

The background is a dark, textured surface, possibly a book cover or a wall, with a decorative border made of dried roses and ferns. The text is centered in a pink, serif font.

TRICIA
MIDDLETON

DARK SOULS





TRICIA MIDDLETON

DARK SOULS

SANDRA GRANT MARCHAND

DU 10 OCTOBRE 2009 AU 3 JANVIER 2010

MUSÉE D'ART CONTEMPORAIN DE MONTRÉAL

Tricia Middleton
Dark Souls

Une exposition organisée par le Musée d'art contemporain de Montréal et présentée du 10 octobre 2009 au 3 janvier 2010.

Commissaire : Sandra Grant Marchand
Éditrice déléguée : Chantal Charbonneau
Révision : Olivier Reguin
Traduction : Susan Le Pan
Lecture d'épreuves : Jane Jackel, Olivier Reguin
Conception graphique : Bertuch
Impression : F. L. Chicoine

Le Musée d'art contemporain de Montréal est une société d'État subventionnée par le ministère de la Culture, des Communications et de la Condition féminine du Québec et bénéficie de la participation financière du ministère du Patrimoine canadien et du Conseil des Arts du Canada.

©Musée d'art contemporain de Montréal, 2009

Dépôt légal : 2009
Bibliothèque nationale du Québec
Bibliothèque nationale du Canada

**Catalogage avant publication de
Bibliothèque et Archives nationales du Québec
et Bibliothèque et Archives Canada**

Grant Marchand, Sandra

Tricia Middleton

Catalogue d'une exposition tenue au Musée d'art contemporain de Montréal du 10 oct. 2009 au 3 janv. 2010.

Comprend des réf. bibliogr.
Texte en français et en anglais.

ISBN 978-2-551-23843-9

1. Middleton, Tricia, 1972- - Expositions.
I. Middleton, Tricia, 1972- . II. Musée d'art contemporain de Montréal. III. Titre.

N6549.M52A4 2009 709.2 C2009-942026-0F

Tous droits de reproduction, d'édition, de traduction, d'adaptation, de représentation, en totalité ou en partie, réservés en exclusivité pour tous les pays. La reproduction d'un extrait quelconque de cet ouvrage, par quelque procédé que ce soit, tant électronique que mécanique, en particulier par photocopie ou par microfilm, est interdite sans l'autorisation écrite du Musée d'art contemporain de Montréal, 185, rue Sainte-Catherine Ouest, Montréal (Québec) Canada H2X 3X5.

Remerciements

L'artiste désire remercier de leur soutien le Conseil des arts et des lettres du Québec et le Conseil des Arts du Canada, ainsi que Chris Ready et Joel Taylor pour leur aide inestimable.

Distribution

ABC Livres d'art Canada/Art Books Canada
372, rue Sainte-Catherine Ouest, bureau 229
Montréal (Québec) H3B 1A2
www.abcartbookscanada.com
info@abcartbookscanada.com

Dark Souls, 2009

Installation comprenant peintures, sculptures, projections vidéographiques, matériaux divers et son
Dimensions variables
Collection de l'artiste

TABLE DES MATIÈRES



6 LES ÂMES SOMBRES
SANDRA GRANT MARCHAND

25 DARK SOULS
SANDRA GRANT MARCHAND

36 BIOBIBLIOGRAPHIE SÉLECTIVE





LES ÂMES SOMBRES¹



la manière d'un décor fantasmagorique, l'installation intitulée *Dark Souls*² de Tricia Middleton conjugue temps et espace d'une architecture horrifiante : âmes sombres de l'éclipse du temps réel et de l'effondrement des repères spatiaux, un monde fictif, baroque et grotesque, qui se referme sur le visiteur qui y déambule et en explore les entrailles. Au creux d'un univers fantastique d'opulence et de dégradation se déploie la mise en scène quasi surnaturelle de la surabondance et du dépérissement de la matière même, celle-ci façonnant de ses métamorphoses successives une œuvre *in situ* qui déconstruit l'architecture muséale en

1. Au moment d'écrire ce texte, l'œuvre *Dark Souls* n'était pas encore réalisée. Ce texte est basé sur le projet de l'installation dans la salle Banque Laurentienne ainsi que sur les conversations avec Tricia Middleton, de janvier à mai 2009.

2. Le titre *Dark Souls* est inspiré du titre du roman *Les Âmes mortes* de Nicolas Gogol.

autant de sites incongrus, territoires décadents du passé ou de l'avenir, traversées obligées d'un présent scintillant mais appauvri.

«La matérialité qui incarne l'éphémère de toute chose³» – matérialité à laquelle réfère Tricia Middleton dans le processus de conceptualisation et de construction de ses œuvres – est celle de la transformation inéluctable «de toute existence physique», la cristallisation d'une sorte «d'entropie». Significative de l'état des choses, présentes et passées, cette matérialité affirmée au sein de l'installation *Dark Souls* emprunte des formes différenciées qui semblent se mêler les unes aux autres, se perdre dans le magma des temps. Prenant appui sur des icônes culturelles de l'histoire sans pourtant y référer de manière explicite – le château de Versailles, les catacombes et la cathédrale Notre-Dame de Paris –, Middleton y puise les pôles antinomiques qui traversent l'installation. Ici, la profusion des matières s'érige plutôt en architectures imaginaires, souterraines et mystérieuses, révélatrices de l'état d'ordre et de désordre qui les transforme.

Palimpseste du temps et de l'espace, cette installation, aux allures de peinture, de sculpture, d'architecture, accompagnée d'images mobiles et de son, compose un environnement qui figure les échos du processus d'addition, de superposition ou d'assemblage de matériaux et d'objets, et qui retrace dans ses couches multiformes et fossilisées de matière une espèce d'inventaire. Tels une trame narrative de science-fiction ou encore un récit romanesque aux significations multiples, les divisions et les subdivisions au sein de cette œuvre débridée entrecroisent et obscurcissent les références, temporelles et spatiales, culturelles et naturelles, confiant au *flâneur*, dans la pénombre et les bruissements, l'énigmatique présence de la matière. Le parti pris de l'excès, de la surcharge et de la démesure rend compte, de façon paradoxale, de cette matière essentiellement éphémère et ruinée, mais sans cesse renouvelée.

Se pose en effet, au cœur de l'installation, la question, fondamentale pour Middleton, de la transformation et de la destruction de la matière, processus propre au cycle de la

3. Tricia Middleton, «Tricia Middleton, *Dark Souls*», texte inédit, 2008. [Notre traduction.] Cette citation et celles qui suivent sont tirées du même texte.

production industrielle qui opère le plus souvent « au détriment des ressources naturelles et au prix d'un travail aliénant ». À l'instar de *Factory for a Day*, œuvre réalisée en 2008, *Dark Souls* expose, sur le mode allégorique, la dégradation du monde matériel, reliquat d'une société de consommation et de gaspillage. « Ce qui est ressenti comme une destruction incontrôlée semble faire partie intégrante de nos objets contemporains », écrit Middleton en considérant les « matériaux sans substance » dont nous héritons quotidiennement, sans égard pour les conditions de leur production. Essentiellement réduits au statut de *commodités* depuis le début de l'ère industrielle, les objets d'aujourd'hui sont vidés de leur signification, assumant malgré eux le seul rôle de valeur d'échange. Ces objets *éphémères*, condamnés à une existence passagère (ils sont *jetables*), Middleton propose de les réhabiliter, de soumettre leurs « existences troublées⁴ » à un processus de récupération et de métamorphose pour *montrer*, justement « leur pourriture et leur dépérissement imparables » afin qu'ils témoignent in extremis des excès auxquels nous les contraignons et dans lesquels ils se perdent.

