

## D'un duo à l'autre Questions et réponses [première partie]

Numéro 45, automne 1998

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/9623ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

### Éditeur(s)

Le Centre de diffusion 3D

### ISSN

0821-9222 (imprimé)

1923-2551 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

### Citer cet article

(1998). D'un duo à l'autre : questions et réponses [première partie]. *Espace Sculpture*, (45), 11–15.

# d'un duo à l'autre

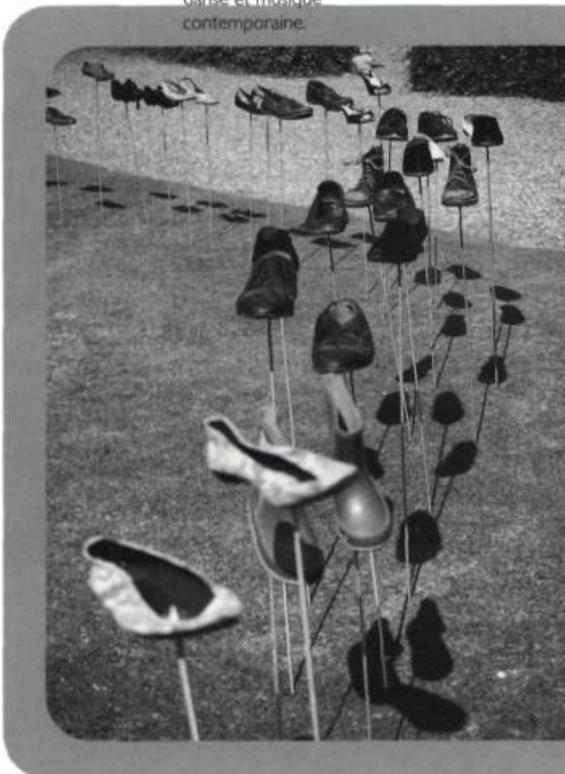
questions & réponses

[première partie]

La revue ESPACE a interrogé différents duos d'artistes afin de connaître leur position concernant la question du duo en art et leur manière d'être ensemble dans le processus de création. Pour ce faire, ils étaient invités à répondre librement aux questions suivantes :

1. Depuis quand avez-vous une production commune ?
2. Comment—à quelle occasion—s'est développée votre collaboration ?
3. En tant que duo d'artistes, y a-t-il un médium qui vous convient le mieux ? Ce médium a-t-il à voir avec le fait que vous travaillez à deux ?
4. Ce travail en commun se fait-il en permanence ? De façon sporadique ? Le considérez-vous comme une expérience passagère ?
5. Y a-t-il dans votre duo un partage bien précis du travail ? Autrement dit : comment s'organise à l'intérieur de votre duo le processus de création ?
6. Voyez-vous une différence essentielle entre travailler en duo ou travailler en solo ; si oui, quelle serait selon vous cette différence ? Sur quel plan celle-ci jouerait-elle ?
7. Est-ce que travailler en duo vous a donné accès à de nouvelles possibilités sur le plan de la création ? Autrement dit : travailler en duo a-t-il changé votre perception de la création ?
8. Selon vous, votre travail en duo s'inscrit-il dans une démarche esthétique qui viendrait détruire une certaine conception romantique de l'artiste ?
9. Autres commentaires...

Alumet, Auch, Fr., 1996.  
Installation. 100 paires de  
chaussures. Festival de  
danse et musique  
contemporaine.



## Alumet

Astrid Tielemans, née en 1953 à La Haye ;  
Aart Elshout, né en 1947 à Rotterdam.  
Vivent et travaillent dans le Lot et Garonne.

