je serai dans le parc Algonquin dans environ une semaine<sup>5</sup>. » En octobre de la même année, Thomson, alors dans le parc, écrit à MacCallum : « [L]es érables ont perdu leurs feuilles, mais les bouleaux demeurent riches en couleurs [...] malgré tous mes efforts, je n'arrive pas à rendre justice à la beauté des lieux<sup>6</sup>. »

Ces riches bouleaux d'automne reviennent à maintes reprises dans les œuvres de Thomson à partir de cette année-là, notamment dans Lac dans le Nord (cat. 16), Bouleaux blancs (cat. 29), Forêt en automne (cat. 2), Forêt intérieure (cat. 31), Forêt nordique (cat. 17), et même Bosquet de bouleaux en automne (cat. 3), une version automnale du croquis du printemps (cat. 4). Ces bouleaux sont un exemple parmi d'autres qui témoigne de la masse critique permettant d'établir le parc Algonquin comme le sujet présumé de Thomson. Le 8 septembre 1915, l'artiste écrit : « J'ai parcouru une grande partie de la région cet été, et j'ai fait très peu de croquis, environ une centaine jusqu'à présent<sup>7</sup>. » Seulement une centaine.

Dans le parc Algonquin, Thomson peint essentiellement ce qui se présente à lui, en pleine nature, au printemps, en été, en automne et

à la fin de l'hiver. Seul le cœur de la saison froide ne fait pas partie de son répertoire, moment de l'année où il transpose sur toile ses croquis dans son atelier (souvent appelé « la cabane » dans le récit mythique de Thomson) se trouvant derrière le Studio Building, au 25 Severn Street à Toronto. En avril 1917, il renonce à rendre visite à sa famille pour aller dans le parc « avant que la neige ne fonde, alors je n'ai pas pu trouver le temps », a-t-il avoué à son père. « Les lacs sont toujours gelés. Ils le demeureront deux ou trois semaines et il y a encore deux ou trois pieds de neige dans les bois, alors j'espère réaliser beaucoup d'autres croquis d'hiver avant que toute la neige et la glace ne fondent<sup>8</sup>. » Plus tard, visiblement au cours du même mois, il a envoyé une mise à jour de l'état de lieux à MacCallum : « La neige a presque entièrement fondu. Il ne reste que des plaques dans les bois sur le versant nord des collines et dans les marécages, alors je devrai maintenant rechercher la neige pour mes croquis<sup>9</sup>. » Dans les croquis de Thomson, comme le souligne Charles Hill : « [O]n peut suivre le passage des saisons, de la neige de la fin de l'hiver au bourgeonnement du printemps, aux ciels de l'été, en passant par les couleurs des feuilles d'automne allant du rouge au jaune jusqu'aux premières neiges de l'hiver. Tels étaient ses sujets de prédilection, un nombre limité de motifs répétés à l'infini selon des perceptions toujours changeantes<sup>10</sup>. » Thomson a choisi ces motifs et les a organisés selon une approche perfectionnée alors qu'il était à l'emploi d'agences publicitaires au début de sa carrière. Chaque croquis est un point de vue choisi, caractérisé par ce qui est filtré, ce qui n'est pas là, ce qui est ajouté. Il y a de toute évidence des points de vue que Thomson préfère et reprend : un écran d'arbres, parfois sur une diagonale qui coupe le panneau en deux ; une étendue d'eau horizontale, comme si elle était vue depuis un canot ou une rive ; une parcelle vallonnée de neige dans

une ombre bleue. Les représentations du parc Algonquin par Thomson sont toujours, comme celles de tout un chacun, de simples points de vue.

En 1963-1964, des croquis portant les étiquettes « Tom Thomson » et « Parc Algonquin » sont mêlés à la plus grande affaire de fraude artistique de l'histoire du Canada. Nathan Stollow, directeur du tout nouveau Secteur de la conservation et de la recherche scientifique à la Galerie nationale du Canada (aujourd'hui le Musée des beaux-arts du Canada), est alors nommé conseiller scientifique du procureur général dans cette affaire. « Nous nous disions que l'art canadien devait avoir atteint sa maturité s'il valait le coup de créer de fausses œuvres<sup>11</sup> », se souvient-il. Il n'y avait pas que de faux Thomson dans l'affaire qui a abouti à des accusations contre deux marchands d'art de Toronto, ces œuvres étaient au cœur d'une révélation sensationnelle. L'artiste Thomas Chatfield (alors directeur artistique de Famous Players Canadian Corporation) a été appelé à la barre et a identifié plusieurs huiles attribuées à Tom Thomson comme étant ses propres esquisses, réalisées au début de sa carrière alors qu'il était influencé par le célèbre peintre (cat. 39 et 40). Des étiquettes avaient été apposées au dos des œuvres à l'insu de Chatfield. Vieillis artificiellement et estampillés d'un faux cachet de succession, les Chatfield étaient vendus comme des croquis du parc Algonquin réalisés par Thomson<sup>12</sup>. Le sujet peut être la première chose falsifiée, et possiblement la plus facile.

