

Carl Trahan (C Joseph Wilfrid T). Éthique de l'agencement
Carl Trahan (C Joseph Wilfrid T). The Ethics of Assemblage

Charles Guilbert

Numéro 104, automne 2016

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/83697ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les Productions Ciel variable

ISSN

1711-7682 (imprimé)

1923-8932 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Guilbert, C. (2016). Carl Trahan (C Joseph Wilfrid T). Éthique de l'agencement / Carl Trahan (C Joseph Wilfrid T). The Ethics of Assemblage. *Ciel variable*, (104), 64–71.

CARL TRAHAN (C JOSEPH WILFRID T)

Éthique de l'agencement

CHARLES GUILBERT

Les arts ont été chamboulés par l'avènement d'Internet et des médias sociaux, et la photo peut-être plus que tout autre. La circulation ininterrompue d'images sur la Toile crée à la fois une fébrilité et une saturation. Ce désordre pourrait rappeler le trouble que Carl Trahan a exploré dans son exposition *The Nervous Age*, qui revisitait les discours à la fois catastrophistes et prémonitoires de la fin du XIX^e siècle. Il y cite notamment le journaliste Stefan Buszczyński qui écrit, dans *La décadence de l'Europe* (1867) : « Il faut être sourd pour ne pas entendre le tonnerre qui gronde dans le lointain. » Gravés sur des cylindres de graphite posés l'un au-dessus de l'autre, ces mots trouvent une résonance nouvelle dans un décalage spatial et temporel éclairant. Ailleurs, Trahan met en relief le sentiment de décadence spirituelle causé par le progrès en reprenant une phrase de Goethe qui accompagne deux dessins au graphite inspirés de photos spirites : « Là où il y a beaucoup de lumière, il y a aussi beaucoup d'ombre. » À travers ces deux exemples, on cerne quelques points d'ancrage du travail artistique de Trahan : la traduction (d'une langue à l'autre, mais aussi d'une forme à une autre), l'inquiétante étrangeté, la politique et l'histoire... On pourra d'ailleurs voir bientôt son travail au Musée national des beaux-arts du Québec, qui vient de lui remettre son prix en art actuel.

On peut douter de la pertinence de ce préambule pour aborder les étonnants triptyques que Trahan présente quotidiennement, et cela depuis deux ans, sur son mur Facebook, puisqu'il déclare d'emblée : « Je ne considère pas cette activité comme faisant partie de ma pratique artistique. Ces images trouvées sur Internet, je ne les altère pas, contrairement à ce que je fais pour mes œuvres. On peut voir dans leur assemblage une sorte de commissariat... Pour moi, c'est plutôt un amusement, des casse-tête que je m'invente. »

Il n'y a pas que le statut ambigu de l'activité qui soit problématique, il y a aussi sa diffusion, puisqu'on ne peut voir ces assemblages que si l'on est ami Facebook de « C Joseph Wilfrid T ». « Je tiens à cette intimité, dit-il, notamment pour éviter les plaintes. Les règles sur le type d'images qu'on peut présenter sur Facebook sont très strictes. Il s'agit qu'une personne vous dénonce pour que les images soient effacées. » L'artiste, en gommant son nom usuel au profit de noms qui lui appartiennent mais sont d'ordinaire cachés, dévoile et camoufle en même temps, ce qui n'est pas sans faire penser au contenu même de ses images. À travers cette identité déplacée, il se livre tout en se distanciant. « C'est un peu un journal que je fais. J'essaie souvent de faire en sorte que le triptyque s'accorde à l'ambiance du jour. Parfois, c'est très sombre... »

S'ajoute à cela un flou quant à l'identité des créateurs dont Trahan s'approprie les images. « Quand je connais la source des images, je l'inscris. Mais elle est souvent absente sur Internet. » L'idée d'auteur est ainsi brouillée. Les images utilisées sont d'ailleurs

The Ethics of Assemblage

The arts were turned upside down by the advent of the Internet and social media, and photography perhaps more than any other art. The uninterrupted flow of images on the Web creates both anxiety and saturation. This chaos may be echoed in the disturbances that Carl Trahan explored in his exhibition *The Nervous Age*, in which he revisited nineteenth-century discourses that were both pessimistic and premonitory.¹ Notably, he quoted the journalist Stefan Buszczyński, who wrote, in *La Décadence de l'Europe* (1867, artist's translation), "One must be deaf not to hear the thunder that growls in the distance." Engraved on graphite bars arranged on top of each other, these words find a new resonance in an enlightening spatial and temporal shift. Elsewhere, Trahan highlights the sense of spiritual decadence caused by progress by quoting a sentence of Goethe's, which accompanies two pencil drawings inspired by spirit photographs: "Where there is much light, the shadow is deep" (artist's translation). Through these two examples, we can catch a glimpse of the basis for Trahan's work: translation (from one language to another and also from one form to another), disturbing strangeness, politics, and history. In fact, his work will soon be on view at the Musée national des beaux-arts du Québec; he recently received the museum's award for contemporary art.

