

Pourquoi deux?
[première partie]
Why two Artists?
[part one]

André-Louis Paré et Janet Logan

Numéro 45, automne 1998

Duo en art
Duo in Art

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/9622ac>

[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

Paré, A.-L. & Logan, J. (1998). Pourquoi deux? [première partie] / *Why two Artists?*: [part one]. *Espace Sculpture*, (45), 6–10.

POURQUOI deux

WHY two Artists

première partie / part one

André-Louis Paré

Pourquoi deux? Et pourquoi en parler maintenant? Je veux dire depuis l'avènement de ce qu'il est convenu d'appeler l'art contemporain? Pourquoi poser, aujourd'hui seulement, la question des duos en arts visuels? J'entends par duo, les artistes (homme-femme/femme-femme/homme-homme) qui vivent ou non en couple et qui ont librement choisi de produire une oeuvre commune, non seulement de manière sporadique, mais régulière et reconnue comme telle par le monde de l'art, national ou international. Et pourquoi cette reconnaissance aujourd'hui surtout? Pourquoi admettre, depuis un peu moins de quarante ans, le travail en duo au sein d'une même production artistique? C'est à ces questions que le texte qui suit tente de faire écho.

Les duos et l'avènement de la modernité

Tels qu'ils apparaissent aujourd'hui, les duos en arts visuels ont pour horizon la figure de l'artiste dont l'âge remonte à la modernité. Ce que nous entendons de nos jours par le mot artiste, soit une personne reconnue par son activité créatrice et ayant un statut professionnel, n'avait pas son équivalent avant l'avènement du monde moderne. Pas étonnant alors qu'en langue française, l'emploi du mot «artiste», pour désigner les peintres et les sculpteurs, soit relativement récent.² C'est dire aussi combien, avant cette figure moderne, le statut de l'artiste était encore mal défini. En effet, d'imitateur et d'illusionniste qu'il était chez Platon, à l'homme de savoir identifié à un *alter deus* à la Renaissance, en passant par les imagiers, dont le savoir-faire était intégré aux arts mécaniques au Moyen âge, sa situation en tant que producteur d'images n'a jamais été clairement saisie. Ce n'est qu'avec le développement des Académies et leurs encadrements professionnels que la figure de l'artiste va petit à petit se détacher du monde de l'artisan et contribuer à faire du peintre et du sculpteur, un artiste de talent ayant en lui une véritable vocation. Toutefois, ce sentiment moderne d'éprouver en soi une mission va bientôt amener l'artiste à se détourner des exigences académiques de son temps et le pousser à élaborer seul un nouveau langage esthétique. Or, l'amorce de cette rupture



Why two people? And why talk about it now? I mean since the advent of what is called contemporary art? Why, only today, ask the question about duos in the visual arts?¹ By duo I mean two people (man-woman/woman-woman/man-man) living as a couple or not, and who have freely chosen to produce work together, not sporadically, but regularly, and are recognized as such by the art world, internationally or nationally. And why this recognition today particularly? Why admit after a little less than forty years that the artistic production is the work of a duo? The text that follows endeavors to respond to these questions.

Duos and the advent of modernity

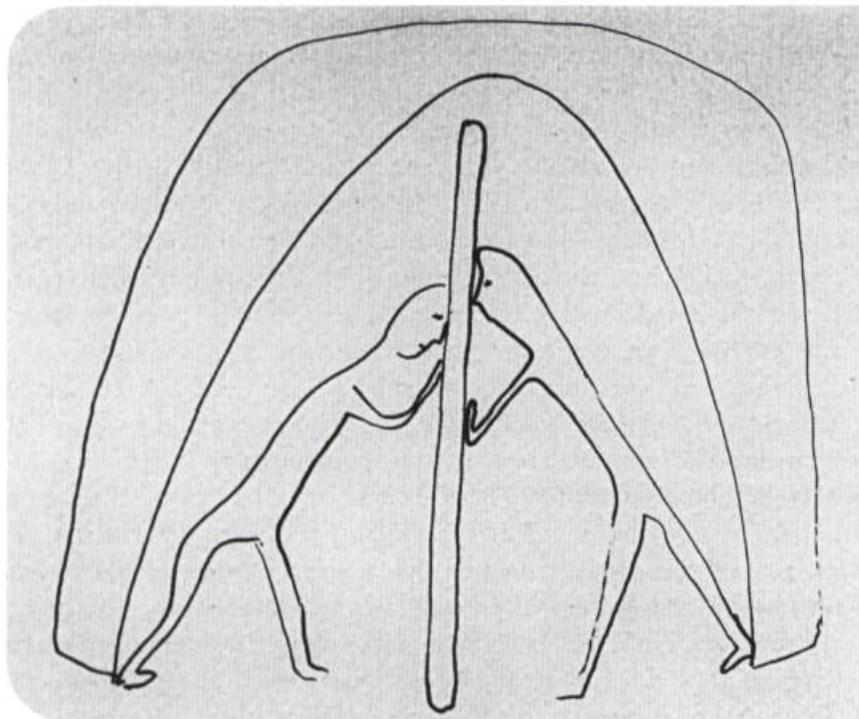
As they appear today, duos in the visual arts have as a perspective, the figure of the artist from the age of modernity. What we understand, today, by the word "artist" is a person recognized for his/her creative activity and who has a professional status; an equivalent did not exist before the advent of the modern world. It is not surprising, then, that in French, the use of the word "artist" to designate painters and sculptors is relatively recent.² This also shows how poorly defined the status of the artist was before this modern figure. In fact, from the imitator and illusionist that he was at the time of Plato, to the man of knowledge identified as an *alter deus* in the Renaissance, and including the maker of popular pictures and figurines when knowledge was integrated in the mechanical arts of the Middle Ages, the situation of the artist as producer of images has never been clearly understood. It was only with the development of the Academies and their professional training that the figure of the artist would slowly be freed from the world of the artisan, thereby contributing to making the painter and the sculptor talented artists having genuine vocations. However, the modern feeling of experiencing oneself in the work would soon lead artists away from the academic requirements of the time and induce them to work out a new aesthetic language alone. Their work, at the beginning of this rupture, would be relegated to the margins of artistic production, furthering the romantic myth of the artist at the start of nascent capitalism.