1. Depuis 1976.
2. C'était pour nous la suite naturelle et logique d'une vie commune. La mise en pratique d'une prise de conscience, volonté de ne plus séparer la vie, le travail, l'être...
3. Non, tout reste toujours ouvert... ce qui compte c'est la continuité, la qualité, la vérité, dans n'importe quelle technique ou matière. Nous utilisons de tout suivant diverses façons de travailler.
4. Vivre, travailler—être— : la même chose ! Ce n'est pas le temps qui compte, plutôt l'intensité d'être.
5. Cela se fait par interaction (et avec tout ce qui se passe...).
6. L'ego est sollicité différemment.
7. Il y a accélération dans la prise de conscience. Compréhension élargie du processus de création sur le plan personnel. Notion intensifiée de la nécessité de se concentrer sur l'essentiel. Épuration.
8. Notre travail ne s'inscrit aucunement dans une démarche destructive... Nous nous vivons comme créatures/créateurs et nous nous manifestons à notre manière. Alumet est notre troisième identité. ■

Ungauer & Stövhase.  
Extrait de la bande  
vidéo *Le pays de la  
crème*, 1995. Photo:  
Ungauer & Stövhase.



## Sylvie Ungauer et Susanne Stövhase

S. Stövhase, née en 1957 à  
Bad Boll (Allemagne), vit et  
travaille à Berlin;

S. Ungauer, née en 1963  
à Voiron (France), vit et tra-  
vaille à Orléans



1. Depuis 1995.
2. Nous nous sommes rencontrées à l'Akademie Schloss Solitude à Stuttgart, une résidence pour artistes (pluridisciplinaires). En 1994, nous vivions en Allemagne dans des villes différentes, Stuttgart, Berlin, Dortmund. Nous avons décidé de travailler ensemble sur le thème de l'identité européenne. Je suis française, et Susanne Stövhase est une Allemande ayant effectué des séjours en France. En 1995, nous avons eu une proposition d'exposition à Villeurbanne (Lyon) à la Maison du Livre, de l'Image et du Son, et nous avons réalisé *Walking Tour*. Nous avons poursuivi en 1997 avec une exposition *Linien/Zeichen* à Berlin à la Kunstlerhaus Bethanien avec le projet *Castle Fever*.
3. Notre travail est avant tout conceptuel et nous utilisons l'image avec la vidéo, la photo et une forme d'«actionnisme». Nous travaillons toutes les deux individuellement avec l'image, mais l'action/performance est propre au groupe formé par les agents doubles représentants d'Expédition Europa.
4. (S.U.) J'habite en France depuis 1996 et nos collaborations se sont espacées. Nous aurions besoin d'une proposition concrète pour recommencer à travailler ensemble. Nous restons en contact étroit et cherchons une nouvelle occasion de réaliser un nouveau projet.
5. Le processus de création se fait à deux. Nous discutons longuement de nos idées et nous produisons ensemble. Nous sommes souvent le sujet de notre travail. Nous nous mettons en scène même sous une identité anonyme. Il est évident que nous avons des compétences techniques respectives. Nous avons l'impression à chaque fois d'aller plus loin et d'oser davantage que si nous étions toutes seules.
6. Le travail à deux nécessite d'être clair au niveau du concept et de l'attitude de l'artiste (en l'occurrence de notre duo). La création d'une œuvre ou d'un objet n'est pas aussi importante. Ce n'est qu'une manière de visualiser nos intentions. Le rapport de pouvoir à l'égard des institutions et du marché de l'art est aussi plus équilibré. Nous proposons nos idées avant tout. Le travail de groupe nécessite également une organisation importante qu'il faut gérer concrètement.
7. Il est évident que ce travail en duo a influencé nos travaux respectifs au plan du contenu. Nous avons une perception plus détachée et moins affective de la création et de l'engagement vis-à-vis du public. Il a aussi changé notre rapport à l'œuvre que nous possédons à deux.
8. C'est évident. Nous sommes déjà dans cette démarche, individuellement. Le groupe renforce le fait que l'objet n'est pas une finalité, la signature au bas du tableau encore moins. C'est en outre très important de pouvoir réagir, en accentuant le phénomène, à une scène actuelle de l'art où tout est brouillé, et à la perte de la notion d'artiste. Vive les groupes ! ■

