Frédéric Paul
Critic, art historian, curator of contemporary collections,
Centre Pompidou

THE FOX AND THE LION

Frédéric Paul
Critique, historien de l’art, conservateur aux collections contemporaines,
Centre Pompidou

QUAND ON PARLE DU LOUP…

ON THE WAY TO THE STATION

I have often walked down the rue des Récollets in Paris (to catch a train at the Gare de l'Est, for example), but only recently did I notice an animal motif on the facade of a modern building. Not long before, I had been put in touch with Sean Landers and had visited him in his studio in New York, which possibly drew my attention to the architectural detail in question, high up on the almost-blank wall of this educational establishment. Two men, dressed in long, old-fashioned, loose-fitting coats, are depicted there walking briskly. The one on the right is bearded and carrying a long stick, and therefore conventionally old, whilst the other, on the left, is beardless, slightly taller and turning towards his companion, raising his right hand for who knows what reason or purpose: to play with a ball placed just above it? to pick a piece of fruit? to greet me? to show the way? The animal standing at the foot of the more alert of the two men can be identified as a fox by its pointed snout, stretched upwards. And a lion stands at the foot of the other. A tree planted behind the lion provides the upper right-hand frame for the bas-relief. From the tree hangs the fruit we have just seen, and a snake coils along its trunk, but this leads us astray. The strip at the base of the composition straightens things out by bearing the inscription: "La Fontaine – Aesop." Although the lion and the fox vied for the limelight in Aesop's and La Fontaine's work,[1] and although the author of the architectural relief was well advised to associate the lion—which is often decrepit in both authors' work—with the former and the fox with his successor,[2] he was less astute in introducing a snake into his composition, since the reptile only very rarely appeared in the work of the two fabulists.[3]

The work is unsigned, and it took some fairly lengthy research to establish that this small monument was created by the sculptor Marcel Chauvenet-Delclos (1906-1988), who also authored two undated busts (another affront to his memory) held in the Musée national d'art moderne/Centre Pompidou: *Tête de fillette* and *L'architecte André Laprade* (1883-1978), who designed the Palais de la Porte-Dorée, but not the school on rue des Récollets…

TROPHIES

In seventeenth and eighteenth-century monarchical France, where the position of "valet to the Queen Mother," held by the painter Philippe de Champaigne (1602-1674), was as highly prized as that of "valet upholsterer of the King's bedroom," held by Molière (1622-1673), the profession of animal artist was sought after and the title of "ordinary painter of the royal venery,' which Jean-Baptiste Oudry (1686-1755) abbreviated to "ordinary painter to the King," was much envied. Oudry was already the co-director at the Manufacture de Beauvais when his tapestry cartoons on the theme of the Royal Hunts, commissioned by Louis XV [fig. 1], earned him the position of director of the Manufacture des Gobelins. Times changed, but the taste for hunting endured. Stuffed trophies cluttered the walls and gathered dust, and paintings showing live wild animals or ones freshly slaughtered in their natural environment, as opposed to out-of-context ones, were preferred—alternatively, they were displayed on ceremonial tables where great care was taken to present game birds with their shimmering natural plumage, a delicate reconstitution intended less to give the illusion of life than to conceal the wounds of slaughter and the ultimate cruelty of culinary preparation. Like trophy substitutes, but without ostentation, Oudry, acting as a reporter of the King's hunting exploits, would later paint small "bizarre" pictures with photographic precision[4] and minimal compositions, cold and rigorous as anatomical plates [fig. 2].

Nowadays, animal painting as a genre is somewhat disdained. Sean Landers entered this family after many metamorphoses. Not all of his artist friends who knew him as a performer, driven by shattering irony, autobiographical fiction and relentless self-mockery, have followed him. Some have never forgiven him. But even before he became specialized in them, our animal friends were already part of the American artist's repertoire. A dog as early as 1991,[5] tortoises[6] and a "magic" pig in 1993, monkeys in fairly large numbers from 1994 onwards, followed by creatures of dubious pedigree, monstrous creations which were not so much the result of observing their multiple hybridized parts as inspired by caricature and animated cartoons, where exaggeration, extravagance and ridicule are the rule. There were certainly already animals lurking in the daunting labyrinth of texts with which Landers had previously meticulously filled his paintings, and I confess I never tried to unearth them. Man, too, was returned to his animality through nudity, in the grandiloquent photos and videos in which the artist staged himself in the midst of nature. These photos, in which he posed naked and alone, outdoors in environments apparently untouched by human intervention, belong to the register of imagery. A very explicit, parodic doubling was at play here for a long time, and we will perhaps see that it was paradoxically by devoting himself to the representation of animals that this doubling was, to a certain extent, erased.

LE LION ET LE RENARD

J'ai, à Paris, assez souvent emprunté à pied la rue des Récollets (pour prendre un train à la gare de l'Est, par exemple), mais j'y ai seulement récemment remarqué un décor animalier en façade d'un bâtiment moderne. Peu de temps avant, je fus mis en contact avec Sean Landers et lui rendis visite dans son atelier, à New York, ce qui put éveiller mon attention sur le détail architectural en question placé très haut sur le mur presque aveugle de cet établissement d'enseignement. Deux hommes y sont représentés, attifés à l'ancienne, sous d'amples et longs manteaux, marchant d'un bon pas, l'un à droite s'aidant d'un long bâton et barbu, donc conventionnellement âgé, tandis que l'autre, à gauche, imberbe, un peu plus grand et se retournant vers son compagnon, lève on ne sait pour qui ni pour quoi la main droite : pour jouer avec une balle placée juste au-dessus d'elle ? pour attraper un fruit ? pour me saluer, moi ? pour indiquer le chemin ? On devine à son museau pointu tendu vers le haut un renard dans l'animal qui se tient aux pieds du plus allant des deux hommes. Et un lion fait le pendant aux pieds de l'autre. Un arbre planté derrière le lion fournit l'encadrement droit et supérieur du bas-relief placé. De l'arbre pend le fruit qu'on vient de remarquer et le long de son tronc sinue un serpent, mais ceci nous égare. La réglette qui sert de base à la composition remet les choses en ordre en portant l'inscription : « La Fontaine – Ésope ». Or si le lion et le renard se disputent la vedette chez Ésope et La Fontaine[1] et si l'auteur du relief architectural fut bien inspiré d'associer le lion – souvent décrépit chez l'un comme chez l'autre – au premier et le renard à son continuateur[2], il fut moins avisé en introduisant un serpent dans sa composition, le reptile ne s'insinuant que très rarement chez les deux fabulistes[3].

L'œuvre n'est pas signée et d'assez longues recherches ont été nécessaires pour rendre la paternité de ce petit monument au sculpteur Marcel Chauvenet-Delclos (1906–1988), dont deux bustes non datés, autre offense à sa mémoire, sont conservés au Musée national d'art moderne/Centre Pompidou : une *Tête de fillette* et *L'Architecte André Laprade* (1883-1978), auteur du Palais de la Porte Dorée, mais pas de l'école de la rue des Récollets…

TROPHÉES

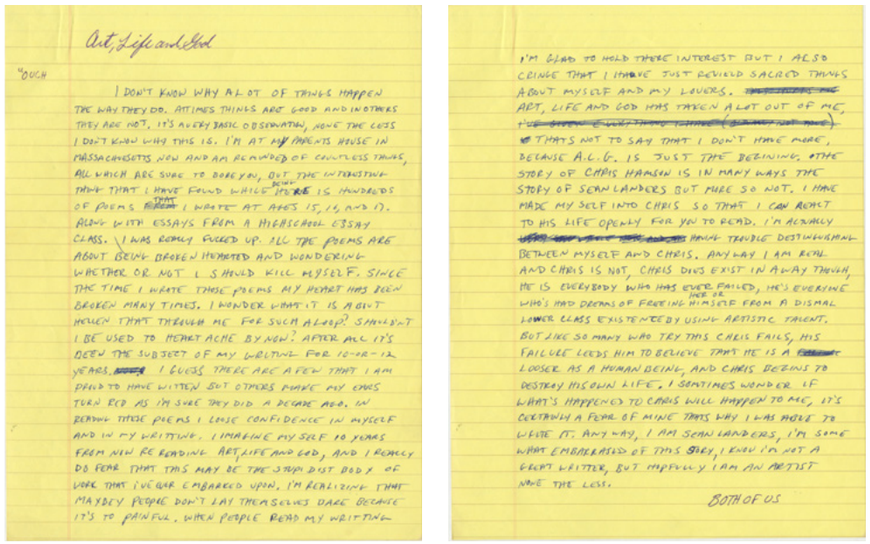
Dans la France monarchique des XVII^e^ et XVIII^e^ siècles, où la charge de « valet de chambre de la reine mère », que détint le peintre Philippe de Champaigne (1602-1674), est prisée autant que celle de « valet tapissier de la chambre du roi », qui revint à Molière (1622-1673), le métier d'artiste animalier est recherché et le titre de « peintre ordinaire de la vénerie royale », que Jean-Baptiste Oudry (1686-1755) abrège en « peintre ordinaire du roi », est envié. Les cartons de tapisseries sur le thème des *Chasses royales* que Louis XV commande à celui-ci [fig. 1], qui est déjà codirecteur de la manufacture de Beauvais, lui valent bientôt de devenir directeur de la manufacture des Gobelins. Les temps changent,



[1] École de Jean-Baptiste Oudry, *Chasse de Louis XV. La Meute ou le départ de l'équipage pour la chasse au cerf*, 1743, huile sur toile | oil on canvas, 330 × 281 cm, Paris, musée du Louvre, INV 7016 ; MR 2231, dépôt au | deposit at the Musée national du château de Fontainebleau



[2] Jean-Baptiste Oudry, *Bois bizarre d'un cerf pris par le Roy dans la forêt de Compiègne le 10 juillet 1749*, 1749, huile sur toile | oil on canvas, 128 × 113 cm, Paris, musée du Louvre, INV 7063 ; B 900, dépôt au | deposit at the Musée national du château de Fontainebleau



[3] *Ouch*, 1990, encre sur papier | ink on paper, each 27,9 × 21,6 cm chaque

le goût de la chasse reste. Les trophées empaillés encombrent les murs et prennent la poussière, on leur préfère des tableaux montrant les animaux sauvages vivants ou fraîchement abattus dans leur environnement naturel plutôt qu'hors contexte – ou alors sur les tables d'apparat où un soin extrême est apporté à présenter le gibier à plume avec sa chatoyante robe naturelle, reconstitution délicate visant moins à donner l'illusion du vivant qu'à dissimuler les blessures de l'abattage et les ultimes sévices de la préparation culinaire. Or, comme des substituts de trophées, mais sans faste, notons-le, Oudry, agissant en reporter des exploits de chasseur du roi, peindra un peu plus tard de petits tableaux « bizarres » à la précision photographique[4] et à la composition minimale, froids et rigoureux comme des planches anatomiques [fig. 2].

Aujourd'hui, la peinture animalière est un genre dédaigné. Sean Landers est entré dans cette famille après de nombreuses métamorphoses. Ses amis artistes, qui l'ont connu *performer*, animé par une fracassante ironie, adepte de l'autofiction et acharné dans l'autodérision, ne l'ont pas tous suivi. Certains ne le lui ont pas pardonné. Mais avant même qu'il ne s'en fasse une spécialité, nos amies les bêtes s'invitaient déjà dans le répertoire de l'artiste américain. Un chien[5] dès 1991, des tortues[6] et un cochon « magique » en 1993, des singes en assez grand nombre à partir de 1994, puis des créatures au pedigree douteux, obtentions monstrueuses moins issues de l'observation de leurs multiples parties hybridées qu'inspirées par la caricature et la bande dessinée, où l'exagération, l'extravagant et le ridicule sont de règle. Il y avait certainement déjà des animaux tapis dans le lacis décourageant des textes dont Landers remplissait auparavant méticuleusement ses tableaux et où j'avoue ne pas avoir cherché à les dénicher. L'homme aussi était rendu à son animalité par la nudité, dans les photos et vidéos grandiloquentes où l'artiste se mettait en scène en pleine nature. Ces photos, où il posait nu et solitaire en extérieur dans des environnements apparemment indemnes d'intervention humaine, appartiennent au registre de l'imagerie. Un dédoublement parodique y est en jeu, très explicitement et pour longtemps, et l'on verra peut-être que c'est paradoxalement en s'adonnant à la représentation animalière que ce dédoublement s'efface jusqu'à un certain point.

L'ENNUI TRANSFIGURÉ

L'onglet chronologique du généreux site Internet de Sean Landers s'ouvre sur une double page d'écriture manuscrite sur papier de 1990 où, en guise d'avertissement, se lit à la première ligne : *Art, Life and God*. L'ambition déclarée d'un tel projet confinant à l'inconséquence, le titre de l'œuvre désamorce aussitôt l'emphase dont elle se nourrit : *Ouch* (le point d'exclamation est implicite) [fig. 3]. Voilà un bon début. Et longtemps, Landers tiendra ce double langage, entre romantisme échevelé et matérialisme philosophique, entre posture publique et repli existentialiste. Son travail répondait ainsi à une certaine attente dans un milieu artistique compassé où, surtout si elle est teintée de perversité, l'ironie est rassurante quand elle passe pour un brevet de lucidité.

Soucieux de pérennité, Landers transpose bientôt à l'huile sur toile ses manuscrits sur papier. Le changement d'échelle n'est pas sans conséquence. À l'angoisse de la page blanche, jaune en l'occurrence, succède l'angoisse du tableau noir, blanc en l'occurrence.