Briefly, modernity is the age in Western history which would ring the bell on the old Medieval cosmology where man still saw himself

Pierre et Gilles, *Les mariés*, 1992.
Photographie peinte.
84,5 x 65,5 cm.
Extrait du catalogue
Pierre et Gilles.
L'œuvre complet
1976-1996, Taschen,
1997.

devait reléguer son travail dans les marges de la production artistique officielle et favoriser, au début du capitalisme naissant, le mythe romantique de l'artiste.

La modernité va sonner le glas de l'ancienne cosmologie médiévale dans laquelle l'homme se voyait encore inscrit à l'intérieur d'une ontologie clairement hiérarchisée. Ce faisant, cette nouvelle plage de l'histoire devait également ouvrir la voie à une nouvelle sensibi-



lité dont la source se retrouve désormais en soi.³ Dans le cadre de ce « tournant subjectif » (cf. Taylor), la figure de l'artiste, comme créateur par excellence, occupe une place de choix. Tenu, dans l'ancien système, d'obéir à certains critères d'imitation et de représentation, l'artiste moderne se voit dès lors confier la tâche d'inventer à partir de rien un style unique qui aura comme lieu d'inspiration « l'imagination créatrice », faculté que le philosophe Kant associe, comme on sait, au génie artistique.⁴

Toutefois, cette aventure nouvelle, tout en permettant à chacun de se créer soi-même à travers une quête, s'opère sur fond d'un « retrait du monde »⁵. Retrait qui contribuera à l'éclatement d'un espace spirituel et moral commun, lequel fera de l'artiste moderne, un être qui plus que tout autre devra éprouver cette séparation en intériorisant en lui ce sentiment de délaissement et de profond isolement. Désormais la création artistique s'élaborera au sein de ce que Blanchot appellera la solitude essentielle ; solitude qui engage l'artiste à défendre contre la société sa liberté créatrice. Aussi, l'art ne sera plus considéré comme un simple métier, il devient plutôt une continuation de soi, un investissement de toute sa personne. Tout naturellement, s'imposera la figure de l'artiste incompris, de l'artiste « bohème », et dont le double se présentera sous les traits du saltimbanque.⁶ À cette image marginale de la bohème s'impose également celle de l'artiste comme être d'exception, prophète, détenteur d'une vérité et d'une authenticité particulière. C'est ce statut paradoxal de la Bohème qui préside, comme le rappelle N. Heinrich⁷, au mythe fondateur de l'artiste des temps modernes et auquel — faut-il le rappeler — la *doxa*, l'opinion commune, continue à adhérer.

Portrait de l'artiste avec groupe

Malgré la voix unique appréhendée par chacun, les artistes modernes ne sont pas entièrement isolés. Comme le souligne Charles Taylor, à la suite des diverses herméneutiques contemporaines, l'être humain est fondamentalement dialogique.⁸ Que ce soit avec l'artisan du Moyen Âge qui œuvre au sein des corporations, du peintre ou du sculp-

instruct in an ontology clearly hierarchically organized. As this happened, a new segment of history also opened the way for a new sensibility whose source would now be found in the self.³ In the context of this « revolving subjective » (cf. Taylor), the figure of the artist, a creator par excellence, occupied a place of choice. Made to obey certain criteria of imitation and representation in the old system, the modern artist saw himself/herself entrusted with the task of inventing a unique style from nothing and having as inspiration « the creative imagination », the faculty that the philosopher Kant associated, as we know, with artistic genius.⁴