One might wonder what this introduction has to do with the stunning triptychs that Trahan has been presenting daily for two years on his Facebook timeline, for he declares off the top, "I don't consider this activity to be part of my art practice. These images are found on the Internet, and I don't alter them, contrary to what I do for my artworks. You might see a sort of curatorship in their association . . . For me, it's more an amusement, puzzles that I invent for myself."

Not only is the ambiguous status of this activity problematic, but so is its distribution, as we can see the triptychs only if we are Facebook friends with "C Joseph Wilfrid T." "I maintain this level of privacy," Trahan says, "to avoid complaints. The rules on the types of images that you can post on Facebook are very strict. All it takes is for one person to complain and the images will be removed." By



Images obtenues sur Internet dont la provenance n'est pas toujours identifiée / images obtained from the internet with an origin not always identified

de tous genres et de toutes époques : documentaires, artistiques, publicitaires, scientifiques, familiales, pornographiques... Le *modus operandi* de Trahan se rapproche aussi de façons de faire qui ne sont pas propres au champ de l'art. « Un ami m'a dit qu'il y a des ressemblances entre ce que je fais et les *mood boards*, ces collages d'objets, d'images, de textes utilisés par les équipes de designers pour définir la ligne directrice d'un projet, par exemple. »

Pourquoi, alors, parler dans une revue d'art d'une activité non artistique, privée, qui ne cite pas ses sources ? Parce qu'il y a, dans cette démarche de Trahan, un rapport « performatif » à l'image fort intéressant.

D'une certaine façon, ce qui ressort de ces multiples triptyques, c'est une attitude, un geste, presque un rituel. Cela suppose d'abord une recherche intensive et continue d'images, et s'accompagne d'un fabuleux travail de la mémoire. « Je collectionne des images qui m'impressionnent ou dans lesquelles je vois quelque chose qui *cloche*. Je les classe ensuite dans des dossiers : "lunettes", "chaise", "rideau",... Mon but, c'est de faire chaque jour une "phrase" avec trois de ces images, de créer des liens entre elles. Il faut souvent être patient pour trouver la troisième, dont

**Si l'activité dans son ensemble est
« performative », chaque triptyque peut aussi être
considéré comme une « performance », au sens
d'exploit, de prouesse, de gageure tenue.**

la fonction est, idéalement, de nous mener ailleurs. C'est le site Tumblr que j'exploite le plus. Les gens y présentent leurs propres collections d'images trouvées ou originales. Ce qu'on y voit est souvent pêle-mêle. Moi, je cherche une organisation. Il m'arrive même de prendre plusieurs images dans une même collection pour en faire ressortir les cohérences. »

En créant de nouvelles correspondances, Trahan fait sortir les images de l'atomisation. Ses agrégats signifiants forcent le regard à s'attarder aux images et à sortir de la compulsions propre à Internet. Il est intéressant de savoir que Trahan collabore à un autre projet avec une Américaine vivant à Varsovie et un Américain de San Francisco (smallpercentage.tumblr.com). Ils créent en collaboration une longue suite d'images qui se répondent l'une l'autre. Un fil rouge se dessine, une logique s'installe, proche de celle du catalogue. Mais comme on doit faire défiler les images pour les consulter, on replonge vite dans une frénésie de consommation d'images. La finitude des triptyques de Trahan invite, elle, à une plongée dans les signes, à la contemplation.