TRANSFIGURED BOREDOM

The chronological tab on Sean Landers's generous website opens onto a double-page spread of handwriting on paper from 1990, the first line of which reads: *Art, Life and God*, as if by way of warning. Although the stated ambition of such a project borders on recklessness, the title of the work immediately defuses the emphasis on which it feeds: *Ouch* (the exclamation mark is implied) [fig. 3]. This is a good start. For a long time to come, Landers would maintain this double language, between unbridled romanticism and philosophical materialism, between public posturing and existentialist withdrawal. His work thus met a certain expectation in a staid artistic milieu where irony, especially if tinged with perversity, is reassuring when it is considered as a certificate of lucidity.

In the interest of durability, Landers soon transposed his manuscripts on paper to oil on canvas. The change of scale was not without consequences. The anguish of the white page, or yellow in this case, was followed by the anguish of the blackboard, or the white canvas in this case. Landers didn't cut corners: from 2m high, his paintings are sometimes over 7m wide. A pensum, a torture, a relentless discipline: the artist improvised and wrote whatever came into his head in a confessional style. The title *Verklarte Nacht*, 1993, given to one of these large canvases [fig. 4], is not only a reference to the early work of Arnold Schönberg (1874-1951)—it also bears witness to the conditioning Landers submits himself to: whilst painting, he listened to the composition on a loop, with its post-Romantic lyricism from which Schönberg would later radically depart, but which remains by far his most performed work. Even alone in the studio, the artist at work is playing a part. His personal life is answerable to his public life. So Landers played the game, and even overplayed it. The "solitude of the studio," a cliché of unfathomable depth, became an argument, a conceptual ingredient. After this transfigured night, Landers' handwriting changed from cursive to capitals, for greater legibility.

Since 1997, Landers' catalogue has included only paintings, works on paper and sculptures sometimes. And during these years, in which the Duchampian verdict "dumb as a painter" weighed heavily, but in which painting remained the most dependable vehicle on the art market, Landers, who shared his studio for twelve years with a painter who has since become one of the "most expensive" of his generation (which is not an artistic merit in itself, but which does not prevent us from seeing John Currin as an interesting artist), remembered both the lessons he received from his grandmother and the formative exchanges he had with Vito Acconci and Judy Pfaff during his studies at Yale University.

NOTHING TO BE ASHAMED OF

As a child, whilst his friends played football, Sean Landers preferred to paint with his grandmother. Later, breaking away from minimal and conceptual art, the student of the Philadelphia School of Art and then Yale made sculptures by assembling reclaimed wood. And behold… these sculptures were figurative and… inspired by animals, a far cry from the orthodoxy of Reinhardt and Ryman![7] To understand his dual position as an artist, Landers not only remembered the two aspects—craft and conceptual: personal and impersonal—of his training in order to exploit them (secretly) in his creations, he also readily testified to this in interviews that are as sincere as they are uninhibited, in which he paid tribute to both sides of his training.

Tautology is the conceptual figure of speech *par excellence*. The conceptual artist is doubly an artist, intrinsically an artist, essentially an artist, an artist by nature and conceptual by necessity. What artist with the slightest ambition and consistency would not want to be conceptual? (There is little difference, in short, between a tautology and a pleonasm!) From there, some want to be pure spirits. But amongst these dyed-in-the-wool conceptualists, that is, the most dogmatic and therefore the most narrow-minded, none of them would mention the painting lessons they received from their grandmother. Landers stands by it: "I'm not afraid of humiliation because I know that ultimately I have nothing to be ashamed of." Is it just to drive this point home that the biography on his website presents him as a conceptual artist and not simply as an artist? Abstinence is not a guarantee of purity. Landers didn't give up on painting, and nowadays he devotes himself more than ever to this dubious activity. The existentialism of his early days sought an outlet in irony; irony no longer serves as an excuse these days.

In 1995, clowns—with no reference to those of Bruce Nauman or, who knows? Bernard Buffet—appeared in his repertoire along with chimpanzees, and these clowns entered the stage at the same time as "landscapes" of raging high seas, with no human trace to interrupt the desolate monotony other than that of the all-over text filling the sky that weighs down on their horizon crenellated with threatening waves.

In 1996, Landers went beyond the bounds of colorfulness, not to say salaciousness. He embarked on a series freely inspired by the satires of William Hogarth (1697-1764), whose figures in period costume had to make do with even rougher workmanship than that of Karen Kilimnik, whom Landers has said

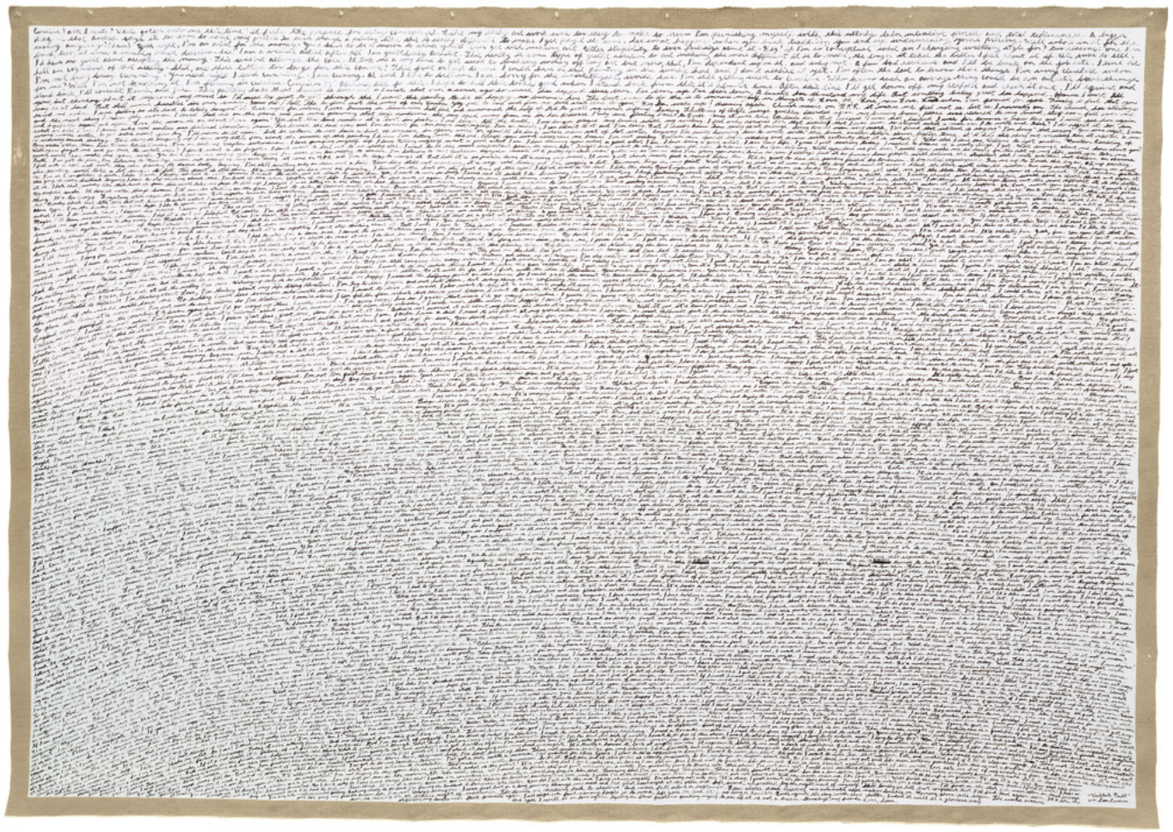
Landers ne lésine pas : de 2 mètres de haut, ses tableaux peuvent dépasser les 7 mètres de large. Un pensum, un supplice, une discipline implacable : l'artiste improvise et écrit tout ce qui lui passe par la tête sur le mode confessionnel. Le titre *Verklarte Nacht*, 1993, donné à l'une de ces grandes toiles [fig. 4], ne fait pas seulement référence à l'œuvre de jeunesse d'Arnold Schönberg (1874-1951), il témoigne du conditionnement auquel se soumet Landers : tout en peignant, il écoute en boucle la composition au lyrisme postromantique dont Schönberg s'écartera radicalement, mais qui reste son œuvre de loin la plus jouée. Même seul dans l'atelier, l'artiste à l'œuvre campe un personnage. Sa vie personnelle a des comptes à rendre à sa vie publique. Alors Landers joue le jeu, il le surjoue même. La « solitude de l'atelier », cliché à l'insondable profondeur, devient un argument, un ingrédient conceptuel. Après cette nuit transfigurée, de cursive l'écriture de Landers passe en capitales, pour plus de lisibilité.

À partir de 1997, le catalogue de Landers ne comporte plus que des peintures, des œuvres sur papier et occasionnellement des sculptures. Et dans ces années où le verdict duchampien « bête comme un peintre » pèse lourd, mais où la peinture reste le plus sûr véhicule du marché de l'art, Landers, qui partagea douze ans son atelier avec un peintre devenu depuis parmi « les plus chers » de sa génération (ce qui ne constitue pas un mérite artistique en soi, mais n'interdit pas de voir en John Currin un artiste intéressant), se souvient à la fois des leçons que lui donnait sa grand-mère et des échanges formateurs qu'il eut avec Vito Acconci comme avec Judy Pfaff, au cours de ses études à l'université de Yale.

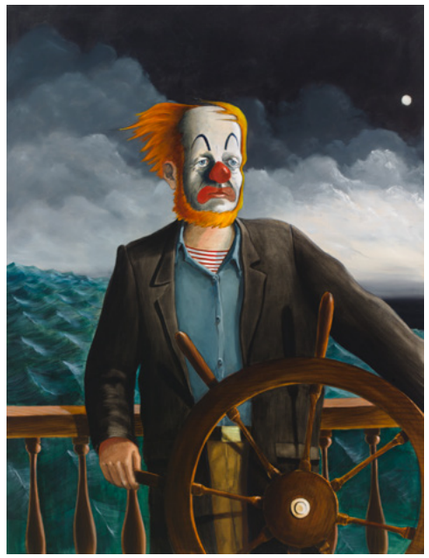
JAMAIS HONTE

Tandis que ses copains jouaient au football, Sean Landers enfant préférait peindre au côté de sa grand-mère. Plus tard, en rupture avec l'art minimal et conceptuel, l'étudiant de la Philadelphia School of Art puis de Yale réalisait des sculptures en assemblant du bois de récupération. Et, tiens donc… ces sculptures étaient figuratives et… animalières, très loin donc de l'orthodoxie bornée par Reinhardt et Ryman[7] ! Or, pour comprendre son double positionnement d'artiste, Landers ne se souvient pas seulement des deux aspects – *craft* (artisanal) et conceptuel : personnel et impersonnel – de sa formation pour les exploiter (secrètement) dans ses créations, il en témoigne volontiers dans des interviews aussi sincères que décomplexées dans lesquelles il rend hommage aux deux versants de sa formation.

La tautologie est la figure de style conceptuelle par excellence. L'artiste conceptuel est doublement artiste, intrinsèquement artiste, essentiellement artiste, artiste par nature et conceptuel par nécessité. Quel artiste un tant soit peu ambitieux et consistant ne se voudrait conceptuel ? (Peu de différence, en somme, entre tautologie et pléonasme !) De là pour certains à se vouloir de purs esprits. Or parmi ces conceptuels bon teint, s'entend : les plus dogmatiques donc les plus étroits, aucun n'évoquerait les leçons de peinture reçues de sa grand-mère. Landers assume : « Je n'ai pas peur de l'humiliation parce qu'au fond je sais qu'il n'y a rien dont je puisse avoir honte. » Si la biographie de son site Internet le présente comme un artiste conceptuel et non comme un artiste tout court, est-ce donc juste pour enfoncer le clou ? L'abstinence n'est pas gage de pureté,



[4] *Verklarte Nacht*, 1993, huile sur toile | oil on linen, 213,4 × 304,8 cm



[6] *Around the World Alone (Coxswain Moon)*, 2011, huile sur toile | oil on linen, 172,7 × 132,1 cm



[5] *Space-Ape on Mars*, 1997, huile sur toile | oil on linen, 153 × 213,4 cm

Landers n'a pas renoncé à peindre, il se consacre aujourd'hui plus que jamais à cette activité suspecte. L'existentialisme de ses débuts cherchait un exutoire dans l'ironie, l'ironie ne lui sert plus d'excuse aujourd'hui.

Des clowns – sans référence à ceux de Bruce Nauman ou, qui sait ? de Bernard Buffet – intervenaient en 1995 dans son répertoire, de concert avec des chimpanzés, et ces clowns entraient en scène en même temps que des « paysages » de haute mer déchaînée dont aucune trace humaine ne venait interrompre la désertique monotonie sinon celle du texte *all over* remplissant le ciel pesant sur leur horizon crénelé de vagues menaçantes.