However, while allowing everyone to become themselves through a quest, this new adventure was carried out on the basis of a « withdrawal from the world ».⁵ Withdrawal which contributed to the breaking up of a common spiritual and moral space which would make the modern artist a being who, more than anyone else, would experience this separation, interiorizing these feelings of neglect and acute isolation. In effect, from then on artistic creation would be worked out in what Blanchot calls the essential solitude; solitude that binds the artist to defend his/her creative freedom in society. Also, art would no longer be considered a simple craft, it became rather a continuation of the self, an investment of the whole being. Naturally, all would then be inflicted, the figure of the misunderstood artist, the « bohemian » artist, and the double which would be presented under the sign of the acrobat/performer/entertainer.⁶ To this marginal image of the bohemian, the artist as an exceptional being, prophet, possessor of truth and particular authenticity would also be imposed. This paradoxical status of the bohemian has been assumed throughout the twentieth century and presides, as N. Heinrich⁷ recalled, in the founding myth of the artist of modern times and to which — it must be remembered — la *doxa*, the common opinion, continues to adhere, considering it the only model for the artist, a producer of images, that can still be appreciated.

Portrait of the artist in a group

In spite of the unique and original voice of each modern artist, their creations find a limit, and so they are not completely isolated. As Charles Taylor stresses, following various contemporary hermeneutics, the human being is inherently dialogic.⁸ Whether it was the craftsman in the Middle Ages working in guilds, the painter or sculptor in the Renaissance working in the studio, or even in 19th century schools where the master-student relationship developed, the artist was continually integrated in a network of influences, a milieu of belonging that supported his/her work. And whether or not he/she revolts against a certain perspective of meaning, the bohemian artist does not escape the rule. It is precisely in refusing the bourgeoisie morality and its principles of life, that associations and organizations become necessary to create families, and communities of friends who share the same basic solitude, and the same obsession with singularity.

But what is a group in art? The artist craftsman of the Middle Ages or the Renaissance laboured for the edification of a common work; if he worked within a collectivity, he certainly did not belong to a collective such as it is understood today. For there to be a group, there must be freedom of choice for the individual wishing to participate in an association where his/her artistic interests are respected. In short, there must be recognition or even sympathy towards each one's search for authenticity. In this sense, artistic groups are not hierarchic, they do not seek to be a totalizing form in which the individual becomes only a part reflecting the whole. The ideal community has nothing to do with communism as a utopian ideal of fraternal union. Much to the contrary, here it is the singularity of each member that creates the community movement and enthusiasm. Altogether, the community is a pluralistic society. There is not, then, a militancy like that found in Sartre's analysis, where it was a matter of commitment, of becoming responsible for a collective « we » (the-being-in-the-group) and sometimes until death. If the artistic « we » is the community, it is neither the « we » of confusion nor the Hegelian synthesis, it is instead the « we » who says no. This, implicitly or explicitly, marks

Meret Oppenheim, *Dialog*, 1958. Encre sur papier / Ink on paper. 43 x 32 cm. Extrait de : Renée Riese Hubert, *Magnifying Mirrors. Women, Surrealism, & Partnership*. University of Nebraska Press, Lincoln & London, 1994.

teur de la Renaissance qui travaille en atelier et même encore au XIX^e à l'intérieur des écoles où se développent des relations maître-élève, l'artiste est constamment intégré à des réseaux d'influence, à un milieu d'appartenance. Et qu'il soit ou non en révolte avec un certain horizon de sens, l'artiste bohème n'échappe pas à la règle. C'est justement en refusant la morale bourgeoise et ses principes de vie que des associations, des regroupements, vont devenir nécessaires et engendrer des familles, des communautés d'amis qui auront en partage la même solitude de fond, la même obsession de la singularité.

Mais qu'est-ce qu'un groupe en art? L'artiste artisan du Moyen Âge ou celui de la Renaissance qui travaillait à l'édification d'une œuvre commune n'appartenait certes pas à un collectif tel qu'on peut l'entendre aujourd'hui. Pour qu'il y ait groupe, il faut le libre choix d'un individu désirant participer à une association dans laquelle ses intérêts artistiques sont respectés. Bref, il faut qu'il y ait reconnaissance, ou encore sympathie vis-à-vis la recherche de l'authenticité de chacun. En ce sens, les groupes artistiques ne sont pas hiérarchiques, ils ne recherchent pas une forme de totalisation dans laquelle l'individu ne deviendrait qu'une partie reflétant le tout. L'idéal communautaire n'a rien à voir avec le communisme comme utopie de la fusion fraternelle. Bien au contraire, c'est la singularité de chacun des membres qui crée ici le mouvement, l'enthousiasme communautaire. En somme, le nous communautaire, est ici un nous pluriel. Ce n'est donc pas un nous militant comme on le retrouve analysé chez Sartre lorsqu'il s'agit, dans l'engagement, de devenir responsable d'un « nous » collectif (l'être-dans-le-groupe) et parfois jusque dans la mort. Si le nous artistique est communautaire, ce n'est pas le nous de la confusion ni de la synthèse hégélienne, c'est plutôt le nous qui dit non. Celui qui implicitement ou explicitement marque la différence entre les amis et l'ennemi. Et pour exprimer ce nous amical, rien de tel qu'un Manifeste.

