

# DYSFUNCTION

*Critics, ethics and challenges in Art-Based Research dissemination*

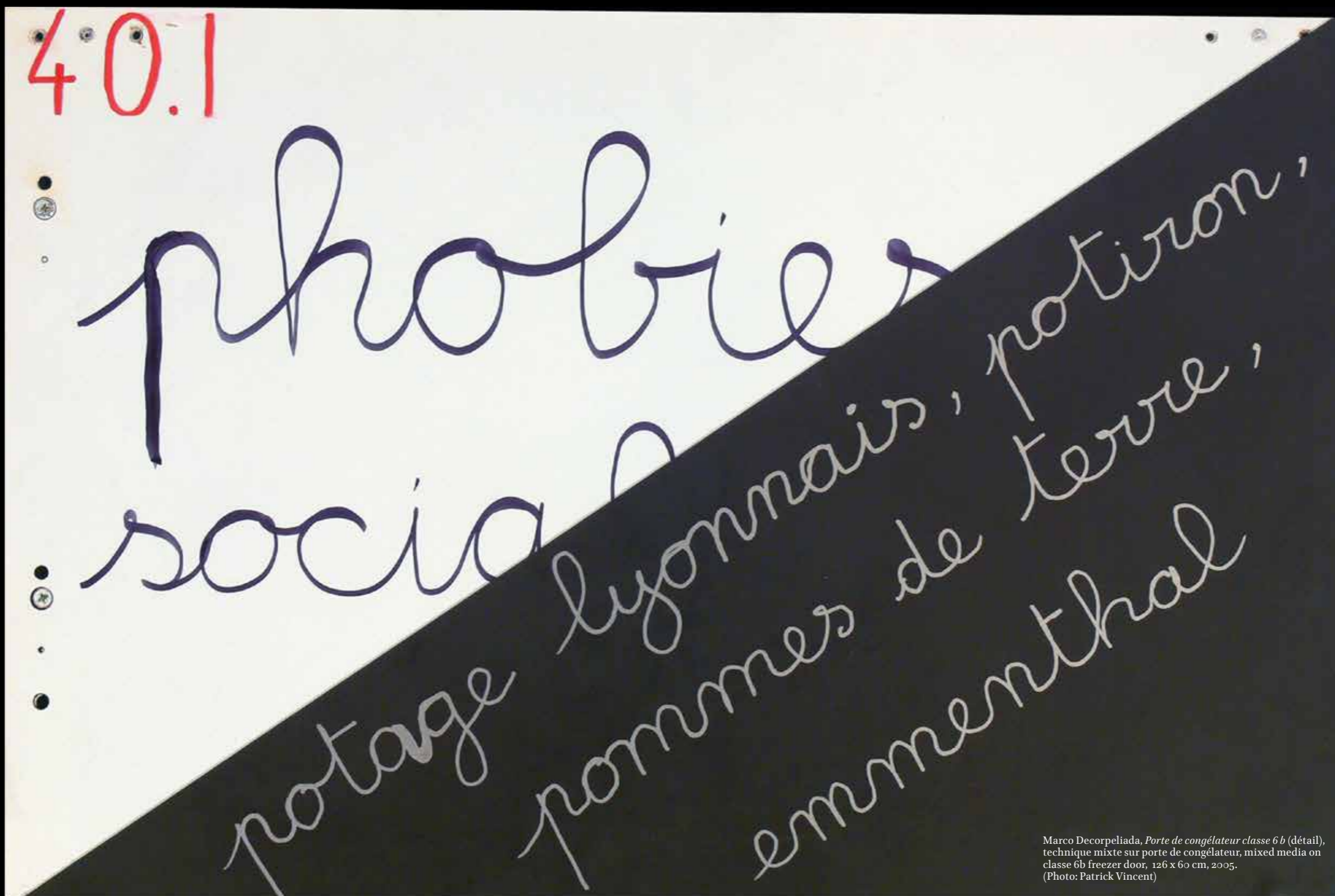
Marco Decorpeliada est né en 1947 à Tanger au Maroc. Son père, fils d'émigrés italiens et géomètre de formation, y avait repris l'entreprise familiale de travaux publics. En 1975, le père meurt d'un cancer du côlon. Marco Decorpeliada va alors suivre sa mère et ses deux sœurs en France, où ils s'installeront chez les grands-parents maternels, à Ozoir-la-Ferrière, en Seine et Marne. Après quelques années, il tente de reprendre des études de médecine entamées au Maroc, puis il les interrompt brutalement pour voyager. Pendant presque dix ans, il va sillonner le monde. On sait qu'il est passé à Belem au Brésil, à Quito et aux Galapagos. On le retrouve à Pontianak (Bornéo), à Singapour, puis dans le sud des Maldives. Toujours plus à l'ouest, il franchit la frontière éthiopo-somalienne à BeledWeyne, continue vers Mongalia au sud du Soudan, puis Bangui et Port Harcourt.

Revenu en France en 1995, il semble qu'il soit d'abord retourné à Ozoir-la-Ferrière où il apprend le décès de ses grands-parents. Commence alors, cette fois en France, une période d'errance, pendant laquelle il est hospitalisé dans plusieurs grands hôpitaux psychiatriques : la Timone à Marseille, le Vinatier à Lyon et Maison-Blanche en région parisienne. Il cherchera chaque fois avec acharnement à obtenir les diagnostics dont il a été l'objet.

Début 2004, il rencontre le Dr Sven Legrand qui l'encourage dans ses premiers bricolages, tout en le poussant à fréquenter des expositions, et en particulier celles d'art brut. Pendant deux ans, il s'engage dans la fabrication d'objets qui remettent en cause la classification diagnostique. En décembre 2006, il disparaît près de Leticia en Amazonie colombienne, lors d'un accident d'avion.

Nous présentons ici les objets confiés au Dr Sven Legrand par la sœur de Marco Decorpeliada. Ils nous sont apparus remarquables comme tentative de résistance aux diagnostics attribués. Tentative joyeuse, ironique et d'une logique implacable.

*Marco Decorpeliada was born in 1947 in Tangiers, Morocco. His father, whose parents were Italian and who worked as a surveyor, took over the family civil engineering business there. In 1975, his father died from colon cancer. Marco Decorpeliada would consequently follow his mother and two sisters to France, where they moved in with his grandparents on his mother's side, in Ozoir-la-Ferrière, Seine et Marne. A few years later, he tried to go back to studying medicine, which he had started in Morocco, but he stopped abruptly in order to travel. He roamed the world for nearly ten years. We know that he went to Belem in Brazil, as well as to Quito and to the Galapagos. He also went to Pontianak (Borneo), Singapore, and the southern Maldives. Continuing westward, he crossed the border between Ethiopia and Somalia at BeledWeyne, and continued on to Mongalia in southern Sudan, then Bangui and Port Harcourt.*



Marco Decorpeliada, *Porte de congélateur classe 6b* (détail), technique mixte sur porte de congélateur, mixed media on classe 6b freezer door, 126 x 60 cm, 2005. (Photo: Patrick Vincent)

De : marco <marco.de@yahoo.fr>  
Date : 8 avril 2004 03:50:56 HAEC  
À : Sven Legrand <slegrand@free.fr>  
Objet : DSM 4

Cher Docteur Sven,

Je viens de saisir pourquoi la logique des codes du DSM 4 et donc celle des diagnostics / étiquettes que l'on m'a collés m'échappe : c'est qu'ils (les docteurs du DSM 4) sont de mèches avec les mecs qui font les codes des produits de Picard Surgelés : ils utilisent les mêmes codes !

J'ai l'habitude des catalogues Picard (où j'achète toujours les mêmes produits vu que j'aime pas sortir faire des courses et que dès que je mange un truc une fois, je continue à en manger pendant 6 mois ou plus) et j'ai vu que les trois derniers chiffres des catalogues et les trois premiers du DSM sont les mêmes.

Exemples :

- 20.1 Schizophrénie, type catatonique continue = crevettes roses entières cuites
- 25. 0 Trouble schizo affectif type bipolaire = 2 pissaladières oignon fromage anchois
- 42. 0 Trouble obs compulsif = carottes en bâtonnets cuites vapeur
- 45. 0 Somatisation = moules en coquilles
- 41. 1 Anxiété généralisée = pizza trois fromages
- 52. 3 Vaginisme = sauté de veau, épaule et sous-noix sans os
- 60. 0 Personnalité paranoïaque = pommes risolées XL
- 65. 4 Pédophilie = poirier, mousse de vanille avec morceaux
- 90. 9 Hyperactivité = succès aux noix...

J'ai pris ces exemples au hasard mais vous savez comme moi que le hasard n'existe pas et c'est pas pour des prunes que "moules en coquilles" correspond à "somatisation", ou "sauté de veau sans os" à "vaginisme" et qu'un "trouble bipolaire" renvoie à "2 pissaladières". Non ?

Bon, je m'arrête là.

Je voulais absolument vous faire part de cette découverte qui va sans doute changer beaucoup de choses en psychiatrie.

... Et sans doute aussi dans ma vie ....

Cela me donne beaucoup de travail, je vous raconterai lors de notre prochain groupe.

À bientôt, donc,

Votre très reconnaissant

Marco D.

*Returning to France in 1995, he appears to have first gone back to Ozoir-la-Ferrière, where he learned that his grandparents had died. A period of wandering began, this time in France, during which he was hospitalised in various major psychiatric institutions, including la Timone in Marseille, le Vinatier in Lyon and Maison-Blanche in Paris. And every time he doggedly sought to obtain the diagnoses to which he was subject.*

*In early 2004, he met Dr Sven Legrand, who encouraged his first works, as well as pushing him to go to exhibitions, especially those featuring outsider art. He committed two years to creating objects which challenged diagnostic classification.*

*In December 2006, he disappeared near Leticia in the Amazon region of Colombia after an air accident.*

*Below are items entrusted to Dr Sven Legrand by Marco Decorpeliada's sister. They appeared to us to be remarkable as an attempt to oppose the diagnoses reached; a joyful and ironic attempt that is remorseless in its logic.*



PM  
Marco Decorpeliada nous intéresse parce que dans sa forme même, il critique les classifications entre théâtre et conférence, entre fiction et document, entre art et recherche, et que c'est ça qui nous intéresse dans les méthodes de recherche basées sur l'art.

SD  
J'ai eu l'impression d'être face à une pièce de théâtre avec des gens qui s'expriment avec beaucoup de talent, récitent un texte sans hésitations, bien écrit, ne s'interrompent pas, tout est millimétré avec les bons trucs d'humour aux bons moments, les jeux de ping-pong. J'ai eu l'impression d'être face à une pièce de théâtre totalement bien réglée qui n'a pas grand-chose à voir avec un colloque, une conférence où l'on hésite, où l'on se trompe, on repart, on arrête, il y a des bugs. Dès le départ, le cadre était posé comme un cadre fictionnel à travers la manière dont les différentes personnes parlaient. Leurs paroles, leur manière de s'exprimer, la manière dont la parole était distribuée, les choses qu'ils disaient, la présence de Monsieur Loyal, les rires dans la salle, etc. créait une sorte de connivence. Le cadre pragmatique de la fiction c'est que tout le monde sait qu'il s'agit d'un jeu.

VP  
Je ne suis pas convaincue, à la fin, que tout le monde sache si c'est une fiction ou pas.

## Chacun son Marco

Une conversation au sujet de, et avec Marco Decorpeliada. En présence de : Yan Péliissier (YP), Olivier Vidal (OV), Stéphane Debenedetti (SD), Véronique Perret (VP), Philippe Mairesse (PM), Eila Szendy (ES).

Entretien mené dans le cadre de l'ANR ABRIR le 04 Mai 2017.

YP  
Au départ, nous étions quatre : Marcel Bénabou, Laurent Cornaz, Dominique de Liège et moi-même. On avait fait un bouquin qui s'appelait 789 néologismes de Jacques Lacan.

Pour ce livre, on avait d'emblée adopté une démarche un petit peu artistique. C'était un glossaire qui pouvait servir des visées scientifiques, des visées de recherches, puisque tout d'un coup, on donnait accès à tous les néologismes de

From: marco <marco.de@yahoo.fr>  
Date: 8th April 2004 03:50:56 HAEC  
To: Sven Legrand <slegrand@free.fr>  
Subject: DSM 4

Dear Doctor Sven,  
I've just realised why the logic of the codes of the DSM 4, and therefore that of the diagnoses/labels that have been given me, eludes me. It's because they (the DSM 4 doctors) are in cahoots with the guys who create the codes for Picard Surgelés produce: they use the same codes!  
I'm used to Picard catalogues (from which I always buy the same products as I don't like going shopping and as when I eat something once, I carry on eating it for 6 months or more) and I've noticed that the last three catalogue figures and the first three DSM figures are the same.

e.g.  
20.1 Constant catatonic schizophrenia = whole cooked prawns  
25. 0 Bipolar schizoaffective disorder = 2 onion, cheese and anchovy pissaladières  
42. 0 Obsessive compulsive disorder = steamed, julienned carrots  
45. 0 Somatisation = shell-on mussels  
41. 1 Generalised anxiety = three-cheese pizza  
52.5 Vaginismus = sautéed veal, boned shoulder and silverside  
60. 0 Paranoid personality = extra large browned potatoes  
65. 4 Paedophilia = pear, vanilla mousse with bits  
90. 9 Hyperactivity = walnut cake etc.

I took these examples at random, but you know as well as I do that chance does not exist and it's not for nothing that "shell-on mussels" corresponds to "somatisation", or "boneless sautéed veal" to "vaginismus" or "bipolar disorder" to "2 pissaladières". You see?

Anyway, I'll stop there.

I really wanted to share this discovery with you, as it will probably change a great many things in psychiatry.

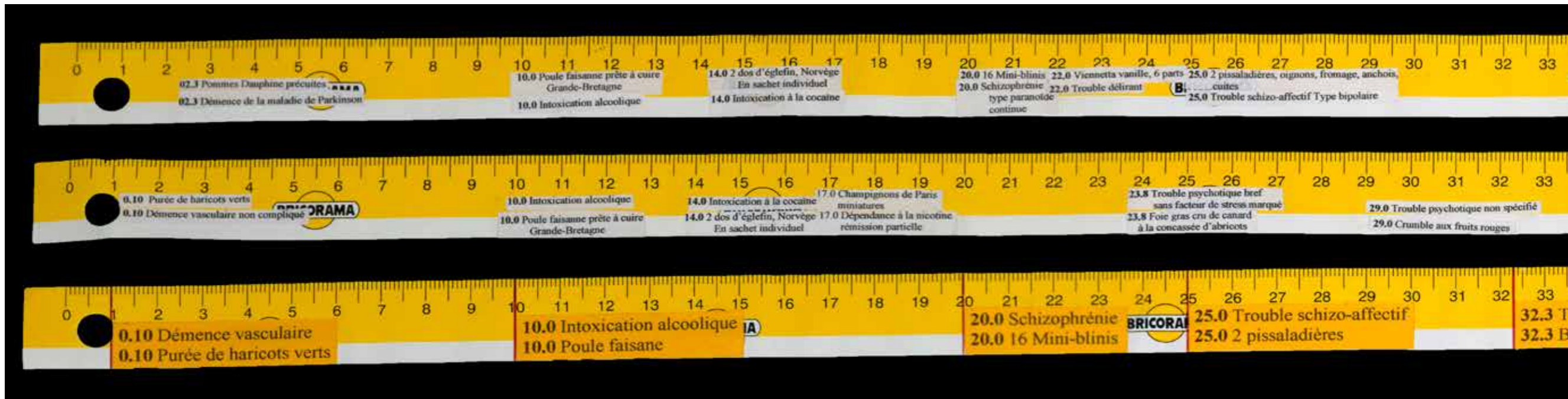
... and probably in my own life too ....

This means I have a lot of work to do, which I'll tell you about at our next group session.

See you soon then,

Very gratefully

Marco D.



Lacan, avec cette idée que chaque néologisme est un endroit où Lacan dit quelque chose d'original. Il y avait donc un aspect scientifique. Mais plutôt que de tenir des discours, de faire un livre sur la néologie de Jacques Lacan, on avait pris le parti de faire ressortir tous les aspects, tous les enjeux de cette néologie au travers de mise en listes. Par exemple on a fait des colonnes, c'était très classique, des colonnes année par année avec le nombre de néologismes. Mais on a fait ça avec des volutes, des choses comme ça, c'est simple, ce n'est pas un énorme pavé. Puis dans la marge on a fait courir un filet avec des dizaines de locutions qui servent à Lacan à introduire ces néologismes.

La mise en liste avait une qualité, c'est qu'elle faisait rire, mais les listes, comment vous dire ça, les listes visaient d'abord à faire ressortir un aspect des enjeux de la néologie sans avoir, par exemple, à faire un chapitre par enjeu, pourquoi Lacan forme tel et tel mot, comment il les forme, etc. Pour nous, c'était les groupements de listes qui pouvaient le faire ressortir. Bien sûr, il y a les lecteurs qui prennent la peine de bien regarder et les autres... On était sur un mode d'approche qui cherche à éviter le discours, mais veut susciter la réflexion.