En 1996, Landers dépasse les bornes de la truculence, pour ne pas dire de la salacité. Il se lance dans une série librement inspirée des satires de William Hogarth (1697-1764) dont les personnages en costume d'époque doivent s'accommoder d'une facture encore plus approximative que celle de Karen Kilimnik, qu'il dit apprécier autant comme personne que comme artiste et avec laquelle il lui est plusieurs fois arrivé d'exposer. Une de ses galeries rompt avec lui, une autre lui adresse un avertissement. Un chimpanzé en habit d'astronaute débarque bientôt sur Mars pour y planter le drapeau américain. Un bonhomme vert arborant la carte du Texas en médaillon lui tient compagnie. (L'année suivante, dans le même décor et sous le même scaphandre blanc galonné de la bannière étoilée, le singe se fera peintre de paysage [fig. 5].) Les clowns ne désemparent pas, ils s'embarquent, eux, sur la mer déchaînée pour débarquer ensuite sur la banquise. Entre-temps, ils ont été poursuivis par un troupeau d'éléphants. Le clown marin, *alter ego* de l'artiste, Janus tout désigné, qu'il pleure ou qu'il s'esclaffe, ne cessera de reparaître par la suite : à la fois individu dont les humiliations font rire et commandant de bord traçant sa route contre vents et marées, et sous la protection duquel, bien obligés, devraient indistinctement se placer tous ses membres d'équipage et tous ses passagers si, tel que le dépeint Landers, ce clown ne voyageait seul, pour mieux l'identifier à la figure obsédante de l'artiste [fig. 6].

En 1997-1998, les créatures hybrides envahissent l'atelier : humains déguisés en animaux, animaux déguisés en êtres humains, la plupart nantis d'attributs monstrueux et d'organes surnuméraires. L'arrière-plan est toujours rempli de textes.

DES MOTS ET DES COULEURS

Jusqu'en 2000, Landers ne retient du surréalisme que ses variants, le bric-à-brac cocasse de ses surabondants avatars, l'association contagieuse d'objets hétéroclites prenant tournure anthropomorphe. Parmi les individus biscornus qu'il compose comme par collage, l'un va se distinguer et donner naissance à de nombreux descendants : *Plank Boy*, personnage fait, comme son nom l'indique, de planches assemblées pour lui donner une allure et une expression humaines. Picasso fait aussi une entrée remarquable cette année-là. Il ne semble pourtant pas que Landers ait prêté autant d'attention à un adepte comme lui du pastiche picassien, le résolument post-moderne George Condo (né en 1957, de cinq ans seulement son aîné) ou à ses amis Keith Haring, Jean-Michel Basquiat, David Salle ou Julian Schnabel. Il est vrai que, si ceux-ci ont ouvert la voie à un retour à la peinture figurative dans les années 80, ils l'ont presque aussitôt refermée derrière eux : et Haring et Basquiat encore plus précipitamment. Un monde sépare deux décennies.

he likes as much as a person as an artist, and with whom he has exhibited several times. One of his galleries let him go, and another issued a warning. A chimpanzee dressed as an astronaut soon landed on Mars to plant the American flag. A green man with a map of Texas on a medallion kept him company. (The following year, in the same setting and in the same white suit emblazoned with the Star Spangled Banner, the monkey would become a landscape painter [fig. 5]). The clowns kept at it, setting sail on the stormy seas and disembarking on ice floes. In the meantime, they were chased by a herd of elephants. The sea clown, the artist's alter ego, a Janus in his own right, whether crying or laughing, appears again and again: both an individual whose humiliations make us laugh and a captain plotting his course against wind and tide, under whose protection all crew members and passengers would have to place themselves, unless, as depicted by Landers, this clown is travelling alone, the better to identify him with the obsessive figure of the artist [fig. 6].

In 1997-1998, hybrid creatures invaded the studio: humans disguised as animals, animals disguised as human beings, most of them with monstrous attributes and supernumerary organs. The background is always filled with text.

WORDS AND COLORS

Until 2000, Landers retained only the variants of Surrealism, the comical bric-a-brac of its overabundant avatars, the contagious association of heterogeneous objects taking on an anthropomorphic form. Amongst the motley assortment of individuals he created as if by collage, one stood out and gave birth to numerous descendants: Plank Boy, a character made of planks, as his name suggests, assembled to give him a human appearance and expression. Picasso also made a remarkable entry that year. Yet it doesn't seem that Landers paid as much attention to a fellow enthusiast of Picassian pastiche, the resolutely post-modern George Condo (born in 1957, only five years his senior) or to his friends Keith Haring, Jean-Michel Basquiat, David Salle or Julian Schnabel. It's true that, whilst the latter artists paved the way for a return to figurative painting in the 1980s, they almost immediately closed it behind them: and Haring and Basquiat even more hastily. A world separates two decades.

The following year, Landers showed his hand with a gouache on paper in which he combined his signature with those of his true masters: Acconci, Duchamp, Hogarth, Magritte, Picabia, Picasso and Pollock [fig. 7].

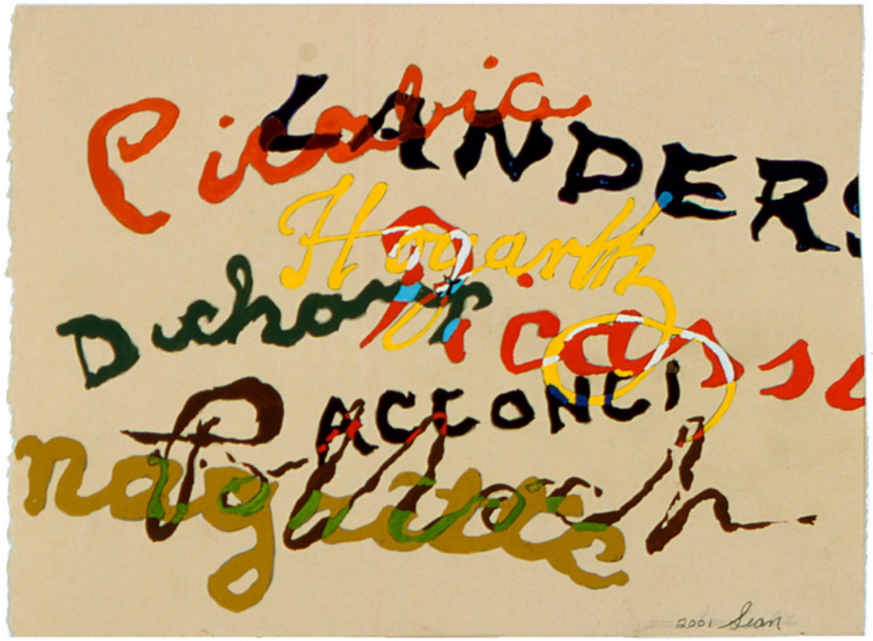
2001 was the year of Picasso (who would have turned 120) and self-reflection. Landers pastiched all over the place. For a long time, he had pastiched himself, so he was well-versed when he took on the ogre Picasso.

Through grisaille portraits, Max Ernst, Dalí, Beckmann and Kippenberger joined his pantheon in 2003. Others suffered unpredictable humiliations: Chirico dressed as a Viking, Magritte as the Red Devil… Picasso, for his part, was unrecognizable in the uniform of a Southern Confederate soldier.

Mel Bochner and Sean Landers only briefly crossed paths at Yale. As a lecturer there, the elder conceptualist had earned a reputation for being harsh and demanding in his dealings with students. If a connection can be drawn between the two artists, it probably stops at this brief encounter. However, in 2003, the letters in Landers' text paintings were taking on color, and Mel Bochner was simultaneously beginning his *Thesaurus Paintings* series in the same vibrant, offbeat tones that he had already employed in his variations on a quotation from Wittgenstein in 1997. We should be wary of making formal comparisons. But the analogy is unsettling. The art of the conceptual pioneers tends towards grayness, and Bochner made fun of this just as he made fun of himself by adding a series of numbers in ink to a postcard reproducing *Le singe peintre*, 1739-1740, by Chardin (or his entourage) [fig. 8]: *Self-Portrait (After Chardin)*, 2001, and of the conceptual obsession with language by listing the synonyms for *Die* on a candy-pink background. Although the comparison between the two artists really must end there, it should be added that one of the first paintings in the series undertaken by the elder artist in 2003 is entitled *Fart*, like the very first text painting by the younger artist, created in 1993.

DRESSED-UP MONKEY

At his grandmother's house, Landers had watched without envy as his friends played football outside the window. Several decades later, in 2005, whilst Landers was on holiday in the countryside with his family, a deer poked its head past his own window, or let's say an imaginary deer poked its head past his imaginary window. Magritte had naturally preceded him in this bountiful imaginary world. We have proof! In particular the Magritte of the "Vache" period, a strange animal… The animal of the forest, for its part, had the virtue of momentarily putting an end to Landers' narcissistic flights of fancy. It has none of the slightly stiff grace of Courbet's. It is clumsily painted, unlike an earlier pair of fawns that came from nowhere, painted without artifice: *Fawns*, 2003, which certainly counts as Landers' first realistic animal painting. The stag from 2005, *Tartan Buck* [fig. 9], has human eyes. His antlers are what they are.



[7] *Sans titre*, 2001, gouache sur papier | gouache on paper, 21,59 × 28,58 cm



[8] École de Jean-Baptiste Siméon Chardin, *Le Singe peintre*, 1739-1740, huile sur toile | oil on canvas, 73 × 59 cm, Paris, musée du Louvre, inv. MI 1033



[9] *Tartan Buck*, 2005, huile sur toile | oil on linen, 76,2 × 66 cm



[10] *MacPhee*, 2009, huile sur toile | oil on linen, 121,9 × 114,3 cm

L'année suivante, Landers dévoile totalement son jeu avec une gouache sur papier où il mêle sa signature à celles de ses véritables maîtres : Acconci, Duchamp, Hogarth, Magritte, Picabia, Picasso, Pollock [fig. 7].

L'année 2001 est donc l'année Picasso (qui aurait eu 120 ans) et celle des retours sur soi. Landers pastiche à tout va. Depuis longtemps il se pastiche lui-même, il est donc exercé en s'en prenant à l'ogre Picasso.

Par des portraits en grisaille, Max Ernst, Dalí, Beckmann et Kippenberger rejoignent son panthéon en 2003. D'autres subissent alors des avanies imprévisibles : De Chirico travesti en Viking, Magritte en diable rouge… Picasso, lui, est méconnaissable sous l'uniforme d'un soldat nordiste de la Confédération.

Mel Bochner et Sean Landers ne se sont que croisés à Yale. L'aîné conceptuel s'y était taillé en tant qu'intervenant une réputation d'exigence et d'âpreté dans sa relation avec les étudiants. Si un rapprochement peut être tenté entre les deux artistes, il s'arrête sans doute à cette brève rencontre. Cependant, en cette même année 2003, simultanément, les lettres des tableaux de textes prennent des couleurs chez Landers et Mel Bochner commence sa série des *Thesaurus Paintings* dans les tonalités vibrantes et décalées qu'il employait déjà dans ses variations sur une citation de Wittgenstein, dès 1997. Il faut se méfier des rapprochements formels. Mais l'analogie est troublante. L'art des pionniers conceptuels tire plutôt vers la grisaille, Bochner s'en moque comme il se moque de lui-même en ajoutant à l'encre une suite de chiffres sur une carte postale reproduisant *Le Singe peintre*, 1739-1740, de Chardin (ou de son entourage) [fig. 8] : *Self-Portrait (After Chardin)*, 2001, comme il se moque de la pesanteur conceptuelle langagière en énumérant les synonymes de *Die* sur un fond rose bonbon. Ajoutons que, si la comparaison des deux artistes doit réellement s'arrêter là, l'un des premiers tableaux de la série entreprise par l'aîné en 2003 s'intitule *Fart*, comme le tout premier tableau de texte du plus jeune, peint en 1993.

SINGE HABILLÉ

Comme chez sa grand-mère, il pouvait, sans envie, regarder ses copains de la fenêtre s'affronter au football, plusieurs dizaines d'années après, en 2005, alors que Landers est en vacances, à la campagne, entouré de sa famille, un cerf passe la tête devant sa propre fenêtre, ou disons qu'un cerf imaginaire passe devant sa fenêtre imaginaire. Dans cet imaginaire foisonnant, bien sûr, Magritte l'avait précédé. On a des preuves ! En particulier le Magritte de la « période vache », un drôle d'animal… L'animal de la forêt, lui, a la vertu de mettre momentanément fin aux élucubrations narcissiques de Landers. Il n'a rien de la grâce un tantinet empesée de ceux de Courbet. Il est peint maladroitement, contrairement à un couple de faons venu de nulle part, peint précédemment sans artifice et qui compte certainement comme la première peinture animalière réaliste de Landers : *Fawns*, 2003. Le cerf de 2005, *Tartan Buck* [fig. 9], lui, a des yeux humains. Sa ramure est ce qu'elle est. On y voit plus des cornes que des bois de cerf. L'animal a tout d'un « singe habillé »… en pyjama. D'où vient ce motif de tartan qui remplace sa robe naturelle ? D'un plaid jeté sur un canapé ? D'une chemise de bûcheron portée par l'artiste ou par l'un de ses deux fils, de six et trois ans ?

They are more like horns than antlers. The animal looks like a "dressed-up monkey"… in pajamas. Where did the tartan pattern that replaces its natural coat come from? A rug thrown over a sofa? A lumberjack shirt worn by the artist or by one of his two sons, aged six and three? From the label of an abandoned bottle of Scotch whisky (I haven't been able to find a combination of a deer and tartan in the visual identity of a Scottish distillery, and I invite any discerning reader to fill me in)? How did the artist get to this point? We'll find out later. Because it comes from quite a long way back. Landers' output was very abundant in those years, but the animal painted in the grid pattern remained one of a kind until 2009, when he was joined by one of his fellow creatures in MacPhee tartan [fig. 10] and a fox in MacGregor. These two also remained isolated for some time.