De façon générale, les Manifestes exposent les intentions politico-esthétiques d'un certain nombre d'individus. Pas étonnant, qu'ils fassent leur apparition en arts visuels uniquement au cours du XX^e siècle et plus particulièrement au sein des différents groupes d'avant-gardes.⁹ Même s'il n'y a en général qu'un signataire, les autres, hommes et femmes, en revendiquent la lettre et l'esprit en le co-signant. Singularité oblige, cette revendication dans le cadre d'un nous pluriel, demeure fragile. Ce qui fait qu'avec le temps l'histoire finit toujours par ne leur attribuer qu'un seul auteur. Par exemple, si on pense plus spécifiquement au surréalisme, l'un des mouvements qui s'est le plus engagé dans le sens d'une expérience collective, il n'en demeure pas moins que

celui-ci aura vécu tout au cours de son existence de fréquents va-et-vient, des sorties bruyantes, produisant forcément des ruptures, des trahisons, voire même des exclusions. C'est que dans ce régime de singularité (cf. Heinrich), c'est encore la liberté de l'artiste, l'esthétisation de soi qui demeure inaliénable, fondamentale. Le nous communautaire, que revendiquent les Manifestes, est essentiellement celui d'une communauté de gens sans communauté.¹⁰

Au cours de ces expériences collectives, des relations exceptionnelles ont eu lieu; des hommes et des femmes se sont côtoyés, unissant leurs moyens d'expression (littérature, théâtre, danse, arts visuels) et

the difference between friends and the enemy. And to express this friendly "we", there is nothing like a Manifesto.

In general Manifestos show the politico-aesthetic intentions of a certain number of individuals. Not surprisingly they make their appearance in the visual arts only during twentieth century and, more particularly, within different groups of the avant-garde.⁹ And even if, generally, there is only one signature, the others, men and women, literally and in spirit claim the co-signing of it. Also singularity is required, this demand in the framework of a plural "we" remains nevertheless fragile. What happens is that with time, history always ends by attributing them a single author. For a specific example, take Surrealism. One of the most engaged movements in the sense of a collective experience, was not lessened by all that happened during its existence, the frequent comings and goings, noisy departures, forcefully produced ruptures, betrayals and even exclusions. Because in this regime of singularity (cf. Heinrich) it is still the freedom of the artist, the aestheticization of the self which remains inalienable and fundamental. The community "we" that the Manifestos claim is essentially a community of people without a community.¹⁰

On the occasion of these gatherings, however, exceptional relationships took place. Nothing during these collective experiences would prevent men and women from getting together, combining their means of expression, (literature, theatre, dance, visual art) and deciding at times to make joint works. In this respect the Surrealist experience was a model. Thanks to automatic writing the game "cadavre exquis", the collages, photomontages, the working out of certain art books, etc., these multiple explorations opened the way to making art precisely tested notions of talent, work, and the creator subject. In these natural groupings, the occasion was also right for artists to form as couples. But, even if this was the case for several of these couples, a permanent collaboration never took place which would have affirmed an artist duo for the first time in the history of art.¹¹ Why?

Love or friendship: which encounter?

The history of groups is also the history of encounters. Groups favour meetings. And these meetings favour duos. It is straightforward; to have a meeting there must be two people. And even though the interest given to the idea of the encounter is probably modern, the story of couples (friends, lovers), has always punctuated Western history. Aesthetically, I will commit myself by saying that it found its acme in the Surrealist movement and philosophically in the existentialism of Sartre. Moreover, does not the social context lend itself to it? Modernity, which coincides with the development of mass industrial society, has produced the automation in which individuals find themselves disoriented and isolated; the economic demands and the desire for social success have favoured mobility and being uprootedness. Within this forlorn climate, the encounter becomes fascinating. Magic.

