

Marina R. Norelli, *American Wildlife Painting*. New York, Watson-Guption Publications, 1975. 224 pp., illus., \$28.75

David Karel

Volume 3, Number 2, 1976

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1077297ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/1077297ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

UAAC-AAUC (University Art Association of Canada | Association d'art des universités du Canada)

ISSN

0315-9906 (print)

1918-4778 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

Karel, D. (1976). Review of [Marina R. Norelli, *American Wildlife Painting*. New York, Watson-Guption Publications, 1975. 224 pp., illus., \$28.75]. *RACAR : Revue d'art canadienne / Canadian Art Review*, 3(2), 103–104.
<https://doi.org/10.7202/1077297ar>

Marina R. NORELLI, *American Wildlife Painting*.
New York, Watson-Guption Publications, 1975.
224 pp., illus., \$28.75.

Mme Martina R. Norelli de la National Collection of Fine Arts à Washington, D.C. est l'auteur d'un volume récemment publié par Watson-Guption : *American Wildlife Painting*. Il s'agit des « vieux maîtres » de l'illustration de l'histoire naturelle, et plus particulièrement des peintres d'oiseaux. Les artistes-naturalistes, à la fois pionniers, autodidactes, érudits et... pourquoi pas?... héros, qui font l'objet de ce volume, ne sont pas tous des inconnus. Notons J. J. Audubon et M. J. Heade, qui nous sont familiers pour avoir peint et étudié les oiseaux ; par contre, il est assez surprenant d'y voir figurer les œuvres d'Abbot Thayer, artiste de la haute société. Les autres naturalistes — Catesby, Wilson et Fuertes, plus connus des sciences que des arts — atteignent, grâce aux efforts de Mme Norelli, leur véritable stature d'artistes-peintres. Un chapitre biographique est accordé à chaque personnage, à commencer par le plus ancien. Le texte est abondamment illustré, souvent en pleine page (20 × 28 cm), en noir et blanc et en couleurs. Ainsi nous traversons deux siècles d'histoire naturelle en Amérique.

On est étonné par les problèmes auxquels les naturalistes durent faire face pour trouver et étudier les sujets de leurs peintures. L'Écossais Alexander Wilson, par exemple, fut l'auteur de la première ornithologie illustrée à être imprimée en Amérique. Il y mit dix ans. Il conçut son étude vers 1804, à l'époque où il avait pour voisin le naturaliste William Bartram. Wilson, alors simple maître d'école, ne savait pas encore identifier les oiseaux qu'il dessinait (cette activité servant de remède à son tempérament bilieux). Une fois son premier volume sorti, il voyagea pour vendre des abonnements et chercher des échantillons pour les volumes à suivre. Ainsi en 1810, il alla de Philadelphie à la Nouvelle-Orléans à pied, en bateau et à cheval, traversant les territoires indiens. Par pure coïncidence, semble-t-il, il rencontra Audubon à Louisville et chercha à lui vendre un abonnement. L'associé d'Audubon convainquit ce dernier de la possibilité de publier ses propres études d'oiseaux. Ce fait fut, dit-on, à l'origine d'une célèbre rivalité. Wilson, grâce à ses efforts personnels et aux échantillons rapportés de l'ouest par l'expédition de Lewis et Clark, put présenter dans son ouvrage plus des trois-quarts des espèces ayant existé en Amérique de son vivant. Il mourut d'un surmenage. Son émule, Audubon, illustrera

plus d'espèces que lui. Le récit de sa vie est encore plus surprenant que celui de Wilson.

Les autres artistes présentés sont d'une autre trempe, car il n'était plus question après Wilson et Audubon de tenter de cataloguer et d'illustrer tous les oiseaux ou mammifères du continent. L'on ne pouvait qu'approfondir l'étude de telle variété d'oiseau, ou de tel aspect de son comportement ou apparence. Ainsi Martin Johnson Heade (1819-1904) suivit son sujet préféré, l'oiseau-mouche, jusque dans les jungles du Brésil dans l'intention de produire une monographie illustrée en couleurs : *Brazilian Hummingbirds*. Apparemment déçu de la qualité des planches, il abandonna le projet. Les illustrations du présent livre permettent de se former une bonne idée de l'ouvrage que Heade aurait voulu publier.

Le cas de Thayer est singulier : il se passionnait pour l'étude du camouflage chez les animaux. Ceci n'a rien à voir avec les sensibles portraits de femmes qui firent le renom du peintre — bien que Thayer lui-même ait dit que les deux activités, l'art et l'étude de la nature, allaient main dans la main. Il s'agit d'un univers de chenilles, d'oiseaux, de serpents, qui se fondent dans leurs environnements feuillus, grâce à une coloration qui les rend pratiquement invisibles à leurs prédateurs. L'enthousiasme de Thayer pour sa théorie était tel qu'il prétendait qu'elle s'appliquait aussi bien à tous les animaux, ce qui occasionna une rixe avec Théodore Roosevelt qui, soit dit en passant, semblait en vouloir aux artistes en général. Thayer, artiste ou non, vit pour cette théorie une application militaire possible (spécialement navale) durant la première guerre mondiale. Celles-ci ne furent généralement pas adoptées avant la deuxième guerre par les Américains. Cependant Thayer eût la douleur d'apprendre que les Allemands les avaient adoptées dès la première.