Depression (real or counterfeit) seemed to submerge the artist until 2013, when, after a whole series of clowns sailing at the helm against adversity, Landers launched into the serial production of tartan animals. Naturally, it was marine mammals that interested him, such as a walrus, echoing the one already enlarged in 1990 to a respectable 132.1 × 172.7 cm format from an animated cartoon, *Chumley (Alone)*. And above all the immense sperm whale that the artist showed at the *Unlimited* section of Art Basel in 2013, a painting that also has a manifest dimension (!), 284.5 × 853.4 cm, since it was destined for maximal visibility in this context: *Moby Dick (Merrilees)* [fig. 11]. All sorts of furry animals followed, especially mammals—since fur is their preserve—and North American mammals in particular, to use the title given to the first exhibition presenting numerous paintings from this new series the following year.[8] Landers places his animals in their natural environment, whilst adding incongruous textual "relics" (tombstones, engraved rocks, or an assortment of panels bearing the inscriptions: "What you are/I was/What I am/ You will be," "Some Choose to/Believe It," "Punk/is/dead," etc.). Captivated by the checkered wild big cat and the multicolored reflections of its coat in the water, the viewer will not be surprised, after overlooking this detail, to see the artist's first name repeatedly engraved on the bark of several trees in *The Urgent Necessity of Narcissism for the Artistic Mind (Jaguar)*, 2014. From one painting to the next, it is no longer just the diversity of wildlife which the artist draws our attention to, but also to these details and, more broadly, to the diversity of the great American landscapes. In fact, Landers would soon abandon the references to Scottish clans with their corresponding tartans in his titles and make explicit references to the animals' living environments: Alaska, Arizona, Maine, Utah, Connecticut…[9] And this interest in the specific environment of the species under consideration should also draw our attention to the highly sophisticated treatment of the backgrounds in these animal paintings. Compare, for example, *Maroon Bells (Deer)*, 2015 [fig. 12], in which we are presented with the natural setting of a large, picture postcard park, and *Red Deer*, 2015 [fig. 13], in which the morning light gives the network of branches behind the animal the appearance of a symbolist curtain that is no less majestic. There are two opposing conceptions here, just as there was a confrontation between two stuffed deer (*Cervus Elaphus*, *red deer* to be precise) placed at the center of the temporary exhibition room at the Musée de la chasse et de la nature, where they were generously surrounded for the occasion.

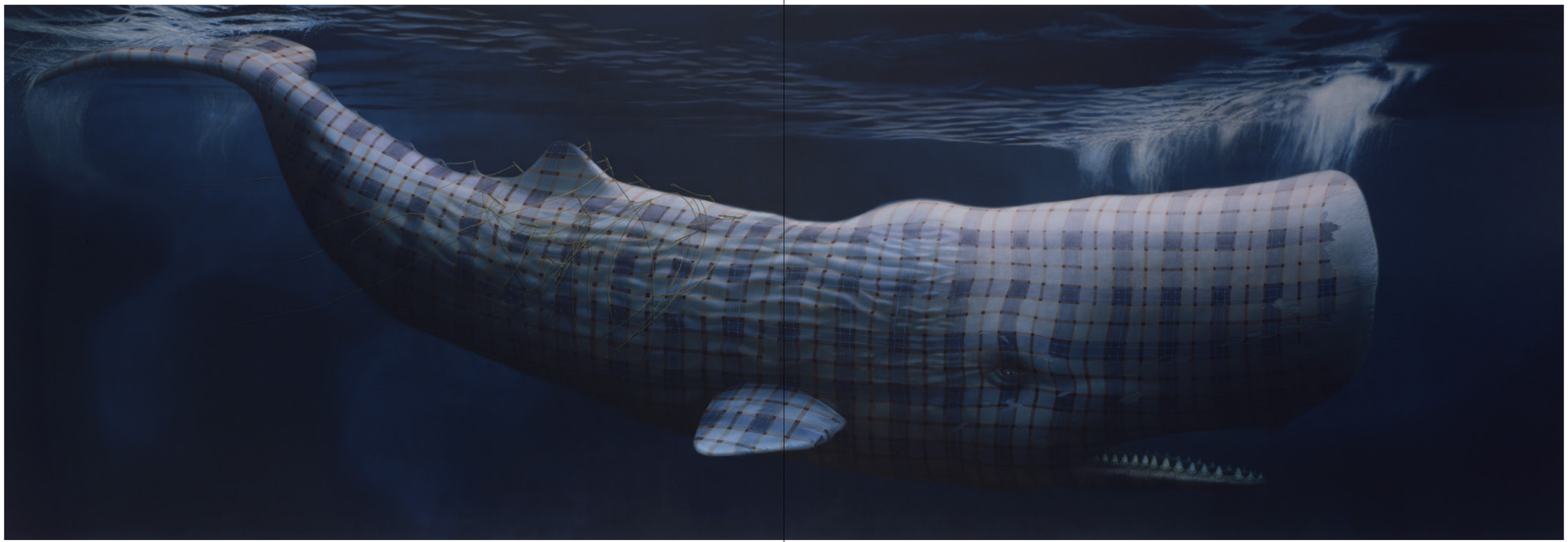
PICABIA, 7091, ETC.

Sean Landers has always worked in series. In 1993, he discovered in a book a reproduction of a small painting by Picabia entitled *7091* (1938) and transposed the visual formula to transform his own text paintings into images [fig. 14].[10] Unquestionably, Picabia is the modern artist who still means the most to him. I was given proof of this when I visited his studio recently. A volume of the *catalogue raisonné* of Picabia's paintings was within easy reach on a coffee table. And it wasn't the only book of its kind. On the shelves of a narrow bookcase was the rest of the collection, given to Landers by his friend Currin, who was also marked by the same influence, in a different way. From this resolutely non-aligned modernism, Landers retained not only the visual formulas, but first and foremost its lesson in linking series in apparent contradiction with one another—abstract and ceasing to be so when he wishes, for example. Landers likes to let himself be surprised, but a comment posted on Instagram on March 26th, 2021 shows that he knows exactly where he's going: "In 1993, I saw this Picabia painting titled *7091*. It inspired me to make my own *709* series [which] would grow in number, ie *7092* [fig. 15]*, 7093*, etc. and would also bridge several of my different styles culminating in my Picasso series. Wherein I used a Picabia technique to replicate Picassoid imagery [fig. 16]. This I thought was a nod to Duchamp's use of the readymade. In short, I used three twentieth-century masters to describe the dilemma faced by many twenty-first century painters [fig. 17]: how do we reconstruct what they deconstructed?"

The advantages of the tartan animals went beyond the notable one of introducing abstraction into figurative art. The first of its kind, from 2005, was crudely painted. The deer and fox from 2009 are more polished. Then with these animals, Landers gave free rein to the temptation of well-executed work.

De l'étiquette d'une bouteille de whisky écossais abandonnée (je n'ai pas réussi à trouver réunis cerf et tartan dans l'identité visuelle d'une distillerie écossaise et j'invite tout lecteur avisé à me renseigner) ? Comment l'artiste en est-il arrivé à ce point ? On verra plus tard. Car cela vient d'assez loin. La production de Landers est très abondante dans ces années-là, mais l'animal peinturluré de quadrillages reste solitaire jusqu'en 2009, où l'un de ses congénères endossant le tartan MacPhee [fig. 10] et un renard le MacGregor viennent le rejoindre. Ces deux-là aussi restent isolés quelque temps.

La déprime (réelle ou contrefaite) semble envahir l'artiste jusqu'en 2013 où, après toute une série de clowns navigateurs à la barre contre l'adversité, Landers se lance dans la production d'animaux-tartans en série. Ce sont alors naturellement les mammifères marins qui l'intéressent, comme un morse, faisant écho à celui déjà agrandi tel quel en 1990, à partir d'un dessin animé, au format respectable de 132,1 × 172,7 centimètres, *Chumley (Alone)*. Et c'est surtout l'immense cachalot que montrera l'artiste à la section *Unlimited* de la foire de Bâle en 2013, toile revêtant aussi une dimension (!) manifeste, 284,5 × 853,4 centimètres, puisque promise à une visibilité maximale dans ce contexte : *Moby Dick (Merrilees)* [fig. 11]. Toutes sortes d'animaux à poils s'ensuivent, des mammifères spécialement – puisque le poil est l'apanage de ces derniers – et des mammifères nord-américains notamment, pour reprendre le titre donné à la première exposition révélant en nombre cette nouvelle série de tableaux l'année suivante[8]. L'ancrage américain n'est d'ailleurs pas que zoologique, Landers place ses animaux dans leur environnement naturel tout en y adjoignant des « reliquats » textuels incongrus en ces lieux (pierre tombale, rocher gravé ou assortiment de panneaux portant respectivement les inscriptions « *What you are/I was/What I am/You will be* », « *Some Choose to/Believe It* », « *Punk/is/dead* », etc.). Captivé par le fauve à carreaux et les versicolores reflets dans l'eau de son pelage, le spectateur ne s'étonnera pas, après avoir ignoré ce détail, de voir gravé le prénom de l'artiste sur l'écorce de plusieurs arbres dans *The Urgent Necessity of Narcissism for the Artistic Mind (Jaguar)*, 2014. D'un tableau à l'autre, ce n'est dès lors plus seulement sur la diversité faunistique que l'artiste attire notre attention, c'est aussi sur ces détails et plus largement sur la diversité des grands paysages américains. Landers délaissera d'ailleurs bientôt dans ses titres la référence aux clans écossais titulaires des tartans correspondants pour y glisser des références explicites au cadre de vie des animaux : Alaska, Arizona, Maine, Utah, Connecticut[9]… Et cet intérêt pour l'environnement spécifique des espèces considérées doit en outre attirer le regard vers le traitement très sophistiqué des arrière-plans dans ces tableaux animaliers. Que l'on compare par exemple *Maroon Bells (Deer)*, 2015 [fig. 12], où l'on est placé devant le décor naturel d'un grand parc de carte postale, et *Red Deer*, 2015 [fig. 13], où la lumière du matin confère au réseau de branchages sur lequel se détache l'animal l'aspect d'un rideau symboliste non moins majestueux. Deux conceptions s'affrontent ici, comme s'affronteront deux cerfs naturalisés (*Cervus Elaphus*, des *red deers*, précisément) placés au centre de la salle d'exposition temporaire du musée de la Chasse et de la Nature où ils seront très généreusement entourés pour l'occasion.



[11] *Moby Dick (Merrilees)*, 2013, huile sur toile | oil on linen, 284,5 × 853,4 cm



[12] *Maroon Bells (Deer)*, 2015, huile sur toile | oil on linen, 208,3 × 157,5 cm



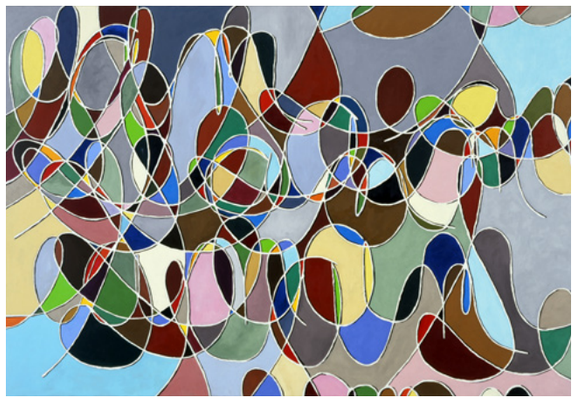
[13] *Red Deer*, 2015, huile sur toile | oil on linen, 172,7 × 132,1 cm



[15] *Groovin' Corduroy Mind-Snot/7092*, 1994, huile sur toile | oil on linen, 213,4 × 304,8 cm



[14] Francis Picabia, *7091*, 1938, huile, gouache et crayon sur carton | oil, gouache and pencil on board, 61 × 50 cm, collection particulière | private collection



[16] *Sean-Sean-Sean/7097*, 2000, huile sur toile | oil on linen, 203,2 × 294,6 cm

PICABIA, 7091, ETC.