Comme Thomson a réalisé des centaines de croquis du parc Algonquin, les marchands d'art, les conservateurs et les restaurateurs du Canada sont toujours préparés à voir surgir un nouveau croquis. Dans une des œuvres au cœur de cette exposition (cat. 37), la signature « TT » pique la


curiosité – d'autant plus que le propriétaire affirme avoir une certification de l'artiste A. J. Casson (qui fut conseiller dans la fraude de 1963-1964) et qu'une analyse scientifique préliminaire révèle des matériaux comparables à ceux utilisés par Thomson<sup>13</sup>. Mais c'est le sujet, l'écran de bouleaux, qui donne à réfléchir et qui incite à poursuivre la recherche. 🍷

Alicia Boutilier

- 1** Arthur Lismer, « Tom Thomson (1877–1917): Canadian Painter », *The Educational Record of the Province of Quebec*, vol. 80, no 3 (juillet-septembre), 1954, p. 171.
- 2** À titre d'exemple, voir les quatre tableaux présentés dans le volet « The Case for Thomson in the Rockies » de l'exposition *Drawn to the West* au Whyte Museum of the Canadian Rockies, [www.whyte.org/posts/the-case-for-thomson-in-the-rockies](http://www.whyte.org/posts/the-case-for-thomson-in-the-rockies). Un autre exemple est un paysage du lac Washington, à Seattle, figurant dans le film documentaire *West Wind: The Vision of Tom Thomson*, réalisé par Michèle Hozer et Peter Raymond, et produit par Nancy Lang et Peter Raymond, Toronto, White Pine Pictures, 2011, 95 min.
- 3** Sherrill Grace, *Inventing Tom Thomson: From Biographical Fictions to Fictional Autobiographies and Reproductions*, Montréal et Kingston, McGill-Queen's University Press, 2004, p. 56.
- 4** John Wadland, « Tom Thomson's Places », dans Dennis Reid et Charles C. Hill (dir.), *Tom Thomson*, Vancouver, Douglas & McIntyre, 2002, p. 95.
- 5** Tom Thomson, lettre à Frederick Varley, 8 juillet 1914 (date prélevée du cachet de la poste), cité dans Joan Murray, « Tom Thomson's Letters », dans Dennis Reid et Charles C. Hill (dir.), *Tom Thomson*, ibid., p. 298.
- 6** Tom Thomson, lettre à James MacCallum, 6 octobre 1914, cité dans Joan Murray, loc. cit.
- 7** Tom Thomson, lettre à James MacCallum, 8 septembre 1914, cité dans Joan Murray, op. cit., p. 301.
- 8** Tom Thomson, lettre à John Thomson, 16 avril 1917 (date prélevée du cachet de la poste), cité dans Joan Murray, op. cit., p. 303.
- 9** Tom Thomson, lettre à James MacCallum, 21 avril [1917?], cité dans Joan Murray, op. cit., p. 304.
- 10** Charles C. Hill, « Tom Thomson, Painter », op. cit. p. 112.
- 11** Nathan Stolow, correspondance avec Charles C. Hill, 27 décembre 2001, dossier de conservation, faussaire de Tom Thomson, sans-titre, ST8, Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa.
- 12** Pour en savoir plus sur l'affaire de fraude artistique, voir le livre de Jon Dellandrea, à paraître aux éditions Goose Lane en 2022.
- 13** Conversation de l'auteure avec le propriétaire de *Sans titre* (cat. 37), 2021 ; Camille Beaudoin, « A Technical Examination of Two Unattributed Canadian Sketches Possibly Painted by Tom Thomson », projet de recherche, Département d'histoire de l'art et de restauration, Université Queen's, Kingston, 2017.

# *Le style*

La couleur, la touche et les influences

 homson développe son style en observant le travail de ses professeurs et de ses pairs, en suivant leurs conseils et en consultant des livres. Formé en design, il travaille pour des agences publicitaires à Seattle et à Toronto. C'est après son retour à Toronto, fin 1905 ou 1906, qu'il entame une démarche artistique, laquelle s'intensifie lorsqu'il rejoint l'ambitieuse firme Grip Limited en 1909, où, guidé entre autres par l'artiste senior J. E. H. MacDonald et le directeur artistique Albert H. Robson, il progresse avec une rapidité étonnante en tant que peintre.

En janvier 1914, encouragé par ses amis, Thomson abandonne l'art commercial pour la peinture. Il partage un atelier avec A. Y. Jackson au Studio Building nouvellement construit à Toronto. Jackson, qui revient d'un séjour de quatre ans en France, transmet à Thomson ce qu'il y a appris de l'impressionnisme. Des années plus tard, Jackson décrira l'influence qu'il a exercée sur Thomson en lui montrant à combiner les couleurs en juxtaposant de petits coups de pinceau ou « points individuels<sup>1</sup> ». Thomson commence peu après à appliquer la couleur par larges traits pour créer un effet de vibration dans ses toiles, comme

*Nuages du matin et Clair de lune*, toutes deux présentées en mars de la même année dans l'exposition de l'Ontario Society of Artists. Le résultat est encourageant : la Galerie nationale du Canada (aujourd'hui le Musée des beaux-arts du Canada) fait l'acquisition de *Clair de lune*. Grâce à cette vente, Thomson s'offre un mode de vie nouveau et stimulant. Il part dans le nord au printemps pour réaliser des croquis à l'huile et retourne à son atelier à l'automne pour les transposer sur toile.