For the Surrealists, precisely, never did the encounter, the idea of the encounter, ever appear so wonderful. In *L'amour fou*, Breton recalls an investigation made with his friend Éluard about an important encounter for the magazine *Minotaure*, an encounter that is not calculated or foreseeable, but happens by chance. The Surrealist encounter is a chance encounter. And what is more, it is the desire for chance. The desire that whatever happens should happen by chance. Not surprisingly the encounter is always amorous; and consequently favours the woman. Only the woman. But which woman? Take *Nadja*, this fantastic narrative-book, hand written by Breton which tells the story of an encounter. An encounter remaining an encounter. Because as it is presented and lived by Breton and Nadja, the encounter remains at the level of loving the encounter, the dreamed encounter. The Surrealist encounter, although wildly desirable because it is open to the desire of others and to the unpredictable outside, is first and foremost a literary experi-



René Magritte, *Je ne vois pas la femme cachée dans la forêt*, 1929. Photomontage. Extrait de : Gaëtan Picon, *Le surréalisme 1919-1939*. Éditions d'art Albert Skira S.A., Genève, 1988.

décidant, parfois, de faire œuvre commune. À cet égard, l'expérience surréaliste fut exemplaire. Grâce à l'écriture automatique, au jeu du cadavre exquis, aux collages, aux photomontages, à l'élaboration de certains livres d'art, etc., ces multiples explorations ont ouvert la voie à une nouvelle manière de faire de l'art en mettant à rude épreuve les notions de talent, d'œuvre et de sujet créateur. L'occasion était belle aussi pour que, au sein de ces rassemblements naturels, des couples d'artistes se forment. Or, même si ce fut le cas pour plusieurs d'entre eux, jamais de ces couples une collaboration permanente n'aura lieu, permettant ainsi pour la première fois dans l'histoire de l'art l'affirmation d'un duo d'artistes.¹¹ Pourquoi?

Amour ou amitié : quelle rencontre ?

Les groupes favorisent les rencontres. Et ces rencontres favorisent les duos. Simple : pour qu'il y ait rencontre, il faut être deux. Et bien que les rencontres, les histoires de couples (amis, amants) ponctuent depuis toujours l'histoire occidentale, l'intérêt accordé à l'idée de rencontre est probablement moderne. Sur le plan esthétique, je m'avancerai à dire qu'elle trouve son acmé à l'intérieur du mouvement surréaliste et sur le plan philosophique, au sein de l'existentialisme de Sartre. La modernité, qui coïncide avec le développement d'une société industrielle de masse, a produit l'atomisation dans laquelle l'individu s'est retrouvé désorienté, isolé ; les exigences économiques et le désir de réussite sociale ont favorisé la mobilité et le déracinement. À l'intérieur de ce climat d'esseulement, la rencontre devient fascinante. Magique.

Chez les surréalistes justement, jamais la rencontre, l'idée de la rencontre, n'est apparue aussi belle. Dans *L'amour fou*, Breton rappelle une enquête faite avec son ami Éluard pour la revue *Minotaure* sur la rencontre capitale, celle non pas calculée, prévisible, mais celle qui arrive grâce au hasard. La rencontre surréaliste est celle du hasard. Plus : c'est le désir du hasard. Le désir de ce qui doit arriver, arrive par hasard. Pas étonnant alors que la rencontre soit toujours amoureuse ; et conséquemment avantage la femme. Uniquement la femme. Mais quelle femme ? Prenez *Nadja*, ce livre-récit fabuleux écrit de la main de Breton et qui raconte l'histoire d'une rencontre. De fait : le rêve de la rencontre. Car, telle que présentée et vécue par Breton et Nadja, la rencontre demeure ici au niveau de l'amour de la rencontre, de la rencontre rêvée. Ainsi, la rencontre surréaliste, bien que follement désirable, parce qu'ouverte sur le désir du tout autre, sur le dehors imprévisible, est d'abord et surtout une expérience littéraire qui appartient à l'espace de la fiction et dans lequel *Je est un autre*. « Qui suis-je ? », questionne justement Breton dès la première ligne de son ouvrage. Conséquemment, l'image de la femme qui rend possible cette expérience est plus fantomatique que réelle. La femme, chez Breton et chez plusieurs des membres masculins du mouvement, est, comme le dénonce Xavière Gauthier¹², la femme sorcière, la femme enfant, la femme fée, mystérieuse et insaisissable, la femme qui disparaît et qui, ce faisant, anime le désir amoureux, le désir d'abandon, de fusion, le désir demeuré désir, l'amour fou, celui qui se conjugue toujours avec passion, celui qui paradoxalement aussi anéantit toute véritable rencontre.