Sean Landers a toujours travaillé par séries. Alors qu' il est engagé dans celle des tableaux de textes, à laquelle il ne cessera de revenir, en 1993 il découvre dans un livre la reproduction d'un petit tableau de Picabia intitulé *7091* (1938) et il en transpose la recette plastique pour, dit-il, transformer ses propres tableaux de textes en images[10] [fig. 14]. Picabia est sans doute l'artiste moderne qui compte encore le plus pour lui. Preuve m'en fut donnée lorsque je le visitai dans son atelier, récemment. Un volume du catalogue raisonné des peintures de Picabia y était à portée de main, sur une table basse. Et ce n'était pas un livre dépareillé. Sur les rayons d'une étroite bibliothèque était rangé le reste de la collection, offerte à Landers par l'ami Currin, lui aussi marqué, différemment, par la même influence. Ce ne sont pas seulement des recettes plastiques que Landers retient de ce moderne résolument non aligné, c'est d'abord – abstrait et cessant de l'être quand il veut, par exemple – sa leçon d'enchaîner des séries en apparente contradiction les unes avec les autres. Landers aime à se laisser surprendre, mais une réflexion postée sur Instagram le 26 mars 2021 montre qu'il sait très bien où il va : « En 1993, j'ai vu ce tableau de Picabia intitulé *7091*. Il m'a inspiré ma propre série "709", destinée à se développer par la suite sur le modèle de *7092* [fig. 15], *7093*, etc., et qui ferait le lien entre plusieurs de mes différents styles, pour aboutir à ma série "Picasso". Pour cette dernière, j'ai emprunté à Picabia afin de restituer l'imagerie de Picasso [fig. 16]. J'y ai aussi vu un clin d'œil à l'utilisation du readymade par Duchamp. En bref, j'ai recouru à trois maîtres du XX^e^ siècle pour décrire le dilemme auquel sont confrontés de nombreux peintres du XXI^e^ siècle [fig. 17] : comment reconstruit-on ce que l'on a déconstruit ? »

Les animaux à tartan n'auront pas que l'avantage assez notable d'introduire l'abstraction dans la figuration. Le premier de ce genre, de 2005, était bâclé. Le cerf et le renard de 2009 sont plus soignés. Puis avec ces animaux, Landers donne libre cours à la tentation du travail bien exécuté. À partir de 2013, ses animaux sont léchés. On peut imaginer qu'il y passe plus de temps, en tout cas au moins autant que sur ses plus grands tableaux de textes. Il ne fait pas de doute que son absorption dans le métier de peindre lui importe comme jamais auparavant. Pourtant, dès 1998 Landers badigeonne de beige ses tableaux puis peint ses sujets en grisaille avant de monter en couleurs, tirant ainsi parti des « accidents » de ces sous-couches. Chez lui, le souci de la technique doit être mis en parallèle avec celui d'embrasser une histoire de l'art plus large que celle du présent immédiat : une histoire qui incorpore les maîtres anciens, les maîtres modernes et leur descendance montmartroise, le grand art, la peinture régionale et la création vernaculaire.

FUTAIES ET BIBLIOTHÈQUES

Une autre série de tableaux bien léchés précédait celle des animaux. En 2012, Landers range sa bibliothèque ou il fait comme si : il peint des bibliothèques dont les rayonnages forment les lignes d'un texte que l'on peut lire en suivant de gauche à droite les membres de phrase reportés sur chaque dos de livre [fig. 18]. Les textes des précédents tableaux étaient improvisés comme les confessions d'un journal intime écrites dans l'urgence.



[17] *Femme au Bouquet*, 2001, huile sur toile | oil on linen, 147,3 × 121,9 cm



[18] *Jaguar (The Urgent Necessity of Narcissism for the Artistic Mind)*, 2014, huile sur toile | oil on linen, 182,9 × 139,7 cm

From 2013 onwards, his animals are meticulously rendered. One can imagine that he spends as much or more time on them as on his larger text paintings. There is no doubt that his absorption in the craft of painting is more important to him than ever before. And yet, as early as 1998, Landers was already applying umber paint to his canvases, then painting his subjects in grisaille before adding color, taking advantage of the "accidents" of these undercoats. In Landers' case, this concern for technique must be considered in parallel with the desire to embrace a broader history of art than that of the immediate present: a history that incorporates the Old Masters, the Modern Masters and their Montmartre descendants, high art, regional painting and vernacular creation.

FORESTS AND LIBRARIES

Another series of meticulous paintings preceded that of the animals. In 2012, Landers rearranged his library, or acted as if he was doing so: he painted bookcases whose shelves formed the lines of a text that could be read from left to right by following the parts of a sentence written on each book spine [fig. 18]. The texts in the previous paintings were improvised, like the confessions in a diary written in a hurry. For this series, the artist wrote his text in advance and had to calibrate it to the width of the spines. It was a painstaking job. The narrowest spines feature only the pronoun I, which, as one might expect, comes up quite often! With this series, Landers allegorically drew up yet another bibliography of his obsessions.

In another series, he introduced them into the background of his animal paintings. In 2009, a birch wood curtain was used as a backdrop for a scene depicting a cat with human arms and female breasts devouring a bird.[11] A similar backdrop appears behind a tartan lynx perched on a fallen tree of the same family in 2014. Until then, nature had been preserved, silent, not to say mute. But the forest was soon vandalized, and the white bark of these trees is covered with graffiti [fig. 19] bearing the same pessimistic ruminations as the text paintings. Landers went on to exploit the vein of these scarified forests where no animals were needed. He realized the potential of the motif and immediately circumscribed its perimeter with two exceptional variants, a forest of black woods[12] (for black ideas) and a forest of birches whose bark, instead of incised texts, is painted with various tartan motifs. The artist has enough of a global view to be wary of shortcuts, to thwart them by deliberately deviating from his path. He soon abandoned these tartan groves. Forests of signposts pointing in all directions, painted or engraved with the same existential jeremiads and philosophical clichés, took over in 2018 [fig. 20]. Text and its combinatorial properties played a role in this series closer to that of libraries than forest graffiti.

Whilst there is no doubt that Landers takes pleasure in painting his tartan animals, he gets similar sensations from depicting the wrinkles and veins of wood. Nearly twenty years after his invention, the Plankboy character returned in 2019 to embody a number of eternal myths: Daedalus, Narcissus, Pygmalion, Sisyphus [fig. 21]… Animals (pandas, lions, chimpanzees…) and more realistic humans (the actor Ryan O'Neal in the role of Barry Lyndon) accompanied him in faux-wood style. Once again, Magritte had preceded him with his *Découverte* from 1927,[13] a female nude with pallid flesh, mottled in places with rough, faux-wood motifs [fig. 22]. Landers was not unaware of this, and in 2016 he seized on another myth, that of Daphne and Apollo, to respond with a nude with no arms, no head, just a female trunk (!), well lined, adorned with an ear and a mouth and covered with a ball of mistletoe [fig. 23]. Landers could be said to have a Belgian connection. The three solo exhibitions held in Brussels, at Rodolphe Janssen, not only followed on impeccably from one another—2012, 2015, 2019—as the catalogues of the same format published on these occasions show, they also enabled the artist to count the sole holder of the intellectual rights to Magritte's work and the president of the Magritte Foundation amongst his collectors after a visit by the latter to his studio in SoHo. And the catalogue of the exhibition he staged at Janssen at the end of 2019 bears witness to his simultaneously serious and irreverent approach to the subject. In Paris, a 2019 painting by Sean Landers depicting a doubly anachronistic lion (made of wood and set in a snowy landscape) will be accompanied by one of the Museum's two real stuffed white lions. In the antechamber to the *salon de compagnie*, the hanging will be perfected to the point of perching a real animal (*Panthera Leo*) on a painted faux-wood pedestal.

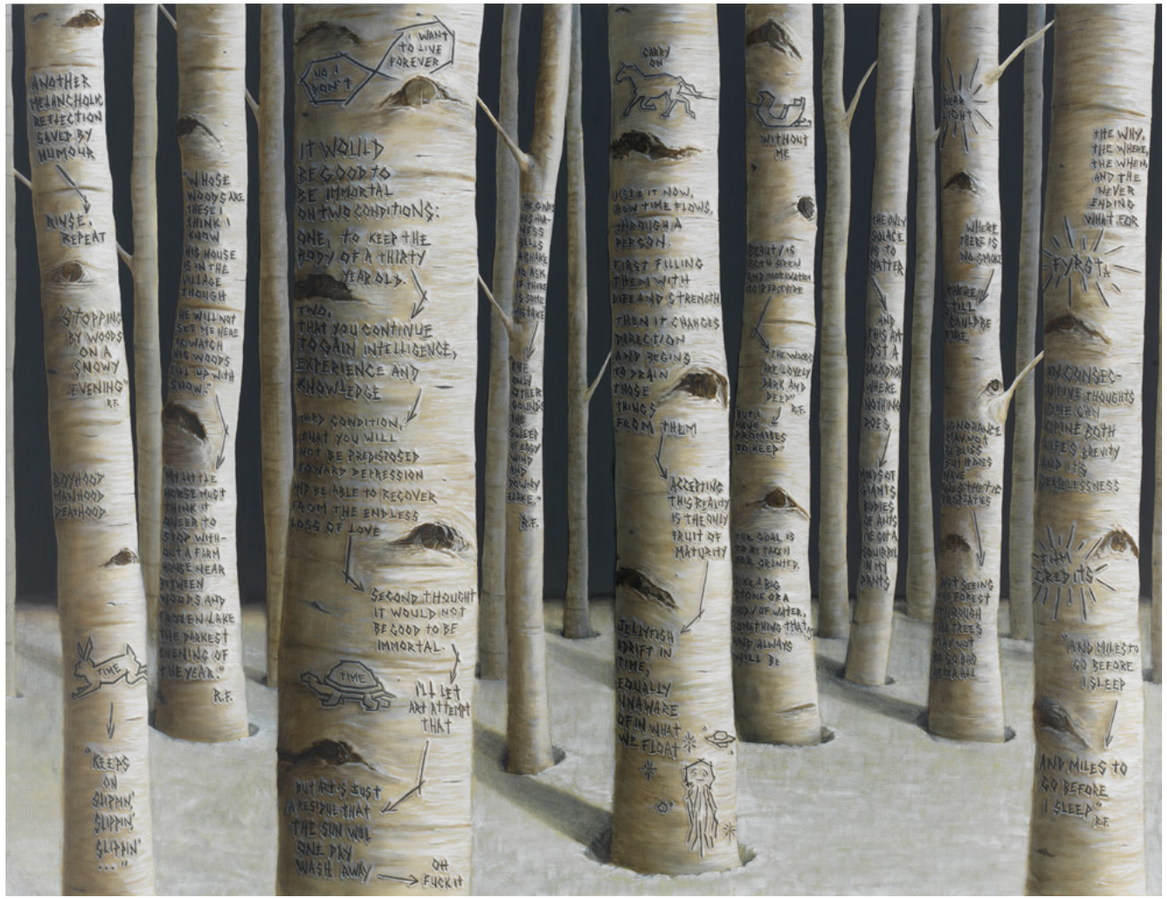
MAGRITTE, AT LEAST TWICE

The discovery of Magritte's "Vache" period had an as powerful impact on Landers as Picabia's numbered painting, albeit a delayed one. The blow was so staggering that he now struggles to remember whether he discovered *Découverte* at the Metropolitan Museum retrospective in New York in 1992 or in David Sylvester's reference monograph published for the occasion (how can one be a specialist in both Magritte and Francis Bacon? It's almost Magrittean).

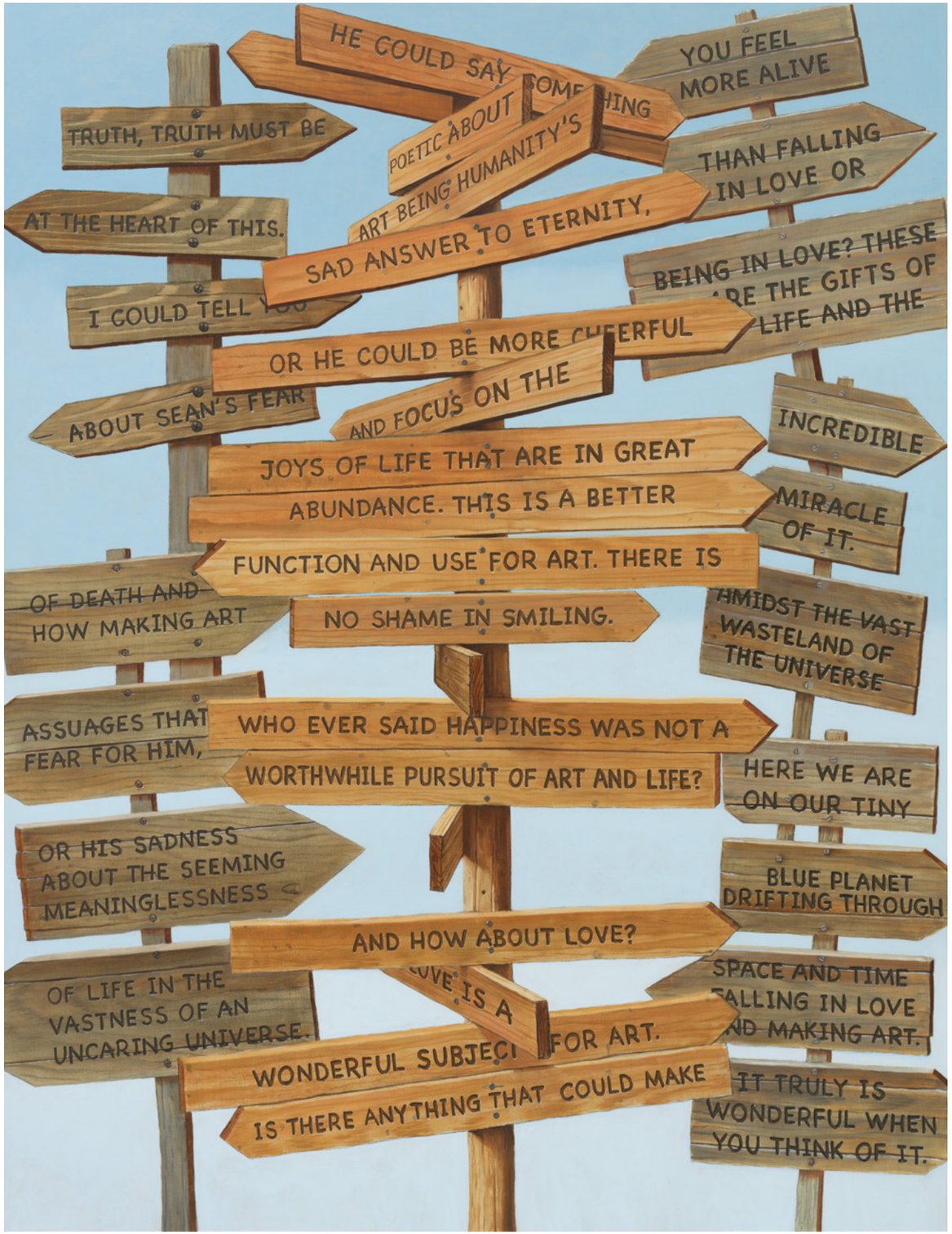
Pour cette série, l'artiste écrit son texte à l'avance et doit le calibrer en fonction de la largeur des dos. Un travail méticuleux. Les dos les plus étroits ne comportent que le pronom *I*, qui, comme on pouvait s'en douter, revient assez souvent ! Avec cette série, Landers dresse allégoriquement encore la bibliographie de ses obsessions.