La dérive dans le chaos, que sous-tend, chez Middleton, l'idée de construire des strates infinies de matière enveloppant de toutes parts les vides de l'espace, cette dérive apparente produit ses effets, démarque chacun des lieux de l'installation, liant du coup ces mêmes lieux dans la fluidité des interventions distinctes de l'artiste. Chacun d'eux, à sa manière, compose un « tableau⁵ », effet pictural qu'il est possible de *penser*, espace qu'il est possible d'habiter. Chacun, différemment, convie le regardeur à l'expérience sensorielle de la matière dans ce qu'elle exhale de trop plein, de ce qui lui échappe parce qu'elle serait assujettie dans l'étau du progrès et de la surconsommation. Que sont donc ces espaces étonnants, presque informes tellement leurs textures nous paraissent coulantes, visqueuses, espaces de temps autres qui se réverbèrent sur nous avec insistance ?

4. Tricia Middleton, dans Josée Bélisle, Paulette Gagnon, Mark Lanctôt, Pierre Landry, *Rien ne se perd, rien ne se crée, tout se transforme. La Triennale québécoise 2008*, Montréal, Musée d'art contemporain de Montréal, 2008, p. 146.

5. Cette expression de Tricia Middleton est tirée de conversations avec elle, en 2009.

Espaces denses et bigarrés de la matière picturale, espaces feutrés et enveloppants de la matière sculptée, ce sont des surfaces accidentées, accentuées, triturées, fabriquées, qui ouvrent les voies de l'exploration et de l'expérimentation d'univers étrangers, brèche dans notre monde familier, et pourtant symptôme de l'inexorable condition des réalités matérielles qui nous entourent. Dans cette installation conçue en tant qu'environnement immersif, Tricia Middleton invente un rituel de passage à travers le labyrinthe des exemples historiques qu'elle réinterprète et entremêle, et qui basculent dans le présent. Inscrites dans des contextes qui évoquent plutôt qu'ils ne décrivent, qui émerveillent plutôt qu'ils n'anesthésient, les matières telles qu'elles sont traitées agissent sur nous, chargées du sens que leur confère leur exceptionnelle qualité de trace : trace du processus de production – production matérielle de toute chose –, mais également trace du processus de création – un monde de pure fantaisie encapsulant tout à la fois un passé suranné et un futur funeste.



Avec l'installation *Dark Souls*, «la décrépitude inhérente au monde matériel» devient le leitmotiv de mises en espace plurielles qui cristallisent la relation équivoque que nous entretenons avec la matière, sa surabondance – révélatrice de sa dépréciation. Allégorie des temps présents, pourrions-nous pressentir, dans un parcours investi du souvenir de lieux incertains, inconnus, hors norme, hors du temps, qui ne semblent exister que dans l'immédiateté de l'expérience. Dans la profusion luxuriante d'une facture plastique singulière se déroule un itinéraire de l'imagination qui exhibe la facticité des apparences comme seule porteuse de l'ultime dégradation – et son contraire. Dès le portail, une

ouverture caverneuse installe l'ambiguïté au cœur des lieux : creusée à même le mur de la salle d'exposition (ou ce qui semble l'être), cette ouverture signale certes le détournement des conventions muséales, mais davantage, elle convie le visiteur à traverser le miroir, à pénétrer le fantastique et à s'y laisser choir. Les éléments composites de l'installation participent dès lors d'une narration trouble, exempte de la linéarité d'un récit qui laisserait entrevoir une improbable résolution des dichotomies.

Des objets trouvés et altérés s'immiscent dans l'épaisseur des tracés picturaux, sculptent de leur forme fragmentaire les dédales intérieurs, ou encore parsèment les sols raboteux ; tantôt des matériaux industriels articulent les structures, tantôt ils composent les parois découpées ; des pigments colorés couvrent les surfaces, enrobent les vestiges disparates, cependant que des enduits divers revêtent les cloisons sculptées. Ici, nulle intervention, picturale ou sculpturale, qui ne laisse transparaître une approche performative, qui ne laisse douter de l'importance du *processus* dans la conception de l'œuvre. Essentiellement, les notions de matérialité et d'éphémère, qui fondent cette installation et en émergent à travers le regard percutant de Middleton, ces notions sont partie liée au *devenir* du projet – hardi s'il en est – de recourir à la matière, à sa capacité de métamorphose, pour inventer le faux-semblant d'univers grotesques qui théâtralistent la mouvance de toute chose.

D'emblée, une première pièce, vaguement calquée sur un petit salon bourgeois du XVIII^e siècle qui aurait subi le délabrement du temps, introduit la dialectique que privilégie Middleton dans l'élaboration de cette installation, entre les temps anciens et la contemporanéité, entre le monde irréel d'un espace intérieur imaginé et le monde réel de l'espace social, entre l'exubérance des matières et leur indéniable mutabilité. Empreinte d'une absurdité non dénuée d'ironie, la mise en scène d'un intérieur bourgeois intimiste voué à sa propre détérioration, ne joue pas seulement de l'effet de simulacre de l'ensemble, mais elle met à nu la « torture matérielle » des éléments qui la constituent. Inspiré de motifs floraux de l'époque, le papier peint fait main ne nous remémore-t-il pas le spleen

baudelaireen : « Je suis un vieux boudoir plein de roses fanées⁶ » ? Et ne nous serait-il pas permis, lorsque nous considérons cette iconographie dans le parcours de l'installation, de nous interroger avec Walter Benjamin : « Les fleurs sont-elles sans âme ? Et est-ce la raison du titre *Les Fleurs du Mal* ? [...] Ou est-ce que les fleurs doivent être exilées, avec ce titre, vers leur contrée véritable⁷ ? » Souillé, incrusté de matières huileuses, gélatineuses, résineuses, etc., le faux mobilier (réminiscence du raffinement de l'aristocratie d'une époque révolue) ne dénote-t-il pas avec vraisemblance la déconfiture sociale dont il paraît désormais être le reflet ? Dénaturant les objets par ses interventions répétées, leur attribuant le statut équivoque de détrit, Middleton les situe par ailleurs dans un contexte de mise en relation qui leur confère une signification plus profonde. Confluence de ruines du passé devenues celles du présent, cette enceinte, qualifiée laconiquement par Middleton « d'espace de la mort⁸ », pointe ainsi les images décadentes de « l'inéluctable entropie de la matière et de la culture », laissant présager en sourdine leur ténébreuse condition, le cycle inextricable qui les étroit.

A contrario de cet univers de ruines, la projection vidéographique⁹ de scènes de forêt, captées par un jour sombre et venteux, invite à une contemplation d'un autre ordre. Quittant momentanément le monde fabriqué du fantastique et poursuivant son parcours, le *flâneur* perçoit des images en mouvement dont la luminosité et le chromatisme particularisent cette fois la figuration d'un monde naturel. Le théâtre assombri de l'accumulation des vestiges ouvre en effet sur une rétroprojection baignée d'une sorte de nostalgie romantique, un ravissement devant le retour illusoire de l'ordre des choses, d'un réel sans faille, possible, sans effroi. Privilégiant le paysage de la forêt – lieu des

6. Charles Baudelaire, *Les Fleurs du Mal*, « Spleen II » (1857).

7. Walter Benjamin, adapté par Susan Buck-Morss dans *The Dialectic of Seeing: Walter Benjamin and the Arcades Project*, Cambridge, Mass., MIT Press ; rééd. London, 1990, p. 429. [Notre traduction.]