Thomson a toujours dans son arsenal des techniques impressionnistes qu'il peut utiliser quand bon lui semble, avec des résultats parfois spectaculaires, comme dans *Froidure de novembre* (cat. 8). Dans cette œuvre, il dépeint le mouvement de l'eau avec au premier plan de larges traits de couleur horizontaux qui se fondent dans une bande irrégulière bleu clair à l'horizon, de traits bleu clair et rose dans les collines, et plus haut, dans le ciel, de traits rose pâle, lavande, turquoise et blanc. L'effet est envoûtant. *Oies sauvages* (cat. 30), le croquis dont est inspirée la toile, est plus terne en comparaison. L'emploi de la couleur dans la toile montre bien que Thomson a suivi les conseils de Jackson, même des années plus tard, tout en mettant à profit son propre talent de coloriste.

Thomson imite souvent Jackson. Dans ses croquis à l'huile, il fait régulièrement usage de petits points, grands ou petits, à des endroits stratégiques, comme dans *Coteau de peupliers* (cat. 19), *Première neige* (cat. 11) et *Forêt en automne* (cat. 2). Il crée un effet de profondeur au moyen de bandes horizontales, comme dans *Froidure de novembre* – ce qui est typique des compositions de Jackson. Parfois aussi, Thomson recourt à un procédé que l'on retrouve dans *La lisière de l'érablière* de Jackson : il représente l'ombre portée d'un arbre hors du cadre.

Dans son désir de transcender ses croquis à l'huile dans ses toiles, Thomson emprunte à l'Art nouveau, un style qui lui est familier du fait de son passé d'artiste commercial. Il associe le « grand art » à ce style – mais pas pour longtemps, car lui et ses amis peintres subissent bientôt une troisième influence stylistique, le postimpressionnisme, qui l'amène à développer son propre langage de formes et de couleurs. N'ayant jamais voyagé à l'étranger, il aurait découvert ce style en étudiant le travail de ses pairs, notamment les peintures de Lawren Harris, et en consultant des ouvrages empruntés dans les bibliothèques publiques (une succursale se trouvait près de son atelier) ou encore à Harris.

Aujourd'hui, Thomson et les artistes du Groupe des Sept sont considérés comme des postimpressionnistes, groupe hétéroclite qui utilisait la forme et la couleur à des fins expressives. Au Canada, cependant, le style est associé à la représentation de la nature, comme dans le cas de Thomson.

Pour Thomson, comme pour l'ensemble du groupe, le style était synonyme d'une vitalité renouvelée, d'une grande variété de traitement et de liberté picturale, notamment dans la création de grandes toiles. *Bosquet de bouleaux en automne* (cat. 3), par exemple, joue avec la perception du spectateur. Il s'agit d'une puissante représentation de la forêt canadienne, avec ses couleurs vives traitées par empâtement et à coup de larges traits. À en juger par le croquis *Bouleaux* (cat. 4), l'idée initiale de Thomson était plus modeste. On y retrouve la composition générale, mais sans les touches de couleur audacieuses.

Les œuvres de Thomson révèlent qu'il peint avec assurance et emploie un vocabulaire diversifié de touches délicates et de larges bandes de couleur. Dans ses petits croquis, il recherche un effet sommaire au

moyen de lignes fines, simples et groupées. Parfois, il utilise une matière épaisse et des mélanges de couleurs complémentaires. Il a toujours été sensible à la composition. Sa vision se caractérise par un sens aigu de l'observation et par certaines habitudes qu'il a probablement prises à l'époque où il travaillait dans le domaine de l'art commercial, comme sa façon de peindre les arbres : les branches en premier, et ensuite le ciel – une technique qu'on observe dans *Première neige* (cat. II). La neige elle-même y est peinte à l'aide d'une myriade de couleurs, mais pas de blanc.

Son « style » est donc difficile à catégoriser, et encore plus à copier. Thomson n'aurait pas pu peindre le faux connu dans cette exposition (cat. 38) : les coups de pinceau manquent trop de précision. Aucun copiste n'a la poésie de la couleur, la capacité d'observation et, surtout, l'expérience du paysage que Thomson avait – un point de vue qui va bien au-delà de la peinture.

Les amis les plus proches de Thomson parmi les peintres, Harris et MacDonald, peinaient à décrire son style. Ils utilisaient des mots semblables, comme s'ils en avaient discuté à l'avance. Tous deux l'ont qualifié de génie. MacDonald a parlé de « l'intensité de l'intention » de Thomson, Harris de sa « franche intensité [...] qui tirait le maximum de la couleur<sup>2</sup> ».

D'autres, comme Jackson et F. H. Varley, l'ont qualifié de cubiste<sup>3</sup>. En fait, avec sa palette très nuancée, sa méthode de notation (du moins dans ses croquis à l'huile) et son travail de composition, Thomson était plutôt de la famille des fauves. Il a même versé du côté de l'abstraction dans quelques croquis, bien que Jackson l'ait mis en garde contre le danger d'aller trop loin dans cette direction.