Une autre série lui permet de les insinuer à l'arrière-plan de ses tableaux animaliers. Dès 2009, un rideau de bois de bouleau fait office de décor d'une scène représentant un chat doté de bras humains et de seins féminins dévorant un oiseau[11]. Un fond de scène analogue apparaît derrière un lynx à tartan perché sur un arbre couché de même famille en 2014. Jusque-là, la nature était préservée, silencieuse, pour ne pas dire muette. Mais la forêt est bientôt vandalisée, l'écorce blanche de ses arbres se couvre de graffitis porteurs [fig. 19] des mêmes ruminations pessimistes que dans les tableaux de textes. Landers va ensuite exploiter la veine de ces forêts scarifiées où nul animal n'est plus nécessaire. Il en mesure le potentiel et il en circonscrit immédiatement le périmètre avec deux variantes d'exception, une forêt de bois noirs[12] (pour les idées noires) et une forêt de bouleaux dont, au lieu de textes incisés, les écorces sont peintes de divers motifs de tartan. L'artiste a suffisamment l'esprit de synthèse pour se méfier des raccourcis, pour les déjouer en déviant volontairement de sa route. Il délaissera vite ces bosquets à tartans. Des forêts de panneaux indicateurs pointant dans toutes les directions, peints ou gravés des mêmes jérémiades existentielles et des mêmes clichés philosophiques, prennent le relais en 2018 [fig. 20]. Le texte et sa combinatoire y jouent d'ailleurs un rôle plus proche de ceux des bibliothèques que des graffitis forestiers.

S'il ne fait pas de doute que Landers prend plaisir à peindre ses animaux à tartan, des sensations analogues lui sont procurées par la représentation des rides et des veines du bois d'œuvre. Près de vingt ans après son invention, le personnage de Plankboy reprend du service en 2019 pour incarner quelques mythes éternels : Dédale, Narcisse, Pygmalion, Sisyphe [fig. 21]… Des animaux (panda, lion, chimpanzé…) et des humains plus réalistes (l'acteur Ryan O'Neal dans le rôle de Barry Lindon) l'accompagnent façon faux-bois. C'est que Magritte l'attendait au détour avec sa *Découverte*[13] de 1927, nu féminin à la chair livide, localement tigrée de rugueux motifs… faux-bois [fig. 22]. Landers ne pouvant l'ignorer, il s'empara dès 2016 d'un autre mythe, celui de Daphné et Apollon, pour lui répondre par un nu, sans bras, sans tête, juste un tronc (!) féminin, bien ligné, plaqué d'une oreille et d'une bouche et couvert d'une boule de gui [fig. 23]. On peut parler d'une connexion belge, pour Landers. Les trois expositions personnelles présentées à Bruxelles, chez Rodolphe Janssen, n'ont pas été seulement impeccablement enchaînées, 2012, 2015, 2019, comme le montrent les catalogues de même format publiés en ces occasions, elles ont permis à l'artiste de compter le détenteur unique des droits intellectuels de l'œuvre de Magritte et président de la Fondation Magritte parmi ses collectionneurs après une visite de ce dernier dans son atelier de Soho. Et le catalogue de l'exposition qu'il fit chez Janssen fin 2019 témoigne qu'il *plancha* avec autant de sérieux que d'irrévérence sur la question. À Paris, un tableau de Sean Landers de 2019 représentant un lion doublement anachronique (en bois et dans un paysage de neige) sera accompagné d'un des deux vrais lions blancs empaillés du musée, où, dans l'antichambre du salon de compagnie, on fignolera l'accrochage jusqu'à jucher le vrai (*Panthera Leo*) sur un socle peint faux-bois.



[19] *Stopping by Woods on a Snowy Evening*, 2015, huile sur toile | oil on linen, 152,4 × 198,1 cm



[20] *No Shame in Smiling*, 2018, huile sur toile | oil on linen, 196,2 × 151,1 cm



[21] *Plankboy (Pygmalion)*, 2019, huile sur toile | oil on linen, 109,2 × 149,9 cm



[22] René Magritte, *Découverte*, [1927], huile sur toile | oil on canvas, 65,2 × 50,3 cm, Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, inv. 11675



[23] *Daphne and Apollo*, 2016, huile sur toile | oil on linen, 127 × 109,2 cm



[24] Melchior d'Hondecoeter, *Coq mort*, s. d., huile sur toile | oil on canvas, 111,5 × 83 cm, Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, inv. 2737

He was offered another opportunity in 1998, this time in Brussels, the stronghold of Surrealism, at the retrospective held by the Royal Museums of Fine Arts of Belgium. We now know the use he made of it. But in the same place, did he notice the *Coq mort* [fig. 24] by Melchior d'Hondecoeter (1636-1695)? This seventeenth-century Dutch painter, an expert in faux wood, went so far as to reproduce a kind of Plankboy in the vein of the rough wooden wall on which his animal is hanging. Incorporated onto this support, this original graffiti is withdrawn to the margins of the composition, so it is barely perceptible, but it constitutes a kind of signature [fig. 24/detail]. The same eccentricity is more evident in a painting by the same artist held at the Bonnefanten Museum in Maastricht.[14]

But leaving aside this specialist in feathered animals, let's get back to Magritte. Landers had an even more decisive encounter with him in front of a lesser-known version of *Le Stropiat*, 1948, than the one belonging to the Centre Pompidou, which is now in private hands: "A painting that changed my life [...] that I came to face to face with in 1992 [...]. This one with the plaid noses was the impetus for my whole tartan animal series [fig. 25]."[15] In an interview for Frieze magazine, he concluded: "At once, I knew that I had to find my own 'Vache' period."[16] [fig. 26 and 27] Landers is not a conceptual artist disguised as an amateur painter; he dresses up his masters as an accomplished one. Marcel Duchamp is sinister in the first portrait he painted of him, in grisaille, in his series of modern ghosts: *Ghost 2 (Duchamp)*, 2003. Conversely, he is smiling when he returns to haunt him in 2017, cigar in hand, tie on, dressed in street clothes but with his feet in the water, on the beach, behind a very colorful cartoon character who is taller than him, a squid wearing a sailor's cap, perched on his rock in high spirits and clutching his ribs: *Marcel and Squiddly* [fig. 28]. Landers does not choose between the pre-conceptual icon, an unsinkable aquatic animal, if you will, and the pop icon he sees in the (incestuous) father of *The Bride (Stripped Bare).* Incidentally, that's what Mel Bochner and Robert Smithson replied one day when they met Ad Reinhardt in the street, who apparently asked them to choose between Duchamp and Malevich: "Why choose?"[17]

TWO "REALISTS"

Landers is no less conceptually relevant when it comes to the technical problems of painting. At his spring 2023 exhibition at Friedrich Petzel in New York, stoic dogs were embarked alone on frail skiffs in the middle of a stormy sea. They nobly replaced the clowns in the dramatic role of the artist, the misunderstood prophet preaching in the desert or, if you prefer, in that of the artist tracing his path in the tumult of references threatening to drown him: but between drowning and dehydration through ignorance, which is more of a threat?

The sea is a recurring theme in Landers' iconography. But the liquid element is not the easiest to depict—strange verb, isn't it? Why this privative prefix, when the idea is to paint positively, as figuratively as possible? The artist explains: "When I first tried painting the ocean in the early 1990s for a show at Jennifer Flay's, it was quite difficult to do even though I was at the beach in Amagansett, NY, looking at the ocean every day. So I turned to the American painter Winslow Homer to learn from [fig. 29]. This dog and ocean series was based on [him]. Besides being a great painter, he is from where I am from in the States and I find it meaningful to adopt something from a regional artist like him since so much of what I learn from is European painters of the twentieth century."[18] The case of Homer (1836-1910) provides a good example of what a regional painter is [fig. 30]. Self-taught like Courbet (1819-1877), whom he admired and of whom he was almost a contemporary, both are considered leaders of the realist movement: American realism for Homer, realism without geographical restrictions for Courbet. Readers will forgive me if I pass on this thought, but a more radical chauvinism is expressed on the labels of American museums that present Marcel Duchamp as "American, born French." Sadly, art history still seems to be on the lookout for spoils of war.

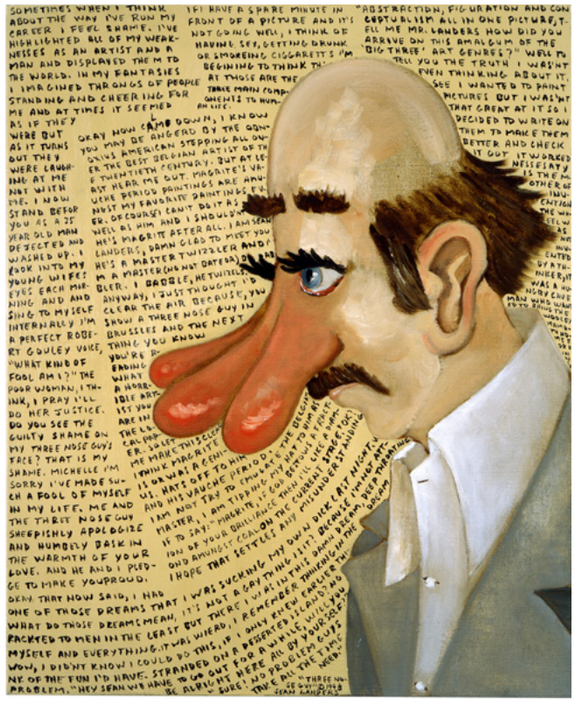
BOTTLES IN THE SEA

Two large paintings representing lighthouses, buildings that could not be more evocative (against which the waves crash so picturesquely), were placed at either end of the New York gallery for his last exhibition there: one to the east, modelled on an English lighthouse, the other to the west, modelled on an American lighthouse. Between the two, one could imagine the ocean, with five dogs sailing in between, like bottles in the sea [fig. 31]. Other dogs, in close-up, completed the display: sad, patient, stoic, gazing into the distance, imperturbable.

Wildlife illustrators are expected to provide a generic representation of the species, but this most objective image possible can only be obtained by compiling images, in the manner of Artificial Intelligence. Landers is concerned with verisimilitude, but he produces psychological portraits of dogs. He projects himself into their solitude, just as we can project ourselves into those photographed by Jochen Lempert, abandoned, tied up, in front of entrances to shops that do not tolerate them. Incidentally, I'm not so sure that these paintings are portraits at all.



[26] *Mr Three Pipes*, 1998, huile sur toile | oil on linen, 96,5 × 81,3 cm



[27] *Three Nose Guy*, 1998, huile sur toile | oil on linen, 81,3 × 66 cm



[25] René Magritte, *Le Stropiat*, 1948, gouache, crayon et peinture dorée sur toile | gouache, pencil and gold paint on canvas, 32,5 × 41 cm



[28] *Marcel and Squiddly*, 2017, huile sur toile | oil on linen, 132,1 × 114,3 cm



[30] *Captain Homer (Seven Pipes for Seven Seas)*, 2016, huile sur toile | oil on linen, 121,9 × 104,1 cm



[29] *Northeaster*, 2022, huile sur toile | oil on linen, 116,8 × 152,4 cm

MAGRITTE, DEUX FOIS AU MOINS

La découverte de la « période vache » de Magritte eut sur Landers un impact aussi puissant, même différé, que celle du tableau chiffré de Picabia. Le coup fut si étourdissant qu'il a aujourd'hui peine à se souvenir si c'est lors de la rétrospective du Metropolitan Museum, à New York, en 1992, ou dans la monographie de référence de David Sylvester publiée à cette occasion (comment peut-on être spécialiste de Magritte et de Francis Bacon ? c'est quasi magrittien) que la découverte de *Découverte* se fit. Toujours est-il qu'une autre opportunité lui fut offerte, en 1998, et cette fois il en est certain, à Bruxelles, camp retranché du Surréalisme, lors de la rétrospective des Musées royaux des beaux-arts de Belgique. On sait maintenant le parti qu'il sut en tirer. Mais au même endroit, remarqua-t-il le *Coq mort* [fig. 24] de Melchior d'Hondecoeter (1636-1695) ? Ce peintre néerlandais du XVII[e] siècle, expert en matière de faux-bois, poussa la virtuosité jusqu'à reproduire une sorte de « Plankboy » dans la veine de la paroi en planches grossières sur laquelle est pendu son animal. Incorporé au support, ce graffiti d'origine est dégagé en marge de la composition, il est donc à peine perceptible, mais il constitue une sorte de signature [fig. 24/détail du graffiti]. La même excentricité revient en effet, de façon plus évidente, dans un tableau du même auteur conservé par le Bonnefanten Museum de Maastricht[14].