8. Cette expression de Tricia Middleton est tirée de conversations avec elle, en 2009. [Notre traduction.]

9. Selon Middleton, les deux rétroprojections de l'installation « ... réfèrent aux premiers dioramas photographiques du XIX^e siècle qui ont permis, grâce à un moyen technique, l'accès à la "nature" par la masse de la population urbaine de Paris. », dans « Tricia Middleton, *Dark Souls* », texte inédit, 2008. [Notre traduction.]

incertitudes émotives et des ambiguïtés –, Middleton y installe une seule caméra vidéo, statique, et enregistre ce qui s'y déroule, les effets naturels, le temps qui passe, sans début ni fin. Un certain sentiment du sublime – proche de ce que Edmund Burke désigne



comme un *délice* – éveille le souvenir de l'expérience sensorielle, propre à chacun et à chacune, de ces lieux de protection, de refuge, mais aussi de mystère et de menace. Les territoires insondables de l'inconscient sont maintenant effleurés, jouant du questionnement de l'artiste sur ce qui échappe à la puissance de la volonté : le passage du temps, l'éphémère, le transitoire, cette fois perçus à travers l'objectif de

l'appareil vidéo, sans le poids incommensurable des choses de ce monde sur l'imagination inquiète.

Si le recours de Middleton à l'image vidéographique et au son ancre la notion de temporalité dans le cycle des phénomènes naturels, suggérant un rapport presque envoûtant à l'espace de la représentation, l'approche picturale et sculpturale, qui définit la suite du parcours, pose tout autrement la problématique de ce rapport. Le processus même d'assemblage de matériaux discordants, leur juxtaposition incongrue, les formes abjectes et leur coloris édulcoré, les objets trouvés et leur recouvrement répétitif, tous ces éléments (et d'autres encore) décrivent un espace hybride d'intervention, ni strictement peinture ni totalement sculpture, et qui trace les chemins labyrinthiques de *Dark Souls*, à la manière d'un environnement polyphonique. La structure tellurique qui rappelle la configuration de grottes, de cavernes, ou bien de catacombes, et qui détermine un espace de représentation pour le moins énigmatique, accentue de surcroît l'effet dramatique de ces *détournements* que Middleton imprime à la matière. Ou est-ce plutôt la

matière qui impose les limites de sa propre métamorphose, de ce qu'elle porte en elle de signification selon le contexte de sa mise en situation ? Les « états d'être » des objets pour lesquels Middleton manifeste une « réelle préoccupation¹⁰ » sont en effet essentiellement contenus et exprimés dans et à travers la matière. Et celle-ci ne comprend-elle pas dans son traitement même une temporalité qui lui est propre, celle qui lui confère son opacité *ou* sa transparence, sa texture en somme, là où l'on en vient à confondre les gestes du peintre *et* du sculpteur, là où l'on devine la transformation ?

Investissant les murs, les plafonds et le sol, les matériaux résistent¹¹ *naturellement* à leur propre détournement, ils signifient une « tension inquiétante », un manque de beauté, pourrions-nous induire. Si différents soient-ils, nous les soupçonnons de ne pas consentir à leur attribution invraisemblable, à la mise en valeur de leurs potentialités métaphoriques : *nous ne signifions pas en dehors de notre matérialité*, les entendons-nous murmurer, tapis dans les cavités abyssales d'une installation éphémère, fabuleuse – et impossible. Il en est, semble-t-il, de leur aspiration, comme il en est du désir de Middleton de transmuier leurs propriétés, de leur faire dire les bienfaits des rapprochements improbables. Dans l'ancre imaginaire de *Dark Souls*, l'un et l'autre s'affrontent et se lient finalement, et de façon paradoxale, à la fécondité des représentations dans ce qu'elles exaltent de rutilant et de tactile, de noir et de concret.

C'est dans ce va-et-vient entre *représentation* et *matérialité* que le visiteur appréhende les dimensions parfois troublantes de son immersion au creux d'un espace forgé à même l'excès et la déchéance. Lorsque Middleton reproduit les surfaces étincelantes d'un simili lustre ancien à partir d'une énorme branche morte, qu'elle les enduit de cire épaisse rose et de matériaux visqueux ornés de morceaux infimes de cristaux et de rubans, et qui plus est, qu'elle les imagine occupant un espace indéterminé tout aussi baroque dans les

10. Les termes sont de l'artiste dans « Tricia Middleton, Factory Project », texte inédit, non daté. [Notre traduction.]

11. Le terme nous a été inspiré par les citations de l'artiste : « ... objects [...] often refuse to act in full concert with one another... » (http://mistandvapour.net/middleton_taylor_statement.htm) « These materials were forced to form new objects repeatedly until the point of collapse or becoming completely transformed in some other way. » (http://mistandvapour.net/inventory_master.htm)

anfractuosités de ses parois sculptées, elle met en scène un processus de fabrication qui donne sens à l'osmose des matériaux. Y introduisant des éléments d'une architecture fictive qui reprend en les schématisant la configuration d'un dôme ou celle d'un vitrail (inspirée, entre autres, de ceux de la cathédrale Notre-Dame de Paris qu'elle a récemment visitée), Middleton s'approprie de nouveau des objets trouvés (divers tissus qu'elle récupère), ajoutant au contexte formel une dimension narrative qui transcende la manipulation des matériaux. S'y incrustent également les figures emblématiques évanescences de têtes de squelettes : « esprit humain pétrifié », « nature en ruine » ou « puissance égalisatrice de la mort¹² ». La lueur qui émane des surfaces translucides des étoffes laborieusement confectionnées ou des tissus aux motifs floraux librement recouverts d'enduits noirs ou de figures funèbres, cette lueur artificielle transfigure, sans le nommer, cet espace que jonche le faux lustre, désormais laissé-pour-compte dans l'apparence gluante de ses ruines.

La fascination pour les espaces souterrains, clos et labyrinthiques, où s'interpénètrent et se métamorphosent les matières, de nouveau sollicite le visiteur ; et de nouveau une rétro-projection vidéographique convie à l'expérience de « l'image-mouvement¹³ ». Dans une sorte de caveau où des objets banals (coton hydrophile) composent principalement les surfaces saturées de matières colorées roses, partiellement enduites d'un gris métallique, une scène de nuit étoilée¹⁴ s'offre à nous. Projetées du plafond, des images en boucle dessinent la voûte nocturne de ce ventre de la terre. « Où pourrait-on concevoir la réalité et le mythe, la banalité et le mystère, le refuge et la menace si étroitement liés ailleurs que sous la terre ?¹⁵ » Là où se confinent les objets, dans cet espace caverneux, le spectateur se cloître passagèrement, dans l'abri des matières enveloppantes, dans l'émerveillement des profondeurs célestes.

12. Susan Buck-Morss, *op. cit.* note 7, p. 161-162. [Notre traduction.]

13. Nous référons à Gilles Deleuze, *Cinéma 1. L'image-mouvement*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1983.

14. Pour créer cette illusion, Tricia Middleton a immergé des parcelles scintillantes dans une cire noire.

15. Peter Seidel, Manfred Sack et Klaus Klemp, *Unterwelten : Orte im Verborgenen/Sites of Concealment*, Tübingen, Ernst Wasmuth, 1993, p. 9. [Notre traduction.]