Ce travail d'assemblage est aussi, pour Trahan, une façon de donner une forme au temps perdu sur Internet. « D'une certaine façon, je fais en sorte de rendre productive la procrastination... » Ainsi, la pulsion scopique incontrôlée se soumet à un certain contrôle, et un sentiment d'utilité s'insinue dans la flânerie. « Je n'ai toutefois pas l'impression que ça me sert dans ma pratique artistique », insiste-t-il. À cause de son caractère non institutionnalisé et ambigu, ce jeu des triptyques prend presque une dimension absurde, dans le sens où l'entend Albert Camus : la recherche de sens, dont le non-aboutissement est pleinement assumé, doit être chaque jour relancée.

replacing his real name with names that belong to him but are usually hidden, he reveals and conceals at the same time – a state that is not dissimilar to the content of his images. Through this shifted identity, he both opens and distances himself. "It's a bit like a diary that I'm making. I often try to make it so that the triptych matches the ambience of the day. Sometimes, it's very sombre . . ."

Added to this is a lack of clarity with regard to the identity of the creators of the images that Trahan appropriates. "When I know the source of the image, I give it," he says. "But often it isn't given on the Internet." The idea of the author is thus blurred. The images used are of all genres – documentary, art, advertising, science, family, pornography, and more – and from all eras. Trahan's *modus operandi* also resembles methods that don't belong to the field of art. "A friend told me that there are similarities between what I do and 'mood boards,' the collages of objects, images, and texts used by teams of designers to define the guidelines for a project, for example."

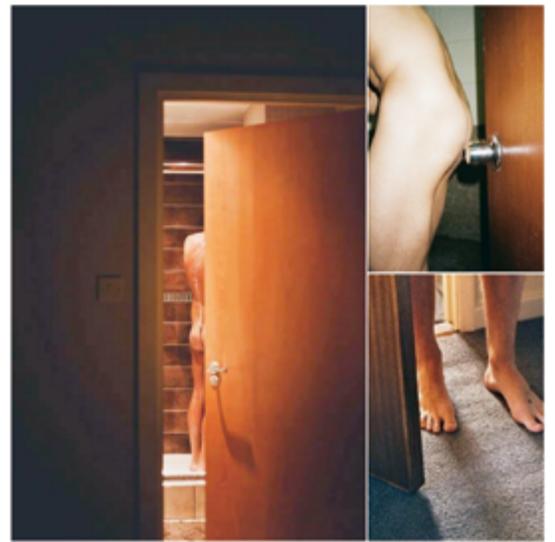
So, why talk in an art magazine about a non-artistic, private activity by someone who doesn't reveal his sources? Because Trahan's approach involves a very interesting "performative" relationship with the image.

In a certain way, what is offered through his multiple triptychs is an attitude, a gesture, almost a ritual. It supposes, first of all, an intensive and continuous search for images, and is accompanied by fabulous memory work. "I collect images that make an impression on me or that I 'click' with. Then I classify them in folders: 'glasses,' 'chair,' 'curtain.' My goal every day is to make a 'sentence' with three of these images, to make links between them. Often it takes patience to find the third one, whose ideal function is to take us somewhere else. I use Tumblr the most. People on that site present their own collections of images, found or original. What you see there is often random. I'm looking for organization. Sometimes I even take a number of images from a single collection to draw connections."

By creating new correspondences, Trahan brings images out of atomization. His meaning-laden aggregations force viewers to stop at the images and put aside the compulsiveness that is symptomatic of the Internet. Interestingly Trahan is contributing to another project, with an American woman living in Warsaw and an American man from San Francisco (smallpercentage.tumblr.com). Together, they have created a long series of related images. A red line is drawn; a logic is established resembling that of the catalogue. But since we have to scroll the images to see them, we are quickly plunged once again into frantic consumption of images. The finiteness of Trahan's triptychs, on the other hand, invites us to be immersed in signs and contemplation.

For Trahan, this assembling is a way to give shape to time lost on the Internet: "In a way, I want to make procrastination more productive." Thus, the uncontrolled voyeuristic impulse is subjected to a certain degree of control and a sense of usefulness is injected into idle wandering. "However, I don't have the feeling that it is useful to my art practice," Trahan insists. Because of its non-institutional, ambiguous nature, this play of triptychs seems almost absurd, in the sense that Albert Camus intends it: the search for meaning, the inconclusiveness of which is fully assumed, must be restarted each day.