Mais laissons là ce spécialiste des animaux à plumes, revenons à Magritte. Une rencontre plus décisive encore se fit avec lui pour Landers devant une version moins connue du *Stropiat*, 1948, du Centre Pompidou aujourd'hui en mains privées : « Une peinture qui a changé ma vie […] face à laquelle je me suis en 1992 […]. Ce type au nez à carreaux est à l'origine de toute ma série d'animaux en tartan[15] [fig. 25]. » Dans un entretien donné à la revue *Frieze*, il conclut : « J'ai tout de suite compris qu'il fallait que je trouve ma période vache[16]. » [fig. 26 et 27] Landers n'est pas un artiste conceptuel déguisé en peintre amateur, c'est en peintre accompli qu'il rhabille ses maîtres. Marcel Duchamp est sinistre dans le premier portrait qu'il fait de lui, en grisaille, dans sa série des fantômes modernes : *Ghost 2 (Duchamp)*, 2003. Il est souriant au contraire quand il revient le hanter en 2017, le cigare à la main, cravaté, en tenue de ville mais les pieds dans l'eau, à la plage, derrière un personnage de bande dessinée plus grand que lui et très haut en couleur, un calamar coiffé d'un calot de marin, hilare, perché sur son rocher et se tenant les côtes : *Marcel and Squiddly* [fig. 28]. Entre l'icône pré-conceptuelle, animal aquatique insubmersible, si l'on veut, et l'icône pop qu'il voit dans le père (incestueux) de *La Mariée* (mise à nu…), Landers ne choisit pas. C'est d'ailleurs ce que répondirent Mel Bochner et Robert Smithson un jour qu'ils croisèrent dans la rue Ad Reinhardt, qui, paraît-il, les somma de choisir entre Duchamp et Malevitch : « Pourquoi choisir[17] ? »

DEUX « RÉALISTES »

Landers n'est pas moins pertinent conceptuellement quand il se pose des problèmes techniques de peintre. Lors de son exposition du printemps 2023, chez Friedrich Petzel à New York, de stoïques chiens étaient embarqués solitairement sur de frêles esquifs au milieu d'une mer démontée. Ils remplaçaient avec noblesse les clowns dans le rôle



[31] *White Fog Dog*, 2022, huile sur toile | oil on linen, 121,9 × 162,6 cm



[32] Alexandre-François Desportes, *Tane, chienne de Louis XIV arrêtant deux perdrix*, 1702, huile sur toile | oil on canvas, 163,5 × 135,5 cm, Paris, musée du Louvre, INV 3913 ; MR 1465, dépôt au | deposit at the musée de la Chasse et de la Nature, Paris



[33] William Wegman, *Contemplating Art, Life, and Photography*, 1975-1979, tirage gélatino-argentique | gelatin silver print, 48,2 × 33 cm, courtesy the artist & Galerie GP & N Vallois, Paris

dramatique de l'artiste, prophète incompris, prêchant dans le désert ou, si l'on préfère, dans celui de l'artiste traçant sa voie dans le tumulte des références menaçant de le noyer : mais entre la noyade et la déshydratation par ignorance, qu'est-il plus à craindre ?

La mer ne cesse de revenir dans l'iconographie de Landers. Or l'élément liquide n'est pas des plus simples à *dépeindre* – drôle de verbe, n'est-ce pas ? pourquoi ce préfixe privatif, là où il s'agit de peindre positivement, le plus figurativement possible ? L'artiste s'explique : « Quand je tentai pour la première fois de peindre l'océan, au début des années 1990, pour une exposition chez Jennifer Flay, je trouvai l'exercice fort difficile bien que me trouvant alors sur la plage d'Amagansett, à New York, d'où je contemplais l'océan tous les jours. Je me suis donc tourné vers le peintre américain Winslow Homer [fig. 29]. Cette série sur les chiens et l'océan me vient de [lui]. De plus, outre un grand peintre, il est originaire de la même région que moi ; je vois ainsi du sens à m'inspirer d'un artiste "régional" tel que lui, considérant que ceux dont j'ai principalement appris sont les peintres européens du XX[e] siècle[18]. » Le cas Homer (1836-1910) donne en effet un bon exemple de ce qu'est un peintre régional [fig. 30]. Autodidacte comme Courbet (1819-1877), qu'il admirait, et dont il est le quasi-contemporain, il est lui aussi considéré comme le chef de file du courant réaliste : réalisme américain pour Homer, réalisme sans restriction géographique pour Courbet. Le lecteur voudra bien me passer cette réflexion, mais un chauvinisme plus radical s'exprime sur les cartels des musées américains présentant Marcel Duchamp comme « *American, born French* ». L'histoire de l'art, c'est navrant, semble encore à la recherche de prises de guerre.

BOUTEILLES À LA MER

Deux grands tableaux représentant des phares, bâtiments on ne peut plus évocateurs (contre lesquels se fracassent les vagues de façon si pittoresque), étaient placés à deux extrémités de la galerie new-yorkaise lors de sa dernière exposition en ces lieux : l'un à l'est sur le modèle d'un phare anglais, l'autre à l'ouest, sur le modèle d'un phare américain. Entre les deux, on pouvait imaginer l'océan et dans cet intervalle voguaient cinq chiens embarqués comme des bouteilles à la mer [fig. 31]. D'autres chiens, en plan rapproché, complétaient l'accrochage : tristes, patients, stoïques, le regard au loin, imperturbables.

On attend d'un illustrateur animalier une représentation générique de l'espèce, or cette image la plus objective possible ne peut être obtenue que par compilation d'images, à l'instar de l'Intelligence Artificielle. Landers est soucieux de vraisemblance, mais lui produit des portraits psychologiques de chiens. C'est en leur solitude qu'il se projette, comme nous pouvons nous projeter dans ceux que photographie Jochen Lempert, abandonnés, attachés, devant l'entrée des magasins qui ne les tolère pas. Des portraits, d'ailleurs, pas si sûr que ces tableaux en soient. Les chiens de Landers ne se veulent pas des chiens particuliers comme ceux dont le roi Louis XV fit peindre maints portraits : car, oui, Pompée, Florissant, Zerbine, Jemite, Merluzine, Cococq, Muscade, Hermine, Zette, Tane [fig. 32], Perle, Folle, Mite, Nonette, Bonne, Nonne et Ponne étaient uniques, comme étaient uniques Lise, Mignonne, Sylvie, Polydore, Gredinet, Petite-Fille, Charlotte, Misse, Turlu et Blanche et comme sont uniques les tableaux



[34] *Black Lab*, 2022, huile sur toile | oil on linen, 83,8 × 99,1 cm



[35] Jean Daret & Nicasius Bernaerts, *Portrait du baron du Pille avec ses chiens*, 1661, huile sur toile | oil on canvas, 131 × 179, 5 cm, Paris, musée de la Chasse et de la Nature, inv. 2021 1



[36] Flandres, *La Fable du cerf ivre*, XVII[e] siècle | 17th century, huile sur toile | oil on canvas, 207 × 325,5 cm, Paris, musée de la Chasse et de la Nature, inv. 63 160 1

reflétant la singularité de chaque animal et destinés à toucher émotionnellement leur maître qu'en ont respectivement peints Alexandre-François Desportes (1661-1743) et Jean-Baptiste Oudry, sans qui leurs noms seraient perdus ! Les chiens figés de Landers ne sont ni de ces bêtes de meute excitées à la chasse ni de ces espèces recomposées tendant vers le type parfait par les illustrateurs, ce sont des archétypes incarnant les passions humaines. Comme s'il n'était plus sûr moyen d'émouvoir un être humain que de lui présenter un animal : « Voyez comme il est beau ! comme il est doux ! comme il est fidèle ! comme il est brave ! comme il est intelligent ! » Dans la nouvelle d'Italo Svevo *Argo et son maître*, dont le narrateur principal est un chien, celui-ci pense : « Près de notre maison il y a un chien qui est enchaîné du matin au soir. Mais il n'en souffre pas ! Étrange bête que celle-là ! Je ne connais pas son nom et je crois qu'il n'en a pas. À quoi un nom lui servirait-il, certain qu'il est qu'il ne viendrait à l'esprit de personne de l'appeler puisqu'il ne pourrait accourir[19] ? » Aurait-on donc spontanément plus d'empathie pour les animaux que pour nos semblables ? Au point où j'en suis, une référence s'impose : né dix-neuf ans avant Landers dans le même comté, à la périphérie de Springfield, Massachusetts, disciple dissident de Jean Piaget et de Konrad Lorenz, un artiste conceptuel majeur mais hétérodoxe s'est rendu célèbre bien au-delà des cercles d'avant-garde (ou bien en deçà, selon eux) par sa production « canine » : William Wegman [fig. 33] – et si ce dernier est inséparable de ses braques de Weimar à robe argentée, Landers manifeste un penchant certain pour un autre braccoïde : le labrador, sans distinction de couleurs [fig. 34].

TABLEAUX DE CHASSE

L'animal attire l'effusion, c'est pour ça qu'on le protège, qu'on se protège avec lui, qu'on se protège de lui et qu'on le chasse. De Desportes ou de son école, le *Portrait de l'artiste en chasseur*[20], 1699, ne manque pas de majesté, mais le sujet semble presque gêné de paraître sur l'image. Pour fixer le spectateur du coin de l'œil, il détourne vivement la tête, ce qui confère au tableau une assez surprenante allure d'instantané photographique. Dans son *Portrait d'homme en chasseur*[21], 1725, Oudry présente un modèle centré au visage empourpré mais presque inexpressif, laissant de côté son fusil pour flatter le museau de son chien tout en soutenant le regard du spectateur. De Louis Tocqué, le *Portrait de Pierre Simon Mirey en chasseur*, 1743 [voir p. 14], présente au contraire le visage assez satisfait d'un secrétaire du roi Louis XV et conservateur des hypothèques qui ne semble avoir relevé ses bas de pantalon que pour se montrer plus crédible le fusil à la main et se couler ainsi dans l'iconographie codée des portraits de ce genre. Dans le *Portrait d'un chasseur assis en compagnie de ses chiens*, 1661, dû à la collaboration de Jean Daret et Nicasius Bernaerts [fig. 35], le chasseur, même coiffé d'un vaste chapeau, perdrait totalement la face, assis par terre, si un chien lui rapportant une perdrix qu'il a tirée, un autre le regardant avec dévotion et un troisième se tenant couché à ses pieds ne le rehaussaient, quoique anonyme, au rang de gentilhomme de campagne. Toute sa petite noblesse, ce chasseur anonyme – peut-être le premier à avoir commandé un tel portrait – la doit à ses chiens. Trois chiens, c'est le début d'une meute. En revanche, dans *La Fable du cerf ivre*, tableau flamand du XVII[e] siècle [fig. 36] à l'attribution indéterminée, c'est d'être trop humain qui entraîne

Landers' dogs are not meant to be specific dogs like those whose portraits King Louis XV had commissionned: yes, Pompée, Florissant, Zerbine, Jemite, Merluzine, Cococq, Muscade, Hermine, Zette, Tane [fig. 32], Perle, Folle, Mite, Nonette, Bonne, Nonne and Ponne were unique, as were Lise, Mignonne, Sylvie, Polydore, Gredinet, Petite-Fille, Charlotte, Misse, Turlu and Blanche, and as are the paintings reflecting the uniqueness of each animal and intended to emotionally move their master, painted respectively by Alexandre-François Desportes (1661-1743) and Jean-Baptiste Oudry, without whom their names would be forgotten! Landers' frozen dogs are neither pack animals excited by the hunt nor species recomposed by illustrators into perfect types, but rather archetypes embodying human passions.
As if there were no surer way of moving a human being than to present him with an animal: "See how beautiful he is! how gentle! how faithful! how brave! how intelligent!" In Italo Svevo's short story *Argo and his Master*, in which the main narrator is a dog, the latter reflects: "It's true that near our dwelling is a dog who is on a chain the whole day. But he doesn't suffer from it. He certainly is an odd one! I don't know his name and I think he might not have one. What good would a name do him since it's clear it wouldn't occur to anyone to call him, seeing as he couldn't come running?"[19] Do we spontaneously have more empathy for animals than for our fellow human beings?
At this point, a reference is in order: born nineteen years before Landers in the same county, on the outskirts of Springfield, Massachusetts, a dissident disciple of Jean Piaget and Konrad Lorenz, a major but heterodox conceptual artist became famous well beyond avant-garde circles (or well below, as they would have it) for his "canine" productions: William Wegman [fig. 33]—and whilst the latter is inseparable from his silver-coated Weimaraners, Landers has a definite penchant for another breed of a very close family: the Labrador, regardless of color [fig. 34].