Sous un horizon bien différent, Sartre, pour qui le rapport à autrui est nécessairement de l'ordre de la rencontre, aboutit également à d'impossibles rendez-vous. C'est que, chez Sartre, la rencontre est toujours menaçante. La rencontre menace ma liberté en tant que sujet. Dans la relation amoureuse, dans le désir d'une rencontre privilégiée avec celui ou celle que l'on désire, il n'en va pas autrement. L'amant désire l'aimée de manière à ce qu'elle soit aimée comme objet désiré. Or, puisque l'être aimé veut être aussi aimant, afin de sortir de sa passivité, le conflit s'installe. En somme, deux sujets libres ne peuvent désirer en même temps. Ainsi, la rencontre amoureuse est vouée à l'échec. Pris dans une dialectique sujet-objet, Sartre fait de la rencontre humaine, une lutte où les libertés sont malheureusement en jeu. Sauver sa liberté, c'est donc accepter d'être seul, de se créer seul. Solution : on vit côte à côte. On milite fraternellement pour la même cause. Mais la création, elle, ne

ence belonging to fiction and in which the *I* is an *other*. From the opening lines of his work, Breton precisely questions, "Who am I?". Consequently, the image of the woman that makes this experience possible is more ghostlike than real. The woman for Breton and numerous other masculine members of the movement, as Xavière Gauthier¹² has indicated, is the sorceress, the child woman, the fairy woman, mysterious and elusive, the woman who disappears and so animates the amorous desire, the desire of abandonment, of merging, the desire remains desire, a wild love that is always combined with passion and which, paradoxically, also destroys all real encounters.

Under a very different perspective, Sartre, for whom the relationship with the other is necessarily part of the encounter, also ends up with an impossible encounter. For Sartre the encounter is always threatening. The encounter threatens one's freedom as a subject. In the amorous relationship, in the desire for a special encounter with him or her that one desires, it cannot be otherwise. The lover desires the loved one in such a way that she must be loved as a desired object. Now, since the one loved wants also to be loving, to be released from his/her passivity, the conflict takes a firm hold. In short, two free subjects cannot desire each other at the same time. So the amorous encounter is destined to fail. Taken as the dialectic of the subject-object, Sartre makes the human encounter a struggle where freedom is unfortunately in play. To retrieve his/her freedom is to accept being alone, to develop alone. The solution is to live side by side. To argue in a brotherly way for the same cause. But, creation does not endure the duo and does not endure love, in any case, not in a mutually felt relationship. Is this not more or less what the women artists of the Surrealist movement were living through? Not generally being the one to inspire the lover and also, for the most part, wanting to affirm her creative freedom, how can an artist duo be formed in these conditions? For there to be an encounter there first must be a confrontation. For there to be a duo, the face of the other is necessary. And this face of the other — here it does not matter which sex — is neither the face of a ghost, nor the gaze of the subject who will become the obstacle of our freedom. It is a personified face who returns the dialogue, the word of the other transforms the self, and instead of alienating us, frees us from our natural egoism.¹³

Western thought shaped by nearly two thousand years of Christian love has minimized the importance of the friendship of the Greeks, the *philia* of Ancient times. But, recently, without a doubt for the same reasons as evoked above, this notion concerning the idea of the encounter is revived. Originally the *philia* referred, for the Greeks, to the public space, to human beings together within the *Polis*; but it has quickly become part of the privileged relationship that keeps two individuals together, becoming, then, an encounter of quality between virtuous men contributing to their happy existence. Unlike passionate love, friendship is arranged between equals. Contrary to passionate love, friendship is a love, a shared pleasure. Nevertheless, the Ancients would only have accepted this fair sharing in a relationship where unity rather than difference dominated. From Aristotle to Montaigne by way of Cicero, the true friendship of two individuals, loving each other essentially for who they are, was produced between two bodies sharing the same spirit. The other that I love is an *alter ego*, another self. The other friend is my fellow man, my mirror, my double.¹⁴

Even if it was the friendship of the Ancients that rendered the encounter possible, what happens in the artist duos can only be formed in a friendship where the other is seen as other than the self. Artistic production requires this. If for them, friendship is possible only with their fellow men, this in the future should not be a synonym of the same. If inevitably there is always equality, from now on it is a matter of the differences being integrated. We are equal in our differences. Therein lies the importance of what we called above, with Levinas, the face of the other, the confrontation. The friendship that the artist duos here exemplify demands that one meet the other on the ground of the other. The friendship,

souffre pas le duo, ne souffre pas l'amour, en tout cas pas dans une relation de reconnaissance mutuelle. N'est-ce pas, à peu de choses près, ce que vivront les femmes artistes dans le mouvement surréaliste ? N'étant pas, en règle générale, celles qui inspirent l'amant, et ayant également pour la plupart le goût d'affirmer elles aussi leurs libertés créatrices, comment dans ces conditions un duo d'artistes pouvait-il se former ? Pour qu'il y ait rencontre, il faut qu'il y ait d'abord face à face. Pour qu'il y ait duo, il faut le visage d'autrui. Et ce visage d'autrui — peu importe ici son sexe — n'est ni un visage fantôme, ni le regard d'un sujet qui viendrait faire obstacle à notre liberté, c'est un visage incarné qui renvoie au dialogue, à la transformation de soi par le dialogue, celui où la parole de l'autre, loin de nous aliéner, nous libère de notre égoïsme naturel.¹³