*Exactement par la forme comme vous le disiez c'est la liste, la forme en soi qui et ce choix, il était totalement délibéré, établi ? totalement délibéré.*

YP  
Ça nous a beaucoup amusés de faire toutes ces listes. Quand on a fini ce bouquin, il y avait un colloque en préparation à l'École lacanienne de psychanalyse qu'on projetait d'intituler : « Mort de la psychopathologie. » Ce qu'il faut vous dire c'est que c'est de là que ça part, l'aventure Marco. C'est qu'en tant que psychanalystes, on est particulièrement éternés par l'abord psychopathologique de beaucoup de nos amis psychanalystes. Non pas qu'on ait quelque chose contre les classifications en tant que telles, mais on pense qu'un psychanalyste, dans son exercice, c'est ce que je dis à la fin de la conférence « Marco Decorpeliada, l'homme aux Schizomètres », n'a pas besoin de ces classifications. C'est un repérage dont il n'a pas besoin. Pour être plus précis, c'est un savoir qu'on a, mais qu'il faut oublier. Comment se passer de ce savoir qu'on a néanmoins acquis ? Car ce n'est pas la même chose d'être ignorant que d'être dans une position de docte ignorance, d'avoir su quelque chose et de délibérément s'en passer. Ce sont les deux sens du mot « ignorer ». On peut ignorer, c'est-à-dire ne pas avoir appris, mais on peut l'avoir appris et ensuite l'ignorer c'est-à-dire de ne pas en tenir compte.

Marco  
Je vous ignore, par exemple, je fais comme si vous n'étiez pas là, mais je sais que vous êtes là.

YP  
C'est ça, c'est bien, voilà. Tout à fait, c'est ça. Oublier quelque chose qui est su, c'est presque un pléonasm d'ignorance. Il y avait donc au départ une position presque militante... militante autour de cette question de la psychopathologie. C'est difficile de vous dire... enfin, ce n'est pas difficile : si vous

PM  
Marco Decorpeliada is of interest to us because in his very form, he criticises classifications between theatre and conference, between fiction and documents, between art and research, and this is what interests us in the research methods based on art.

SD  
I had the impression of being faced with a piece of theatre with people who express themselves with plenty of talent, who reel off a text without hesitation, well written, don't break off, everything is done to within a fraction of an inch with good humorous effects at the right times, backwards and forwards. I had the impression of being faced with a piece of theatre that was completely properly overseen, which had little to do with a symposium, a conference in which people hesitate, start again and stop, where there are bugs. From the off, the setting is positioned as a fictional one through the way in which the different people spoke. Their words, their way of expressing themselves, the way in which speech was distributed, the things they said, the presence of the Ringmaster, the laughter of the audience etc. created a sort of collusion. The pragmatic setting of fiction is that everyone knows it is a game.

VP  
In the final analysis, I'm not convinced that everyone knows whether it's a fiction or not.

## A Marco for everyone

A conversation about and with Marco Decorpeliada. With Yan Péliissier (YP), Olivier Vidal (OV), Stéphane Debenedetti (SD), Véronique Perret (VP), Philippe Mairesse (PM), Eila Szendy (ES). Interview conducted as part of the French National Research Agency's ABRIR project (art to reassess the critical transformations of organisations), 4th May 2017.

YP  
There were four of us to start with: Marcel Bénabou, Laurent Cornaz, Dominique de Liège and myself. We put together a book called 789 Néologismes de Jacques Lacan.

For this book, we straightaway adopted a process that was somewhat artistic. It was a glossary that could be used for scientific and research purposes, as all at once we were giving people access to all the neologisms of Lacan, with the idea that every neologism is a place where Lacan says something new. So there was a scientific aspect. But rather than preaching, creating a book about Jacques Lacan's neology, we took the standpoint of showing all the aspects and issues of this neology by creating lists. For example, we made columns, it was very classic, columns year by year with the number of neologisms. But we did this with volutes, things like that, it was simple, not a huge tome. Then in the margin we inserted dozens of phrases which Lacan uses to introduce these neologisms.



Putting things in lists had a quality, which was that it made you laugh, but lists, how can I put it, lists were mainly intended to highlight an aspect of the issues of neology without, for example, having to create a chapter per issue, why Lacan forms such and such a word, how he forms them etc. For us, it was groups of lists that could bring it out. Of course there are readers who take the time to look properly, and others... We were using an approach that did not look to establish a discourse but encourage reflection.

**Exactly through the form just as you said it's the list, the form itself which and this choice, was it totally deliberate, well established? totally deliberate.**

YP

We had a lot of fun making all these lists. When we finished this book, there was a symposium being prepared at the École Lacanienne de Psychanalyse that they were looking to call: "Mort de la Psychopathologie". What we should tell you is that it was from there that the Marco adventure began. As psychoanalysts, we're especially irritated by the psychopathological approach of many of our fellow psychoanalysts. Not that we have anything against classifications as such, but our thinking was that part of the job of a psychoanalyst – and this is what I say at the end of the conference "Marco Decorpeliada, l'Homme aux Schizomètres" – does not require these classifications. It's a tracking method he doesn't need. To be more precise, it's a knowledge you have, but that you need to forget. How do you overlook this knowledge that you have nevertheless acquired? Because being ignorant is not the same thing as being in a position of learned ignorance, to have known something and to deliberately overlook it. These are the two meanings of the (French) word for "ignore". You can ignore, i.e. fail to have learned, but you can have learned it and then ignored it, i.e. not taken it into account.

Marco

I'm ignoring you, for example, I'm behaving as if you weren't there, but I know you are there.

YP

Yes, that's it. That's absolutely right. Forgetting something that is known is almost a pleonasm of ignorance. So at the start there was an almost militant position... militant with regard to the matter of psychopathology. It's difficult to tell you... in fact it's not difficult: if you receive someone with a grid in your mind of whatever sort, deriving from the "grand" tradition of psychiatry or from its modern interpretation, the DSM, you'll hear things only through the filter of this grid, it's obvious. And without even taking psychopathology into consideration, once you've started listening to someone, once you've noted how certain threads match, how certain signifiers resonate, you've mapped out your routes, woven your threads. When you carry on listening to the patient, you have your thread in your mind, and it's sometimes difficult to hear anything new, to allow yourself to be surprised and not to go back to what you've already heard. So when you have psychopathology providing you with its pre-established grid... For some psychoanalysts, the first interviews, what we call preliminary interviews, involve making a diagnosis. And from that, saying: "Can

recevez quelqu'un avec une grille en tête quelle qu'elle soit, issue de la « grande » tradition psychiatrique ou issue de sa version moderne, le DSM, vous entendrez uniquement au filtre de cette grille, c'est une évidence. Et sans même parler de la psychopathologie, une fois que vous avez commencé à écouter quelqu'un, que vous avez repéré comment certains fils se recourent, comment certains signifiants résonnent, vous avez tracé vos chemins, tissé vos fils. Quand vous continuez à écouter l'analysant, vous avez vos fils en tête, et il est assez difficile, parfois, d'entendre du neuf, de se laisser surprendre et de ne pas reprendre ce que vous avez déjà entendu. Alors quand vous avez la psychopathologie qui vous donne sa grille préétablie... Pour certains psychanalystes, les premiers entretiens, ce qu'on appelle les entretiens préliminaires, consistent à poser un diagnostic. Et à partir de là, de dire : « Est-ce que je peux me lancer ou ne pas me lancer ? » C'est foutu d'avance si un psychanalyste procède comme ça. Notre position militante de départ était donc : « Mort de la psychopathologie ». Mais c'était un peu n'importe quoi, on ne la fait pas mourir comme ça. On se demandait donc : comment attraper ça sans faire des colloques, sans faire des livres, sans faire des articles ? Nous en parlions souvent.

OV

Ici il faut introduire Dominique de Liège, qui est psychanalyste, mais qui a écrit trois romans, et qui est presque plus oulipienne que Marcel Bénabou, qui a par exemple brodé au sein d'un autre collectif, PERECOFIL, des textes et des poèmes de Georges Perec choisissant des codes couleur pour les lettres. Quand on brode Perec, un écrivain à contraintes, on voit les contraintes s'étaler sous formes colorées. Par exemple, dans un carré, la diagonale portant toujours la même lettre, dans toute la diagonale.

YP

Un jour Dominique de Liège m'envoie un message : « Mon cher Yan, je viens enfin de comprendre pourquoi la logique des codes, et donc celle des diagnostics du DSM IV m'échappe. C'est que les psychiatres du DSM sont de mêche avec les gars de Picard Surgelés : ils utilisent les mêmes codes » et elle me donne une dizaine d'exemples, comme :

20.2 Schizophrénie, type catatonique continue = 20.2 Crevettes entières rose cuites  
42.0 Troubles Obsessionnels compulsifs = 42.0 Carottes en bâtonnets cuites vapeurs.

J'ai éclaté de rire et à partir de là, j'ai sonné le tocsin. Avec nos collègues qui avaient fait les 789, on s'est réuni et on s'est dit : « Comment on avance avec ça ? » Et un cinquième larron s'est joint à nous, Jacques Adam, un psychanalyste aussi.

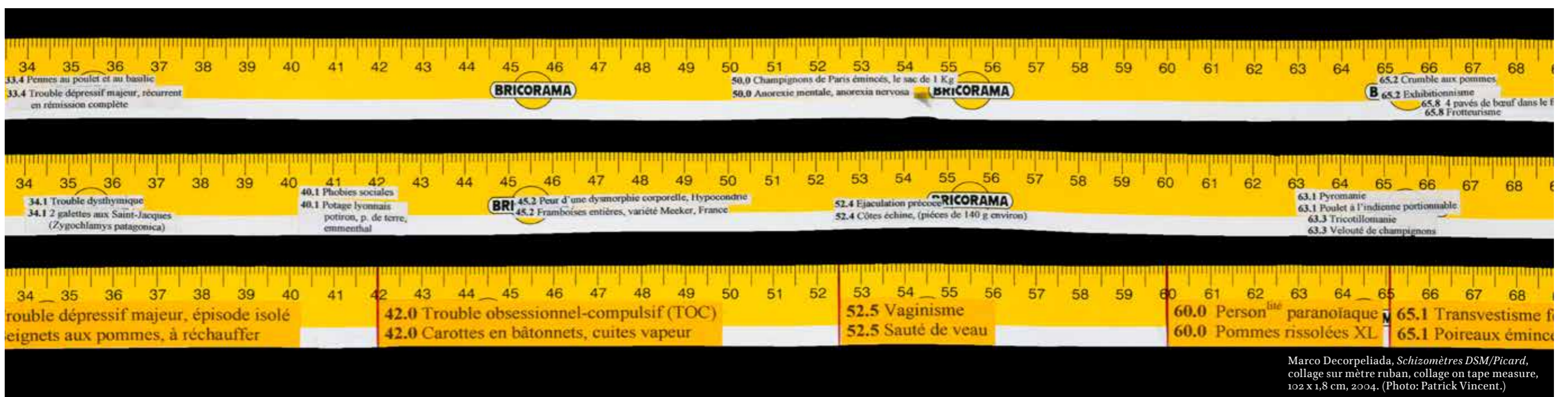
OV

Marco Decorpeliada, c'est un collectif. Le nom du personnage a été inventé plus tard, mais, finalement, le personnage ne représente rien que les multiples facettes du collectif. À travers les anecdotes sur la vie de Marco, on retrouve des informations sur la vie de chacun des artistes ou des auteurs. Et c'est pour ça qu'on retrouve dans les œuvres et l'histoire de Marco les mails de Dominique, les frigos de Yan, les jeux de dés de Jacques...

Quand j'ai été intégré dans le groupe, je devenais un peu Marco. Mais j'ai compris que je ne serai jamais un Marco. Marco est mort, mais il est mort aussi dans le collectif, c'est-à-dire qu'un des membres est parti, qui ne veut plus que Marco produise des œuvres. Je ne suis pas un Marco, c'est un positionnement qui est très étrange. Je fais partie d'un autre processus mais je n'ai pas participé au processus qui a conduit aux œuvres d'art.

YP

Le personnage Marco Decorpeliada qui a donné son nom à notre collectif – quatre psychanalyste et un écrivain – n'est pas apparu tout de suite. Avant que cette invention de départ ne débouche sur une exposition qui s'appellera



I take the plunge or not?" It's already shot to pieces if a psychoanalyst takes that approach. Our original militant position was therefore: "Death of psychopathology". But it was a bit like whatever happens, we're not going to kill it off like that. So we asked ourselves: how do we achieve this without symposia, without writing books or articles? We spoke about it a great deal.

OV

At this point we need to introduce Dominique de Liège, who is a psychoanalyst, but who has written three novels, and who is almost more oulipian than Marcel Bénabou, who, for example, embroidered the texts and poems of Georges Perec in another group called PERECOFIL, choosing colour codes for letters. When you embroider Perec, a writer using constraints, you can see the constraints spreading out in their coloured forms. For example, in a square, the diagonal always carrying the same letter, in the whole diagonal.

YP

Dominique de Liège once sent me a message: "My dear Yan, I've finally understood why the logic of codes, and therefore of the diagnoses of the DSM IV, eludes me. It's because the psychiatrists of the DSM are in cahoots with the guys from Picard Surgelés: they use the same codes" and she gave me ten or so examples, such as:

20.2 Constant catatonic schizophrenia, = 20.2 Whole cooked prawns  
42.0 Obsessive Compulsive Disorder = 42.0 Steamed julienned carrots.

I burst out laughing and that was the moment I sounded the alarm. We got together with our colleagues who did the 789 Néologismes de Jacques Lacan, and said to ourselves: "How do we proceed with this?". And a fifth member called Jacques Adam, also a psychoanalyst, joined us.

« Marco Decorpeliada, Schizomètres » à La Maison Rouge, il s'est passé sept ans. Au moment dont je vous parle, on est en 2003-2004. On commence à se réunir, on se réunit pendant un an. Comment est-ce qu'on est partis ? On s'est dit : « Comment on attrape ça ? On a cette idée qui nous fait rire, comment est-ce qu'on attrape ça ? » J'avais l'idée qu'il ne fallait pas faire des textes, mais notre tropisme littéraire nous a fait replonger là-dedans et on a commencé par des textes à contraintes où on passait par différentes étapes. Ça c'était notre pli Oulipien. Par exemple, on avait pris ce qu'on appelle un « graphe », chez Lacan, un graphe qui s'appelle le « graphe du désir ». On le détourne pour construire un récit, un récit à contraintes avec des étapes obligées dictées par le graphe. Chacun fait son récit en passant par toutes les étapes, ça nous a pris un an, un an et demi.

Mais ça, pardon, mais vous vous amusez ? Vous avez un objectif ?  
On a cet objectif de produire un objet qui vienne critiquer l'approche psychopathologique.  
Quand tu dis un objet, c'est un objet au sens très large, c'est un objectif.  
L'objectif était partagé.  
Ce n'est pas un objet au sens œuvre d'art.  
Non, c'est...

Marco

Il y avait une sorte d'impasse dans le fait de construire un récit, pas seulement parce qu'on retombe sur de l'écrit, mais on écrase un peu la pointe de cette mise en rapport DSM/Picard. Je me suis dit : « Non, il faut faire autrement et il faut trouver quelque chose qui n'écrase pas la pointe qui fait toujours rire, presque dix ou quinze ans plus tard, cette mise en rapport DSM/Picard. » Et, un jour, ...

OV

D'un point de vue des méthodes de travail, un psychanalyste, c'est un peu comme un enseignant chercheur. Il passe 99 % du temps à analyser et 1 % du temps à produire. Les



séances de travail consistent en énormément de discussions sur ce qu'on a fait. C'est une démarche qui peut être considérée comme artistique par certains aspects, mais qui est aussi une démarche de réflexion.

#### Marco

Elle n'était pas artistique du tout. Je veux dire que je n'avais aucune idée de faire quelque chose d'artistique. Et même, au départ, la critique du DSM est presque anecdotique pour moi, ce qui m'intéresse, c'est de toucher les psychanalystes dans leur pratique et leur relation avec la psychopathologie.

*Votre idée performative est que la pratique doit abandonner l'idée d'une classification a priori...*

*... pour pratiquer comme analyste.*

#### Marco

Au bout du compte, je retombais sur du sens avec ces récits. La mise en correspondance DSM/Picard faisait exploser le sens, mais avec le récit ça faisait sens à nouveau. Et, en retombant sur du sens, ça émoussait la pointe de cette invention. Après coup, je vois que d'une certaine façon tout le travail des six années suivantes a été de faire tenir toute une pyramide sur la pointe sans l'é mousser.