## Attitude d'artistes

Louis Couturier, né le 19 mars 1960 à Sherbrooke, (Québec) ; Jacky Georges Lafargue, né le 18 mars 1961 à Saint-Pierre et Miquelon, (France). Vivent et travaillent au Québec et en France

1. Notre production commune a débuté avec l'élaboration, en 1991, d'un premier projet qui consistait, d'une part, à établir un échange épistolaire avec différents lieux de diffusion d'art contemporain, et d'autre part, à produire des photographies des lieux qui acceptaient



par écrit d'être exposés par deux artistes. Ce renversement inhabituel des rôles (deux artistes exposant des galeries d'art contemporain) sous-entendait une attitude autre qui questionnait le rapport diffuseur-diffusé. C'est pourquoi le projet a été intitulé *attitude d'artistes*. Depuis, cette appellation nous sert à identifier notre duo.

2. Avant même la naissance d'*attitude d'artistes*, nous nous sommes fréquentés régulièrement, dès 1990, pour le simple plaisir d'échanger et de discuter nos points de vue et nos questionnements respectifs. Nos conversations nous ont, petit à petit, amenés vers une réflexion commune.

3. Notre duo ne privilégie aucun médium en particulier. Nous nous considérons comme «*Peintres d'après nature*» ...«*comme Portraitistes*» ! C'est-à-dire ne pas s'en tenir à la réinterprétation de ce qui a déjà été interprété par d'autres, mais plutôt agir directement sur et avec l'environnement immédiat. Au lieu

d'utiliser des documents de référence, nous allons directement sur le terrain chercher le modèle, le sujet. C'est la nature du rapport que nous choisissons d'établir avec le modèle qui détermine, en somme, le contenu et l'apparence de notre «*peinture*».

Le modèle ? Il peut s'agir de galeries d'art, de musées, de collectionneurs, d'artistes, d'expositions, d'œuvres, des modes de diffusion et de promotion, de commissaires, etc. Tout ce qui constitue l'entourage naturel du peintre. Le modèle peut être convoqué, interpellé, invité, séduit. Sa réaction à notre proposition dépend de la prise de posi-

4. En parallèle à cette investigation du monde de l'art, nous avons élargi, depuis 1995, notre champ d'action en intervenant sur la place publique. Nous y interrogeons, avec des moyens propres aux médias, les notions d'image et d'identité.

Le premier pas dans cette direction s'intitule *Images et propos mobiles*. Nous y présentons, telles des personnalités médiatiques, des personnes qui en réalité se trouvent en situation d'exclusion. Ce travail a été vu à Montréal, Québec, Bourges, Strasbourg, Dortmund, Hambourg, et il sera bientôt visible au Centre d'art d'Ivry-sur-Seine près de Paris.

5. Nous peaufinons un projet, une idée de départ. Puis le travail s'organise, se nourrit des réactions que suscite autour de nous le dévoilement de cette idée. En plus des réponses données à nos propositions, l'ensemble de notre travail se nourrit de lectures, de discussions et de recherches plastiques.

6. ...

7. Le processus de travail en duo a forcément changé la perception de la création de chacun. *Attitude d'artistes* n'est pas une personne physique, c'est un «*label*» qui recouvre une activité artistique portée par deux individualités. Il nous apparaît intéressant de fondre et de confronter nos personnalités propres dans une entité commune. En effet, travailler en duo offre une certaine forme d'anonymat qui permet d'aborder des sujets difficiles tels que l'art de parvenir, l'opportunisme et le narcissisme, avec plus de distance critique.

8. Notre démarche consiste en une investigation du monde de l'art et de la notion d'identité qui porte en l'occurrence le questionnement suivant : Quelle image donne-t-on de l'individu artiste, de l'objet et du phénomène art ? Quelle fonction attend-on de leur part ? Et par extension, quelle image avons-nous de nous-mêmes et des autres ?