Enfin, l'ouvrage évoque Louis Agassiz Fuertes, né à Ithaca (New York) en 1874 et mort accidentellement en 1927. Voyageant tout à la fin de l'ère équestre, il alla là où ses devanciers ne purent mettre pied : en Alaska et dans le sud-ouest des États-Unis, entre autres endroits. En tant qu'artiste, il travaillait avec des naturalistes, tels Elliott Coues et Frank Chapman, laissant ainsi à ses collègues une responsabilité scientifique que ses prédécesseurs prenaient le plus souvent eux-mêmes. Ses aquarelles sont d'autant plus intéressantes qu'elles montrent les créatures dans leur environnement naturel (mais sans camouflage, au grand désespoir de Thayer, son mentor). Fuertes exécuta d'excellentes illustrations de mammifères, craignant sans raison de ne pouvoir réussir que les

oiseaux. L'histoire de Fuertes est touchante car on sent qu'il est le dernier des « vieux maîtres » du genre, même s'il a réussi à renouveler la profession d'artiste-naturaliste. Il faut croire que cette vocation spéciale a été reprise par le photographe et le cinéaste. En ceci, le présent livre représente un chapitre clos de l'histoire de la peinture.

*
* *
*

Mme Norelli a redécouvert le côté artistique de l'histoire naturelle, activité aujourd'hui, sinon oubliée, du moins reléguée à l'arrière-plan de l'intérêt pour les beaux-arts. L'« illustrateur », devant servir d'autres fins que la pure invention esthétique, ne pouvait être, semblait-il, qu'un artiste mineur. L'imitation exigée par sa tâche circonscrivait forcément le libre jeu de son imagination, empêchant par le fait tout épanouissement « artistique ». Ce livre permet de réévaluer maintenant cette production à but scientifique. Nous sommes ainsi plus disposés à tenir compte des problèmes pratiques auxquels l'artiste avait à faire face pour peindre. Par exemple, savoir que tel artiste-naturaliste est descendu une falaise de 600 pieds, y est resté pris avec son modèle pendant une heure, et a chanté de joie pendant ce temps-là, rend l'illustration plus intéressante. Bref, la connaissance, devant la toile, devient appréciation et parfois même beauté. Nous regardons les images d'oiseaux en songeant aux braves explorateurs qui les ont rendues possibles par leur courage et leur talent.

On aurait pu souhaiter un texte plus long. En tout il n'y a que 33 pages, ce qui donne à certaines illustrations un caractère superflu. Aussi, nous n'avons pas appris tout ce qu'il y a à savoir sur ces mêmes artistes — ce qui n'était évidemment pas l'objectif de Mme Norelli; mais il aurait été utile, par exemple, de savoir qu'Audubon avait étudié avec Jacques-Louis David.

D'autre part, le sujet rejoint des soucis d'écologie en évoquant le souvenir d'une Amérique vierge et inexplorée. Mais les dessins de Wilson, Catesby et Audubon, tout en témoignant de cette Amérique, contribuèrent à sa perte justement en la faisant connaître. Une fois les régions visitées, les oiseaux étudiés et codifiés, les livres publiés, on peut dire qu'une étape fut franchie menant vers l'appropriation des terres vierges. Cet aspect aurait peut-être pu être plus longuement évoqué dans le texte.

En résumé, il s'agit d'un ouvrage bien fait qui a la capacité de susciter maintes réflexions. Il vaut son prix d'achat, ne serait-ce que pour ses très belles illustrations.

David KAREL
Université Laval
Québec

Dickran TASHJIAN, *Skyscraper Primitives: Dada and the American Avant-Garde, 1910-1925*. Middletown, Conn.: Wesleyan University Press, 1975. 283 + xiii pp., illus., \$20.00.

No other twentieth-century movement has affected the course of art in the past fifty years as has that remarkable occurrence known as Dada. The "storm that broke over the world of art as the war did over the nations"¹ manifested itself in Zurich, New York, Berlin, Hanover, Cologne and Paris in the second decade of our century. Although in some centres Dada took a distinctly political orientation, all segments were unswerving in their dedication to anarchy, defiance of the past in all forms of literature and art, and the firm assertion of the total irrationality of art. The common cry was "Art is dead". As Professor Tashjian states in the Preface to his excellent book, *Skyscraper Primitives: Dada and the American Avant-Garde, 1910-1925*, Dada "was neither a school nor a movement but rather an essentially chaotic phenomenon that cut across art forms and national boundaries".

It is one of the enigmas of our epoch that "While its (Dada's) major coloration was destructive and anarchic, its nihilism was paradoxically affirmative". From the complex combination of good-humoured irony, comic buffoonery and a totally destructive assault on all acquired techniques was born a new, positive freedom of individual expression which allowed all forms of art, from photography and cinema, to sculpture, painting, literature and advertising, to explode into new, previously unimagined spheres of creativity. To see some of the repercussions of the Dada phenomenon, one may consider the appreciation for the commonplace object manifested in the persistent use by many of today's artists of the "found object" (objet trouvé), and the "readymades". Kinetic sculptures, collages and "Op Art", to name only a few examples in the visual arts, stem directly from the audacious and imaginative choice by Marcel Duchamp of objects such as a bottle rack, a urinal or a bicycle wheel mounted on a kitchen chair and presented to the public as works of art. One might also mention Duchamp's various "rotative plaques" and "Rotoreliefs" of the 1920's and 1930's which predicted both kinetic and optical art. Werner Haftmann also points out the Dada experiments with the laws of chance and "automatism" (later emerging as Abstract Expressionism), and the "playful probing

1. Hans RICHTER, *Dada, Art and Anti-Art*, London, Thames and Hudson, 1965, 9.