*Parce que c'est aussi une histoire d'amitié tout ça, de gens qui se réunissent.*

#### YP

Donc, première impasse, les récits. Qu'est-ce qu'on a fait ? On a fait d'autres choses : première impasse, deuxième impasse ... on n'arrive pas tout de suite à l'idée d'une exposition. On fabriquait des objets, mais on n'arrive pas tout de suite à l'idée d'un objet qui s'expose. Cette idée apparaît presque 2 ans après le début de nos réunions. En 2005, l'un d'entre nous, Jacques Adam, revient d'un musée avec un « Historische Meter », un « mètre historique » : un double mètre de menuisier représentant 2 000 ans d'histoire chrétienne, des événements historiques et des œuvres d'art mis en correspondance. On n'a pas fait le lien tout de suite. Le mètre passait d'une main à l'autre entre nous. Vous dire qui a fait le lien ? Qui a fait le lien ce jour-là en se disant : « Mais, putain, on n'a qu'à prendre un mètre, puisqu'on a les chiffres côté DSM et les chiffres côté Picard, on peut inscrire ces correspondances dessus ? »

#### Marco

Et j'ai créé le premier Schizomètre. Je venais de réaliser que les principaux chiffres codants du DSM étaient les trois premiers, 0 à 999, et que la correspondance avec les mètres était parfaite. DSM et SMD, Système Métrique Décimal faisaient la paire. Doutant de rien, je suis parti sur l'idée de proposer ça aux laboratoires et le faire diffuser comme cadeau de Noël aux psychiatres. Mettre le Schizomètre DSM/Picard dans les pattes de tous les psychiatres et pys de France en passant par les labos ! Je n'ai pas donné suite, mais je commence à produire mes Schizomètres, en collant des petites étiquettes. Et puis je m'aperçois qu'on peut élargir les correspondances à d'autres classifications. Le premier objet classifiant auquel j'ai pensé, c'est le plan comptable. J'ai regardé beaucoup de classifications, la Koechel des œuvres de Mozart, la classification des étoiles, des demandeurs d'emplois, et évidemment la classification décimale de type Dewey, utilisée dans les bibliothèques, strictement identique dans son principe à celle du DSM... Mais les classificateurs m'ont déçu. Je m'attendais à trouver quelque chose de beaucoup plus ordonné, avec un recours important à la classification décimale, et en fait, j'ai trouvé des classifications qui portaient dans tous les sens.

Bon, bien sûr j'ai fait le Schizomètre DSM/Dewey où, bonheur des correspondances, 22.0 « la Bible » correspond à « trouble délirant », et où 93.0 « Palestine » correspond à « troubles relationnels dans la fratrie ». La classification du savoir, la Dewey, s'imposait donc. Le plan comptable aussi, mais il m'a posé problème. J'y ai renoncé, à contrecœur, parce qu'il y avait trop de zones sans correspondances possibles. L'analyse qu'en fait Olivier Vidal, des années après, est exacte. Il n'y avait pas le zéro, ni les classes 8 et 9, ça faisait un Schizomètre un peu rikiki.

#### OV

*Marco Decorpeliada is a group. The name of the character was invented later, but ultimately the character simply represents the various facets of the group. Using anecdotes about Marco's life, you find out information about the lives of all the artists and writers. And this is why you find Dominique's emails, Yan's fridges and Jacques' dice etc.*

*When I joined the group, I became a Marco. But I was aware that I would never be a Marco. Marco is dead, but he also died in the group, i.e. one of the members left, who no longer wants Marco to produce work.*

*I am not a Marco, and it's a very strange position to be in. I am part of another process but I did not participate in the process that led to the works of art.*

#### YP

*The Marco Decorpeliada character who gave his name to our group – four psychoanalysts and a writer – didn't appear straight-away. It was seven years before this first invention resulted in an exhibition to be called "Marco Decorpeliada, Schizomètres" at La Maison Rouge. It was 2003-2004. We were starting to get together, and we met over the course of a year. How did we start? We said to ourselves: "How do we achieve that? We had this idea, which made us laugh, how do we achieve that?" I had the idea that we shouldn't write texts, but our literary tropism made us dive back in, and we started with texts with constraints in which you went through different stages. That was our oulipian trick. For example, we took what we called a "graph", in Lacan, a graph called the "graph of desire". We redirected it to build a story, a story with constraints with obligatory stages dictated by the graph. Everyone produced their story via all the stages, and that took us a year, a year and a half.*

**But what? Excuse me? Are you having fun? Do you have a purpose?**

**It was our purpose to produce an object that would serve to criticise the psychopathological approach.**

**When you say an object, it's an object in a very wide sense, it's a purpose.**

**The purpose was shared.**

**It is not an object in the sense of an art work.**

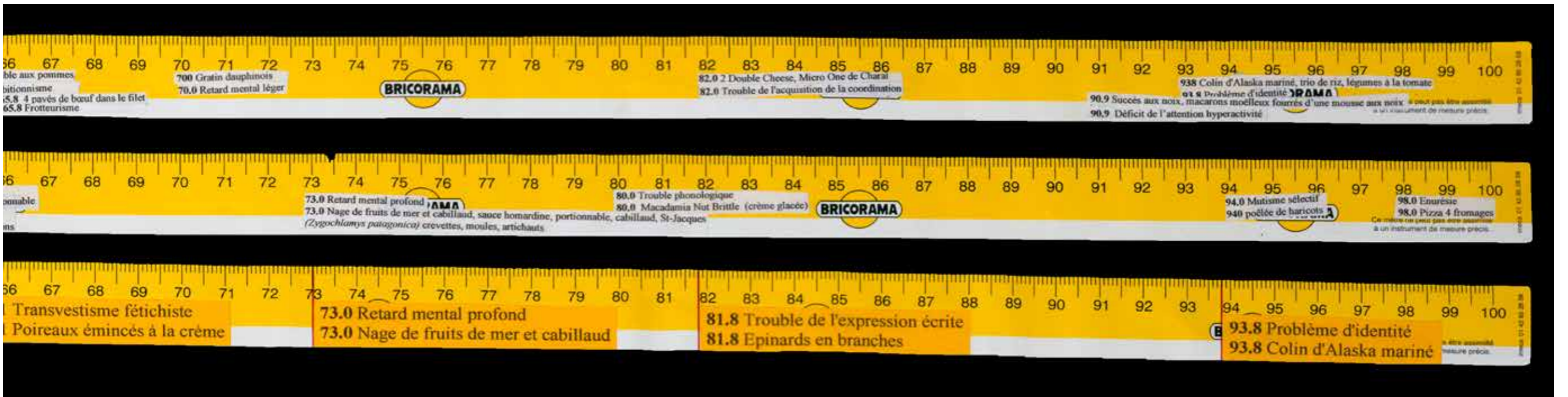
**No, it's...**

#### Marco

*There was a kind of dead end in the fact of building a story, not just because you end up back with something written, but you gradually take the edge off this DSM-Picard connection. I said to myself: "No, we need to do it in a different way and we need to find something that doesn't take off this edge that always provokes laughter, around ten or fifteen years later, this DSM-Picard connection". And, one day, ...*

#### OV

*From a point of view of working methods, a psychoanalyst is a bit like a university lecturer and researcher. He spends 99% of the time analysing and 1% producing. The working sessions consist of huge amounts of discussion about what has been done. It's a process that can be seen as artistic from certain points of view, but which is also a reflective process.*



#### OV

Marco ne le savait pas, mais si on prend le plan comptable de 1982, ces classes existent ! Et certaines correspondances sont savoureuses ! Ainsi, le compte 120 « bénéfice » correspond à « intoxication au cannabis avec perturbation des perceptions et delirium », le compte 101 « capital » correspond à « syndrome d'abus d'alcool », le compte 401 « fournisseurs » correspond à « phobie sociale » et 410 « clients » correspond à « anxiété généralisée ». Après avoir vu l'exposition à la Maison rouge, en 2010, j'ai alors écrit un article mettant en correspondance la classification psychiatrique, le DSM, et le plan comptable, le PCG. C'est comme ça que je suis entré en contact avec les Marco. Ce qui est amusant, c'est que ça me permet de dire que Marco, en renonçant au plan comptable, nous rappelle que les classifications évoluent dans le temps, que ce sont des constructions sociales. Ça a beaucoup plu à Marco...

#### Marco

...Même si j'étais déjà mort ! À l'époque, d'autres classifications m'ont posé des problèmes. Avec Bach, je n'avais pas de classe zéro non plus, mais ça passait à peu près sur mon Schizomètre. J'ai donc fabriqué un Schizomètre DSM/BACH. Puis je suis passé à des ensembles de 1 000 objets, à cause des mille cases principales du DSM. Les 1001 nuits, les 1001 sonnets mexicains, et les 1001 films à voir avant de mourir, où le 654<sup>ème</sup> film du livre « Que le spectacle commence » correspond à 65.4 « Pédophilie ».

Et j'ai fait un autre type de correspondances : comme il y a 327 items dans le DSM IV, j'ai cherché des ensembles de 327 objets. Il se trouve que j'ai pris Paris Plan Net Banlieue, j'ai compté, il y a 327 rues à Ozoir-la-Ferrière, il y a aussi 327 citations latines dans le petit Larousse grand format 1993, où cette fois « Vade retro Satanas » correspond à « Pédophilie »...

Tout ça, c'était sur un tableur Excel. Eh bien, je continue comme ça. Et à un moment j'ai commencé à être troublé par des absences de correspondances. Pourquoi n'y a-t-il rien dans le DSM face à 64.2, persil haché ? Le catalogue Picard serait-il plus puissant que le DSM ? Ceux qui font le DSM me cacheraient-ils quelque chose ? À moins que des maladies échappent à la classification ? Je me suis alors lancé dans une enquête pour déboucher les manques du DSM sur des portes de congélateur.

#### Marco

*It's not at all artistic. I mean I never had any idea about making something artistic. And also, at the start, criticism of the DSM was almost incidental as far as I was concerned, and what interests me is reaching psychoanalysts with regard to their relationship with psychopathology.*

**Your performative idea is that the practice must let go of the idea of a priori classification ...**

**... so as to practice as an analyst.**

#### Marco

*At the end of the day, I got back to some meaning with these stories. Drawing the DSM/Picard parallel exploded the meaning, but with the story it once again made sense. And, by getting back meaning, that blunted this invention. Afterwards, I can see that in a certain way all the work of the following six years was to stand a whole pyramid on its tip without blunting it.*

#### YP

*So, the stories were the first dead end. What did we do? We did other things: first dead end, second dead end etc. We didn't get to the idea of an exhibition straight away. We made objects, but we didn't get to the idea of an object exhibiting itself straight away. This idea came about around 2 years after we started meeting. In 2005, one of our number, Jacques Adam, came back from a museum with a "Historische Meter", a "history ruler": a carpenter's double folding ruler representing 2,000 years of Christian history, historical events and artworks depicted. We didn't make the connection straight away. We passed the ruler from one person to the next. Tell you who made the connection? Who made the connection that day when they said to themselves:*



"Damn it, all you have to do is use a ruler, because you've got the figures on the DSM side and the figures on the Picard side, and you can add the corresponding labels" ?

**Marco**

And I created the first Schizomètre. I had just realised that the main encoding figures of the DSM were the three first ones, 0 to 999, and that the correspondence with rulers was perfect. DSM and DMS, the Decimal Metric System made up the pair. With no doubt at all, I embarked on the idea of putting this to laboratories and circulating it to psychiatrists as Christmas presents. The DSM/Picard Schizomètre would be in the hands of all the psychiatrists and psychoanalysts in France, as well as the laboratories! I didn't follow it up, but I started producing a whole set of Schizomètres, with little labels glued onto them. And then I realised that you can extend the correspondences to other classifications. The first classifying object I thought about was the "Plan comptable" (French chart of accounts). I looked at many classifications, Mozart's Köchel catalogue, the classification of stars, of job seekers, and of course the Dewey Decimal Classification, used in libraries, and with a principle that was fully identical to that of the DSM. But the classifiers were a disappointment. I was expecting to find something a great deal more methodical, with significant use of decimal classification, and in fact I found classifications which set off in all sorts of directions. So, of course I made the DSM/Dewey Schizomètre where, oh lucky correspondence, disorder 22.0 "delusional disorder" corresponds to 22.0 "the Bible" and 93.0 "relationship disorders between siblings" corresponds to 93.0 "Palestine". The Dewey classification of knowledge was a must. The chart of accounts too. This was what I thought, because it's a classification which follows a similar digital logic, but I gave up on it, reluctantly, because there were white areas that were too big, too many areas without possible connections between the DSM and the chart of accounts. The analysis of it conducted by Olivier Vidal years afterwards is exact. There was no zero, nor classes 8 and 9, and that made for a somewhat cramped Schizomètre.

**OV**

Marco didn't know it, but if you take the chart of accounts of 1982, these classes exist! And some correspondences are a delight! Account 120 "result (profit)" corresponds to "cannabis intoxication with disturbed perceptions and delirium", account 101 "share capital" corresponds to "alcohol abuse syndrome", account 401 "suppliers" corresponds to "social phobia" and account 410 "clients" corresponds to "generalised anxiety". After I saw the exhibition at La Maison Rouge, in 2010, I wrote an article connecting the psychiatric classification, the DSM, and the chart of accounts. This was how I came into contact with the Marcos. What was amusing was that this enables me to say that Marco, by giving up on the chart of accounts, reminds us that classifications evolve over time, that they are social constructs. Marco found that very pleasing.

**Marco**

...Even though I was already dead! With Bach, I didn't have a zero class either, but that was just about OK on my Schizomètre. So I made a DSM/BACH Schizomètre. Then I moved on to sets of 1,000 objects, because of the DSM's thousand main check-boxes. 1001 Nights; 1001 Mexican sonnets brought together in a single book, and 1001 Movies you Must See before you Die, in which I remember the very lovely correspondence between 65.4 "Paedophilia" and the book's 654<sup>th</sup> film "All that Jazz" (Que le Spectacle Commence). And I made another type of connection: as there are 327 items in the DSM IV, I looked for sets of 327 objects. As it happens, I took Paris Plan Net Banlieue, I counted, there are 327 streets in Ozoir-la-Ferrière, there are also 327 Latin quotations in the 1993 large format Petit Larousse, and I recall that paedophilia this time corresponded to "Vade Retro Satanas".

And all this was done on an Excel spreadsheet. So I carried on like that. And at one point I started becoming concerned by the lack of connections. Why was there nothing in the DSM opposite 64.2, chopped parsley? Could it be that the Picard catalogue was more powerful than the DSM? Could it be that the people behind the DSM were hiding something from me? Unless there were unclassified illnesses? So I threw myself into a survey to flush out the things that were missing from the DSM using Picard Surgelés, on freezer doors.

**YP**

Meaning that from that, you've got objects, schizomètres with all sorts of connections, so we then actually told ourselves "we've got an exhibition". I wasn't in the slightest aware of the fact that this resembled Fluxus or something like it. We didn't have many objects, but we had an exhibition. The character was born from the moment we had the first object. And it was from what we call the character's process that other objects were born. His name is not exactly the same, the name of the character evolves, ending up from our own names: MARcel Bénabou, DE liège, CORnaz, PELLssier, ADAm.

**The objects lead simultaneously to a character, why?**

**PM**

Can I put forward a theory? I tell myself that as soon as you start making objects, as soon as you tell yourself there'll be an exhibition, you'll have to say who creates the objects. You've got to create... and although it's a group, it has to have a name. When you're looking to work as a group, be it real or not, and you want to exhibit, as the world is at the moment at least, the question of who created it is immediately pressing. The act itself of exhibiting requires, in our society, that the objects exhibited be signed.

**Exactly. It's the signature.**

**Yes. It's the signature.**

**It's like a book.**

**PM**

It's authenticity. It's the signature. It may also be more than that. It may be identifying the person responsible.

That's when you have two options. One is to move over to fiction, by introducing a character, by inventing an amusing story. The character, that's it. Another option is to see reality itself as fiction, as a shared "social" construct which might be different, and which only exists because we

**YP**

C'est-à-dire qu'à partir de là, on a des objets, des schizomètres et des portes de frigo. On avec tous types correspondances, et on se dit alors vraiment : « on a une exposition ». Le fait que ça ressemble à Fluxus ou des choses comme ça, je n'en avais aucune idée. On n'a pas beaucoup d'objets, mais on a une exposition. À partir du moment où on a le premier objet naît le personnage. Et c'est à partir d'une supposée démarche du personnage que naissent d'autres objets. Son nom n'est pas le même tout à fait, le nom du personnage évolue, pour finalement se fixer à partir de nos noms : MARcel Bénabou, DE liège, CORnaz, PELLssier, ADAm.