Thomson pratiquait son art avec une profonde conviction. Il a participé à ce qu'on appelle parfois « l'avènement du modernisme<sup>4</sup> », comme s'il s'agissait d'une nouvelle religion. Conquérir le territoire artistique signifiait instaurer un changement radical, et il savait qu'il faisait œuvre de pionnier en la matière – même si les mots lui manquaient pour parler de son art. Ce n'était peut-être que de la modestie. Il savait ce qu'il créait : des œuvres d'un nouveau style, à la manière de Tom Thomson. 🍷

## Joan Murray

- 1** A. Y. Jackson, entretien avec Joan Murray, 4 mars 1971, *Tom Thomson: Catalogue Raisonné* collection (LA.SC159), Bibliothèque et Archives Edward P. Taylor, Musée des beaux-arts de l'Ontario, Toronto.
- 2** J. E. H. MacDonald, « A Landmark of Canadian Art », *Rebel*, vol. 2, no 2 (novembre 1917), p. 45-50 ; Lawren Harris, interviewé dans un documentaire sur Thomson réalisé par Graham McInnes, *West Wind*, Ottawa, Office national du film du Canada, 1944, 20 min.
- 3** Tiré de lettres écrites au Dr J. M. MacCallum, octobre 1914, correspondance de MacCallum, Archives du Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa.
- 4** Voir Peter Morrin, *The Advent of Modernism: Post-Impressionism and North American Art, 1900-1918*, Atlanta, High Museum of Art, 1986.



# *La provenance*

L'historique de propriété

La provenance idéale d'une œuvre d'art documente son passage des mains de l'artiste à son premier propriétaire, suivi d'une chaîne de possession ininterrompue jusqu'à aujourd'hui, ce qui permet d'en confirmer l'authenticité. La plupart du temps, la provenance n'est pas idéale et laisse des lacunes dans l'historique de propriété. Dans le cas de Tom Thomson, plus de la moitié des quelque six cents pièces de son catalogue raisonné (la liste complète des œuvres connues de l'artiste)<sup>1</sup> ont été offertes par l'artiste à sa famille ou font partie de sa succession, ce qui constitue un bon départ pour reconstituer leur historique de propriété.

En ce qui a trait aux œuvres qui n'ont pas été données à la famille, il faut commencer par déterminer le lien entre Thomson et leur premier propriétaire. Dans le cas des amis, collègues et autres, l'histoire de la relation de l'artiste avec ces personnes doit correspondre aux circonstances de sa vie pour établir la provenance avec certitude. Un exemple assez simple est celui du tableau *Le marécage, la Scugog* (cat. 14). La courte

historique de propriété de cette œuvre montre en outre comment la recherche de provenance peut révéler des histoires fascinantes sur des lieux, des personnes et des événements de la vie d'un artiste.

### Des mains de Thomson à celles de Stanley Kemp

De janvier 1909 à octobre 1912, Thomson et Stanley Kemp travaillent ensemble chez Grip Limited, une agence d'art publicitaire de Toronto. Kemp avait obtenu une maîtrise en 1908 à l'Université de Toronto, où il avait suivi des cours de littérature anglaise donnés par le professeur William Alexander<sup>2</sup>. Kemp a probablement évoqué Alexander dans ses conversations avec Thomson, qui était amateur de poésie et de littérature. Les deux collègues étaient suffisamment amis pour que Kemp invite Thomson chez lui. Dans une lettre adressée en 1934 à Martin Baldwin, conservateur au Musée des beaux-arts de Toronto, Kemp écrit : « J'ai assez bien connu Thomson à l'époque où nous travaillions comme artistes commerciaux chez Grip Limited, et j'ai eu l'honneur de compter parmi ses amis de confiance<sup>3</sup>. »

En juin 1908, Kemp épouse Gertrude Maidment, avec qui il a une fille, Helen<sup>4</sup>, en 1910. Il emprunte dix dollars à Thomson, possiblement pour payer les frais d'hôpital pour l'accouchement. (Thomson aide également son ami l'artiste Arthur Lismer à payer des frais d'hôpital similaires en 1913).

En 1913, Thomson et Kemp prêtent main forte à leur ancien patron de chez Grip, J. E. H. MacDonald, pour terminer un projet commandé par l'Hôpital général de Toronto<sup>5</sup>. La direction voulait intégrer des dessins

de l'hôpital dans un album relié en cuir qu'elle comptait offrir au lieutenant-gouverneur lors de l'inauguration de l'établissement le 18 juin 1913. Thomson et Kemp ont travaillé sans bruit toute la nuit. Dans sa lettre à Baldwin, Kemp confirme avoir reçu une peinture de Thomson peu après, à l'automne 1913, alors qu'il se trouvait chez lui, sur la rue Isabella à Toronto :

*Le tableau, le cadre, la vitre et tout, est exactement dans le même état que lorsqu'il m'a été offert spontanément un soir par Tom Thomson, alors que nous fumions une pipe ensemble. Il venait de me montrer une multitude de croquis, dont la plupart (sinon tous) n'étaient pas encadrés, et qui constituaient sans doute sa production de l'été. Si je me souviens bien, le tableau que vous venez de m'acheter est un peu plus grand que la plupart de ceux qui se trouvaient dans son atelier, et c'est le seul, je crois, qui était encadré<sup>6</sup>.*

En 1914 ou 1915, Kemp communique avec Thomson pour rembourser sa dette : « Un jour, je l'ai appelé à sa fameuse “cabane”, située au sud du Studio Building sur Severn Street, pour lui rembourser tardivement les dix dollars que je lui avais empruntés. Tout ce qu'il a dit, c'est : “J'en aurais bien besoin”<sup>7</sup>. »

### **Le lac Scugog, un lieu de création pour Tom Thomson**

Le catalogue raisonné de Thomson compte cinq œuvres dont le titre mentionne le « lac Scugog », ce qui soulève un certain nombre de questions : pourquoi Thomson allait-il là-bas ? Comment s'y rendait-il ? Avec qui y allait-il ? Et où peignait-il et séjournait-il ? On trouve certaines

réponses dans les liens de la famille de Thomson avec la région. Le lac Scugog (situé 70 km au nord-est de Toronto) n'est pas loin de Claremont, où Thomson est né en 1877. Son père, John, est également né à Claremont et a fait ses études à Whitby. Il aimait pêcher dans les lacs et les cours d'eau des environs. De nombreuses photographies prises par Thomson dans le sud de l'Ontario témoignent de sa curiosité pour cette région<sup>8</sup>. La qualité de la pêche dans le lac Scugog l'aurait également attiré.