Devant la myriade des objets du quotidien choisis par Middleton pour ériger les deux formes coniques simulant des montagnes, enchâssées dans les entrailles de l'installation, nous imaginons une féerie cinématographique, nous croyons ouïr le silence des matières. Comme si elle faisait écho à un monde muet auquel elle « rend la parole », comme si « le parti pris des choses¹⁶ » ne pouvait être mis en doute, Middleton explore « le caractère phénoménologique des objets », les inscrivant dans des contextes qui parfois ajoutent au sens qu'ils possèdent déjà – laissant poindre les significations antérieures –, parfois effacent ces significations originales. Ouvrant des perspectives nouvelles sur leur *manière d'être*, Middleton *place une chose après l'autre*, dans une stratégie d'accumulation et de collection. « L'artiste crée à travers la distribution des matériaux », écrivait Kurt Schwitters, soulignant du coup « qu'il n'est pas important que le matériau ait été produit pour répondre à d'autres usages¹⁷ ». Et c'est ce que dévoile le processus de collage de Middleton lorsqu'elle privilégie des objets qui ont une résonance particulière chez elle, lorsqu'elle les peint un à un et les trempe dans la cire, lorsqu'elle les *distribue* sur des structures en mousse de polystyrène. Le bric-à-brac d'objets communs, les objets kitsch d'aujourd'hui ou ceux rappelant des formes anciennes ou naturelles, les fragments de l'œuvre *Ether Frolics* (2005) ou les matériaux ayant servi à peindre lesdits objets, ces éléments hétéroclites, parmi d'autres,



16. Les expressions sont tirées de Francis Ponge, *Le Parti pris des choses*, Paris, Gallimard, 1942.

17. Kurt Schwitters, « Merzmalerei », dans *Merz*, livraison L, 1919, cité par John Elderfield, *Kurt Schwitters*, New York, Thames and Hudson, 1985, p. 44. Repris par Jalef Mansoor, « Kurt Schwitters' Merzbau: The Desiring House », dans *Invisible Culture. An Electronic Journal for Visual Culture*, 2002. (http://www.rochester.edu/in_visible_culture/Issue4-IVC/Mansoor.html) [Notre traduction.]

retiennent l'attention de Middleton qui les interprète en tant que fossiles des temps présents. Témoins de leur propre décrépitude immanquable, les objets métamorphosés participent du frisson de la destruction de leur beauté intrinsèque. Devenus formes peintes et assemblées, ils cherchent à retenir le souvenir de leur « état d'être ». Et comme il en est du processus de détérioration de toutes choses, à la fin, ils rejoignent l'encombrement des possessions abandonnées qu'évoque Baudelaire : « C'est une pyramide, un immense caveau, / Qui contient plus de morts que la fosse commune¹⁸. »

Dans les méandres inquiétants de l'installation *Dark Souls*, l'empreinte de la matière module et transforme l'ensemble. Le « caractère éphémère des choses¹⁹ » est au cœur de la mise en scène et de l'histoire cyclique de « toute existence physique » : *faillite* de la matière que dévoilent les vestiges inventés d'une société de *commodités*; traces des significations perdues que révèlent les ruines fictives d'un monde voué au « progrès à tout prix ». Et c'est dans une œuvre qui refuse de se réduire à un « cadavre du capitalisme », où les *objets* d'art sont qualifiés par l'artiste de « non morts²⁰ », que se trame, non sans dérision, « le parcours des choses », leur luxuriance et leur disparition : objets fossilisés du passé, figures pétrifiées du présent, spectres de l'avenir jalonnent les chemins inextricables des *âmes sombres* de Tricia Middleton.

SANDRA GRANT MARCHAND

18. Charles Baudelaire, poème cité à la note 6.

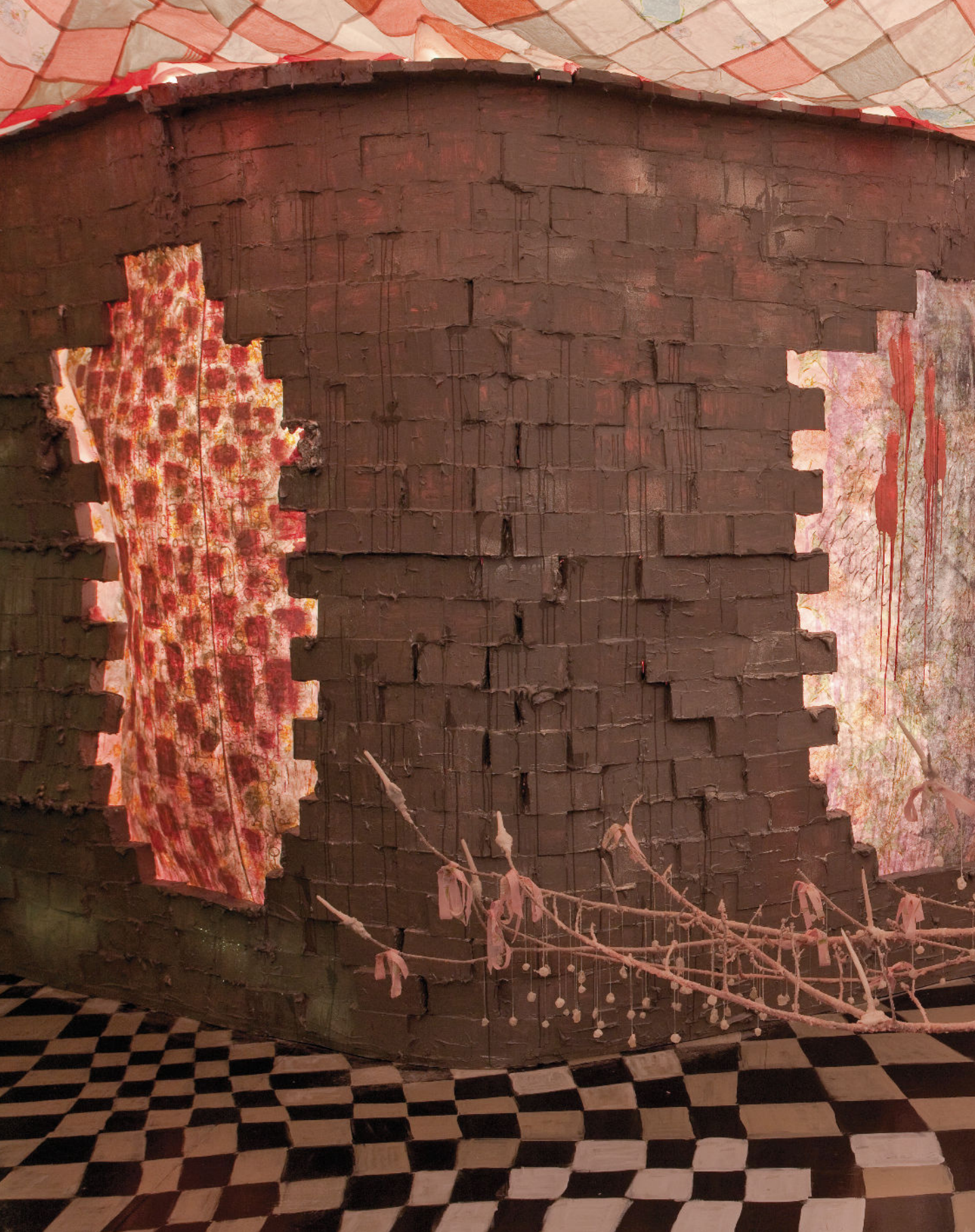
19. Les termes sont de Walter Benjamin : « La prise en compte du caractère éphémère des choses, ainsi que le souci de les sauvegarder pour l'éternité, est un des principaux moteurs de l'allégorie. » *Origine du drame baroque allemand*, traduit par Christian Bounay dans Craig Owens, « L'impulsion allégorique : vers une théorie du postmodernisme », *Art en théorie 1900-1990 : une anthologie [éditée] par Charles Harrison et Paul Wood*, sous la direction d'Anne Bertrand et Anne Michel, Paris, Éditions Hazan, 1997, p. 1148.