If the activity is, as a whole, "performative," each triptych may also be considered a "performance," in the sense of exploit, prowess,



Robert Frank, *Untitled, Children With Sparklers in Provincetown*, 1958
 Brassai, *Allumeur de réverbères, place de la Concorde*, 1933
 Peter Hujar, *Nude Self Portrait*, 1966

Si l'activité dans son ensemble est « performative », chaque triptyque peut aussi être considéré comme une « performance », au sens d'exploit, de prouesse, de gageure tenue. « Divertir et surprendre » : voilà les buts de Trahan. Il y arrive en choisissant des images qui étonnent par leur aspect incongru (une horde de nudistes grimpés de nuit dans un grand pin), poétique (un livreur de fleurs affrontant une tempête de neige), vulgaire (un homme urinant dans la bouche d'un dinosaure en plastique), improbable (un éphèbe nu lisant Nietzsche, debout), étrange (un kangourou serrant dans ses bras un lapin en peluche), kitch (un Elvis en porcelaine chevauchant un vrai chat blond), coquin (un sexe en érection qui surgit de derrière un arbre), inquiétant (une main ensanglantée posée sur une chemise blanche), ridicule (un homme sur la tête duquel est juchée une perruche bleue), dérangeant (un fessier strié par des coups de cravache) ou sublime (un rayon de soleil tenu dans un poing).

Mais ce qui étonne par-dessus tout, c'est la capacité de Trahan de renouveler notre regard en adoptant des stratégies combinatoires variées. On a l'impression, en découvrant la parenté des images, de hasards extraordinaires. Comment a-t-il pu tomber sur ces trois photos de personnages ayant pour tout habit une boîte de bois ou de carton ? Ou ces images de corps entièrement moulés dans des matières argentées ? La déclinaison laisse souvent paniquer en raison du grand nombre de traits communs entre les compositions ; par exemple, ce triptyque où chacune des images présente à la fois un chien noir et une figure enserrée dans une trouée ; ou ces bras isolés ayant en commun leur allure métallique. Parfois, c'est la délicatesse du lien qui émeut : la présence d'infimes reflets irisés dans trois images très différentes, ou la similarité de l'oblique dessinée par un corps et un arbre. D'autres fois, le lien est tellement anecdotique que sa mise en relief étonne : les cigarettes que fument ces hommes à poil ou ces chaussettes blanches qu'on n'a pas pris le temps de retirer pendant la partie de jambes en l'air.

Dans le travail de catégorisation, une véritable inventivité est à l'œuvre. L'archiviste, ici, se double d'un poète dont la liberté se déploie dans la découverte de nouveaux types de recoupements : une couleur, une texture, un détail... Parmi les centaines de triptyques qui ont été produits jusqu'ici, des récurrences sont bien sûr repérables : les animaux (chiens, cerfs, oiseaux, chevaux), les voiles et les rideaux, les cours d'eau, les masques, les sculptures antiques, les mains, les reflets de toutes sortes... Mais si un motif est revisité, c'est que sa force d'évocation n'a pas été épuisée.

Le sujet le plus courant est sans contredit le corps masculin, partiellement ou complètement nu. On comprend vite que ce que Trahan poursuit à travers les rapprochements d'images, c'est une exploration du désir, tel que l'ont défini Deleuze et Guattari : « Le terme abstrait qui convient à "désir", c'est constructivisme. Désirer, c'est construire un agencement. C'est construire un ensemble. L'ensemble d'une jupe, d'un rayon de soleil, d'une rue. [...] Vous ne désirez jamais quelqu'un ou quelque chose. Vous désirez un ensemble. [...] Notre question, c'était : "Quelle est la nature des rapports entre les éléments pour qu'il y ait désir ?" »

Ces rapports, notamment entre corps et territoire, la pornographie contemporaine, multipliant les gros plans sur les organes génitaux, semble les avoir oubliés. Ce n'est pas le cas dans les images érotiques et pornographiques souvent *vintage* qu'on retrouve dans les triptyques de Trahan. « J'aime le filtre du passé

challenge met. "Entertain and surprise" – these are Trahan's goals. He achieves this by choosing images that are surprisingly incongruous (a horde of nudists climbing a pine tree at night), poetic (a flower-delivery man facing a snowstorm), vulgar (a man urinating in the mouth of a plastic dinosaur), improbable (a nude youth standing and reading Nietzsche), strange (a kangaroo holding a plush rabbit in its arms), kitsch (a porcelain Elvis astride a real yellow cat), naughty (an erect penis emerging from behind a tree), disturbing (a bloody hand placed on a white shirt), ridiculous (a man with a blue parakeet perched on his head), unsettling (buttocks striped by lashes of a whip), or sublime (a sunbeam held in a fist).