Un des compagnons de voyage de Thomson au lac Scugog en 1911 est un collègue de Grip, T. H. Marten<sup>9</sup> – artiste, inventeur très intéressé par la technologie et photographe accompli. C'est lui qui a pris la célèbre photo de Thomson au bord du lac. En avril 1911, le Globe avait publié un reportage sur un avion qui s'élevait dans les airs au-dessus du lac Scugog<sup>10</sup>, ce qui a peut-être été l'élément déclencheur de leur voyage dans la région.

Thomson et Marten se seraient rendus au lac Scugog en train via Port Whitby et Port Perry. Selon une brève histoire de la région datant de 1913, intitulée *On the Shores of Lake Scugog*, il était possible de « quitter Toronto à 17 h 30 le samedi soir et d'arriver à Port Perry à 20 h, de passer la nuit du samedi, le dimanche et la nuit du dimanche [...] puis de retourner à Toronto tôt le lundi matin<sup>11</sup> ».

Un autre des compagnons de Thomson au lac Scugog est H. B. Jackson<sup>12</sup>. Né dans le Massachusetts, Jackson a étudié et travaillé aux États-Unis avant de se joindre à l'équipe de Grip en tant que designer principal en 1910. Thomson et lui allaient pêcher au lac Scugog. À l'été 1912, les deux hommes se rendent pour la première fois dans le parc Algonquin pour

pêcher et peindre. Des années plus tard, Jackson écrira à l'historienne Blodwen Davies : « Nous [...] passions nos vacances et nos fins de semaine à faire des croquis en nature<sup>13</sup> ». Et dans une autre lettre : « En 1911, nous sommes allés deux ou trois fois au lac Scugog et Tom y a fait des croquis<sup>14</sup>. »

Des cinq œuvres de Thomson représentant le lac Scugog, trois comportent des marécages. Le marais Osler, sur le lac, est à l'époque une réserve privée de chasse au canard, balisée et surveillée par un gardien. Les œuvres de Thomson rappellent beaucoup ce marais, mais le lac Scugog, peu profond, est entouré de plusieurs zones marécageuses, de sorte que l'artiste avait le choix. La photo de Thomson prise par Marten a probablement été captée à l'auberge Kenosha, dans le village voisin de Caesarea, une destination de fin de semaine populaire où l'on pouvait louer des bateaux. On y reconnaît également les terres basses qui entourent le lac Scugog<sup>15</sup>.

### Une provenance incontestable

Le catalogue raisonné indique S. H. F. (Stanley) Kemp comme le premier propriétaire du tableau *Le marécage, lac Scugog*. Kemp l'a reçu en cadeau de l'artiste en 1913. Un peu plus de vingt ans plus tard, en 1934, Kemp l'a vendu à l'Art Gallery of Toronto. Après la vente, le conservateur de l'époque, Martin Baldwin, qui devint plus tard le directeur du Musée, a demandé à Kemp de fournir l'historique de l'œuvre. Kemp a écrit une lettre de deux pages décrivant les circonstances entourant le don. Cette lettre est devenue un document clé pour établir la provenance du tableau.

En 1955, Blodwen Davies a demandé à Kemp de revenir sur l'époque où il fréquentait Tom Thomson. Kemp n'a pas fait spécifiquement référence à l'œuvre qu'il a reçue de l'artiste en 1913, mais ses souvenirs témoignent de leur grande amitié. Ainsi, *Le marécage, lac Scugog* a une provenance bien documentée et incontestable qui remonte directement à Tom Thomson, sans lacunes dans la chaîne de possession. Il est passé des mains de l'artiste à celles de l'actuel propriétaire – un exemple de provenance idéale. 📖