20. Jake Moore écrit : « Disturbed by the idea of the reduction of art objects into the corpses of capitalism, she [Middleton] suggests that they are more likely the 'undead', rotting and limp, unstable on this plane yet unable to crossover into a place for forgetting. », <http://truck.ca/index.php?action=view&exnumber=17>


















DARK SOULS¹

 Like some strange, phantasmagorical stage set, Tricia Middleton's installation *Dark Souls*² brings together the time and space of a horrific architecture conjuring up the eclipse of real time and the collapse of spatial landmarks; a grotesque, baroque fictional world that encloses visitors who wander through it and explore its depths. At the core of a fantastical universe of opulence and decay, there unfurls a near-surreal display of the profusion and decline of material itself. Out of its successive metamorphoses, this material fashions a site-

1. At the time of writing, the details of the work *Dark Souls* had not yet been determined. This essay is based on the plan for an installation in the Banque Laurentienne Gallery and on conversations with Tricia Middleton that took place between January and May 2009.

2. The title *Dark Souls* is inspired by the title of the Nikolai Gogol novel *Dead Souls*.

specific work deconstructing the museum architecture into a series of incongruous sites, decadent realms of the past or future, obligatory crossings through a shimmering yet impoverished present.

The materiality that Middleton refers to in the process of conceptualizing and constructing her works—“materiality as the embodiment of transience”³—is that of the inevitable transmogrification of “all physical existence,” the crystallization of a sort of “entropy.” Reflecting the state of things, past and present, this materiality asserted in *Dark Souls* takes distinct forms that seem to then merge together and vanish in the magma of time. Without referring to them explicitly, Middleton draws on cultural icons of history—the Palace of Versailles, Notre-Dame Cathedral and the catacombs in Paris—to establish the antinomic poles that run through the installation. Except here the proliferation of materials is shaped into mysterious, imaginary, underground architectures that reveal the state of order and disorder that transforms them.

A palimpsest of time and space, this installation with elements of painting, sculpture and architecture, and accompanied by moving images and sound, creates an environment that echoes the process of adding, superimposing or assembling materials and objects, and that offers a kind of inventory in its multiform, fossilized layers. Like the narrative thread of a piece of science fiction or a novel with multiple meanings, the divisions and subdivisions within this exuberant work intertwine and obscure the references—temporal or spatial, cultural or natural—that convey to the *flâneur*, immersed in the semi-darkness and the rustling sounds of the installation, the enigmatic presence of the material. The artist’s deliberate choice of excess, overabundance and immoderation paradoxically relates directly to this material that is essentially “subject to transience, decay and, ultimately, reprocessing.”

For indeed, the question that lies at the crux of the installation—a question that is fundamental in Middleton’s view—is that of the transformation and destruction of

3. Tricia Middleton, “Tricia Middleton, *Dark Souls*,” unpublished essay, 2008. The quotations that follow are taken from the same essay.

materials, a process characteristic of the industrial production cycle, the outcome of which is that “natural resources and the labouring being’s élan become denuded and erased.” In the same spirit as her 2008 work *Factory for a Day*, *Dark Souls* displays, in allegorical form, the degradation of the material world, the remains left by a consumer, and waste, society. “What can feel like uncontrollable destruction seems to be embedded within our own contemporary objects,” writes Middleton with respect to the “insubstantial materials” that are brought to us daily, without regard for the conditions under which they were produced. Reduced essentially to *commodity* status since the beginning of the industrial age, today’s objects have been stripped of their meaning, recognized only for their value as items of exchange. Middleton proposes to rehabilitate these *transient* objects condemned to a fleeting existence (they are *disposable*); she seeks to have their “troubled existences”⁴ undergo a process of recovery and metamorphosis in order to *reveal* “the ever-lurking rot and decay intrinsic to the material world” so that, ultimately, they can attest to the excesses which we force upon them and into which they disappear.

The drift into chaos—which, in Middleton’s work, is underpinned by her idea of constructing endless strata of materials encompassing the space’s voids from all sides—this



4. Tricia Middleton, in Josée Bélisle, Paulette Gagnon, Mark Lanctôt and Pierre Landry, *Nothing is lost, nothing is created, everything is transformed. The Québec Triennial 2008* (Montréal: Musée d’art contemporain de Montréal, 2008), p. 146.

perceptible drift informs our experience, distinguishing the different places within the installation and, at the same time, interconnecting them in the flow of the various actions performed by the artist. Each of them, in its own way, creates a “tableau,”⁵ a pictorial effect that provokes thought, a space that can be possessed. Each one invites the viewer to enter into a particular sensory experience of the materials, in the excess they exude, in what eludes them because they are caught in the vise of progress and overconsumption. What are these unexpected spaces, with textures that appear so fluid and viscous they are practically formless, spaces from other times that resonate insistently with us?

Dense spaces with multicoloured pictorial matter, enveloping spaces layered with sculpted material, they are uneven, accentuated, roughly treated, fabricated surfaces that open up pathways for exploring and experiencing foreign worlds, forming a breach in our familiar universe, and yet symptomatic of the inexorable condition of the physical realities that surround us. In this installation conceived as an immersive environment, Middleton invents a ritual of passage through the labyrinth of the historical examples that she reinterprets and intermingles, and that overflow into the present. The materials as handled here, set in contexts that evoke rather than describe, that fill us with wonder rather than numbing us, have an effect on us, laden with the meaning conferred on them by their remarkable trace quality: the trace of the production process—the physical production applicable to all things—but also the trace of the creative process—a world of pure fantasy encapsulating both a faded past and a dire future.

With the installation *Dark Souls*, the “rot and decay intrinsic to the material world” become the leitmotiv of multifaceted presentations that shape our ambiguous relationship with materials, and with their overabundance, which in turn reveals their depreciation. We might sense an allegory of the present day, along a path imbued with the remembrance of uncertain, unknown places, strange and timeless, that seem to exist only in the immediacy of experience. In the lush profusion of an exceptional visual approach, a journey of the imagination unfolds, displaying the artificiality of appearances as point-

5. Expression used by Tricia Middleton in a series of 2009 conversations.

ing to the ultimate degradation—and its opposite. Right from the entrance, a cavernous opening establishes ambiguity as a pervasive theme: carved out of the gallery wall (or what seems to be), this opening certainly indicates a diversion of museum conventions, but more than that, it invites visitors to step through the looking glass, to penetrate the fantastic and abandon themselves there. The composite elements of the installation now form part of a blurred narration, with none of the linearity of a story that would provide a glimpse of an improbable resolution of dichotomies.