HUNTING PAINTINGS

Animals attract effusion, which is why we protect them, protect ourselves with them, protect ourselves from them and hunt them. The *Portrait de l'artiste en chasseur*, 1699,[20] by Desportes or his school, is not lacking in majesty, but the subject seems almost embarrassed to appear in the picture. To fix the viewer in the corner of his eye, he turns his head away sharply, which gives the painting the rather surprising appearance of a photographic snapshot. In his *Portrait d'homme en chasseur*, 1725,[21] Oudry presents a centered model with a flushed but almost inexpressive face, leaving aside his rifle to stroke his dog's muzzle whilst gazing at the viewer.
By contrast, Louis Tocqué's *Portrait de Pierre Simon Mirey en chasseur*, 1743 [see p. 14], shows the rather satisfied face of a secretary to King Louis XV and a mortgage registrar, who seems to have pulled up his trouser bottoms only to appear more credible with his rifle in hand and thus to fit in with the coded iconography of portraits of this kind. In *Portrait d'un chasseur assis en compagnie de ses chiens*, 1661, a joint work by Jean Daret and Nicasius Bernaerts [fig. 35], the hunter sitting on the ground, even wearing a large hat, would completely lose face if he were not elevated, albeit anonymously, to the rank of country gentleman by a dog bringing him a partridge he had shot, another looking at him devoutly and a third lying at his feet. This anonymous hunter—perhaps the first to have commissioned such a portrait—owes all his minor nobility to his dogs. Three dogs is the beginning of a pack. On the other hand, in *La Fable du cerf ivre*, a seventeenth-century Flemish painting [fig. 36] of undetermined attribution, it is the fact of being too human that leads to the animal's downfall, drunk and disdaining the forest to get lost in the kitchen and make a mess of things.[22]—Upon verification, neither Aesop nor La Fontaine are responsible for the fable of the bull in the china shop.

The last three paintings mentioned above belong to the Musée de la chasse et de la nature, where Landers is well served when it comes to animals. And the Museum cannot but rejoice to see itself invaded by so many new pets: squirrels, wolverines, jaguars, musk oxen, moose, ocelots, bighorn sheep, pronghorn antelope, markhors (*Capra Falconeri*), bobcats, Arctic foxes, numerous deer and predominantly American mammals... Those who will discover his work through the paintings in this exhibition should not, however, be unaware of where they come from.

But one has to start somehow, and not necessarily at the beginning. So, with the chicken or the egg? With the crow or the fox? With the carp or the rabbit? With the sewing machine or the umbrella?[23] However fortuitous it may seem, the meeting of fur and tartan has been skillfully premeditated. F. P.

la déchéance de l'animal, saoul et dédaignant la forêt pour se perdre en cuisine et y jeter le désordre[22]. Après vérification, ni Ésope ni La Fontaine ne sont à l'origine de la fable de l'éléphant dans un magasin de porcelaine.

Les trois derniers tableaux cités appartiennent au musée de la Chasse et de la Nature, où Landers est servi en matière de ménagerie. Et le musée ne peut que se réjouir de se voir envahi par tant de nouveaux animaux de compagnie : écureuil, carcajou, jaguar, bœuf musqué, orignal, ocelot, mouflon d'Amérique, antilope d'Amérique, markhor (*Capra Falconeri*), lynx roux, renard de l'Arctique, beaucoup de cervidés et majoritairement des mammifères d'Amérique… Ceux qui découvriront son travail par les tableaux de cette exposition ne devraient toutefois pas ignorer d'où ils viennent.

Mais il faut bien commencer d'une façon ou d'une autre et pas nécessairement par le commencement. Alors, par l'œuf ou par la poule ? Par le corbeau ou le renard ? Par la carpe ou le lapin ? Par la machine à coudre ou le parapluie[23] ? Toute fortuite qu'elle paraisse, la rencontre de la fourrure et du tartan a été savamment préméditée.

F. P.

1 In all, the fox and the lion appear respectively in the foreground 42 and 37 times in Aesop's work (according to Émile Chambry's edition-translation published by Belles Lettres, which counted 358 fables in 1927) and 19 and 18 times in La Fontaine's. (In between, the wolf and the dog appear 28 and 29 times in Aesop's fables and 14 and 9 times in La Fontaine's).

2 La Fontaine knew how to acknowledge his debt. In *The Lion Grown Old* (Book III, 14), he is "attacked by his own subjects."

3 Snakes appear no more than ten times in Aesop's work, and only three times in La Fontaine's bestiary. Lions and foxes meet eleven times in Aesop's work, and only twice in La Fontaine's: in *The Sick Lion and the Fox* (Book VI, 14) and in *The Lion, the Wolf and the Fox* (Book VIII, 3), with the exception of *The Animals Sick of the Plague*, which also features turtle doves, lion, sheeps, tiger, bear and the donkey, deemed guilty of spreading the disease.

4 *Bois de cerf bizarre sur un fond de planches (Teste bizarre d'un cerf pris par le Roy le 3 juillet 1741)*, 1741 ; *Bois bizarre d'un cerf pris par le Roi, à Fontainebleau au mois d'Avril 1742,* 1742 ; *Bois bizarre d'un cerf pris par le Roi, dans la forêt de Compiègne le 10 juillet 1749 (sur un fond de planches)—attaqué et pris à la Michelette P.s.M.,* 1749 *; Tête de cerf bizarre sur un mur de pierre,* 1750 ; *Bois d'un cerf pris à Compiègne en 1752 (sur un fond imitant le marbre),* c. 1752. All of these feature in the inventory of the Louvre, but most of them are on loan to other museums.

5 *Wish*, 1991, terracotta, steel and wood.

6 Following a formula that has been tried and tested since at least the Renaissance, these turtles from 1993 served as promontories for human figures presented in grotesque poses: *Danny Boy of Dingle*, 1993.

7 References mentioned by Landers himself, in a conversation in the studio with the author, May 14th, 2023.

8 *North American Mammals*, New York: Petzel, 2014.

9 More specifically: North Slope (AK), Grand Canyon (AZ), Coconino Plateau (AZ), Mt. Desert Island (ME), Bryce Canyon (UT), Litchfield (CT).

10 "I was seeking a way to transform my early text paintings into image paintings. Also, I recognized in myself a need to change, I could not be the sort of artist that subtly changes their work over time. I needed to make big changes regularly. Picabia was my model for this." Correspondence with the artist, July 10th, 2023.

11 *Miss Kitty Eating Bird*, 2009, 127 × 188 cm.

12 *Dark Trees (Hello!)*, 2014, 127 × 165.1 cm.

13 René Magritte, *Découverte*, 1927, Bruxelles, Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique, Bequest of M^me^ Irène Scutenaire-Hamoir, Brussels, 1996, inv. 11675.

14 Melchior d'Hondecoeter, *Trompe l'œil mit Rotdrosseln*, inv. GK 211, Maastricht, Bonnefanten Museum.

15 Correspondence with the artist, July 17th, 2023. Two paintings show an even more direct influence from 1998 onwards: *Mr Three Pipes* and *Three Nose Guy.*

16 London, *Frieze Masters*, no. 6, October 2017, "Sean Landers/Influences," September 26th, 2017. For want of anything better, and by mistake, the magazine's special issue reproduced *Le Stropiat*, a painting of the same name from the same period [1948] belonging to the Centre Pompidou.

17 "Mel Bochner with Phong Bui," *The Brooklyn Rail*, May 2006: "One day on the street, Smithson and I ran into Ad Reinhardt, whom we both respected immensely. At a certain point he said, 'Someday every artist has to choose between Malevich and Duchamp.' Smithson and I just looked at each other and shrugged our shoulders. The point being 'Why choose?'"

18 Correspondence with the artist, July 12th, 2023. Landers focused in particular on *Northeaster*, 1895-1901, New York, Metropolitan Museum of Art, inv. 10.64.5. In 2022, he produced several remakes, including one with the same title. A balance-sheet painting seals the unlikely meeting between Homer and Magritte: *Captain Homer (Seven Pipes for Seven Seas)*, 2016.

19 Italo Svevo, *Argo and his Master*, tr. Juan LePuen, Fario, 2012 (online).

20 Paris, Musée du Louvre, inv. 3899 ; MR 1461.

21 Artcurial sale, Paris, November 13th, 2015.

22 The corresponding fable may exist in Aesop's work, but it has given rise to numerous adaptations, and is nowhere to be found in La Fontaine's work. See Philippe Galle, *Esbatement moral, des animaux*, "Le cerf yvre," Antwerp, 1578, pp. 107-108.

23 "As beautiful as the chance meeting on a dissection table of a sewing machine and an umbrella!": Lautréamont, *The Songs of Maldoror*, canto VI, stanza 1.

1 En tout, le renard et le lion apparaissent respectivement au premier plan 42 et 37 fois chez Ésope (selon l'édition-traduction d'Émile Chambry aux Belles Lettres, qui dénombre 358 fables en 1927) et 19 et 18 fois chez La Fontaine. (Entre les deux, le loup et le chien interviennent 28 et 29 fois chez Ésope et 14 et 9 fois chez La Fontaine.)

2 La Fontaine sait reconnaître sa dette. Dans *Le Lion devenu vieux* (livre III, 14), celui-ci est « attaqué par ses propres sujets ».

3 Le serpent n'apparaît pas plus de 10 fois chez Ésope et 3 fois seulement dans le bestiaire de La Fontaine – le lion et le renard se rencontrant 11 fois chez le premier et seulement 2 fois chez le second : dans *Le Lion malade et le Renard* (livre VI, 14) et dans *Le Lion, le Loup et le Renard* (livre VIII, 3), en mettant à part *Les Animaux malades de la peste* où défilent avec eux tourterelles, lion, moutons, tigre, ours et l'âne jugé coupable de propager la maladie.

4 *Bois de cerf bizarre sur un fond de planches (Teste bizarre d'un cerf pris par le Roy le 3 juillet 1741)*, 1741 ; *Bois bizarre d'un cerf pris par le Roi, à Fontainebleau au mois d'Avril 1742*, 1742 ; *Bois bizarre d'un cerf pris par le Roi, dans la forêt de Compiègne le 10 juillet 1749 (sur un fond de planches) – attaqué et pris à la Michelette P.s.M.*, 1749 ; *Tête de cerf bizarre sur un mur de pierre*, 1750 ; *Bois d'un cerf pris à Compiègne en 1752 (sur un fond imitant le marbre)*, c. 1752. Tous à l'inventaire du Louvre mais la plupart en dépôt dans d'autres musées.

5 *Wish*, 1991, terre cuite, acier et bois.

6 Suivant une recette éprouvée depuis au moins la Renaissance, ces tortues de 1993 servaient de promontoire à des figures humaines présentées dans des postures grotesques : *Danny Boy of Dingle*, 1993.

7 Bornes citées par Landers lui-même dans une conversation d'atelier avec l'auteur, 14 mai 2023.

8 *North American Mammals*, Petzel, New York, 2014.

9 Plus précisément : North Slope (AK), Grand Canyon (AZ), Coconino Plateau (AZ), Mt. Desert Island (ME), Bryce Canyon (UT), Litchfield (CT).

10 « Je cherchais un moyen de transformer en images mes premiers tableaux de textes. Bien que ressentant le besoin de tourner la page, je ne me sentais pas de ce genre d'artistes qui font subtilement évoluer leur travail au cours de leur carrière. J'avais besoin de changements radicaux, régulièrement. Picabia était mon modèle en la matière. » [Trad. de l'éditeur.] Correspondance avec l'artiste, 10 juillet 2023.

11 *Miss Kitty Eating Bird*, 2009, 127 × 188 cm.

12 *Dark Trees (Hello!)*, 2014, 127 × 165,1 cm.

13 René Magritte, *Découverte*, 1927, Musées royaux des beaux-arts de Belgique, inv. 11675, legs de Mme Irène Scutenaire-Hamoir, Bruxelles, 1996.

14 Melchior d'Hondecoeter, *Trompe-l'œil mit Rotdrosseln*, inv. GK 211, Bonnefanten Museum Maastricht.

15 Correspondance avec l'artiste, 17 juillet 2023. Deux tableaux témoignent d'une influence encore plus directe dès 1998 : *Mr Three Pipes* et *Three Nose Guy.*

16 Londres, *Frieze Masters*, n° 6, octobre 2017, « Sean Landers/Influences », 26 septembre 2017. Faute de mieux et par erreur, le hors-série du magazine reproduit alors *Le Stropiat*, tableau homonyme et de même époque (1948) appartenant au Centre Pompidou.

17 « Mel Bochner with Phong Bui », *The Brooklyn Rail*, mai 2006 : « Un jour, dans la rue, Smithson et moi sommes tombés sur Ad Reinhardt, que nous respections tous deux immensément. Un bout d'un moment, celui-ci lança : " Tout artiste doit un jour choisir entre Malevitch et Duchamp." Smithson et moi nous sommes regardés et avons haussé les épaules. Notre souci étant : "Pourquoi choisir ?" » [Trad. de l'éditeur.]

18 Correspondance avec l'artiste, 12 juillet 2023. Landers s'arrêta notamment sur *Northeaster*, 1895-1901, Metropolitan Museum of Art, New York, inv. 10.64.5. Il en exécuta en 2022 plusieurs *remakes*, dont un de même titre. Un tableau-bilan scelle la rencontre improbable d'Homer et Magritte : *Captain Homer (Seven Pipes for Seven Seas)*, 2016.

19 Italo Svevo, *Argo et son maître*, dans *Le Destin des souvenirs*, tr. Soula Aghion, Paris, Rivages, rééd. 1990, p. 104-105.

20 Paris, musée du Louvre, inv. 3899 ; MR 1461.

21 Vente Artcurial, Paris, 13 novembre 2015.

22 Si la fable correspondante existe peut-être chez Ésope, elle a surtout donné lieu à de multiples adaptations, mais on ne la retrouve pas chez La Fontaine. Voir Philippe Galle, *Esbatement moral, des animaux*, « Le cerf yvre », Anvers, 1578, p. 107-108.

23 « Beau comme la rencontre fortuite sur une table de dissection d'une machine à coudre et d'un parapluie » : Lautréamont, *Chants de Maldoror*, chant VI, strophe 1.