**Les objets conduisent simultanément à un personnage, pourquoi ?**

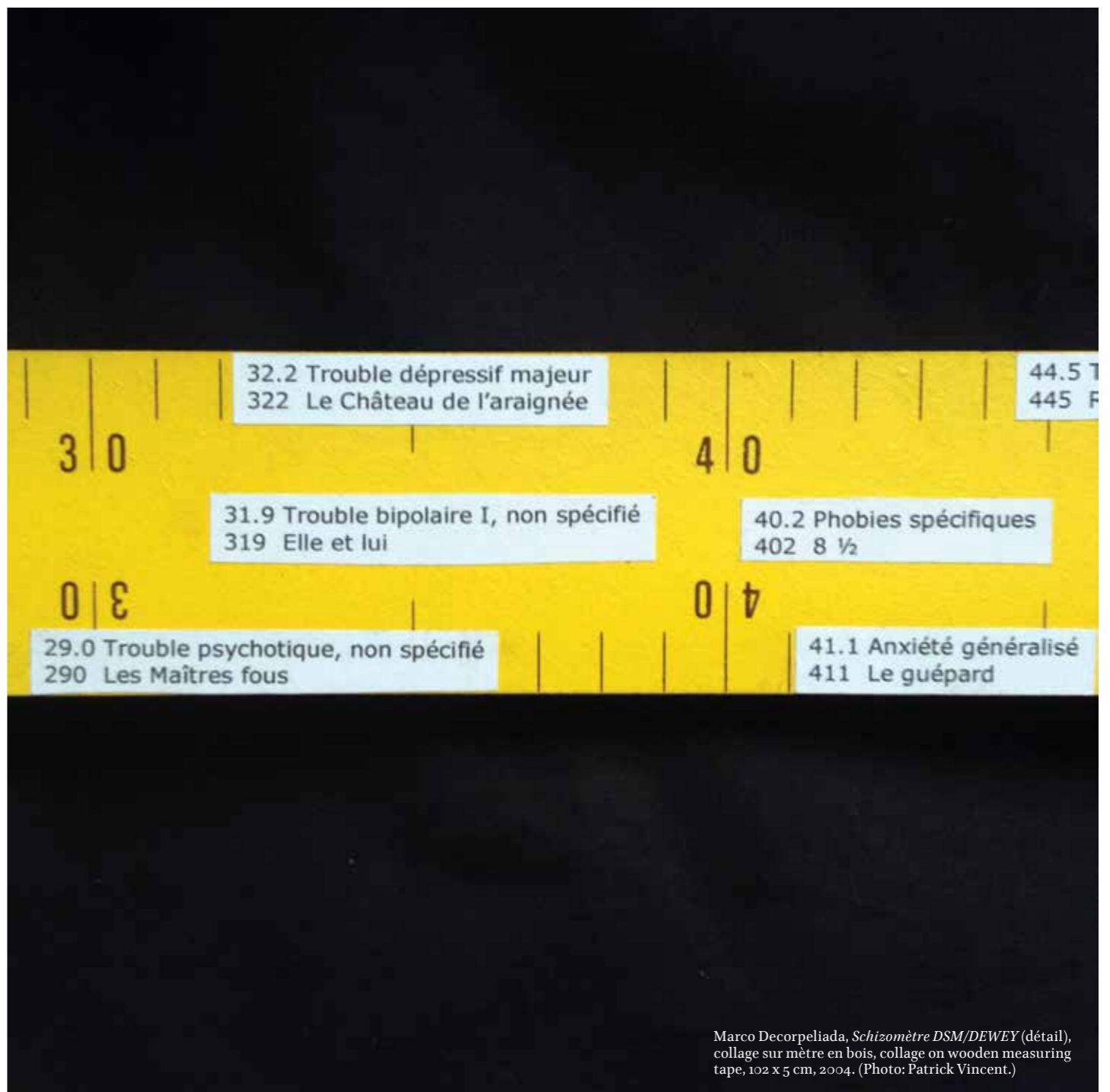
**PM**

Est-ce que je peux tenter une hypothèse ? Je me dis que dès que tu commences à faire des objets, que tu te dis qu'il y aura une exposition, il va falloir dire qui est l'auteur des objets. Il faut créer... et même si c'est un collectif, il faut qu'il ait un nom, le collectif. Quand on veut travailler comme un collectif, réel ou faux, et que l'on veut exposer, en tout cas dans le monde actuel, la question de l'auteur se pose tout de suite. Le fait même d'exposer demande, dans notre société, que les objets exposés soient signés.

**Exactement. C'est la signature.**

**Voilà. C'est la signature.**

**C'est comme un livre.**



Marco Decorpeliada, Schizomètre DSM/DEWEY (détail), collage sur mètre en bois, collage on wooden measuring tape, 102 x 5 cm, 2004. (Photo: Patrick Vincent.)

**PM**

C'est l'authenticité. C'est la signature. C'est même peut-être plus que ça. C'est peut-être l'identification du responsable.

Tu as deux options à ce moment-là. L'une est de passer à la fiction, par l'apparition d'un personnage, par l'invention d'une histoire divertissante. Le personnage, c'est ça. Une autre option est de considérer le réel lui-même comme une fiction, comme une construction « sociale » partagée qui pourrait être différente, et qui n'existe que parce qu'on décide d'y croire, ce qui en fait une fiction au sens de fabrication collective convenue, à laquelle on croit, et qui ne tient que parce qu'on y accorde du crédit, comme une fiction. Cette option consiste à travailler le réel comme une fiction, à opérer directement dans le réel au lieu d'opérer en parallèle au réel. C'est ce que Stephen Wright appelle travailler à l'échelle 1. C'est ce que nous avons appelé ailleurs « fictionnaliser le réel » (Voir DYSFUNCTION, n° 0), une opération de fabulation qui introduit du possible, du virtuel dans le réel, une opération qui ménage dans le réel la potentialité d'autres réalités possibles. Ce peut être agir de façon politique, ou agir sur le social, en tout cas collectivement. Alors, on n'est plus dans la fiction au sens de facticité mais au sens de potentialité. Cette sorte de fiction explore la question de l'incertitude entre fiction et réel, le fait de ne pas savoir si on est dans une fiction inventée ou un réel vécu, alors que la fiction divertissante, avec ses personnages imaginaires, pose clairement sa facticité comme point de départ, point de complexité. Tu demandes un autre rôle à la fiction, un rôle sérieux qui serait amoindri par l'invention d'un personnage ou d'une fiction divertissante. Le personnage donne corps à la fiction, l'incarne dans un corps imaginaire, hors du réel : le personnage en quelque sorte réalise la fiction, alors que l'autre option consiste à fictionnaliser le réel. Les deux options sont très tranchées, et quand on choisit la seconde, on s'exclut de tout un champ de l'art qui lui, a choisi très clairement le camp de la construction de fictions divertissantes, comme le dit Schaeffer, des fictions partagées, c'est-à-dire celles dont tout le monde sait que ce sont des inventions. (Schaeffer J.M. (1999). Pourquoi la fiction ? Paris : Seuil.)

**Marco**

C'est bien pour ça qu'on se demande de façon récurrente s'il faut révéler ou pas que je suis fictif, parce que la vraie question au fond est : suis-je réel ou fictif ? Les visiteurs et les spectateurs qui continuent à croire que j'existe ont raison !

**SD**

Ce qui est intéressant, c'est qu'au début, avec Marco, on est dans un récit qui semble sérieux, on y croit mais on est trompé, puis on se rend compte que Marco n'existe pas, et on passe ce que Schaeffer appelle une feintise partagée. Il différencie la feintise sérieuse, comme le mensonge, de la feintise ludique, comme la fiction. Je feins sérieusement quand je veux tromper celui auquel je m'adresse, alors que quand je feins dans une intention ludique, je ne veux pas le tromper,



je veux qu'il entre, qu'il s'immerge dans l'univers imaginaire que j'ai inventé. Une feintise sérieuse marche quand elle n'est pas partagée entre l'auteur et l'audience, alors qu'une feintise ludique ne réussit que si elle est partagée. Avec Marco, au début ça marche parce qu'on y croit, comme on croit à une mystification, on adore croire que Marco a existé ; puis après ça marche encore, mais cette fois-ci, ça marche parce qu'on adore la manière dont est raconté le personnage, et son univers, on aime s'immerger dans cet univers-là qui nous fait rire et nous interroge.

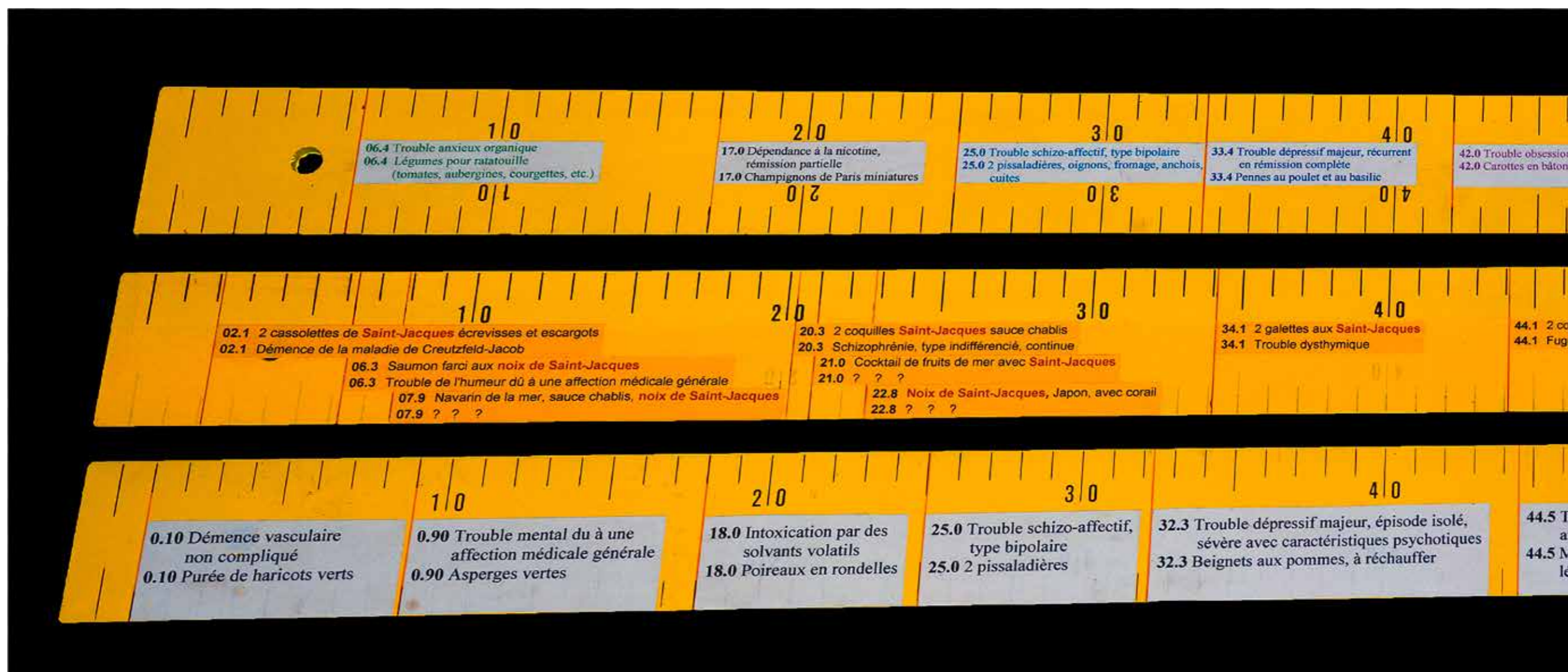
YP

Au départ, on n'a pas choisi de faire les choses sous notre nom propre parce que d'abord on était plusieurs, il y avait un collectif. Et puis peut-être que l'on s'est dit, « on ne va pas être pris au sérieux ». « On ne va pas être pris au sérieux avec ces petits objets qui sont des objets de rien finalement, des étiquettes sur des mètres ». Et c'est là que le personnage a commencé à prendre une certaine consistance. Au fil du temps, chacun lui a fabriqué un élément de biographie. Très rapidement, Dominique de Liège a inventé un autre personnage qui est Sven Legrand, le médecin de Marco, puis elle a écrit un petit journal à partir de la vie de Marco à l'hôpital, sa relation au Dr Legrand et ses visites dans les musées. Un autre l'a fait voyager au Mexique, etc.

L'objectif de départ, c'était d'aller à l'hôpital Saint-Anne et d'exposer ça. On voulait atteindre directement les psychiatres, au cœur même de La Mecque de la psychiatrie. Si on l'avait fait en notre nom propre, ça aurait été évacué d'un geste de la main.

Oui, ça ne donnait pas la force.  
Ça ne donnait pas la force.

decide to believe it, which makes it a fiction in the sense of an agreed, shared fabrication, which is believed in, and which only survives because we give it credence, like a fiction. This option consists of shaping reality as a fiction, of operating directly in reality rather than operating parallel with reality. This is what Stephen Wright refers to as operating on the 1:1 scale. It's also what we've called "fictionalising reality" (See DYSFUNCTION, #0), an operation which involves invention and which introduces what's possible and virtual to reality, an operation which makes room in reality for the potential for other possible realities. This may be acting politically, or acting on social issues, but collectively at any rate. So you're no longer in fiction in the sense of artificiality, but in the sense of potentiality. This kind of fiction explores the question of the uncertainty between fiction and reality, the fact that we don't know if we're in an invented fiction or an experienced reality, while entertaining fiction, with its imaginary characters, clearly positions its artificiality as a starting point, a point of complicity. You ask fiction for another role, a serious role which would be diminished by inventing a character or entertaining fiction. The character gives form to the fiction, personifies it in an imaginary body, outside reality: the character as it were produces the fiction, while the other option involves fictionalising reality. Both options are highly distinct, and when you choose the second one, you're excluding yourself from a whole field of art which has very clearly chosen the camp that involves building amusing fictions, as Schaeffer puts it, shared fictions, meaning ones that everyone knows are inventions. (See Schaeffer, J.-M. (1999) Pourquoi la fiction ? Paris : Seuil.)



Marco

Alors je continue mes objets, le système s'invente au fur et à mesure. Dans les correspondances, il n'y a aucune tricherie, les catalogues Picard en attestent. Je n'ai jamais triché sur aucune correspondance....

OV

Il y a quand même une tricherie fondamentale, c'est que Marco prend les trois derniers chiffres du catalogue Picard, ce qui n'a aucun sens. Par exemple, 600, beaucoup de références de plats Picard se terminent par 600. Dans sa démarche, ça marche très bien parce que c'est justement pour montrer que c'est n'importe quoi.

Marco

Après, j'ai fait des jeux de dés. Je suis même rentré en contact avec une spécialiste des jeux. Je me suis dit, « je vais créer un jeu. » J'ai vraiment essayé de faire un jeu de société.

Dans l'exposition,  
il y a des ébauches de jeux,  
des rubans de Möbius,  
DSM,  
SMD,  
etc.,  
etc.

Marco

Il y a un autre artifice, c'est que nous avons dans un tableau Excel toutes les correspondances entre le DSM et Picard, Dewey, 1001 films, etc., mais c'est moi qui choisis de mettre en valeur telle ou telle de ces correspondances.

Et à un moment donné, j'avais fait au clavier le lapsus « calcification » au lieu de « classification ». « Calcification », « squelette », je suis parti acheter un squelette pour l'habiller à la mode mexicaine, à la Diego Rivera. L'œuvre s'appelle Déesse de la calcification ou DS SM.



Marco Decorpeliada, Déesse de la calcification, technique mixte, mixed media, 180 cm environ, 2006. (Photo: Patrick Vincent.)

Marco

This really is why we repeatedly ask ourselves whether we should reveal that I'm fictitious or not, because when all's said and done the real question is: am I real or fictional? The visitors and audience who carry on believing I exist are right!

SD

What is interesting with Marco is that we start with an apparently serious story; we believe it, but we are deceived. Then we realize Marco does not exist and we enter what Schaeffer calls a shared ludic feint. He makes a difference between a serious feint, like a lie, and a ludic feint, like fiction. I feign seriously when I want to deceive the one I address. When I feign with a ludic intention, I do not want to deceive, I want the audience to enter the imaginary universe I have invented. A serious feint works when it is not shared between the author and the audience, while a ludic feint only succeeds when it is shared. With Marco, what works in the beginning is that we believe the story, as we believe a mystification. We love believing that Marco did exist. Later, it still works, but this time it works because we love the way we were told the story, the character and his universe. We love immersing ourselves into this universe, which makes us laugh and questions us.

YP

At the start, we didn't choose to do things using our real name because first of all there were several of us, there was a group. And maybe we told ourselves that we wouldn't be taken seriously. "We won't be taken seriously with these little objects which, in the final analysis, are objects of nothing, just labels on rulers". And it was at this point that the character began to assume a certain consistence. Gradually, we all endowed him with biographical elements. Very quickly, Dominique de Liège invented another character by the name of Sven Legrand, Marco's doctor, then she wrote a small diary starting from Marco's life in hospital, his relationship with Dr Legrand and his museum visits. Another one saw him travel to Mexico etc.

The initial purpose was to go to Saint-Anne hospital and exhibit that. We wanted to get directly to the psychiatrists, to the actual heart of the Mecca of psychiatry. If we had done it using our proper name, it would have been dismissed with a wave of the hand.

Yes, that didn't provide the strength.  
That didn't provide the strength.

Marco

So I continue with my objects and the system gradually invents itself. In the correspondences, there's no trickery, as the Picard catalogues attest. I've never cheated with any correspondence.

OV

But there is a fundamental trick, which is that Marco takes the three last numbers from the Picard catalogue, which makes no sense at all. For example 600, lots of reference numbers for Picard products end in 600. Within the process this works very well because it's precisely to show that it's nonsense.