Found and altered objects insinuate themselves into the thickness of the pictorial tracings, sculpt inner mazes out of their fragmentary forms, or scatter over the rough floors; here industrial materials structure the spaces, there they constitute irregular walls; coloured pigments are spread over the surfaces and cover the disparate remnants, while the sculpted partitions are clad with various coatings. None of the operations, whether pictorial or sculptural, fails to betray a performative approach, or hint at the importance of the *process* in the work's conception. Essentially, the notions of materiality and transience, which form the basis of this installation and emerge from it through Middleton's keen eye, are inextricably linked to the development of the project—a bold one indeed—of calling on the material and its capacity for metamorphosis to invent grotesque, make-believe worlds that dramatize the ever-changing nature of all things.

The first room, copied loosely from a small, eighteenth-century, bourgeois sitting room that seems to have gone to ruin over time, immediately introduces the dialectic adopted by Middleton in creating this installation, between times past and the current day, between the unreal world of an imagined interior space and the real world of social space, between the exuberance of the materials and their undeniable mutability. Tinged with absurdity, along with a certain irony, this *mise en scène* of a private, bourgeois interior doomed to its own deterioration makes use of the overall simulacrum effect, at the same time as it exposes the “material tortures” of its constituent elements. Inspired by period floral motifs, the handmade wallpaper could well call to mind Baudelaire's

melancholy “I am an old boudoir of faded roses.”⁶ For might we not, as we consider this iconography on our journey through the installation, wonder with Walter Benjamin: “Are the flowers soulless? Does that play into the title ‘The Flowers of Evil’? ... Or



are flowers to be banished with this title to their true place?”⁷

And doesn’t the faux furniture (reminiscent of refinement and the aristocracy of a bygone day), soiled and incrustated with greasy, gelatinous or resinous substances, likely denote the social collapse which it now seems to reflect? Completely altering objects through the repeated

processes she applies, conferring on them the ambiguous status of refuse, Middleton also places them in a context of connectedness that gives them a deeper meaning. This confluence of ruins of the past that have become those of the present, this enclosure, which Middleton succinctly describes as a “deathly space,”⁸ underscores the decadent images of “the unavoidable entropy of material and culture,” subtly suggesting their gloomy condition and the inextricable cycle that holds them in its grip.

6. Charles Baudelaire, *Les Fleurs du Mal*, Spleen II, 1857. Quoted (in the author’s translation) by Susan Buck-Morss in *The Dialectics of Seeing: Walter Benjamin and the Arcades Project* (Cambridge, Mass.: MIT Press; second printing London, 1990), p. 429.

7. Walter Benjamin, adapted by Susan Buck-Morss in *The Dialectics of Seeing*.

8. Expression used by Tricia Middleton in a series of 2009 conversations.

In contrast to this world of ruins, the video projection⁹ of forest scenes, captured on an overcast, windy day, elicits contemplation of another order. Momentarily leaving the fabricated world of the fantastical, and continuing on through the installation, the *flâneur* perceives images in motion with a luminosity and colouring that, in this case, characterize the depiction of a natural universe. The darkened theatre of the accumulation of remnants opens onto a back projection bathed in a sort of romantic nostalgia, a rapture before the illusory return of the order of things, of a flawless, yet possible, reality, free of fear. Focusing on the forest landscape—a place of ambiguities and emotional uncertainties—Middleton sets up a single, static video camera and records what goes on there: natural effects, time passing, without either beginning or end. A certain feeling of the sublime—akin to what Edmund Burke called *delight*—awakens our own, individual memories of the sensory experience of these places of protection and refuge, but also of mystery and threat. The fathomless regions of the unconscious now come to the surface, through the artist’s examination of that which eludes the power of the will: the passage of time, the ephemeral, the transient, here perceived through the camera lens, without the immeasurable weight exerted by the things of this world on the anxious imagination.

While Middleton’s use of the video image and sound roots the notion of temporality in the cycle of natural phenomena, suggesting an almost captivating relationship with the representational space, the pictorial and sculptural approach that defines the remainder of the journey presents this relationship from an entirely different perspective. The process itself of assembling discordant materials, their incongruous juxtaposition, the degraded forms and their candy-like colours, the found objects and their repetitive covering—all these elements (and more) describe a hybrid space of artistic intervention, neither strictly painting nor totally sculpture, that lays out the labyrinthine paths of *Dark Souls* rather like a polyphonic environment. The telluric structure, which recalls the configuration of grottoes, caves or even catacombs, and establishes an enigmatic (to

9. According to Middleton, the installation’s two back projections “refer to the first nineteenth-century photographic dioramas that first brought ‘nature’ to the Parisian urban masses in a technically based format.” In “Tricia Middleton, *Dark Souls*.”

say the least) representational space, also emphasizes the dramatic effect of these *diversions* that Middleton imparts to the material. Or is it actually the material that imposes the limits of its own metamorphosis, of the meaning it carries within itself, according to the context of its presentation? The “states of being” of the objects for which Middleton demonstrates an “ardent concern”¹⁰ are essentially contained and expressed in and through the material. And this material may be said to comprise, within its treatment, its own, specific temporality, that which provides its opaqueness *or* transparency—in short, its texture—in the very place where we confuse the gestures of the painter *and* the sculptor, where we divine its transformation.

Filling the walls, ceilings and floor, the materials *naturally* resist¹¹ their own diversion; we might infer that they signify an “uncomfortable tension,” a lack of beauty. However different they may be, they all, we suspect, have not consented to their improbable attribution, to the highlighting of their metaphorical potentialities: *we have no meaning beyond our materiality*, we hear them murmur, hidden away in the abyss-like cavities of an ephemeral, fabulous—and impossible—installation. At issue, it seems, is their aspiration, as well as Middleton’s own desire—to alter their properties, to have them convey the benefits of these unlikely connections. In the imaginary, disquieting site of *Dark Souls*, both confront each other and ultimately converge, paradoxically, in the richness of the representations, in all their shininess and tactility, their blackness and concrete.

It is in this to and fro between *representation* and *materiality* that visitors grasp the sometimes disturbing dimensions of their immersion in the midst of a space forged out of excess and decay. When Middleton reproduces the glittering surfaces of a pseudo antique chandelier out of an enormous dead branch, coats them with thick pink wax and viscous materials embellished with tiny bits of crystals and ribbons and, further,

10. Terms used by the artist in “Tricia Middleton, Factory Project,” unpublished essay, no date.

11. Expression inspired by quotations from the artist: “... objects ... often refuse to act in full concert with one another...” (http://mistandvapour.net/middleton_taylor_statement.htm). “These materials were forced to form new objects repeatedly until the point of collapse or becoming completely transformed in some other way.” (http://mistandvapour.net/inventory_master.htm)

imagines them occupying an indeterminate, equally baroque space in the crevices of its sculpted walls, she displays a production process that gives meaning to the osmosis of the materials. As she introduces elements of a fictional architecture that takes up, in simplified form, the configuration of a dome or a stained-glass window (inspired by, among other things, those in Notre-Dame Cathedral in Paris, which she visited recently), Middleton once again appropriates found objects (various fabrics that she retrieves), adding to the formal context a narrative dimension that transcends the handling of the materials. The evanescent, emblematic figures of heads of skeletons are also incrustated therein, bespeaking “human spirit petrified,” “nature in decay” or “equalizing power of death.”¹² The glow that emanates from the translucent surfaces of the painstakingly produced fabrics or floral-patterned cloth liberally covered with black coatings or funereal figures—the artificial glow transfigures, without naming it, this space that is taken up by the fake chandelier, now lying in the mass of its ruins.