Angie Littlefield

- 1** Le catalogue raisonné de Tom Thomson est le produit des recherches de Joan Murray sur une période de cinquante ans. Il est publié en ligne à l'adresse <https://www.tomthomsoncatalogue.org>.
- 2** William Alexander était propriétaire d'un chalet à Muskoka et un membre fondateur du Arts and Letters Club de Toronto. Il est également l'un des premiers à avoir acquis une œuvre de la succession Thomson.
- 3** Stanley Kemp, lettre à Martin Baldwin, 21 novembre 1934, dossier d'acquisition de *Le marécage, lac Scugog*, Musée des beaux-arts de l'Ontario, 2188.
- 4** Helen Gertrude Kemp était enseignante, artiste et éditrice. En 1933, l'artiste Arthur Lismer l'engage comme assistante au service éducatif du Musée des beaux-arts de Toronto. En 1937, elle épouse Northrop Frye, qui connaîtra une renommée mondiale en tant que professeur de littérature et critique.
- 5** Ottelyn Addison et Elizabeth Harwood, *Tom Thomson: The Algonquin Years*, Toronto, The Ryerson Press, 1969, p. 84. Thoreau, le fils de MacDonald, se souvient : « C'est à l'hiver, en 1912 ou 1913 je crois, qu'il est venu pour la première fois chez nous afin d'aider mon père à terminer un projet commercial avant le lever du jour. Je suis resté avec eux dans l'espoir d'entendre parler du Nord, mais je me souviens seulement de Tom souriant et travaillant en silence. Ce que je retiens le plus de lui, c'est son calme. »
- 6** Kemp, lettre à Baldwin, « The room, or rooms, was upstairs on the south side of Isabella Street. »
- 7** S. H. F. Kemp, « Recollections of Tom Thomson », dans William T. Little, *The Tom Thomson Mystery*, Toronto, McGraw-Hill Ryerson, 1970, p. 173-178. Retranscrit du manuscrit de Kemp, daté du 3 décembre 1955, par Blodwen Davies : « L'année de l'ouverture de l'Hôpital général de Toronto à son emplacement actuel, J. E. H. MacDonald a fait beaucoup de contrats pour la direction de l'hôpital et m'a engagé pour travailler avec lui un jour férié [...] MacDonald a été chanceux de joindre Tommy Thomson au téléphone et il était content que ce dernier vienne directement par train. »
- 8** Dennis Reid, « Photographs by Tom Thomson », *Bulletin*, Galerie nationale du Canada, no 16 (1970). Le plan d'eau photographié par Thomson dans « Lac du sud de l'Ontario I, II et III » (trois photos) est probablement le lac Scugog.
- 9** Thomas Henry Oake Marten était connu sous diverses variantes de ce nom, dont T. H. Marten et Tom O. Marten. Il a écrit et illustré le texte « Frenchy and the Parrot: A Tale of the Open Sea », basé sur ses propres aventures en haute mer, publié dans *Canadian Courier*, vol. 1, no 20 (13 avril 1907), p. 18. Thomson a vu Marten travailler à ses dessins techniques pour la création des bateaux de sauvetage T. H. Marten Davit, pour lesquels il a déposé une première demande de brevet le 29 décembre 1914.
- 10** « Mr. Ross M. Jewell's Aeroplane », *Globe*, Toronto, 29 avril 1911, p. A-6. « L'avion a été construit à Port Perry, et la photo montre l'appareil qui se prépare à décoller du lac Scugog. »
- 11** Samuel Farmer, *On the Shores of Scugog* (1913), Port Perry, Lake Scugog Historical Society, 2017, p. 141.
- 12** Henry Benson Jackson, alias H. B. Jackson et Harry B. Jackson, utilisait, comme Marten, des variantes de son nom.
- 13** Harry B. Jackson, lettre à Blodwen Davies, 29 avril 1931, Bibliothèque et Archives Canada, MG30 D38, Fonds Blodwen Davies, vol. 11.
- 14** Harry B. Jackson, lettre à Blodwen Davies, 5 mai 1931, Bibliothèque et Archives Canada, MG30 D38, Fonds Blodwen Davies, vol. 11.
- 15** Tom Thomson quitte Grip Limited en octobre 1912, mais Marten et Jackson continuent de travailler comme artistes commerciaux, Jackson chez Consolidated Paper Co. à Monroe, au Michigan, et Marten chez Rapid, Grip and Batten à Toronto.

# *Les matériaux*

Le rôle de l'analyse scientifique

L'analyse scientifique peut jouer un rôle clé dans l'authentification des œuvres d'art. Elle peut confirmer la présence de matériaux propres à une période donnée ou conformes à ce que nous savons de la technique d'un artiste. Les scientifiques en conservation utilisent des méthodes comme la diffraction des rayons X pour analyser les pigments et se basent sur les recherches sur les matériaux et les techniques employés par l'artiste. Les résultats de l'analyse scientifique doivent toujours être examinés parallèlement à d'autres facteurs, tels que la provenance et le style, pour authentifier une œuvre d'art.

Les matériaux et les techniques de Tom Thomson ont été étudiés à l'Institut canadien de conservation (ICC) à Ottawa dans le cadre d'un programme de recherche sur les artistes canadiens du 20<sup>e</sup> siècle, instauré dans les années 1990<sup>1</sup>. Le projet était centré sur l'analyse des pigments et les types de supports utilisés par Thomson, ainsi que sur certains détails techniques, comme la préparation des supports.

En 2000, les résultats de l'analyse de vingt-deux croquis à l'huile et onze peintures exécutées entre 1912 et 1917 ont été publiés<sup>2</sup>. Bien qu'il s'agisse que d'une petite partie de l'œuvre de Thomson, cette sélection regroupant des pièces bien attribuées pour chaque année de production est représentative de l'ensemble de sa carrière.

La base de données de l'ICC aide les restaurateurs à résoudre les problèmes de dégradation des œuvres et les oriente en matière de traitement de conservation. Elle comporte également des informations utiles relativement aux questions d'attribution et d'authenticité.

### Les supports

De janvier 1909 à octobre 1912, Thomson et Stanley Kemp travaillent sur les vingt-deux croquis examinés dans le cadre de l'étude de l'ICC, la plupart ont été peints sur panneau de bois (une fine planche de bois). Les autres ont été réalisés sur panneau, sur de la toile ou encore sur de la toile ou du papier collé sur du bois. Le terme « panneau » est un terme général utilisé pour désigner un produit rigide en cellulose, dont le celloderme, ou carton compact, obtenu par le moulage de pâte de papier broyée ou pressée en une feuille rigide ; le carton, ou carton collé, fait de plusieurs feuilles laminées ensemble ; et le carton-fibre, fait de fibres de bois (comme le masonite), de fibres végétales ou d'autres sous-produits du bois ou des plantes, comme la sciure<sup>3</sup>.