Marco

*There's another artifice, which is that we have an Excel table with all the correspondences between the DSM and Picard, Dewey, 1001 Movies etc., but I'm the one who chooses to highlight the particular correspondences.*

*And at a particular moment, I slipped up and typed "calcification" instead of "classification" on the keyboard. "Calcification", "skeleton", I went off to buy a skeleton and dress it up Mexican-style, like Diego Rivera. The work is called Goddess of calcification or DS SM. (See opposite page.)*

YP

*The object is displaced compared with the entirely conceptual aspect of the other objects, and it hinges on the homophony of classification/calcification. But that provided an idea straightaway. This was that eventually Marco would have seen himself as an artist. And in so doing, he does what an artist would do, which went against our project to a certain degree, because we were introducing someone, a madman, who got by through art. This image of the madman getting by through art is a cliché. This gave rise to some epic debates between us. But we retained it. We wouldn't have kept it if there had been no homophony between classification and calcification which worked well. If not, I think it would have been one of very many ideas we abandoned. We discussed it endlessly, we had discussions for ever: "Do we say it or not? Do we announce that the character doesn't exist or not?" We had endless discussions. We could perhaps almost have them again now.*

*But no, we couldn't have them any more, because now we are in another time, in which visitors to the exhibition in 2010, first Baptiste Brun, a bit later Olivier Vidal and finally Jean-Luc Deschamps joined the Marco Decorpeliada association, which Jacques Adam left. And this association was able to measure everything... maybe not everything, but many of the amazing effects of this fictional montage.*

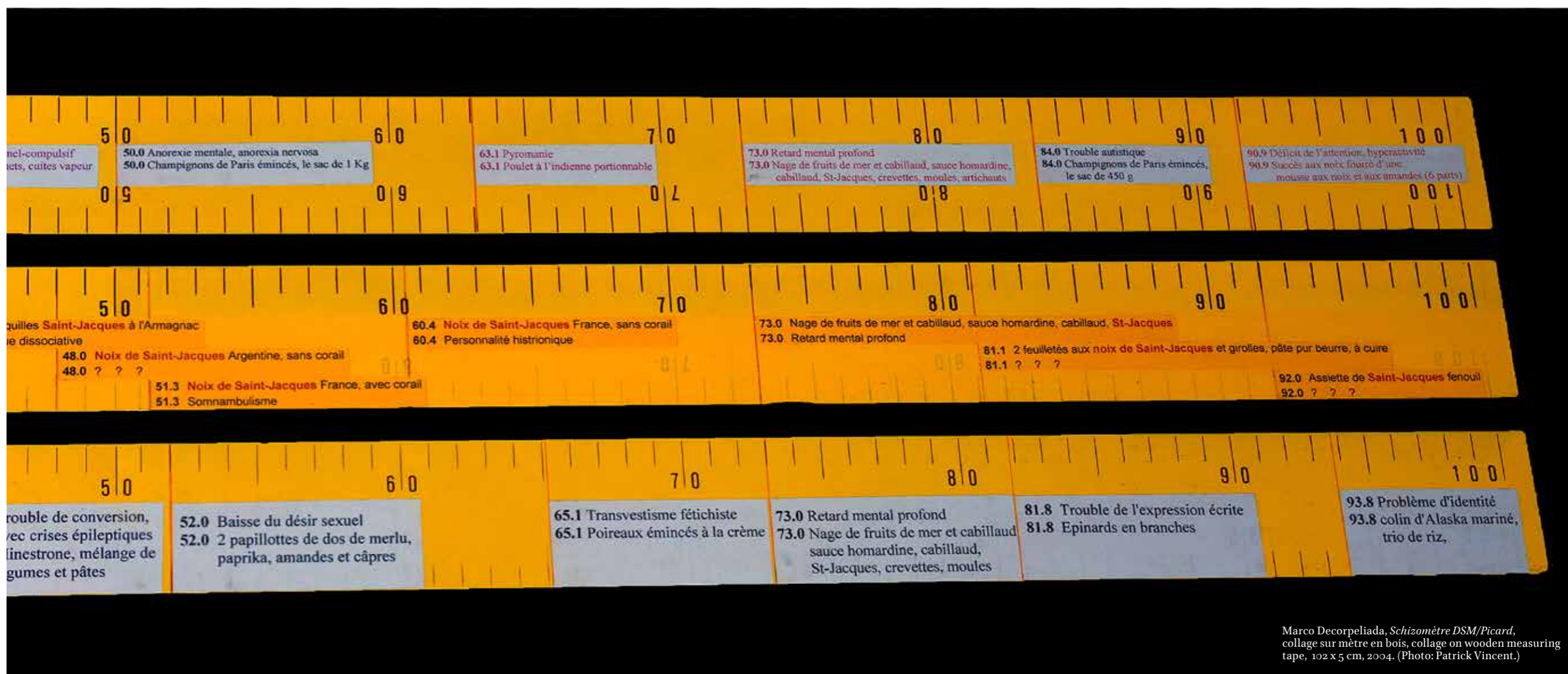
YP

L'objet est décalé par rapport au côté complètement conceptuel des autres objets et il ne tient que sur l'homophonie classification/calcification. Mais du coup ça emportait une idée. C'est que finalement, Marco aurait commencé à se prendre pour un artiste. Et se prenant pour un artiste, il fait ce que ferait un artiste, ce qui allait contre notre projet d'une certaine façon, parce que l'on mettait en scène quelqu'un, un fou, qui s'en sortait par l'art. Cette image du fou qui s'en sort par l'art, c'est un lieu commun. Ça a donné lieu à des débats homériques entre nous. Mais on l'a gardé. On ne l'aurait pas gardé s'il n'y avait pas eu l'homophonie « classification-calcification » qui fonctionnait bien. Sinon, je pense qu'il aurait fait partie des nombreuses idées abandonnées. On discute à l'infini, des discussions, on en a eu à l'infini : « Est-ce que l'on dit ? Est-ce que l'on ne dit pas ? Est-ce que l'on annonce que le personnage n'existe pas ou est-ce qu'on ne l'annonce pas ? » On a eu des discussions sans fin. On pourrait peut-être presque les avoir encore aujourd'hui. Aujourd'hui on est dans un autre temps, celui où des visiteurs de l'expo en 2010, Baptiste Brun d'abord, Olivier Vidal un peu plus tard et finalement Jean-Luc Deschamps ont rejoint le collectif Marco Decorpeliada, que Jacques Adam a lui quitté. Et ce collectif a pu mesurer tous... peut-être pas tous, mais beaucoup des effets étonnants de ce montage fictionnel.

*Mais comment on arrive à exposer à La Maison Rouge ?*

YP

Je connaissais quelqu'un qui connaissait la directrice Paula Aisemberg, je la voyais et je lui disais, « tu sais, on a découvert quelqu'un qui... » Je me disais, « elle va sûrement en parler à Antoine de Galbert, le fondateur de La Maison Rouge. » Et puis on obtient un rendez-vous avec Antoine de Galbert et Paula Aisemberg. Marcel Bénabou et moi on vient avec une sorte de petit book et puis deux Schizomètres emballés dans du papier alu. Il ne s'était peut-être pas passé dix minutes, qu'Antoine de Galbert nous demande si c'est à



Marco Decorpeliada, *Schizomètre DSM/Picard*, collage sur mètre en bois, collage on wooden measuring tape, 102 X 5 cm, 2004. (Photo: Patrick Vincent.)

## But how could we put on an exhibition at La Maison Rouge?

YP

*I had an acquaintance who knew the director, Paula Aisemberg. I used to see her and say, "you know, we found someone who ...". I thought to myself, "she'll probably talk about this to Antoine de Galbert, the founder of La Maison Rouge." And then we got an appointment with Antoine de Galbert and Paula Aisemberg. Marcel Bénabou and I showed up with a kind of booklet as well as two Schizomètres wrapped in tinfoil. Barely 10 minutes had gone by when Antoine de Galbert asked if it was for sale. He wanted to buy everything. We stalled a bit. We continued until the end of the presentation: the DSM/Picard Schizomètres, extending the correspondences, the search for the missing disorders on freezer doors, all the different phases I've just told you about. He kept coming back to his offer. Once he had warmed up, we told him, "but the thing is, Marco Decorpeliada doesn't exist." They looked at one another. Neither Paula Aisemberg nor he was aware. So they looked at one another, and it ended there. Antoine de Galbert says so in the video sold with the booklet, Schizomètre, petit manuel de survie en milieu psychiatrique: afterwards he felt terribly disappointed. And then they chatted together and found that the procedure and the objects themselves were interesting despite it all and that it didn't take anything away from the militant dimension that they had identified, and so they decided to take it up. Which is how the exhibition came about.*

Marco

*Antoine de Galbert is disappointed because I'm not a real artist whose work he could start collecting. Apart from that, most of the disappointment comes from the fact that in the exhibition you clearly sense a kind of strong identification with the character – most likely because everyone can in some way identify with madness. There is something jubilatory about seeing a character who is taken in by the psychiatric system, subverts it from the inside and comes out the other side, pushing the logic of classification to a kind of extreme. It's about turning around a situation that alienates you. And that carries a real dimension of relief. So first there is this movement of jubilation which in the exhibition was accentuated by the "schizometer". People would measure themselves and read the measurement: "That's my diagnosis". This helped identify with me. The disappointment arises when you discover that I am not real. It only lasts for a moment, but for some people this disappointment is intense. Not for everyone, some laugh right away.*

YP

*Some visitors never find out that Marco Decorpeliada is fictitious because they don't read the information they are given. For example, not everyone watches the video that reveals the fact or reads the words "An outsider art fiction" on the leaflet, so perhaps they never move beyond the jubilation.*

vendre. Il voulait tout acheter. On tempore un peu. On va au bout de la présentation : les Schizomètres DSM/Picard, l'extension des correspondances, la recherche des maladies manquantes sur les portes de congélateurs, enfin toutes ces étapes que je viens de vous expliquer. Il revient à la charge plusieurs fois pour acheter. Une fois qu'il était bien chaud, on lui dit, « mais voilà, Marco Decorpeliada n'existe pas. » Ils se sont regardés. Parce que ni Paula Aisemberg ni lui ne savaient. Donc ils se sont regardés. Et puis ça s'arrête là. Antoine de Galbert le dit dans la vidéo qui est vendue avec le petit livre Schizomètre, petit manuel de survie en milieu psychiatrique : après coup, il a eu une immense déception.

Ce côté décevant, qui vient après un mouvement premier de plaisir ou même de jubilation c'est quelque chose que l'on va avoir dans l'exposition et qui va parfois nous sauter à la figure, et parfois de façon un peu violente.

Et puis ils ont discuté ensemble et ils ont trouvé que la démarche et les objets étaient intéressants malgré tout et que cela n'enlevait à ce côté militant qu'ils avaient bien perçu et ils ont décidé de prendre. D'où l'exposition.

Marco

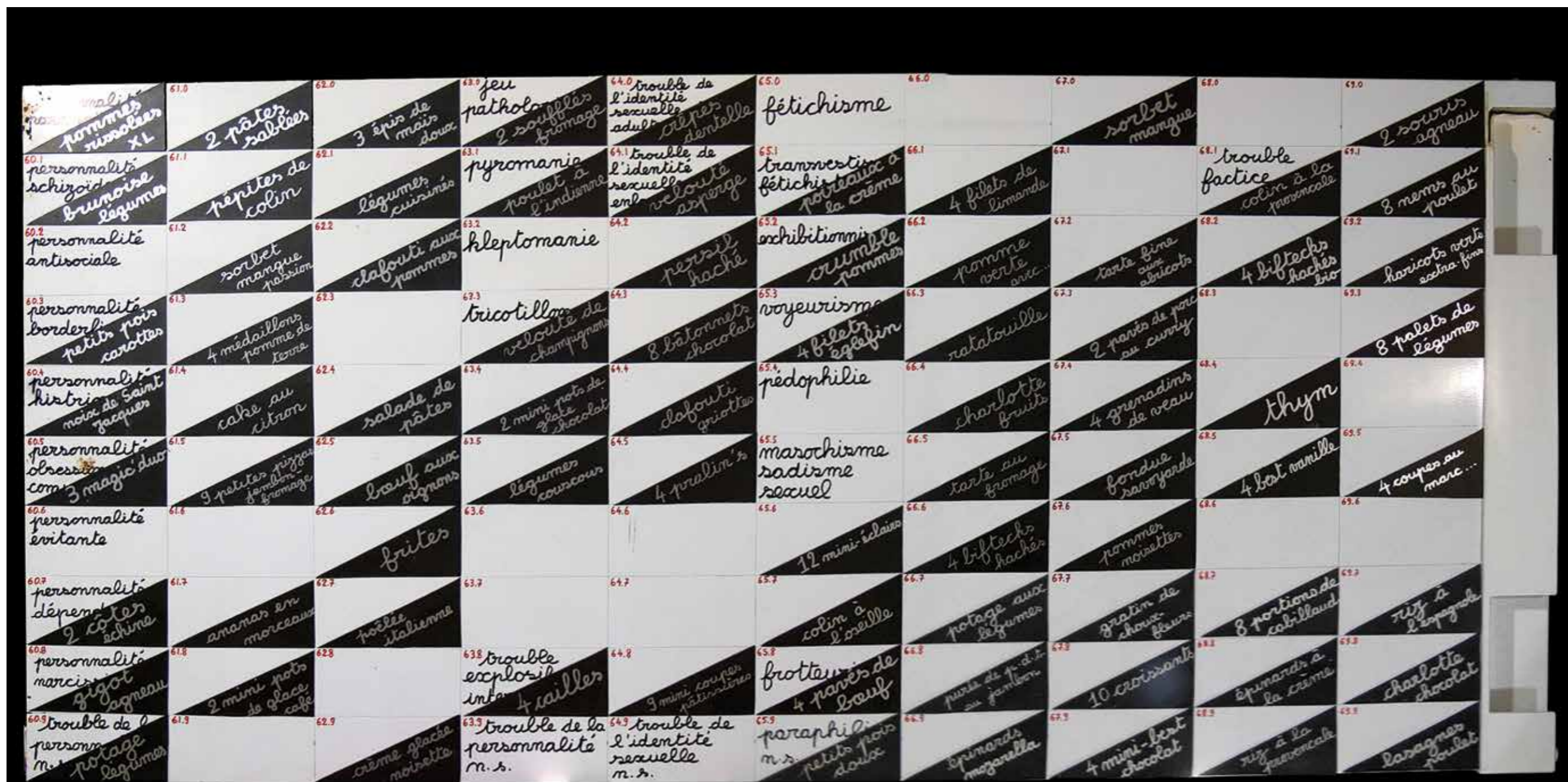
Antoine de Galbert est déçu parce que je ne suis pas un vrai artiste qu'il pourrait se mettre à collectionner. Sinon, pour la plupart la déception vient du fait que dans l'exposition, on sent bien que les gens s'identifient à ma démarche, certainement parce que tout le monde a quelque chose à faire avec la folie. Il y a un côté jubilatoire à voir un personnage qui est pris par le système psychiatrique, le bouleverser de l'intérieur et s'en sortir, en poussant la logique classificatoire à une sorte d'extrême. Retourner le truc qui vous aliène. Et ça a un côté extrêmement soulageant. Donc, il y a d'abord ce mouvement de jubilation qui dans l'exposition était accru par le fait qu'il y avait la « schizotoise ». Les gens se toisaient et pouvaient lire sur la toise : « Voilà, c'est mon diagnostic ». Ça contribuait à ce mouvement d'identification à ma démarche. La déception, c'est de découvrir que le personnage n'est pas vrai. La déception dure l'espace d'un instant, mais il y en a pour qui cette déception est très forte. Pas chez tous, il y en a qui rient tout de suite.

YP

Il y a ceux qui ne découvrent jamais que Marco Decorpeliada est fictif, parce qu'ils ne lisent pas les indices qu'on leur donne, par exemple, tout le monde ne regarde pas la vidéo qui révèle, ou ne lit pas qu'on a écrit « Une fiction d'art brut » sur le dépliant, donc ils restent à la jubilation. Il y a ceux qui vont s'arrêter au moment de déception et vont être fâchés pour des raisons différentes. Il y a des gens de notre école de psychanalyse qui nous en veulent encore d'avoir fabriqué ça. Comme quoi « c'est une injure à la folie, c'est se moquer des fous ». Il y en a qui peuvent rester dans une colère parce qu'ils sont venus en spécialistes, et plus ils se sont posés en spécialistes par rapport à ce qu'ils voyaient, plus évidemment ils se sentent mal quand ils se retrouvent un peu déshabillés. Mais le mouvement le plus intéressant, c'est celui de la personne ou des personnes qui après la jubilation et la déception vont se dire, « mais pourquoi j'ai été tant déçu ? »

Mouvement J.D.R. : Jubilation – Déception – Réflexion





Marco Decorpeliada, Porte de congélateur classe 6 b, technique mixte sur porte de congélateur, 126 x 60 cm, 2005. (Photographie Patrick Vincent)

YP

Et c'est là que j'ai commencé à comprendre l'impact que ça avait que d'avoir produit ça sous ce que j'appelle aujourd'hui une fiction dans le réel. C'est un terme que j'ai repris. Il y a eu une exposition à Minneapolis qui s'appelait « More real », il y a quatre ou cinq ans en arrière. Une exposition avec des artistes qui travaillaient comme ça avec le fictif. Et une commissaire utilise ce terme que j'ai trouvé très juste de « fiction dans le réel », qui rappelle ce que tu dis. C'est vrai que produire une fiction, c'est une chose, mais produire une fiction présentée comme vraie, ça a un autre impact, parce que l'on se met à adhérer.

On est dans un espace de fiction.

On a envie de croire à cette histoire de libération... d'émancipation.

On est dans un espace de fiction.

OV

Et en fait, ce qui est paradoxal, c'est que tout est vrai à la transposition près. Tout ce qui est raconté, même transposé sur un personnage qui n'a pas existé physiquement, toute la démarche, toutes les réflexions, tout est vrai finalement.