The fascination with enclosed, labyrinthine, subterranean spaces, in which the materials interpenetrate and are transformed, once again calls out to visitors, and once again a video projection invites them to experience the “image-movement.”¹³ In a sort of cave room where commonplace objects (absorbent cotton) mainly form the surfaces saturated with coloured, pink materials partly coated with metallic grey, a starlit scene¹⁴

12. Buck-Morss, *The Dialectics of Seeing*, p. 161-162.

13. The reference here is to Gilles Deleuze, *Cinéma 1. L'image-mouvement* (Paris: Les Éditions de Minuit, 1983).

14. To create this illusion, Tricia Middleton immersed glittering particles in black wax.

greet our eyes. Projected from the ceiling, looped images sketch the night sky in this belly of the earth. “Where else could one find reality and myth, banality and mystery, refuge and menace as close to each other as under the earth?”¹⁵ In that place where the objects are confined, in this cavernous space, viewers are temporarily cloistered in the shelter of the enveloping materials, in the wonderment of the heavenly depths.

Before the myriad of everyday objects chosen by Middleton to erect the two conical forms simulating mountains, embedded in the depths of the installation, we imagine a film-like fairytale world, we think we hear the silence of the materials. As if echoing a mute world to which she has restored the power of speech, as if “the voice of things”¹⁶ could not be questioned, Middleton explores “the phenomenological character of things,” setting them in contexts that sometimes add to the meaning they already have—uncovering earlier meanings—and sometimes erase these original meanings. Opening up new perspectives on their *way of being*, Middleton *places one thing after another*, in a strategy of accumulation and collection. “The artist creates through the distribution of materials,” writes Kurt Schwitters, who also emphasizes that “it is unimportant if the material was already formed for some other purpose.”¹⁷ And that is what Middleton’s collage process reveals when she chooses objects that have a particular resonance for her, when she paints them one by one and dips them in wax, when she *distributes* them on Styrofoam structures. The bric-a-brac of ordinary objects, the kitsch items of today or others reminiscent of old or natural forms, the fragments of the work *Ether Frolics* (2005) or the materials that were used to paint those objects, these sundry elements, among other things, capture the attention of Middleton, who interprets them as fossils of the present

-
15. Peter Seidel, Manfred Sack and Klaus Klemp, *Unterwelten: Orte im Verborgenen/Sites of Concealment* (Tubingen: Ernst Wasmuth, 1993), p. 9.
16. Expressions taken from Francis Ponge, *The Voice of Things*, trans. Beth Archer Brombert (New York: McGraw-Hill Book Co., 1972).
17. Kurt Schwitters, “Merzmalerei,” *Merz*, issue L, 1919, quoted by John Elderfield, in *Kurt Schwitters* (New York: Thames and Hudson, 1985), p. 44. Also cited by Jalef Mansoor in “Kurt Schwitters’ Merzbau: The Desiring House,” *Invisible Culture. An Electronic Journal for Visual Culture*, 2002. (http://www.rochester.edu/in_visible_culture/Issue4-IVC/Mansoor.html)

day. Evidence of their own inevitable decay, the transformed objects share in the *frisson* aroused by the destruction of their intrinsic beauty. Turned into painted and assembled forms, they try to hold on to the memory of their “state of being.” And, as with the process of deterioration of all things, in the end they return to the jumble of abandoned possessions evoked by Baudelaire: “It is a pyramid, an immense cave, / Full of more corpses than a common grave.”¹⁸

In the unsettling, tortuous paths of the installation *Dark Souls*, the imprint of the material modulates and transforms the whole. The “transience of things”¹⁹ is central to the *mise en scène* and to the cyclical history of “all physical existence”: *collapse* of the material revealed by the invented remnants of a *commodity* society; traces of lost meanings uncovered by the fictional ruins of a world bound on “progress at any price.” Here, in a work that refuses to be reduced to a “corpse of capitalism,” where art *objects* are described by the artist as “undead,”²⁰ is woven, with some irony, “the trajectory of things,” their luxuriance and their disappearance: fossilized objects of the past, petrified figures of the present, ghosts of the future mark out the inextricable routes travelled by Tricia Middleton’s *dark souls*.

SANDRA GRANT MARCHAND

18. Charles Baudelaire, *Les Fleurs du Mal*, Spleen II (1857). See Buck-Morss, *The Dialectics of Seeing*.

19. The expression comes from Walter Benjamin: “An appreciation of the transience of things, and the concern to rescue them for eternity, is one of the strongest impulses in allegory.” *The Origin of German Tragic Drama*, trans. John Osborne (London: NLB, 1977). Quoted in Craig Owens, “The Allegorical Impulse: Toward a Theory of Postmodernism,” *October* 12 (Spring 1980), p. 71.

20. Jake Moore writes: “Disturbed by the idea of the reduction of art objects into the corpses of capitalism, she [Middleton] suggests that they are more likely the ‘undead,’ rotting and limp, unstable on this plane yet unable to cross over into a place for forgetting.” (<http://truck.ca/index.php?action=view&exnumber=17>)

TRICIA MIDDLETON

Née à Vancouver, en 1972.

Vit et travaille à Montréal depuis 2002.

Site Web : <http://mistandvapour.net/direct.htm>

Expositions individuelles

(incluant en duos)

2009

Tricia Middleton : Dark Souls, Musée d'art contemporain de Montréal, Montréal.

2007

Tricia Middleton + Joel Taylor, Galerie SAW, Ottawa. – Dans le cadre de la *Biennale de vidéo d'art Art Star 3*.

Ether Frolics, Third Space Gallery, Saint John (N.-B.). – Dans le cadre de la série *Shapeshifters* (vol. 3).

2006

Mixed Signals, Truck Contemporary Art in Calgary, Calgary. – Avec Scott Rogers.

2005

Ether Frolics, Centre d'art et de diffusion Clark, Montréal.

The Woods / Dans la forêt, Centre des arts actuels Skol, Montréal.

2002

Vampyr, Helen Pitt Gallery Artist Run Centre, Vancouver. – En collaboration avec Joel Taylor.

SOS, Khyber Centre for the Arts, Halifax.

– En collaboration avec Joel Taylor.

Résidence d'artiste

2007

Sagamie, Alma.

Expositions collectives

2009

10^e Symposium d'art in situ – Chemins et tracés, Les Jardins du Précambrien, Fondation Derouin, Val-David.

2008

Rien ne se perd, rien ne se crée, tout se transforme. La Triennale québécoise, Musée d'art contemporain de Montréal, Montréal.

2007

Abnormal Growth, Dunlop Art Gallery, Regina.

Dé-con-structions, Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa.

2006

Beyond Feminism, Parisian Laundry, Montréal.

Document disponible sur le site Web de la Médiathèque du Musée d'art contemporain de Montréal (<http://media.macm.org>).

2005

Split Decisions, Vtape Video Salon, Toronto.

2004

Ignition, Galerie Leonard & Bina Ellen, Université Concordia, Montréal.

Composite, Galerie Sylviane Poirier art contemporain, Centre d'art Amherst, Montréal.

2003

Video Heroes / Vidéo Héros, Galerie Liane et Danny Taran, Centre des arts Saidye Bronfman, Montréal [itinéraire (2004) : Cambridge Galleries, Cambridge (Ont.)].

2002

Wreck Room, Helen Pitt Gallery Artist Run Centre, Vancouver. – Présentée également à Art System, Toronto.

Backpacker, London Biennial, Londres.

2001

Supernatural British Columbia, Artropolis, Vancouver.