L'historienne de l'art Joan Murray avait précédemment étudié l'évolution des supports employés par Thomson pour ses croquis, et l'ICC s'est basé sur ses recherches<sup>4</sup>. Selon les conclusions de Murray, en 1912 et 1913,

Thomson préfère les panneaux Birchmore de 7 par 10 pouces (environ 18 × 25 cm) achetés en magasin<sup>5</sup> ; en 1914, il passe à des panneaux de bouleau légèrement plus grands et à des cartons compacts d'environ 8 ½ par 10 ½ pouces (environ 22 × 27 cm), correspondant à la taille de la boîte à croquis qu'il avait fabriquée d'après un dessin d'A. Y. Jackson<sup>6</sup>, et continue à les utiliser jusqu'à la fin de sa vie. En 1915 et 1916, il peint sur un lourd carton compact gris, et au printemps 1917, il découpe de vieilles caisses de bois pour en faire de petits panneaux de 5 par 7 pouces (environ 13 × 18 cm).

Les restauratrices Sandra Webster-Cook et Anne Ruggles ont confirmé ces informations et les ont complétées par l'examen de plus de 150 croquis et peintures de Tom Thomson<sup>7</sup>. Elles ont observé que les supports utilisés pour les croquis varient, en particulier au cours des premières années (1909-1913), et ont signalé que Thomson a commencé à se servir de petits panneaux découpés dans des caisses en 1916, et les a effectivement utilisés plus souvent en 1917.

Les onze peintures à l'huile examinées dans le cadre de l'étude de l'ICC ont été réalisées sur toile. Les échantillons de toile prélevés ont révélé qu'il s'agissait de lin dans neuf cas, et de coton dans un cas. L'usage prédominant du lin par Thomson tout au long de sa carrière a été noté par Webster-Cook et Ruggles, qui ont également signalé des cas où l'artiste recourt à de la toile de coton en 1915-1916, et de jute ou de fibres mixtes, probablement un mélange de lin et de jute, en 1916-1917.

## Les couches de préparation

La couche de préparation (aussi appelée couche de fond) est appliquée sur le support pour obtenir une surface lisse, uniforme et non poreuse sur laquelle peindre. Thomson n'a pas utilisé de couche de préparation dans ses croquis sur panneaux examinés par l'ICC, mais il a apposé une couche de couleur variable dans ses croquis sur carton faisant partie de l'étude. Cette observation a été confirmée par Webster-Cook et Ruggles dans leur échantillonnage plus large de ses œuvres. Thomson a commencé à apprêter ses panneaux en 1914 ou 1915, laissant la couche de fond visible par endroits comme élément pictural, tout comme il le faisait avec le bois de ses panneaux<sup>8</sup>.

Dans la plupart de ses tableaux, la toile est recouverte d'un apprêt blanc, dont la composition varie selon qu'il s'agit d'œuvres plus anciennes (1912-1914) ou plus tardives (1914-1917). On observe parfois une deuxième couche de préparation, blanche dans les tableaux plus anciens, et colorée dans les pièces plus tardives.

## La peinture

Tom Thomson et le Groupe des Sept utilisaient souvent un pigment blanc caractéristique appelé blanc de Freeman ou blanc de Cambridge, un mélange spécifique de sulfate de plomb et de blanc de zinc<sup>9</sup>. Le blanc de Cambridge était utilisé comme blanc et comme base à laquelle d'autres couleurs étaient ajoutées pour obtenir les teintes voulues. Il a été décelé dans vingt-trois des trente-trois croquis et peintures de Thomson analysés à ce jour. Les autres pigments blancs identifiés sont le blanc de plomb et le blanc de zinc.



La plupart des échantillons de peinture analysés dans le cadre de l'étude de l'ICC se sont révélés être des mélanges complexes de pigments – souvent des mélanges des mêmes composants principaux combinés à d'autres pigments présents en faible quantité ou à l'état de traces. Thomson mélangeait probablement davantage ses peintures, comme l'indique la diversité des amalgames trouvés dans les échantillons prélevés.

Les pigments les plus fréquemment rencontrés en quantité importante sont la laque d'alizarine, le vermillon, les jaunes de cadmium, le jaune de cobalt, le vert émeraude et le bleu outremer. Les pigments d'oxyde de fer sont également fréquents, mais en faible quantité ou à l'état de traces. Le bleu de cobalt et le bleu céruléen reviennent couramment, mais pas autant que le bleu outremer. Thomson n'utilisait pas de noir pur. Il mélangeait plutôt le noir à d'autres couleurs pour produire des nuances très foncées de bleu, de rouge ou de vert, et c'est ce qu'il utilisait pour rendre le noir dans ses croquis et ses peintures.


Les coupes transversales réalisées sur les peintures ont révélé que Thomson utilisait parfois une seule couche de couleur pour obtenir l'effet désiré, et qu'il travaillait parfois beaucoup la matière picturale, appliquant plusieurs couches sur une surface encore humide.