YP

Avec Baptiste Brun, autre visiteur de l'exposition, historien de l'art, j'avais fait une expérience sur cette question de la violence que peut avoir la sortie de la fiction dans le réel. Ça nous a tous beaucoup fait réfléchir, cette question de la déception. Baptiste et moi on avait été invité à un colloque sur deux jours à Mexico, ça s'appelait « Marco Decorpeliada, una poetica que descongela ». On avait pris le parti de présenter les objets de Marco Decorpeliada et certains enjeux en laissant le public croire au personnage pendant les trois premières heures. On le présentait et l'on faisait la révélation en fin de matinée. Les gens n'y croyaient pas. Vous leur dites, « ce personnage que l'on vous a présenté est fictif », les gens n'y croient pas. Il a fallu à certains tout le week-end avant de pouvoir rentrer dans une discussion avec nous. À La Maison Rouge, par exemple, c'était allé jusqu'au fait qu'un homme qui avait visité l'exposition, suivi la visite guidée, participé à deux heures de débat où l'affaire était amplement dévoilée et débattue, vient nous voir en nous disant qu'il aimerait bien rencontrer la sœur de Marco. On ne peut plus démentir. Il reste sur l'idée qu'il existe. C'est violent pour les gens d'accepter la fiction de Marco. C'est pour ça que c'est très difficile.

PM

Moi, cela ne m'étonne pas que les gens ne veulent pas renoncer à y croire. Un personnage de fiction est réel. Il interagit avec nous, on interagit avec lui. On a une influence sur lui et lui sur nous. Don Quichotte, c'est l'exemple type. Depuis qu'il a existé, c'est une expression dans la vie.

YP

Voilà. Avec notre objectif militant de déconstruction de l'approche psychopathologique par les psychanalystes, on avait besoin de cet aspect fictif du personnage pour supporter nos objets, mais on n'avait pas beaucoup construit sa personnalité ou sa vie. Dominique de Liège, elle, l'avait plus construit puisqu'elle avait commencé à écrire son journal. Mais pour moi, le personnage était tout à fait secondaire et je n'avais pas du tout mesuré le potentiel de fiction de cette affaire, mais vraiment, vraiment pas. Par contre ça a percuté les gens de théâtre, les scénaristes qui y voyaient un potentiel de fiction. Et un moment vraiment tournant dans le collectif a été quand Jean-Michel Ribes, qui avait vu l'exposition à La Maison Rouge, nous a demandé de monter au théâtre du Rond-Point une performance qui en serait tirée.

Cela m'a particulièrement surpris, parce que pour moi, le personnage était tout à fait secondaire. Moi, la seule chose qui m'intéressait, c'était de toucher les psychés. Plus tard, j'ai compris que c'est parce qu'ils adhèrent à la fiction du personnage et qu'ils se laissent attraper par cette fiction dans le réel que cela porte si bien. Mais à ce moment-là, je n'avais toujours pas percuté le potentiel de fiction que ça avait. Maintenant, je le vois, mais à l'époque je ne le voyais pas du tout. C'est étrange, mais c'est comme ça.

SD

Ce qui est étrange c'est qu'alors que vous avez écrit une fiction, vous n'imaginiez pas le potentiel de la fiction, la puissance d'évocation de l'univers fictionnel que vous aviez créé.

C'est d'autant plus étrange que moi, j'ai jubilé à l'histoire et j'ai sur-jubilé quand j'ai appris que c'était une fiction. C'est-à-dire que pour moi, cela ajoutait une dimension encore plus jubilatoire. En faire directement une fiction, un film par exemple, avec ce personnage, pour le coup pour moi, ce serait presque décevant parce que comme vous l'avez dit de manière très intéressante, c'est un peu trop beau pour être vrai. C'est un peu cliché et le fait de le mettre en récit avec un personnage, avec une succession d'événements plausibles, logiques, etc., cela émousse la question de la perte de sens dont vous parlez. Et ça, c'est le fait même de le mettre en récit et de nous apprendre après que tout cela était effectivement une mystification fictionnelle. Ça lui a redonné une dimension supplémentaire.

There are others who stop when they experience the disappointment and might be cross for different reasons. There are people from our school of psychoanalysis who are still unhappy with us for doing what we did. As if it were an insult to madness, a mockery of mad people. Others might be angry because they came as specialists, and the more they saw themselves as specialists of what they were seeing, naturally the worse they felt when they were made to feel a bit unmasked. But the most interesting movement is when people, after the jubilation and the disappointment, ask themselves, "why was I so disappointed?"

A JDR movement:

Jubilation – Disappointment – Reflection

YP

And that's when I started to understand the impact of producing this in what I now call a fiction in reality. It's a borrowed term. There was an exhibition in Minneapolis called "More real" four or five years ago. An exhibition with artists who worked with fiction in the same way. And one of the curators used this term, "fiction in reality", which I find very apposite and comes back to what you're saying. Producing fiction is one thing, but producing fiction that is presented as being real has a different impact because you take it seriously.

We are in a space of fiction.

We want to believe this story of liberation ... emancipation.

We are in a space of fiction.

OV

And actually, what is paradoxical is that everything is true except for the transposition. Everything that is recounted and even transposed onto a character who has never physically existed, the whole procedure, all of these reflections, it's all ultimately true.

YP

Together with Baptiste Brun, another visitor at the exhibition and an art historian, I did an experiment on this question of the violence of the emergence of fiction in reality. It gave us all a lot to think about, this question of disappointment. Baptiste and I were invited to a two-day conference in Mexico City called "Marco Decorpeliada, una poetica que descongela". We decided to present Marco Decorpeliada's objects and some of the issues at stake, allowing the audience to believe in the character for the first three hours. We presented him and then revealed the truth at the end of the morning. People couldn't believe it. You tell them, "this character we have just presented is fictitious", they don't believe you. It took some of them the whole weekend before they could enter into a discussion with us. At La Maison Rouge, for example, once it went so far that a man who had visited the exhibition, taken a guided tour, and participated in a two-hour debate where the whole case was fully revealed and discussed, came to see us afterwards and said he would like to meet Marco's sister. We couldn't contradict him anymore. He remained convinced that he existed. It's a feeling of violence for people to accept the Marco fiction. That's why it's so difficult.

PM

I'm not surprised people don't want to stop believing. Fictitious characters are real. They interact with us, just as we interact with them. Don Quixote is the perfect example. Ever since he was created, he has been an expressive force in life.

YP

That's it. With our militant objective of deconstructing the psychopathological approach taken by psychoanalysts, we needed this fictitious dimension of the character to back up the objects we used, but we didn't do much to construct his personality or his life. Dominique de Liège did more in that regard, because she started to write his diary. But for me, the character was absolutely secondary and I really really hadn't appreciated the potential of fiction in this case. But it really struck people from the world of theatre, writers who identified the potential. And a real watershed moment in the association was when Jean-Michel Ribes, who



saw the exhibition at La Maison Rouge, asked us to put on a conference/performance at the Rond-Point theatre that would be drawn from it. That particularly surprised me, because for me the character was no more than secondary. The only thing that interested me was to reach out to psychoanalysts. Later I realised that it is because they believe in the fictitious character and then get caught out by this fiction in reality that it works so well. But back then I really didn't realise the potential of the fiction. Now I can see it, but back then I really couldn't. It's strange, but that's the way it is.

SD

What is strange is that even though you wrote a fiction, you didn't realise the potential it had, the evocative power of the fictional world you had created.

It's all the more strange because the story brought me jubilation and even more jubilation when I found out it was fiction. What I mean is, for me that added an even more jubilatory dimension. Directly making a piece of fiction, a film for example, using this character would for me almost be disappointing because, as you said yourself, and this is really interesting, it's a bit too good to be true. It's a bit of a cliché, and making a narrative with a character and a succession of plausible and logical events, etc. would raise the issue of the loss of meaning that you spoke about. It's the very fact of making a narrative, and then telling us that it was in fact all a process of fictional mystification, that gives it an additional dimension.

YP

I'm sure this is something that would have interested Michel Foucault, because we've never seen, at least I don't think we've ever seen anybody manage to extricate themselves from a sense of alienation in this way and overturn it. That's the source of jubilation.

PM

You invented a character caught up in a psychic problem who escapes it through art, as you say, and creates objects, etc. What is it that makes you different from that mad character? What distinguishes you from that mentally ill individual as identified in the classifications? Does this give you an understanding of what goes on in the minds of people like him and which could be put on an equal footing with people referred to as "normal"? You create these artworks, you create these images, you create these objects. You truly do this with his rationale. You truly experience this character, in reality, not in fiction, because you create objects, you create correspondences, and these are a source of jubilation for you. So what difference does this make, or what closeness does this create between you? Isn't an "oulipean" a schizophrenic who has made it?

YP

I can't give you a simple answer. Everyone has their own Marco. You'd have to ask Marcel Bénabou, Dominique de Liège, Laurent Cornaz and Jacques Adam. Mine was constructed using the model of a schizophrenic who wrote a book published in Les Temps Modernes in the 1970s, and later *Connaissance de l'Inconscient*, part of Gallimard's "Collection blanche", overseen by Pontalis and entitled "Le schizo et les langues." It was an academic piece that had a big impact back then. His name was Louis Wolfson. He was persecuted by his native language, which was English, and every time he heard a word he would respond with a word from another language, French, German, Danish, etc. He essentially used French to counter his mother tongue and the maternal voice. For example, he would hear "crazy" and respond "crise". It was a transliteration – what he called a translation with regard to both the meaning and the sound. And for me, this replication, figure by figure, between Picard and DSM was really the same thing as Wolfson, who replicated between French and English. I imagined Marco persecuted by his diagnoses and replicating the approach of Wolfson, who was persecuted by the English language. So that's how I saw things. But each one of us came up with our own representation. But actually I don't feel persecuted. Although maybe I do. I find that there is something persecutory about a diagnosis for everybody. That's it. But that's an amplification. I don't feel persecuted like Marco.

VP

The knowledge produced is not about schizophrenia, for example. It is more about the world that is supposed to manage or care for or accompany schizophrenia.

YP

Like in a laboratory experiment, we simply isolate the anger. We create a character, we say he is mad and we put forward only that information. We isolate one thing: anger at the DSM, and we isolate it in this fictitious character that we pass off as mad. This mad person does not exist, we just isolated what we wanted to see.

Our entire process also tells us something about our relationship with madness, my relationship with madness, the way I might experience it. And because I realised that when I listen to the patients I really think I can say that there is hardly a single one about whom, if I reasoned in diagnostic terms, I would not at one point say, "this is psychosis, it's not what Freud called neurosis". And that's an observation made by many psychoanalysts: that their patients talk to them about what psychiatrists call hallucinations, mental automatisms and other weird phenomena. That's how people from the Ecole de la Cause Freudienne talk about ordinary psychosis, in which they ultimately categorise 90% of the population, you, me, anyone. They exclude themselves, in other words they are among the 10% not in that category. They categorise. And why do they do that? These are crucial issues and you can see how difficult it can be to depart from the theoretical perspective adopted. They do this because they are not willing to depart from a certain Lacanian dogma, such as Name-of-the-Father foreclosure – whatever you do don't forget to capitalise! So they prefer to keep the theory intact and say, "The theoretical framework holds up", even if it means placing 90% of the population in the category of madness, those who have foreclosed the Name of the Father. But things can very easily be approached differently and the theoretical framework challenged.

So we initially sought to criticise – in the sense of challenging its usage –

YP

C'est certainement quelqu'un qui aurait intéressé Michel Foucault, parce que l'on n'a jamais vu, enfin je crois que l'on n'a jamais vu quelqu'un arriver à sortir d'une aliénation dans laquelle il est pris de cette façon-là et de la renverser. C'est ça qui est jubilatoire.

PM

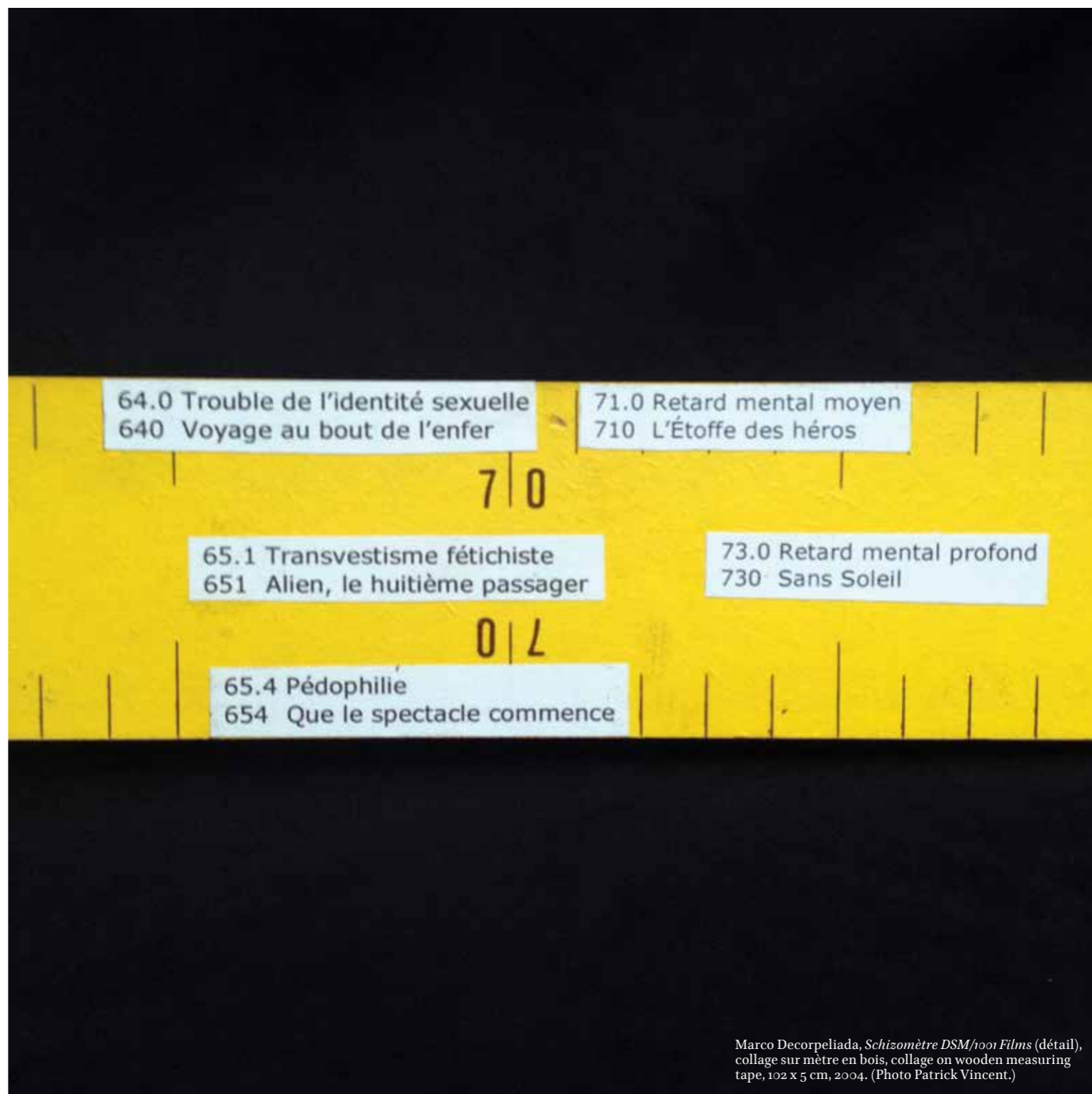
Vous avez inventé un personnage pris dans un problème psychique et qui du coup s'en sort par l'art, comme vous dites, et crée des objets, etc. Qu'est-ce qui fait que vous, vous n'êtes pas ce personnage fou ? Quelle est la différence entre vous et ce malade mental pris dans les classifications ? Cela vous donne-t-il une compréhension de ce qui se passe dans la tête de gens comme lui et que l'on pourrait mettre à égalité avec des gens que l'on appelle « normaux » ? Vous créez ces œuvres, vous créez ces images, vous créez ces objets. Vous le faites vraiment avec son mode de raisonnement. Vous le vivez vraiment, en réel, pas en fiction, puisque vous fabriquez les objets, vous fabriquez les correspondances, vous en jubilez. Et quelle différence cela fait, ou quel rapprochement cela ferait entre vous ? Un oulipein, est-ce que ce n'est pas un schizo qui a réussi ?

YP

Je ne réponds pas à votre question. Chacun son Marco. Le mien était construit sur le modèle d'un schizo qui a écrit un bouquin paru dans les Temps Modernes dans les années 70, puis dans la collection blanche, *Connaissance de l'Inconscient*, chez Gallimard, dirigée par Pontalis, intitulé *Le schizo et les langues*. C'était un ouvrage à vocation scientifique qui a eu pas mal de répercussions dans ces années-là. Il s'appelait Louis Wolfson. Ce Louis Wolfson était persécuté par la langue maternelle qui était l'anglais et, chaque fois qu'il entendait un mot, il répondait un mot dans une autre langue, le français, l'allemand, le danois, etc. Il utilisait essentiellement le français, pour contrer la langue maternelle et la voix maternelle. Par exemple, il entendait « crazy », il répondait « crise ». Il faisait une translittération, ce qu'il appelait une traduction quant au sens et au son. Et pour moi, cette façon de répliquer chiffre à chiffre DSM à Picard était vraiment calquée sur Wolfson qui répliquait du français à l'anglais. J'ai imaginé Marco persécuté par ces diagnostics, et qui réplique sur le mode de Wolfson persécuté par la langue anglaise. Voilà comment j'ai imaginé, moi, les choses. Après, chacun d'entre nous, nous nous sommes fait notre représentation. Mais de fait, je ne me sens pas persécuté. Enfin, quoique, si. Je trouve que le diagnostic a quelque chose de persécutant pour n'importe qui. Voilà. Mais c'est une amplification. Je ne me sens quand même pas persécuté comme Marco.