1996

Obsessions and Possessions, Charles H. Scott Gallery, Vancouver.

Biennales et festivals

Présentation de monobandes vidéo réalisées en collaboration avec Joel Taylor

Apartment Living & West-Nile Redux, 2004 (17 min), *Lost in Space*, 2003 (11 min 15 s), *Theme Song II*, 2001 (3 min 30 s), *Attachments*, 2001 (13 min 30 s), *Variations on a Polypropylene Wrapper*, 2001 (6 min), *Everyone Deserves Love*, 1999 (film 16 mm, 11 min).

2007

Biennale de vidéo d'art Art Star, Ottawa.

2005

Les Rendez-vous du cinéma québécois, Montréal.
– Aussi en 2004.

2004

Festival International de Films Badalona, Badalona, Espagne.

2003

Split Film Festival, Split, Croatie.

Rencontres Vidéo Art Plastique, Hérouville Saint-Clair, France.

Medunarodni Festival Novog Filma, Zagreb, Croatie.

New York Video Festival, New York.

– Aussi en 2001.

FIFA – Festival international du film sur l'art,
Montréal.

Rencontres Internationales Paris/Berlin, Paris et
Berlin. – Aussi en 2002.

WRO International Media Art Biennale, Wroclaw,
Pologne.

2002

Vancouver International Film Festival, Vancouver.

2001

*Franz <---> Téch: Toronto International Video Art
Biennial*, Toronto.

Festival Internacional de Arte Eletrônica Videobrasil,
São Paulo.

1999

Vancouver Underground Film Festival, Vancouver.

FFM – Festival des films du monde, Montréal.

Catalogues et livres

2009

Grant Marchand, Sandra. *Tricia Middleton: Dark
Souls*, Montréal, Musée d'art contemporain de
Montréal, 2009, 40 p. – Texte en français et en
anglais.

2008

Triennale québécoise (1^{re}: 2008). *Rien ne se
perd, rien ne se crée, tout se transforme: La Triennale
québécoise 2008*, Montréal, Musée d'art
contemporain de Montréal, 2008, 211 p. –
Publ. aussi en anglais, sous le titre: *Nothing Is
Lost, Nothing Is Created, Everything Is Transformed,
The Québec Triennial 2008*. – Voir: Landry,
Pierre. «La chose et son contraire», p. 17-19

(Middleton, p. 18); Bélisle, Josée. «La Ronde
de nuit», p. 21-25 (Middleton, p. 24); Gagnon,
Paulette. «Détresse et réenchantement», p. 27-33
(Middleton, p. 30); «[Tricia Middleton: Factory
for a Day, 1996-2008]», p. 146-149; «[Tricia
Middleton: Déclins, 2008]», p. 193.

2007

*Art Star 3 Video Art Biennial = Biennale de vidéo
d'art*, Ottawa, Galerie Saw, 2007, n. p. – Voir:
Hamelin, Philippe. «Libertinage esthétique»;
aussi en anglais, sous le titre: «Æsthetic
Libertines».

Drouin-Brisebois, Josée. *Dé-con-structions*, Ottawa,
Musée des beaux-arts du Canada, 2007, 31 p.
– Publ. aussi en anglais, sous le titre: *De-con-
structions*. – Voir: «[Tricia Middleton: Portail de
la future aile d'art contemporain montrant des
œuvres non encore acquises, 2007]», p. 20-23.

Lelarge, Isabelle; Campeau, Sylvain; Chenet,
Éric. *Deux relèves: ETC 1987-2007*, Montréal,
ETC, [2007?], 112 p. – Voir: Chenet, Éric.
«Relève et pratiques émergentes: 10 ans de
création (1997-2007)», p. 63-110 (Middleton,
p. 100-105).

2006

*Beyond Feminism: Des femmes artistes qui travaillent
autour de l'iconographie féminine = Women Artists
Working in Female Iconography*, Montréal, Parisian
Laundry, 2006, [32] p. – Voir: «Tricia
Middleton [Ether Frolics, 2005]», p. 19-20.

Skol: 2004-2005, Montréal, Centre des arts
actuels Skol, 2006, 89 p. – Voir: Chenet,
Éric. «De lieux en non-lieux: considérations
sur quelques espaces communs», p. 56-74
(Middleton, p. 71-72+; ill. p. 44-49); résumé
en anglais, p. 81-82.

Mixed Signals: Tricia Middleton, Scott Rogers,
Calgary, Truck, 2006, n. p.

2003

Gilbert, Sylvie. *Video Heroes = Vidéo héros*,
Montréal, Galerie Liane et Danny Taran, Centre
des arts Saidye Bronfman; Cambridge, Ont.,
Cambridge Galleries, 2003, 1 f. pliée [8] p.

2002

SOS, Halifax, Khyber Centre for the Arts, 2002,
[15] p. – Voir : Middleton, Tricia; Taylor, Joel.
« Artists' Statement », p. [4-5]; Dallett, Tim.
« Sampling and Historical Transaction: Notes on
SOS », p. [8-14].

2001

*Artropolis 2001: Celebrating Contemporary B.C. Visual
Art* / ed. by Briana Doyle and Lynne Melcombe,
Vancouver, A.T. Eight Artropolis Society, 2001,
144 p. – Voir : Martin, Maija. « Supernatural
British Columbia », p. 61-64 (Middleton,
p. 62-63); « [Tricia Middleton and Joel Taylor,
Attachments, 2001] », p. 72.

Textes dans périodiques

2009

Fisette, Serge. « Biennale à Portneuf, Symposium
à Val-David = Biennale in Portneuf, Symposium
in Val-David » / entretien avec Pascale Beaudet,
Espace, n° 89 (automne 2009), p. 30-36.

2008

Beatty, Greg. « Abnormal Growth », *Espace*,
n° 84 (été 2008), p. 30-31. – En anglais.

2007

Leman, Dilys. « The Gallery as Laboratory =
Le Musée : lieu d'expérimentation », *Vernissage*.
*The Magazine of the National Gallery of Canada =
Le magazine du Musée des beaux-arts du Canada*,
vol. 9, n° 2 (Printemps 2007), p. 20-24.

Viau, René. « Duo d'expo », *Le Devoir* (28 avril
2007), p. E8.

2006

Mavrikakis, Nicolas. « Beyond Feminism : Jamais
satisfaites ! », *Voir* (2 nov. 2006), p. 16.

Viau, René. « Au-delà du féminisme », *Le Devoir*
(11 nov. 2006), p. E6.

2005

Delgado, Jérôme. « Refaire le monde », *La Presse*
(16 nov. 2005), p. AS5.

Mavrikakis, Nicolas. « Munk et Middleton », *Voir*
(3 nov. 2005), p. 16.

Moore, Jake. « Tricia Middleton ; Centre des arts
actuels Skol, Montréal », *Canadian Art*, vol. 22,
n° 2 (Summer 2005), p. 102.

Publications de l'artiste

2005

« Things at Last », *Skol : 2003-2004*, Montréal,
Centre des arts actuels Skol, 2005, p. 48-49.
– Sur l'exposition *Haute Voltige* de Matthieu
Dumont.

2003

« David Altmejd's Sarah Altmejd », *Centre des
arts actuels Skol : 2002-2003*, Montréal, Centre
des arts actuels Skol, 2003, p. 44-45. – Sur
l'exposition *Sarah Altmejd* de David Altmejd.





MUSÉE D'ART CONTEMPORAIN DE MONTRÉAL
Québec



9 782551 238439