### L'analyse scientifique, un outil d'aide à l'authentification

L'exemple de *Paysage enneigé / Brume du Nord* montre à quel point il est important de disposer de suffisamment de données de référence lorsqu'on examine une peinture à des fins d'attribution. Il s'agit d'une œuvre à double face : un croquis différent a été peint sur chaque côté

du panneau de bois. C'était une pratique courante chez les artistes qui avaient accès à des fournitures limitées durant leurs excursions pour réaliser des esquisses dans des endroits éloignés.

L'œuvre a été analysée par l'ICC avant le début du projet de recherche sur Tom Thomson<sup>10</sup>. Trois huiles sur panneau de l'artiste ont été examinées à des fins de comparaison, et aucune incohérence n'a été relevée. Le blanc de Cambridge, qui n'avait pas encore été identifié dans d'autres peintures, canadiennes ou étrangères, a été détecté dans *Paysage enneigé / Brume du Nord*, ainsi que dans deux des trois huiles sur panneau. Ce détail particulier a pris de l'importance après que des recherches ultérieures menées à l'ICC ont révélé que Thomson utilisait régulièrement ce pigment<sup>11</sup>. Le projet de l'ICC a fourni des données de référence sur de nombreux détails techniques de ses peintures, comme indiqué précédemment, qui sont particulièrement utiles lorsque le blanc de Cambridge ne se trouve pas dans une œuvre, car Thomson utilisait souvent ce pigment, mais pas systématiquement.

L'analyse scientifique comme aide à l'authentification est basée sur notre connaissance des matériaux ainsi que sur le moment et la manière dont les artistes en ont fait usage. Ces connaissances, qui évoluent avec les progrès de la recherche, sont un des multiples outils utilisés dans le processus d'authentification. L'analyse scientifique, si jugée nécessaire, est habituellement la dernière étape du processus d'authentification permettant de confirmer ou d'infirmer l'attribution. 

Marie-Claude Corbeil

- 1** Le Laboratoire de recherche analytique (maintenant la Division de la science de la conservation) de l'Institut canadien de conservation, organisme au sein du ministère du Patrimoine canadien, a mené des recherches sur les matériaux et les techniques d'artistes canadiens du 20e siècle, tels que Tom Thomson, David Milne, Alfred Pellan et Jean Paul Riopelle.
- 2** Marie-Claude Corbeil, Elizabeth A. Moffatt, P. Jane Sirois et Kris M. Legate, « The Materials and Techniques of Tom Thomson », *Journal of the Canadian Association for Conservation*, vol. 25 (2000), p. 3-10.
- 3** Conservation & Art Materials Encyclopedia Online (CAMEO) Materials Database, [http://cameo.mfa.org/wiki/Category:Materials\\_database](http://cameo.mfa.org/wiki/Category:Materials_database) (consulté en novembre 2020).
- 4** Joan Murray, *The Art of Tom Thomson*, Toronto, Art Gallery of Ontario, 1971, p. 54.
- 5** Les planches Birchmore étaient produites par George Rowney & Company. Voir Wikipedia, « Daler- Rowney », <https://en.wikipedia.org/wiki/Daler-Rowney> (consulté en novembre 2020).
- 6** Sandra Webster-Cook et Anne Ruggles, « Technical Studies on Thomson's Materials and Working Method », dans Dennis Reid et Charles C. Hill (dir.), Tom Thomson, Vancouver, Douglas & McIntyre, 2002, p. 144-152..
- 7** Ibid.
- 8** Ibid. ; et Joan Murray, op.cit., p. 23.
- 9** Marie-Claude Corbeil, Elizabeth A. Moffatt, P. Jane Sirois et Kris M. Legate, op. cit. ; et Marie-Claude Corbeil, P. Jane Sirois et Elizabeth A. Moffatt, « The Use of a White Pigment Patented by Freeman by Tom Thomson and the Group of Seven », dans *ICOM Committee for Conservation, 12th Triennial Meeting*, Lyon, 29 août-3 septembre 1999 ; Prépublication par Janet Bridgland (dir.), Londres, James & James, 1999, p. 363-368. Au moment de la recherche, la source du pigment n'était pas connue et il était appelé « blanc de Freeman », nom associé au détenteur du brevet et constituant l'un des nombreux noms utilisés pour ce pigment dans les sources historiques. Des recherches plus récentes ayant montré que la source de ce pigment blanc est la marque de peinture Cambridge Colours, il est désormais appelé « blanc de Cambridge ». Voir Kate Helwig, Elizabeth Moffatt, Marie-Claude Corbeil et Dominique Duguay, « Early Twentieth- Century Artists' Paints in Toronto : Archival and Material Evidence », *Journal of the Canadian Association for Conservation*, vol. 40 (2015), p. 19-34.
- 10** Ian N. M. Wainwright, Marie-Claude Corbeil, Elizabeth A. Moffatt, Jeremy J. Powell, P. Jane Sirois, Gregory S. Young, Marc Rioux, Luc Cournoyer et Guy Godin, *A Comparative Study of a Double-Sided Oil Sketch Attributed to Tom Thomson*, Ottawa, Institut canadien de conservation, 1990. Rapport confidentiel non publié.
- 11** Marie-Claude Corbeil, P. Jane Sirois et Elizabeth A. Moffatt, « The Use of a White Pigment Patented by Freeman by Tom Thomson and the Group of Seven », op. cit. ; Marie-Claude Corbeil, Elizabeth A. Moffatt, P. Jane Sirois et Kris M. Legate, « The Materials and Techniques of Tom Thomson », op. cit.