La pensée occidentale, façonnée par près de deux mille ans d'amour chrétien, a minimisé l'importance de l'amitié grecque, la *philia* des Anciens. Mais depuis peu, sans doute pour les mêmes raisons évoquées plus haut concernant l'idée de rencontre, on renoue avec cette notion. À l'origine, la *philia* renvoyait chez les Grecs à l'espace public, à l'être-ensemble au sein de la *Polis* ; mais elle a vite rejoint la relation privilégiée qu'entretiennent ensemble deux individus, devenant ainsi une rencontre de qualité entre hommes vertueux, laquelle contribuera à leur bonheur d'exister. Contrairement à l'amour passion, l'amitié est un amour, une joie partagée. D'Aristote à Montaigne, en passant par Cicéron, la véritable amitié, celle de deux individus s'aimant essentiellement pour eux-mêmes, se produit entre deux corps ayant une même âme. L'autre que j'aime est donc un *alter ego*, un autre moi-même. L'autre ami est mon semblable, mon miroir, mon double.¹⁴

Ainsi, même si l'amitié des Anciens fait intervenir la rencontre, celle qui devra s'effectuer dans des duos d'artistes ne pourra se construire qu'à l'intérieur d'une amitié où l'autre est vu comme un autre que moi. Le travail artistique l'oblige. Même si pour eux, l'amitié n'était possible qu'au sein du même, du semblable, celle-ci désormais ne doit pas être synonyme de pareil. Si forcément il y a toujours égalité, l'égalité dont il s'agit s'intègre dorénavant à l'intérieur des différences. Nous sommes égaux dans nos différences. De là l'importance de ce que nous appelions plus haut avec Lévinas le visage d'autrui, le face à face. L'amitié, dont les duos d'artistes sont ici la figure exemplaire, exige que l'on rencontre l'autre sur le terrain de l'altérité. Ainsi, l'amitié n'est surtout pas la rencontre de deux « je » identiques, ni la simple addition de deux « je » différents. Et s'il fallait parler comme Sartre d'un « nous sujets », d'un nous engagé dans un projet commun, il faudrait penser ce « nous sujet » comme un « nous sujet » divisé, séparé, lequel s'insérant dans l'entre nous du dialogue, rend possible un décentrement de soi, un dessaisissement de soi à l'intérieur d'un échange mutuel. Échange d'où seule la fécondité pourra advenir. Celle, en l'occurrence ici, d'une production artistique commune, laquelle n'est, à mon sens, le résultat ni d'un collectif, ni d'un groupe, mais plutôt d'une communauté, que je qualifierai, à la suite de Blanchot, d'inavouable.¹⁵ ■

then, is certainly neither an encounter of two identical "I's" nor the simple addition of two different "I's". And if one must speak, like Sartre, of a "we subject", of a "we" engaged in a common project, one must think of this "we subject" as a divided and separated "we subject" that is being inserted between the "us" of the dialogue, making possible a decentring of the self, a relinquishment of the self in a reciprocal exchange, an exchange that can only be fruitful. The one occurring here from a common artistic production is the result, in my mind, of neither a collective, nor a group, but rather a community that I would describe, following Blanchot, as undisclosable.¹⁵ ■

Translation: Janet Logan

NOTES :