9. Derrière *attitude d'artistes*, il y a deux points de vue, «*deux Je*» qui discutent, s'affrontent puis convergent vers une matérialité commune : l'exposition. ■

tion qu'il décide d'avoir envers notre attitude. Le premier «*médium*» que nous avons utilisé c'est le milieu de l'art. C'est lui qui nous a fourni et nous procure encore les matériaux nécessaires à l'élaboration de la plupart de nos travaux.

Nous pensons le plus souvent un projet en vue de créer un ensemble d'objets et non pas une ou quelques pièces. Nous utilisons des supports, des techniques et des éléments variés : photographies, vidéo, peintures, lettres, photocopies, cassettes-audio, magnétophones, magnétoscopes, moniteurs, etc.

Attitude d'artistes.  
Photomontage: AA.

**Doyon / Demers** (Jean-Pierre Demers & Hélène Doyon) *œuvres et œuvres d'art, œuvres et œuvres d'art au noir, œuvres et œuvres d'art excédentaires, indisciplinaires, œuvres et œuvres d'art d'assaut, détournement des fonctions connues et convenues de l'artiste, l'art est un loup pour l'art, Propaganda, l'œuvre d'art est dans ce que l'on fait de l'œuvre...*

Dans notre création réflexive, par procura-tion, nous avons inscrit le projet de l'autre comme étant sien. Et cela ne saurait être comme si nous étions seuls. De par les échanges entre nous deux se sont établis des manières, des systèmes et des stratégies pour s'affranchir momentanément de la modernité. Par incidence et à force de nous produire ainsi du territoire, et ce, à même l'occupation d'espaces non protégés — c'est-à-dire non-identifiés à un ordre éthique et esthétique du domaine réputé des arts visuels —, avec les années, nous nous sommes créés : Doyon/Demers<sup>1</sup>.

Cela implique une mémoire des attitudes et des actes de création issue d'un être-ensemble et d'une intention de continuité conceptuelle et intellectuelle dans la recomposition du moi divisé. Dans cette relation, la dimension que l'on reconnaît aux «je» est à même les décisions quotidiennes à prendre en ce qui concerne le couple, le couple d'artistes et le duo d'artistes<sup>2</sup>. Or, ce qui nous habite et nous pousse à vouloir fusionner ces «je» — sensibles à différents réseaux d'intérêts — à ce «nous» constant dans le projet créateur, c'est la perspective de voir la réalisation de nos objectifs personnels à travers l'altérité désirée. Ainsi, dans ces rapports intimes, une dimension immanente s'est installée nous permettant de saisir Doyon/Demers en tant que physicalité et substrat de l'œuvre.

Indisciplinaires<sup>3</sup>, nous interrogeons la représentation de l'artiste, de l'œuvre, de l'œuvre d'art et au delà. Du détournement des fonctions connues et convenues de l'artiste et des institutions artistiques — autant avec l'accord de celles-ci qu'à leur insu — nous faisons œuvres et œuvres d'art, hors les murs comme dans leur enceinte. Transducteurs du processus qui octroie le statut d'art à un acte, un lieu ou un objet, nous sommes devenus artisans de concepts qui font qu'une œuvre d'art est dans ce que l'on fait de l'œuvre.

À l'évidence, l'exposition n'est pas, pour nous, le moment précis d'idéalisation. Étant nous-mêmes sensibles au faire de l'autre (Doyon à Demers et vice-versa), nous considérons fortement la conception de contextes de création auxquels sont intégrés des contextes de réception. En fin

de compte, les mises en œuvre que nous trouvons les plus dynamisantes sont celles qui transitent sur les notions de passage et de réseau, ainsi que sur celles qui explorent les limites éthiques et juridiques de l'œuvre.

La matière qui nous anime c'est l'œuvre<sup>4</sup>. Parce que, c'est par le statut d'art que ressortiront les circonstances et les limites de ce qui l'aura fait exister comme œuvre d'art. De même, parce qu'il nous est possible de considérer un devenir pour une œuvre ne pouvant compter sur un passé légitimant, cela nous permettant de mettre en lumière notre position impliquant notre manière paradoxale d'être à la fois autonomes et assujettis à l'esthétique dominante.