But what is most surprising is Trahan's capacity to refresh our gaze by adopting various combinatory strategies. As we discover the relatedness of the images, we get a sense of extraordinary coincidence. How was he able to find three pictures of people wearing a wooden or cardboard box? Or images of bodies completely moulded with silver materials? We are often amazed at the large number of common traits among the pictures in the compositions; for example, the triptych in which each image presents both a black dog and a face enclosed in a hole; or the one featuring isolated arms all of which look metallic. Sometimes, it's the tenuousness of the

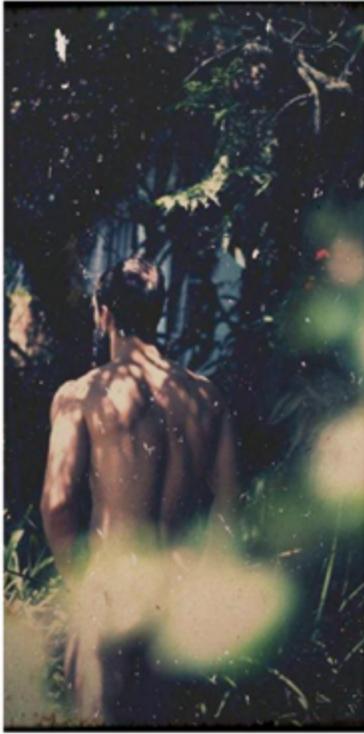
But what is most surprising is Trahan's capacity to refresh our gaze by adopting various combinatory strategies. As we discover the relatedness of the images, we get a sense of extraordinary coincidence.

connection that is touching: the presence of tiny iridescent reflections in three very different images, or the similarity of the oblique line drawn by a body and a tree. Other times, the link is so anecdotal that we are surprised to see it highlighted: the cigarettes being smoked by these naked men or the white socks that these other people didn't bother to take off before screwing.

In the task of categorization, a true inventiveness is at work. Here, the archivist doubles as a poet who is free to discover new types of divisions: a colour, a texture, a detail. Among the hundreds of triptychs Trahan has posted so far, recurrent themes are, of course, discernible: animals (dogs, deer, birds, horses), veils and curtains, watercourses, masks, antique sculptures, hands, reflections of all sorts. But when a motif is revisited, it is because its evocative power has not yet been exhausted.

The most common subject is no doubt the male body, partially or completely nude. We quickly understand that through these gatherings of images Trahan is pursuing an exploration of desire, as it was defined by Deleuze and Guattari: "If I should use the abstract term for desire I would say constructivism. To desire is to construct an assemblage. It is to construct an aggregate. The assemblage of the skirt, of a sun ray, of a street. . . . You never desire someone or something. You desire an aggregate. . . . Our question was, "What is the nature of relations between the elements in order for there to be desire?"²

These relations, notably between body and territory, seem to have been forgotten in contemporary pornography, with its multiple close-ups of genitals. This is not the case in the erotic and





The bodybuilder Carter Lovisone with a dog mask
Joel Peter Witkin, *Man with Dog*, Mexico City, 1990
Ryan McGinley, 2010

qui nous permet d'aborder autrement les images. Avant les années quatre-vingt-dix, on prêtait une attention particulière à l'ambiance, au décor. Et plusieurs scènes avaient parfois un caractère onirique, surréaliste. »

Ce qui surprend aussi, c'est la façon avec laquelle Trahan nous fait glisser d'un regard analytique – je dirais même sémiologique – à un regard désirant. En débusquant les récurrences, il montre ce qu'il y a de construit dans les images – pornographiques, entre autres. Par exemple, dans son triptyque de nus debout dans des espaces dépouillés et uniformément bleus, c'est d'abord vers la couleur qu'on tourne notre regard, étonnés de ce choix commun de directeurs artistiques. Après être passés d'une nuance à l'autre, nos yeux vont d'un corps à l'autre, puis d'un corps à un bleu, à un autre, et soudain l'étrangeté des scènes se trouve réactualisée. Dans son agencement d'agencements, Trahan redonne une fluidité à l'agencement figé et nous ramène à la source du désir, au sentiment d'immanence qui le sous-tend. Parfois, c'est tout un imaginaire cliché qui est réinvesti, celui du cow-boy par exemple ; à travers les variations sur la chevauchée, par exemple, les dimensions chorégraphique, ludique et même comique de la sexualité se révèlent.