VP

La production de la connaissance n'est pas sur la schizophrénie par exemple. Elle est plutôt sur le monde qui est censé gérer, ou soigner, ou accompagner la schizophrénie.



Marco Decorpeliada, *Schizomètre DSM/1001 Films* (détail), collage sur mètre en bois, collage on wooden measuring tape, 102 x 5 cm, 2004. (Photo Patrick Vincent.)

YP

Comme dans une expérimentation de laboratoire, on isole uniquement l'énergie. On crée un personnage, on dit qu'il est fou et on ne met que cette chose-là. On isole une chose qui est l'énergie, la colère face au DSM et on l'isole dans ce personnage fictif que l'on va faire passer pour fou. Ce fou n'existe pas. On a isolé ce que l'on avait envie de voir.

Toute notre démarche témoigne aussi de notre rapport à la folie, de mon rapport à la folie, de l'expérience que je peux avoir de ça. Et puis du fait que je constate que quand j'écoute les analysants, je crois vraiment pouvoir dire qu'il n'y en a quasiment aucun dont, si je raisonnais en termes diagnostiques, à un moment je ne me dirais pas, « on est dans de la psychose, on n'est pas dans ce que Freud appelait la névrose ». Et c'est un constat fait par beaucoup de psychanalystes que leurs analysants leur parlent de ce les psychiatres appellent hallucinations, automatisme mental, et autres bizarreries. C'est comme ça que les gens à l'école de la Cause freudienne parlent de psychose ordinaire, où finalement ils classent 90 % de la population, vous, moi, n'importe qui, dans cette psychose ordinaire. Ils s'en exceptent, c'est-à-dire qu'ils font partie des 10 % qui ne sont pas dedans. Ils classent. Et pourquoi ils font ça ? Là, on est sur des enjeux forts et on voit à quel point il peut être difficile de sortir des rails théoriques sur lesquels on s'est mis. Ils font ça parce qu'ils ne veulent pas renoncer à un certain dogme lacanien, comme la forclusion du Nom-du-Père – surtout ne pas oublier les majuscules ! Ils préfèrent donc garder la théorie intacte pour dire : « Le cadre théorique tient... » au prix de faire rentrer 90 % de la

9



population dans ce cadre de la folie, de ceux qui ont forclos ce Nom-du-Père. Alors qu'on peut très bien prendre les choses autrement, remettre en cause le cadre théorique donné.

À l'origine on a donc cherché à critiquer, au sens d'une remise en cause de son utilisation, la classification psychiatrique, en passant par les productions supposées d'un artiste inclassable, fictif. Or il se trouve que ce qu'il a fait remet aussi en cause des classifications en usage dans le monde de l'art, art brut, art contemporain art conceptuel.

« *Zéro art brut au schizomètre carré* » *annonce le site Anima Vagula spécialisé dans l'art brut. Après le radar psychiatrique, les objets de Marco Decorpeliada perturbent les radars de l'art.*

**Marco**

Qu'est-ce qu'on voit dans le monde de l'art ? On commence à voir des œuvres d'artistes bruts qui ont un aspect conceptuel. Mais pourquoi on commence à les voir ? Parce que jusque-là ils ne rentraient pas dans le regard des historiens de l'art et des commissaires d'exposition. Ces œuvres étaient sous leur radar. L'art brut devait, à leurs yeux, nécessairement être un art expressionniste. Comme le dit Baptiste Brun dans la conférence, « une tartouillade, des gens qui peindraient avec leur merde ». Alors qu'à l'hôpital de jour où j'ai fait des séjours j'ai rencontré des gens qui travaillent avec l'ordinateur, sur internet, etc., qui produisent des choses moins pour exprimer quelque chose que parce que ça les construit, et ils le font avec le matériel d'aujourd'hui. Ça commence seulement à rentrer sous les radars des amateurs de cet art dit brut. L'art brut d'aujourd'hui, il est fait avec de la photo, il est fait avec de la vidéo, il est sur internet. Par exemple, à l'hôpital il y avait un gars, – il a un blog sur internet où il expose son travail – qui prenait les photos des ventilateurs dans le métro, puis à l'extérieur la photo de la sortie l'aérateur au-dessus, et il descendait un petit fil pour enregistrer le bruit de ce ventilateur-là. Et il mettait ces trois choses en relation sur un plan de métro, le bruit de l'aérateur, la photo du ventilateur et la photo prise à l'extérieur. Avec au final une création très proche d'œuvres extrêmement contemporaines.

*Ily a des gens, des critiques d'art, qui ont dit de Marco : « Mais ce n'est pas de l'art, c'est n'importe quoi, on se moque de nous ».*

*Qu'est-ce que c'est que l'art, quelles classifications, où est-ce qu'on classe ?*

**OV**

Et donc on repart sur une réflexion sur les classifications dans le monde de l'art, avec toujours la mise en correspondance, et le recours à la fiction. C'est-à-dire qu'en fait, le trouble de Marco quand on lui dit : « Tu es un artiste », c'est une transposition de ce qui se passe dans la tête de Yan et Baptiste sur le personnage. Qu'est-ce qu'il se passe dans sa tête ? Il se sent persécuté, parce qu'au début il y a une libération, mais très rapidement Marco se dit : « Je suis artiste, mais quel numéro ? »

**YP**

C'est un fait clinique, on le voit en hôpital : ça aurait été difficile à assumer, ce braquage de projecteurs, ces feux mis sur le fait qu'il soit artiste, d'où effectivement le sentiment de persécution. On s'est mis à imaginer de nouvelles œuvres de Marco à partir de là. Ça nous a occupés pendant un moment.

**OV**

On a inventé la CUDA, la Classification Universelle Des Arts à partir de ce point de départ que Marco Decorpeliada se serait logiquement senti persécuté par le fait qu'on l'ait épinglé comme artiste. Mais c'est resté lettre morte. Marco est mort. Il est mort dans la fiction, mais il est mort aussi dans le collectif, c'est-à-dire que Jacques Adam est parti, et il ne veut plus que Marco produise des œuvres. Je fais partie d'un autre processus qui a conduit à la création de la conférence-performance, mais je n'ai pas participé au processus qui a conduit aux œuvres d'art.

*Est-ce que c'est vraiment de l'art ?*

*Est-ce que Marco est un artiste ou pas ?*

**YP**

Quand Marco, élargi à ses visiteurs, donne une conférence performance, on ne sait pas si c'est une conférence ou une pièce de théâtre.

**OV**

Dès que quelque chose se fait autour de Decorpeliada, il faut qu'il y ait une mise en abyme. Il faut que la manière dont on parle de Decorpeliada soit en soi un moyen qu'on ne sait pas classer. C'est très important si on veut garder une force à Marco Decorpeliada. S'il n'y avait pas cette dimension justement, si la forme prise était une forme qu'on pouvait aisément classifier, ça serait beaucoup moins fort.

**YP**

De la même manière que la forme « récit » n'allait pas avec le message de Marco Decorpeliada dont on parlait tout à l'heure, avec un héros, avec une succession de causes, de conséquences, avec une plausibilité, de la même manière, la forme contesterait le vouloir dire de l'œuvre. Ici, on a au contraire une forme qui rentre en interaction avec le message, le vouloir dire. C'est conforme.

**PM**

Dans le monde de l'art, depuis une vingtaine d'années au moins, ce genre de mise en abyme, par fiction, par personnages, par conférences performées, est courant. Ce n'est pas innovant.

Le revendiquer désamorce ce que je perçois comme la vraie force de ce que vous avez fait, qui est d'être un travail sur le réel, sur la classification DSM, sur ce que c'est qu'être catalogué par cette classification ou pas, ou sur ce que c'est que faire de l'art brut, pourquoi on le fait ? Vous en faites, mais vous n'êtes pas des artistes de l'art brut, pourtant, vous en avez fait.

Ce côté, comment dire, institutionnalisation du groupe dans son fonctionnement de performer, conférencier, est important. Mais je ne suis pas sûr que je trouve ça aussi fort que le tout petit moment où j'ai cru vraiment qu'il y avait un artiste qui travaillait ça, cette question des classifications, avec ses « schizomètres ». Quand j'apprends que ce n'est pas vrai, se produit tout cet effet de réel. Il y a du réel

*the psychiatric classification by using the supposed work of an unclassifiable artist. It turns out that what he did also challenges classifications used in the world of art, outsider art, contemporary art and conceptual art.*

**“Zero outsider art per squared schizometer”, Anima Vagula tells us, a website that specialises in outsider art. Marco Decorpeliada’s objects not only undermine the radars of psychiatry but also those of art.**

**Marco**

*What do we see in the world of art? We are beginning to see work by outsider artists with a conceptual aspect. But why are we starting to see them? Because up to now they did not fall within the perspective of art historians and exhibition curators. This work fell under their radar. In their eyes, outsider art had to be an expressionist art form. As Baptiste Brun said during the conference, “a garish mess, people who would paint with their own shit”. But at the day hospital where I stay sometimes, there are people who work with computers, online, etc., producing things less to express something than because it constructs them, and they do it with contemporary materials. It’s only just beginning to fall within the radar of people who appreciate this so-called outsider art. Today’s outsider art is made with photography, video, it’s online. For example, at the hospital there was a guy – he has a blog online where he presents his work – who used to take photos of fans in the metro and then of the air vent outside, and he would drop down a little cord to record the sound of the fan. He combined these three elements on a map of the metro: the sound of the air vent, the photo of the fan and the photo taken outdoors. The end product was very close to extremely contemporary work.*

**There are people, art critics, who said about Marco: “But that’s not art, it’s rubbish, it’s a mockery.”**

**What exactly is art, what are the classifications, where do we categorise things?**

**OV**

*And so we started reflecting about the classifications used in the art world, still relying on the correspondence method and the use of fiction. What this means is that actually the unsettled feeling experienced by Marco when he is told “You’re an artist” is a transposition of the thoughts about the character in the minds of Yan and Baptiste. What goes on in his head? He feels persecuted because initially there is a sense of liberation, but very quickly Marco says to himself, “I’m an artist, but which number?”*

**YP**

*This is a clinical phenomenon, you see it in hospitals: it would have been difficult to accept, being placed in the spotlight, all that emphasis on the fact that he’s an artist, which effectively produced the feelings of persecution. That was the starting point from which we imagined Marco’s new pieces. That kept us busy for a while.*

**OV**

*From there we invented the CUDA (universal classification of the arts) based on the idea that Marco Decorpeliada would logically feel persecuted by the fact that he had been pinned down as an artist. But it never took off the ground. Marco died. He died in the world of fiction, but he also died within the group, that is to say Jacques Adam left and didn’t want Marco to produce any more work. I am part of another process which led to the creation of the performance-conference, but I didn’t participate in the process that led to the artworks.*

**Is this really art?**

**Is Marco an artist or not?**

**YP**

*When Marco, exposed to a broad audience of visitors, gives a performance-conference, we don’t know if it’s a conference or theatre.*

**OV**

*As soon as something is done involving Decorpeliada, there has to be a mise en abyme. The way we talk about him must in itself be unclassifiable. This is very important if we want to maintain the force of Marco Decorpeliada. Indeed, if this dimension were lacking, if the form adopted were one that could be easily classified, the impact would be much weaker.*

**YP**

*Just as the “narrative” form does not suit the message of Marco Decorpeliada that we spoke of earlier – with a hero and a succession of causes and consequences and a certain plausibility –, the form would challenge the meaning of the work. Here, on the contrary, we have a form that interacts with the message, the meaning. It conforms.*

**PM**

*In the art world, for at least 20 years, this type of mise en abyme, using fiction, characters and performance-conferences has become commonplace. There is nothing innovative about it.*

*Advocating this unleashes what I see as the true force of what you have done, work on reality, on the DSM classification, on what it means to be categorised by this classification or not, on what it means to produce outsider art, on why people do it. You do it but you’re not outsider artists, yet you have produced outsider art.*

*This dimension of, how should I put it, institutionalisation of the group in the way it performs, or confers, is important. But I’m not sure I find that as powerful as that short moment where I really believed that there was an artist producing that, this question of classifications and “Schizomètres”. When I find out that it’s not true, then the full effect of what is real is felt. There is something real in there, but where? I don’t know. Actually it’s not so much that I don’t know, it’s that nobody knows who is mad. Does an art work or an object tell us something or not? And can we identify it or not? Should we see it as no more than an object which in itself pronounces something, something of value that challenges everyone to think about the power of enunciation in objects that truly exist? The conference doesn’t really exist, not in the same way as the Schizomètre. There is a certain disparity. When Antoine de Galbert encounters*



Marco, it's a real art collector encountering a real artist. He is touched by something real, by real objects. He hasn't encountered Marco, he has encountered real objects. And as a collector, he can't let go of them... He says it himself: "after I found out that the artist was fictitious, I didn't want to buy it any more". And yet he did make a purchase, and paid a high price. He was legitimising something, it was a powerful act. And I don't think it's the fiction that legitimised it. It was the exhibition, the place, because it was something real; the fiction is sanctioned by the exhibition because it becomes something real in the art world, and because as a result, through the art world, the forces of that world, a process of institutionalisation, of legitimisation, takes place that allows it to return to the world of psychoanalysis. That's not fiction.

YP

It's not fiction, but what is certain is that for this whole process to lead one day to the Schizomètre, it had to be created but it also had to be driven at some point by fiction. Minimal fiction but one that triggered something. If we had gone to see Antoine de Galbert saying "we did this to criticise classifications in psychiatry", it would have been a flop.

OV

Ultimately, artists create a character that enables their work to be mobilised. Here there are creative people, craftsmen or makers of objects who formed a group and called themselves Marco. Whether they are an "existing physical person" or "several individuals working collectively", maybe it's because I'm not part of the art world or I'm not a collector, but for me it doesn't matter.

YP

What is outsider art? Originally, to a large extent, it was the work of mad artists. It was originally collections of art works mainly produced in psychiatric hospitals.

So creating a fictitious character who spent time in a psychiatric hospital reinforces the recognition of his work as outsider art. If Marco had done figurative paintings, saying he was mad wouldn't have added anything. It is not the fact that there is a fiction that creates the value of the object, but fiction in that specific context for that type of work which heightens its credibility.

SD

That's precisely where you see the difference between reality and fiction. What I mean is that reality is what we can challenge. Whereas with fiction, we might find it bad or good, but we can't challenge it.

You can't challenge it in the sense that you can't say it didn't happen as it was told because it didn't happen at all. But reality, that which is presented as a document, you can challenge it, you can debate it and it is a locus of conflict. It is a locus of dissent, of democratic debate. You can't challenge fiction, at least not as the pursuit of truth. Such a challenge is not of the same nature and becomes much more difficult.

The researcher finds himself confronted by something in which he can no longer distinguish that which is true from that which is false.

VP

We are talking about fiction, but actually it's a character, and a character is different from fiction.

PM

Vygotski talks about that in reference to Hamlet: we can challenge the credibility of Hamlet's character, claim that it doesn't stand up to scrutiny. We can see him as a coward, as a craven weaking skulking about. We can see him as the adored son of his mother unable to kill the father figure. We can see him as a pure strategist or as a political voice decrying the situation at the time. And so on. There is no end to the different interpretations, and some people say: all these possible interpretations of Hamlet's character prove that Shakespeare didn't write it alone, that he must have strung bits together and that it doesn't stand up to scrutiny. Or that it's badly written, or that the character is poorly developed. Or that... etc. Others say: that is exactly its strength. And Vygotski says: No, the point is that Hamlet is a character, not a real person, he's a character developed by Shakespeare, or by whoever created him, to have a real effect but which is not the effect of an actual person. And because he was developed to have an effect as a character, it is not our place to try and read him like a person. This is more interesting than the distinction between true and false. It is a question of consistency. Vygotski says: whatever you do, don't try and identify a fictional character in reality. He says: what you are much more likely to find is that in the reality of an organization, for example, there is a whole pile of different characters each with different facets and who together make up Hamlet. And authors of fiction make characters who serve to identify archetypes.

Arc types!

SD

You find yourself looking at an effect: what does the character mean for me? What effect does he have on you? And how can you embody a character or give him form? That's where things become very problematic. And I think that's what happens, a character is created and suddenly the fiction takes on a much more unsettling dimension.

YP

At the very beginning of our adventure, at the start of the seven-year period during which we did this, when we created Marco, we spoke about this

là-dedans, mais où, je ne sais pas. Enfin ce n'est pas que je ne sais pas, c'est que personne ne sait qui est fou. Est-ce qu'une œuvre, est-ce qu'un objet dit quelque chose ou pas ? Est-ce qu'on peut l'attribuer ou pas ? Est-ce qu'il faut le regarder juste comme un objet, qui en lui-même prononce quelque chose, et ça vaut, ça interroge tout le monde sur la force d'énonciation qu'il y a dans des objets qui existent réellement ? La conférence n'existe pas réellement, pas au même titre que le Schizomètre. Il y a, là, un décalage. Antoine de Galbert qui rencontre Marco, c'est un collectionneur réel qui rencontre un artiste réel. Il est touché, par du réel, par des objets réels. Il n'a pas rencontré Marco, il a rencontré les objets réels. Et il ne les lâche plus, comme un collectionneur...