Coueurs des bois dans l'art, nous avons assimilé l'esthétique de la forêt, de l'arbre et du paysage. Mais encore, nous partageons tout à loisir nos conceptions de l'esthétique sociale<sup>5</sup>. Où, entre autres, l'échange émotionnel s'improvise dans un processus de métamorphose et de correspondance qui émerge dans l'intensité d'un présent, aussi banal soit-il ! En ce sens, la sensibilité de l'individu est constamment appelée à se renouveler dans une consommation du présent. À tel point qu'il y a des moments où l'on ne sait plus à quel moi se vouer ! Aller au libre-service être pompiste; aller au guichet automatique être caissier/caissière ou bien aller au travail être et ne pas être Doyon/Demers. ■

#### NOTES :

1. Doyon/Demers est un logo qui nous représente en tant que duo d'artistes depuis 1989. Toutefois, rétrospectivement, nous établissons le début d'une production en commun à quelques moments incertains de 1987\*. Alors, l'ordre alphabétique était privilégié : Jean-Pierre Demers et Hélène Doyon. Par la suite, la préoccupation euphonique l'emportant, nous avons inversé l'ordre et intégré la barre oblique. Cette barre oblique sert à marquer une opposition, un antagonisme et une complémentarité entre deux créateurs natifs de Saint-Raymond-de-Portneuf (Québec). Cette liaison peut également signifier l'apparition et la disparition de l'un et de l'autre dans l'acte comme dans l'intention de l'acte, ce qui l'apparente fonctionnellement à la préposition «et/ou». Par ailleurs, il est remarquable que socialement le réflexe soit d'identifier le Doyon à l'homme du couple et, conséquemment, le Demers à la femme ! Mille excuses!!! Ironiquement, d'aucuns considèrent la position d'Hélène Doyon inacceptable du point de vue féministe!

Grammaticalement parlant Doyon/Demers s'accorde comme un nom collectif, à la troisième personne du singulier (Doyon/Demers persiste à se mettre en œuvre) ou à la première personne du pluriel (avec les années, nous nous sommes créés : Doyon/Demers), selon le cas.

- \* C'est à partir de nos *Actions-stations* de 1987, notamment, au coin des rues Jeanne-Mance et Sainte-Catherine devant l'affiche du futur site du Musée d'art contemporain de Montréal et par la suite sur le parcours de la manœuvre se déroulant entre la Ville de Québec et le Banff Centre — en se stationnant, durant neuf jours, avec notre sculpture routière en face de vingt centres d'artistes et trois musées dans le but avoué

d'usurper nos droits à la diffusion et aux façades de l'art — que s'est développée notre collaboration basée sur une légitimation de nos actes artistiques par amour, anecdotes et théories.

2. Un duo d'artistes qui vit et travaille ensemble, où l'un et l'autre se relancent continuellement — de l'impulsion à la réalisation — et se censurent mutuellement pour mieux se séduire. Cette méthode est porteuse d'un tel usufuit que chacun en oublie les redevances. Le résultat est (et est de) Doyon/Demers. Ainsi, chaque individu de ce couple s'identifie à l'autre par lequel il se réalise et dans lequel il se reconnaît.

Ce processus de création implique une communication soutenue entre Hélène Doyon et



Doyon/Demers.  
Photo : Steven Ferlatte.

Jean-Pierre Demers : d'un sensible raisonné afin de toucher l'autre et d'un sensible débridé afin de se toucher soi-même.

Il est indispensable de tenir compte du fait que dans notre manière de travailler nous sollicitons l'apport des uns et des autres, selon leurs compétences. En ce sens, la relation entre Hélène Doyon et Jean-Pierre Demers est comparable à celle qu'entretient Doyon/Demers avec les autres. C'est-à-dire que nous tenons compte de nos propres ressources et capacités, et de notre réseau social — aussi bien au niveau des ressources humaines que des ressources matérielles — pour réaliser une activité artistique.