Peut-on réaliser ce tour de force sans faire de l'art ? La question se pose... mais doit-elle être tranchée ? Les triptyques sont beaucoup moins conceptuels que les œuvres que Trahan expose dans les galeries et les musées. Ils sont aussi moins graves, moins austères, moins énigmatiques. Mais malgré leur extravagance, leur frivolité et leur dimension fantasmagorique, ils rejoignent en plusieurs points les préoccupations des productions « sérieuses » de Trahan. Des mots éparpillés ici et là rappellent son intérêt majeur pour les langues. Et puis, il y a cette fascination pour ce qui est occulté, pour les rapports entre art et design, pour l'hétérogénéité, pour la lumière, pour l'histoire... On pourrait même voir, dans le jeu des triptyques, une dimension politique et critique, certes moins directe que dans les expositions *The Nervous Age* et *Notte elettrica*, mais non moins pertinente car, par sa persistance et son engagement à étonner vraiment, Trahan ne fait rien de moins que de résister au déficit de l'attention généralisé dans lequel notre nouvel « âge nerveux » semble sombrer, mais aussi à cette tyrannie des algorithmes qui tente de nous persuader de laisser les machines désirer à notre place. Pour ne pas perdre notre essence, une éthique de l'agencement est la bienvenue.

1 Extraits de *L'abécédaire de Gilles Deleuze*, réalisé par Michel Pamart en 1988.

Charles Guilbert écrit de la prose, de la poésie, un journal, des critiques. Il dessine, chante, fait des vidéos. Ses œuvres ont été présentées dans divers pays, notamment en France, au Luxembourg, au Mexique et au Japon. Au Québec, il a entre autres participé à la Biennale de Montréal (1998) et à la Manif d'art (2005). À l'automne 2016, des œuvres qu'il a créées avec Nathalie Caron seront présentées au Musée national des beaux-arts du Québec et au Centre VU.

pornographic images, many of them “vintage,” that we find in Trahan's triptychs. “I like the filter of the past that allows us to address images in a different way. Before the 1990s, we paid particular attention to ambience, to décor. And many scenes sometimes had an oneiric, surrealist character.”

What is also surprising is the way in which Trahan has us slide from an analytic – I would even say semiological – gaze to a desiring gaze. In flushing out recurrences, he shows what there is that is constructed in the images – the pornographic ones, among others. For example, in his triptych of nude men standing in stripped, uniformly blue spaces, we look first at the colour, surprised by this shared choice by art directors. After passing from one nuance to another, our eyes go from one body to another, then from one body to a blue, to another, and suddenly the strangeness of these scenes is reactualized. In his assemblage of assemblages, Trahan returns fluidity to a fixed assemblage and returns us to the source of desire, to the underlying feeling of immanence. Sometimes, it's an imaginary snapshot that is appropriated – for example, the one of the cowboy; through the variations in the ride, the choreographic, playful, and even funny aspects of sexuality are revealed.

Can one achieve this tour de force without making art? The question may be asked, but should it be decided? The triptychs are far less conceptual than are the artworks that Trahan shows in galleries and museums. They are also less serious, less austere, less enigmatic. But despite their extravagance, frivolity, and fantastical side, in many respects they match the concerns in Trahan's more “serious” productions. Words sprinkled here and there recall his strong interest in languages. And then there is his fascination with what is hidden, with the relations between art and design, with heterogeneity, with light, with history, and so on. We might even see, in the play of the triptychs, a political and critical side, certainly less direct than in the exhibitions *The Nervous Age* and *Notte elettrica*, for, through his persistence and his commitment to true surprise, Trahan is resisting both the generalized attention deficit into which our new “nervous age” seems to be slipping and the tyranny of algorithms that try to persuade us to let machines desire in our place. To keep us from losing our essence, an ethics of assemblage is welcome. *Translated by Käthe Roth*

1 See <https://carltrahan.com/about/travail-work/the-nervous-age-2015/>. 2 Excerpted from *L'Abécédaire de Gilles Deleuze* (1988), directed by Michel Pamart (our translation, adapted from Charles J. Stivale – “A–F Summary of *L'abécédaire de Gilles Deleuze*,” accessed July 25, 2016, <http://www.langlab.wayne.edu/cstivale/d-g/abc1.html>).

Charles Guilbert writes prose, poetry, a journal, and criticism. He draws, sings, and makes videos. His works are presented in various countries, including France, Luxembourg, Mexico, and Japan. In Quebec, he has participated in the Biennale de Montréal (1998) and the Manif d'art (2005), among others. In the Fall 2016, works created with Nathalie Caron will be exhibited at the Musée national des beaux-arts du Québec and at Centre VU.