Il le dit : « après que j'ai su que c'était un artiste fictif, je ne voulais plus l'acheter ». Et pourtant il a acheté, et il a mis le prix. Il légitimait quelque chose, c'est un acte fort de faire ça. Et je ne pense pas que ce soit la fiction qui légitime. C'est l'exposition, le lieu, parce qu'elle est quelque chose de réel ; la fiction est cautionnée par l'exposition parce que ça devient du réel dans le monde de l'art. Et que du coup par le biais du monde de l'art, les forces du monde de l'art, une institutionnalisation, une légitimation se produit qui fait que ça peut revenir dans le monde psy. Ce n'est pas de la fiction.

YP

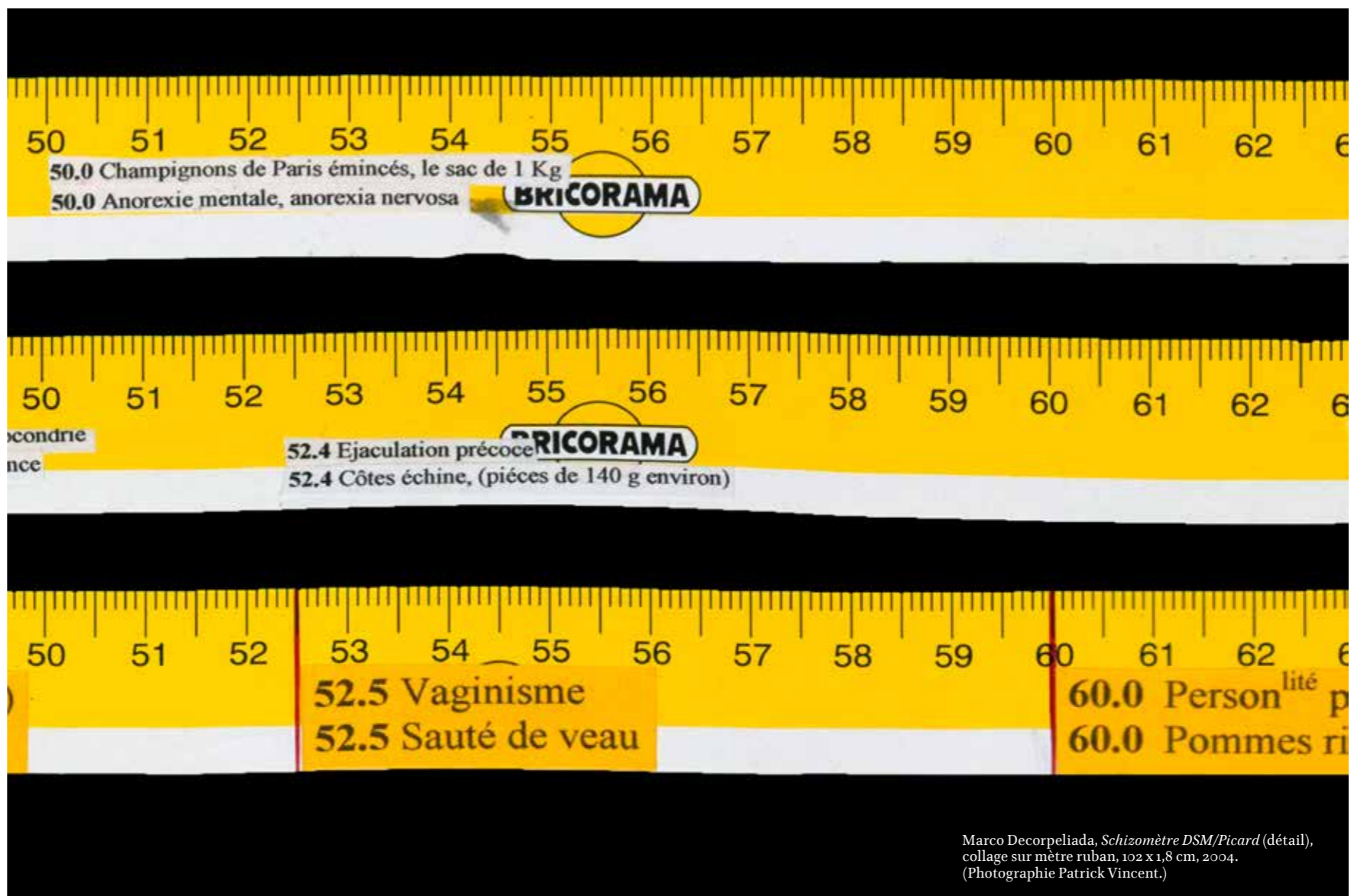
Ce n'est pas de la fiction. Mais ce qui est sûr c'est que pour que tout ce parcours arrive un jour au Schizomètre, il a fallu qu'il soit créé, mais il a aussi fallu qu'il soit porté à un moment donné par une fiction. Une fiction minimale, mais qui a amorcé quelque chose. Si on était allé voir Antoine de Galbert en disant « on a fait ça pour critiquer les classifications en psychiatrie », ça faisait un flop.

OV

Finalement, des artistes fabriquent un personnage qui permet de mobiliser leurs œuvres. Ici il existe bien des créateurs, des artisans ou des fabricateurs de l'objet, qui s'avèrent être un collectif, qui se sont appelés « Marco ». Qu'ils soient « une personne physique existante » ou qu'ils soient « plusieurs dans un collectif », peut-être parce que je ne suis pas dans le monde de l'art ou que je ne suis pas collectionneur, pour moi ce n'est pas important.

YP

Qu'est-ce que c'est que l'art brut ? À l'origine c'est beaucoup l'art des fous. Ce sont des collectes d'œuvres d'art qui vont se faire essentiellement au départ dans des hôpitaux psychiatriques. Donc le fait de créer un personnage fictif qui est passé par l'étape psychiatrie va renforcer la reconnaissance en tant qu'art brut. Marco aurait fait des peintures figuratives, ça n'aurait rien apporté de dire qu'il était fou. Ce n'est pas le fait qu'il y ait une fiction qui crée la valeur de l'objet, mais la fiction dans ce contexte-là pour ce type d'œuvre-là va participer à sa crédibilité.



Marco Decorpeliada, Schizomètre DSM/Picard (détail), collage sur mètre ruban, 102 x 1,8 cm, 2004. (Photographie Patrick Vincent.)

SD

C'est justement là où on voit la différence entre le réel et la fiction. C'est-à-dire que le réel c'est ce qu'on peut contester. La fiction, on peut trouver que c'est une mauvaise fiction ou que c'est une bonne fiction, mais on ne peut pas la contester.

Tu ne peux pas la contester au sens que tu ne peux pas dire que ça ne s'est pas passé comme c'est raconté puisque de toute façon ça ne s'est pas passé. Le réel, ce qui est présenté comme un document, tu peux le contester, tu peux le débattre et c'est le lieu du conflit. C'est le lieu de dissensus, du débat démocratique. La fiction, tu ne peux pas la contester, en tout cas, pas sur le même mode véridictionnel. La contestation n'a pas la même nature et devient beaucoup plus difficile.

Le chercheur se retrouve face à quelque chose dont il ne sait plus ce qui est vrai et ce qui est faux.

VP

On parle de fiction, mais en fait il s'agit d'un personnage. Le personnage c'est quelque chose de différent d'une fiction.

PM

Vygotski parle de ça en parlant d'Hamlet : on peut critiquer le bien-fondé du personnage d'Hamlet, prétendre que ça ne tient pas debout. On peut l'interpréter comme un lâche, un veule, un pleutre qui se défie. On peut l'interpréter comme le fils adoré de sa mère qui n'arrive pas à tuer le père. On peut le considérer comme le pur stratège, ou le dénonciateur politique de la situation de l'époque. Etc. Et ça n'en finit pas des interprétations, et certains disent : Toutes ces interprétations possibles du personnage d'Hamlet démontrent par exemple que Shakespeare ne l'a pas écrit tout seul, qu'il a rapiécé des morceaux, que ça ne tient pas la route. Ou que c'est mal écrit, ou que le personnage est mal construit. Ou que... Etc. D'autres disent : C'est justement ce qui fait sa force. Et Vygotski dit : Non, c'est qu'Hamlet est un personnage ; ce n'est pas une personne réelle, c'est un personnage construit par Shakespeare, ou par qui l'a créé, pour avoir un effet réel qui n'est pas celui d'une personne. Et parce qu'il est construit pour avoir un effet en tant que personnage, on n'a pas à essayer de le lire comme une personne. C'est plus intéressant que la distinction vrai/faux. C'est la question de la



cohérence. Vygotski dit : un personnage de fiction, il ne faut surtout pas essayer de le retrouver dans la réalité. Il dit : ce qu'on va beaucoup plus trouver, c'est, dans la réalité d'une organisation par exemple, des tas de personnages différents qui ont tous une facette et qui globalement fabriquent Hamlet. Et l'auteur de fiction fabriquerait des personnages qui seraient là pour identifier des archétypes.

*Des arqués ... types !*

**SD**  
On se retrouve devant un effet : le personnage qu'est-ce que c'est pour moi ? Qu'est-ce qu'il me fait ? Et comment on peut incarner un personnage ou lui donner corps ? Et là ça devient très problématique. Et je pense que c'est ce qu'il se produit, il y a la création d'un personnage et du coup la fiction prend une dimension beaucoup plus perturbante.

**YP**  
Au tout début de notre aventure, au début des sept années où on a fait ça, où on a fabriqué Marco, on en parlait parce qu'on n'avait pas encore inventé le personnage. Mais après, on n'en parlait plus du tout, on est rentré complètement en mode sous-marin. C'est-à-dire qu'on n'en parlait à personne dans notre entourage.

**Marco**  
Je crois que c'est aussi important pour la façon dont le collectif a pu se tenir. Le fait d'être tous sous un personnage, anonymisés d'une certaine façon sous un personnage collectif et en plus fictif, ça allège beaucoup les choses, ça permet aussi au groupe de s'élargir, sans que les enjeux de pouvoir ou les enjeux narcissiques ne prennent le dessus. On est d'une certaine façon sous ce parapluie d'un personnage qui nous anonymise. Il y a plusieurs Marco. Il y a ce fait de nommer.

*C'est cet Antoine  
Antoine de Galbert  
qui le fait  
oui, oui  
naître  
artiste. Qui le fait être, être !*

**Marco**  
Et qui me fait n'être artiste aussi d'une certaine façon !

**VP**  
Et puis s'il est artiste, s'il fait de l'art brut, c'est qu'il n'a pas conscience qu'il est artiste...

**ES**  
Et finalement je choisis. Je suis aussi libre de faire mon tri dans l'histoire de ce que je prends et de ce que je ne prends pas. Et donc si je prends l'œuvre et que je commence à me raconter mon histoire... Et c'est ça qui le fait encore plus exister après, c'est la force évocatrice soit de l'œuvre, soit de l'œuvre avec le personnage qui l'apporte. C'est que du coup, ça réunit, ça génère du discours, des histoires et en fait à chaque fois qu'on le fait, on contribue à fabriquer.

**OV**  
Qu'est-ce qui est de Dominique dans Marco ? Qu'est-ce qui est de sa propre vie ? Qu'est-ce qui est de Marcel et de sa propre vie dans Marco ? Il le dit : ils sont nés au même endroit.

Dès qu'on commence à chercher qui est Marco, on entre dans un univers très, très large. Et tout d'un coup, ces œuvres d'art sont des œuvres d'art parce qu'elles font sens, elles sont le support d'informations extrêmement riches qui partent dans tous les sens.

**ES**  
Pour moi, une œuvre d'art l'est parce que ça a provoqué mon émotion. Il faut que ça me bouleverse. Il faut que ça me bouleverse, que ça m'emmène. Ça m'a parlé, ça m'a parlé sur cette histoire de normes. Du coup ça va me faire cogiter sur : pourquoi ?

**VP**  
Mais il y a aussi l'objet matériel qui fait que par un raccourci sans mot, tu arrives à incarner une idée par des éléments matérialisés qui sont autre chose qu'un texte. Ce raccourci, non élaboré, non explicité, non verbalisé, non intellectualisé, est une trouvaille, qu'elle soit artistique ou ingénieuse.

**ES**  
Quand tu rédiges une thèse, c'est la question du mouvement. La démonstration est de dire que tu ne peux pas exprimer le mouvement par quelque chose qui se découpe dans le temps, puisque justement à partir du moment où tu le formalises comme quelque chose qui a été coupé, tu as des morceaux d'immobilité : tu n'as plus le mouvement. Donc tu es embêté, car on te dit que pour recevoir une thèse en gestion, il faut rédiger un texte. À un moment, il faut bien trouver une forme de présentation, et de représentation. Je n'ai pas trouvé la solution. Je tourne autour, peut-être que je ne la trouverais jamais. Je n'ai toujours pas trouvé, mais justement dans l'art, d'aller chercher cette capacité de représenter une idée, un concept donc une forme qui n'est pas séquentielle comme un récit, ça introduit une interaction. L'œuvre elle se construit aussi du regard de l'autre et elle est créée aussi par celui qui la voit. Dans cette histoire, il y a le personnage, mais il y a aussi des objets. Il y a des objets ! Il y a de la matérialité, en fin de ...

**Marco**  
Voilà le mot de la matérialité !

*because we hadn't yet invented the character. But then we stopped talking about it altogether, we went into full submarine mode. What I mean is we didn't talk about it to any of the people around us.*

**Because all this is also a story of friendship, about people coming together.**

**Marco**

*I think it is also important for the way in which the group was able to behave. The fact that we were all part of a character, made anonymous to a certain extent by a character that was collective and, what's more, fictitious, that took a lot of the burden off. It also allowed the group to expand without any power struggles or narcissism taking hold. You might say we were under a kind of umbrella character that brought us anonymity. There are several Marcos. There is that act of naming.*

**It's that Antoine  
Antoine de Galbert  
who begets him  
yes, yes  
as an artist. Who gets him being, being!**

**Marco**

*And who also undoes me as an artist in a way!*

**VP**

*And if he is an artist, if he produces outsider art, it means he's not aware that he is an artist ...*

**ES**

*And ultimately I choose. I am also free to select from the story that which I take away and that which I leave behind. And so if I take up this work and start telling myself my own story ... That's what gives him even more of an existence, it is the evocative power of the work or of the work with the character. All of a sudden, it brings people together, it generates a discourse and stories, and in fact every time we do it, we add to the creative process.*

**OV**

*What part of Dominique is there in Marco? What part of her own life? What part of Marcel and his own life is there in Marco? He says it himself: they were born in the same place.*

*As soon as you start trying to work out who Marco is, you enter into a vast vast world. And all of a sudden, these works of art are works of art because they make sense, they are a source of extremely rich information heading off in every different direction.*

**ES**

*For me, a work of art is something that provokes emotions in me. It has to have a strong effect on me. It has to have a strong effect and transport me. This business about norms really spoke to me. So then I started thinking: why?*

**VP**

*But there is also the material object which serves as a wordless shortcut through which you manage to embody an idea with materialised elements that are different to a text. This short-cut, which is not elaborated, not made explicit, not verbalised or intellectualised is a real find, whether it's artistic or ingenious.*

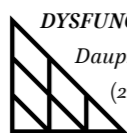
**ES**

*When you write a thesis, it's a question of movement. The demonstration involves saying that you can't express the movement with something that can be broken down over time, because as soon as you start to formalise it into discrete parts, you end up with pieces of immobility: there is no more movement. So that's a problem, because you're told that in order to be awarded a thesis in management studies, you have to write a text. At some point, you have to find a form to present – and represent – your ideas. I haven't found the solution. I'm still looking, perhaps I'll never find it. I still haven't found it, but in art, to look for that ability to represent an idea, a concept and therefore a form that is not sequenced like a narrative, that brings an interaction into play. The artwork is also constructed through the other's perspective and is also created by the beholder. In this story, there is a character but there are also objects. There are objects! There is materiality, at the end of ....*

**Marco**

*There's the material day!*

12



*DYSFUNCTION — MARCO is published by antoine lefevre editions in an edition of 1000 copies for Artformations, Seminar on Arts and Critical Mutations in Organizations and Management organised by DRM/MOST at Paris Dauphine University on December 20<sup>th</sup>, 2017. Conception of DYSFUNCTION — MARCO: Natalia Bobadilla, Antoine Lefebvre & Philippe Mairesse, for the Valorisation Team of the ANR ABRIR. Reference : DYSFUNCTION — MARCO (2017) Bobadilla N., Lefebvre, A., Mairesse P. (2017)\_14122017\_ANR-ABRIR\_14 Décembre. This publication is financed by the ANR CONVENTION N° ANR-13-BSH-0007-02. The title is set in StatementFD created by Adrien Vasquez, frankDavid and Philippe Mairesse, and produced by Accès Local/Local Access, the text is set in Brill. Download every issue of DYSFUNCTION on <http://dysfunction-journal.tumblr.com/> More info on <http://abrir-project.org/>*