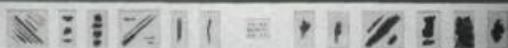
3. Nous utilisons le néologisme indisciplinaires pour nous définir comme étant sans discipline fixe et indisciplinés.
4. Depuis 1990, nous distinguons une œuvre d'une œuvre d'art. Pour nous, le projet de réalité de l'œuvre est de côtoyer l'art. Notre règle est de positionner le probable entre l'œuvre et l'œuvre d'art, en rendant sensible aux vices et aux vertus du système de l'art par actions et attitudes. Ainsi, l'œuvre devient œuvre d'art lorsqu'elle est légitimée par une instance autre que l'artiste créateur de l'œuvre.
5. Notamment, en référence à Michel Maffesoli : « (...) j'entends par esthétique, au plus près de son étymologie, le fait d'éprouver des émotions, des sentiments, des passions communes, et ce dans des domaines les plus divers de la vie sociale. » Tiré de Michel Maffesoli, *La transfiguration du politique, La tribalisation du monde*, Paris, Éditions Grasset, 1992, p. 254.

«Une esthétique, bien sûr, qui ne se réduit pas à l'art mais qui renvoie aux émotions partagées et aux sentiments vécus en commun.» Tiré de Michel Maffesoli, *La contemplation du monde, Figures du style communautaire*, Paris, Éditions Grasset, 1993, p. 42.

## Wilmès & Mascaux

Patrick Mascaux, né le 2 août 1958 ; Christine Wilmès, née le 28 février 1952. Vivent et travaillent à Bruxelles.

1. Depuis début 1994, soit depuis quatre ans déjà !
2. Avant tout, il faut préciser que le présent «duo» vit en couple, ou inversement, que le présent couple travaille en duo. Notre collaboration s'est con-



Wilmès & Mascaux,  
*Traces 06-Mex-Son*.  
Photo : Courtoisie de  
la Galerie Dazbao.

crétisée suite à un voyage d'étude commun de trois mois dans le nord du Mexique, au printemps 1994. Nous avons sollicité une bourse de travail pour réaliser ce voyage auprès d'une fondation privée belge qui subventionne des projets artistiques. Depuis notre rencontre au Mexique en 1986, nous pensions à un projet de travail commun, mais il aura fallu attendre huit ans avant qu'il ne se concrétise réellement, afin que chacun y trouve sa place et son rôle.

Il faut sans doute apporter quelques précisions pour mieux comprendre le contexte qui, de 1986 à 1994, nous a rapprochés.

(C. W.) Sculpteur de formation, je travaille l'empreinte en latex puis en silicone m'intéressant aux textures et aux reliefs des murs et des sols que je rencontrais, principalement en milieu urbain. Le dédale de la ville semblait être mon unique terrain d'action. Pendant cette période, j'ai questionné les murs de Mexico, de Bruxelles et de Tokyo, sans me soucier de leur situation géographique; c'est le langage universel de l'épiderme des murs qui me préoccupait.

(P. M.) Architecte de formation, mes études à La Cambre à Bruxelles m'avaient ouvert à ce courant qu'on avait appelé

néoréaliste ou néoclassique (toutes ces appellations sont toujours tellement restrictives...). Mon «maître à penser» était sans doute l'architecte Léon Krier. L'étude du modèle «classique» et de la construction vernaculaire guidait les projets de l'époque avec l'obsédante et lancinante affirmation (de Krier): «Je suis architecte, donc je ne construis pas...». Ou autrement dit: si je construis, je me corromprai avec le système industriel, capitaliste et destructeur! Le refuge, puisqu'il en faut un, se trouvera dans le relevé des modèles, dans le souci du détail du dessin d'architecture et de la maquette. Plus tard, le travail chez quelques architectes-paysagistes m'a ouvert l'esprit sur de nouveaux horizons, ceux de la nature et du paysage.