1. À notre connaissance, la question des duos en art ayant une création commune a jusqu'à maintenant été très peu étudiée. Récemment, j'apprenais qu'en 1990 la revue allemande *Kunstforum* a consacré deux numéros (nos 106 et 107) sur les «Künstler-Paare», et que la même année à New York s'est tenue une exposition intitulée *Team Spirit* et à laquelle on a consacré un catalogue. Par ailleurs, deux autres expositions récentes ont abordé indirectement l'idée du duo ; il s'agit de *Double vie Double vue* présentée à la *Fondation Cartier pour l'art contemporain* dans le cadre du Mois de la photo à Paris qui eut lieu du 1^{er} novembre au 29 décembre 1996 et *Le surréalisme et l'amour* qui s'est tenue au Pavillon des Arts à Paris du 6 mars au 18 juin 1997/To my knowledge, and until now, the question of duos having a common art practice has been studied very little. Recently I learned that in 1990, the German magazine *Kunstforum* devoted two issues (no. 106 & 107) to the "Künstler-Paare" and that same year in New York, an exhibition was held called *Team Spirit*, for which there was a catalogue. Furthermore, two other recent exhibitions indirectly approached the idea of the duo. They were *Double vie Double vue* presented at the *Fondation Cartier pour l'art contemporain*, for the Mois de la photo in Paris, from November 1 to December 29, 1996, and *Le surréalisme et l'amour*, at the Pavillon des Arts in Paris, from March 6 to June 18, 1997.
2. Voir/See: Nathalie Heinich, *Être artiste. Les transformations du statut des peintres et des sculpteurs*, Klincksieck, 1996, p. 26-27. Toujours sur cette question de la transformation de l'image de l'artiste, voir également de la même auteure *Du peintre à l'artiste. Artisans et académiciens à l'âge classique* (Éd. de Minuit, 1993)/Still on this question of transformation of the image of the artist, see by the same author *Du peintre à l'artiste. Artisans et académiciens à l'âge classique* (Éd. de Minuit, 1993).
3. Voir de Charles Taylor, *Les sources du moi, la formation de l'identité moderne*, Boréal, Montréal, 1998/See: Charles Taylor, *Sources of the self: the Making of the Modern Identity*, Harvard University Press, 1989.
4. Voir/See *Critique de la faculté de juger*, Éd. Vrin, 1979, p.149.
5. Sur ce retrait du monde comme condition nécessaire à l'apparition de l'esthétique comme science du goût, voir/On this withdrawal from the world as a necessary condition to the appearance of the aesthetic as a science of taste, see: Luc Ferry, *Homo Aestheticus, l'invention du goût à l'âge démocratique*, Grasset, Le collège de philosophie, 1990.
6. À ce sujet, voir le beau livre de/For this subject, see the beautiful book by Jean Starobinski, *Portrait de l'artiste en saltimbanque*, Champs Flammarion, 1983.
7. Voir/See *Être Artiste...*, op. cit. p. 39-40.
8. Voir: Charles Taylor, *Grandeur et misère de la modernité*, Belin, coll. L'essentiel, 1992, p.48/See: Charles Taylor, *The Malaise of Modernity*, Anansi, 1991.
9. Donnons, pour exemple, celui du Futurisme de Marinetti (1910); du Suprématisme de Malevitch (1915); du Dadaïsme avec Tzara (1918); du Surréalisme avec Breton (1924 et 1930); et, bien sûr, celui des Automatistes et leur *Refus global* avec Borduas (1948)/Taking as example that of Futurism by Marinetti (1910); of Suprematism by Malevitch (1915); of Dadaism with Tzara (1918); of Surrealism with Breton (1924 & 1930); and certainly that of the Automatists and their *Refus global* with Borduas (1948).
10. Je paraphrase à peine une parole de Bataille citée par Blanchot dans son livre/ I am slightly paraphrasing a word of Bataille quoted in Blanchot, in his book *La communauté inavouable*, Éd. de Minuit, 1983, p. 9.
11. Sur les couples au sein du mouvement surréaliste, voir/For couples in the Surrealist movement, see *Magnifying Mirrors, Women, Surrealism, & Partnership* de Renée Riese Hubert, University of Nebraska Press, Lincoln & London, 1994.
12. Voir/See *Le surréalisme et la sexualité*, Éd. Gallimard, 1971.
13. Sur cette pensée du visage comme sortie de soi, voir d'Emmanuel Lévinas, *Totalité Infinie*, le livre de poche, coll. Biblio essais, mais également le très beau commentaire de Alain Finkielkraut sur la pensée de Lévinas dans *La sagesse de l'amour*, Gallimard, 1984/For this thinking of the face as a departure from the self, see *Totalité infinie* by Emmanuel Lévinas, Le livre de poche, coll. Biblio essais, and also the very beautiful commentary by Alain Finkielkraut on Lévinas's thought in *La sagesse de l'amour*, Gallimard, 1984.
14. Prenons pour exemple deux extraits. De Cicéron: «Celui qui regarde un ami véritable porte en fait comme un regard sur un autre que lui-même», (*De l'amitié*, VII, 23); de Montaigne: «En l'amitié de quoi je parle, elles (les âmes) se mêlent et se confondent l'une et l'autre, d'un mélange si universel, qu'elles effacent et ne retrouvent plus la couture qui les a jointes. Si on me presse de dire pourquoi je t'aimais, je sens que cela ne se peut exprimer qu'en répondant: «Parce que c'était lui; parce que c'était moi», *Œuvres complètes*, livre I, chap. 28 (Seuil L'Intégrale)/Take for example, two extracts: one from Cicero, "He who looks at a true friend, in fact, casts a gaze on an other than himself", (*De l'amitié*, VII, 23); and one from Montaigne: "In the friendship of which I speak, they (the souls) mingle and merge the one with the other, becoming so universal that they are obliterated, no longer finding the seam that has joined them. If I am pressed to say why I have loved, I feel it can only be expressed in replying, 'Because it was him; because it was me'", *Œuvres complètes*, livre I, chap. 28 (Seuil L'Intégrale).
15. À venir: le duo à l'âge démocratique et les expériences duelles/To follow: the duo in the democratic era and dual experiences.