Notre complémentarité nous a réunis et nous a permis de construire le projet *Traces* sur lequel nous travaillons depuis 1994. Chacun y trouve son rôle et sa part d'intervention au cours des prises de «relevés» sur le terrain. Le but du travail consiste à suivre des traces, des pistes désertées, oubliées, à la frontière du monde, sur le thème du parcours interrompu. Nous tentons d'élaborer une sorte d'archivage de ces paysages. Notre «méthode d'intervention» sur le terrain se déroule tel un cérémonial qui se répète à chaque fois selon des règles bien précises que nous nous sommes fixées d'un commun accord. Chacun y joue son rôle. La rigueur est presque scientifique, l'acte quasi religieux.

Nous enfermons une portion de paysage dans un carré, puis nous collectons des photos, des échantillons, des empreintes et des détails sonores, pour reconstituer, par un parcours tactile, l'atmosphère de ces lieux choisis à travers la planète. Dans le cadre d'exposition, nous proposons un parcours entre différents points du globe, réunis par un «fil cartographique et sonore». Il s'établit alors entre eux une relation étrange et magique dans l'espace et le temps. Progressivement, nous avons quitté l'urbain ou la ruine architecturale pour le désert, à la recherche d'une plus grande pureté; nous recherchons l'instant figé, l'espace du paysage où le temps s'est subitement interrompu.

3. Ce médium, c'est sans doute la photographie dans son sens le plus large: la technique qui permettra de capter les traces de l'instant figé. Les photographies panoramiques figent le carré dans son environnement proche; les photographies couleurs précisent l'instant;

les échantillons numérotés et scellés racontent la vie écoulée; les empreintes en silicone, tels des «polaroids» volumétriques, figent les matières et les textures dans leur vieillissement et restituent leur état (en négatif) à un stade bien précis de leur lente décomposition. Seule la «photographie» sonore (détail sonore ambiant restitué par la borne) projetera l'infime partie de seconde dans le mouvement du temps.

4. Ce travail en commun est permanent depuis quatre ans. Nous espérons qu'il sera long; nous y plaçons tous nos espoirs et toute notre énergie.
5. Comme nous le mentionnions précédemment, le partage du travail est bien précis dans notre cas. Il obéit à un «cérémonial» défini. Chacun joue son propre rôle dans l'intervention sur le terrain. Les tâches ont été définies en commun accord, bien qu'elles évoluent avec le temps. De nouvelles interventions se greffent progressivement aux relevés; chacun est libre de modifier son intervention dans le jeu.

Le long et fastidieux travail de repérage des sites n'est régi par aucune règle précise. Il se déroule généralement dans une certaine errance que nous devons instinctivement et mutuellement guider. C'est une étape importante du travail qui répond à notre instinct de nomade et à notre insatiable besoin de voyager. Par recensement, puis élimination successive des sites choisis, notre choix apparaît toujours très clairement.

Dans la phase «d'accrochage» ou de mise en espace des installations, des tensions se manifestent généralement. Les vieux instincts de sculpteur et d'architecte refont surface. Il y a souvent de l'électricité dans l'air, mais les masses se déchargent et chaque chose finit par trouver sa place. C'est une phase du travail beaucoup plus «physique».

6. La différence est essentielle. L'énergie est toujours présente: quand un pôle se décharge, l'autre assure. La machine vole toujours même si c'est à plus faible rendement. Les nouveaux projets sont instantanément soumis au jugement et à la critique; ils se construisent ou se détruisent d'autant plus rapidement et intensivement.
7. Le travail en duo est très stimulant, il génère beaucoup d'énergie et incite à de nouvelles initiatives. On ouvre plus facilement de nouvelles portes vers d'autres destinations ou d'autres techniques d'expression.
8. Sans doute... Encore faudrait-il définir cette conception romantique de l'artiste... ■