



...

ANNIE PAQUETTE

1987-1996

THE ART

ANNIE PAQUETTE 1987-1996

The following illustrated and commented collection of artworks represents a retrospective of the first chapters of Annie Paquette's artistic production spanning the years between 1987 and 1996.

The remainder of the story is still unwritten, following chapters are in the making.

INTRODUCTION

Cette collection d'oeuvres d'art illustrée et commentée, représente une rétrospective des premiers chapitres de la production artistique d'Annie Paquette qui se sont déroulés de 1987 à 1996.

Le suite de l'histoire est à suivre; les chapitres prochains sont en développement.

As for many of us, life has taken me in a myriad of directions
It would appear that the more abilities you possess
And the more adaptability you show
Well, the more you will circumnavigate around your own center

I have transited and evolved on a few of these orbital trajectories
Traveling [seemingly] gaily at times on one choiced itinerary
Occasionally drunket with the gratifying sense of partaking in the
generative force of Creation
Often disrupted by the non-linearity of quantic interruptions
Sometimes overcome by disquieting transgressions of my core
and by the apparent wastefulness of dilapidated efforts

Through this inspired well-orchestrated chaos
I have been dizzied by vertiginous glimpses into the abyssal void
filling the space between Me and my Sun
And I have yearned for the illusive bridge of continuity
Only to discover that there is no fraction of the journey
That there can be no angst of the interim for there is no interim
And that the true nature of the bridge home is pervasive rather
than illusive

PREFACE • THEN AND NOW

But most of all, I have ‘blind-faithedly’ been driven by an under-pinning belief of a coherent universe, of a comprehensive journey and an appeasing return home

by Annie Paquette

All this is to say, in too many words, that I have gravitated enough around my own essence and that this particular particle is poised for a quantum leap of fate

The permeating sense of an ineluctable return to my art has materialized into the present reality
The eventual can no longer be avoided
Finally

This is the time
This is the place
Something remains to be said

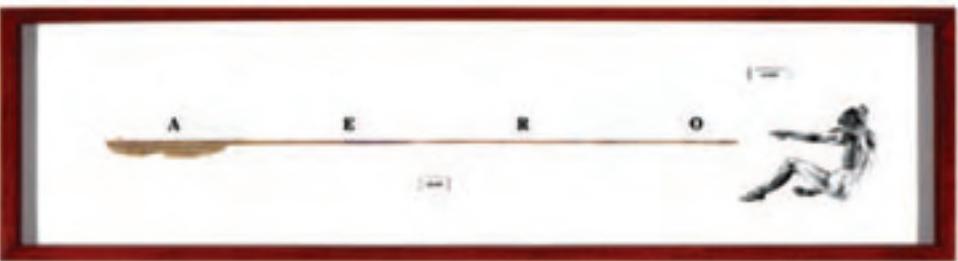
Enjoy a perusal of my past, the future
as yet to unravel



Illustration 1

AERO PAUSE, 1991

Étude pour WORLD STRIP
Graphite et techniques mixtes
Graphite and mixed media
sur papier / on paper
28 X 104 cm



“L’homme est un cerveau, la femme est une matrice. “ (I)

[Michelet]



8



9

Cruelle identification d’une femme. Alors, elle se lance dans les airs, muscles tendus, tendons en saillie, un air d’abandon sur le visage, un saut dans le vide, le corps parfaitement reproduit sur la feuille de papier, les gestes circulaires ouvrant les pores de sa peau mate sur la parole masculine qu’elle absorbe et détourne de son axe (ex: Éperon/Spur XII: Chute Libre\Free Fall, 1988 [p.40, ill. 45]). C’est une danseuse aguerrie, chaussons de ballerine au pied, justaucorps noir, souple comme une liane, fluide comme une vague venant casser le flot des discours ambients, insistante, indocile, inaccessible. Un Éperon/Spur (ex: ill. 3 à 14), comparaison emblématique qui marque d’un sceau indélébile, une série de dessins produite par Annie Paquette en 1988, et dont la crudité des

détails contrecarre les **LA COURSE DES ÉTOILES** tendances artistiques

par Marie-Michèle Cron

actuelles. (ex: Éperon\Spur: Révérence, 1988, [p.11, ill. 14], Éperon/Spur: Rostrum, 1988, [p.10, ill. 13]). C’est le renversement théorique de Benjamin: l’œuvre d’art à l’ère de sa reproductibilité technique retourne à ses scrupuleuses manies et mouche, par l’attraction hyperréaliste, la netteté photographique qu’elle utilise à ses dépens. Corps à corps avec la matière, avec le sujet, l’artiste qui travaille à partir de photos, insiste sur chaque partie anatomique, l’enveloppe de clair-obscur, sculpte avec sa main et ses crayons un acte physique répondant par là même à la tyrannie du geste qui exécute patiemment et sans relâche sa tâche. C’est tout? Non. Derrière, il y a Derrida et Nietzsche, l’un abordant la

Illustration 13

ÉPERON/SPUR VII: Rostrum

1988

Graphite et fusain sur papier
Graphite and charcoal on paper
81 X 122 cm



notion de style et relisant la théorie anti-féministe de l'autre et l'artiste, prélevant à même et au pied de la lettre, le titre et l'analyse de Derrida, le cynisme de Nietzsche pour intervenir entre les deux et mettre en scène un intertexte où se tissent métaphores et symboles, analogies et digressions, pureté et impureté.

Puisque la pensée s'apprend comme une sorte de danse [Nietzsche], Annie Paquette retourne aux sources, sonde la conception platonicienne de l'être et de la vérité en recontextualisant la notion lourdement pointée par l'histoire de l'art moderne et contemporain de mimesis, appliquant scrupuleusement cette technê qui désigne un savoir-faire pensé, l'esthétique n'étant rien d'autre qu'une décalcomanie physiologique. Mais pas n'importe laquelle, car la figure féminine pénètre déjà ici dans une autre catégorie, qui serait de l'ordre du Pyrrhique, cette danse belliqueuse, dont les mouvements prompts, les sauts, les attitudes

combatives, étaient propices aux qualités morales d'un bon guerrier. "Le Pyrrhique est une agressivité dansante qui affectionne les heurts, les hardiesses, les effets d'opposition et de vigueur où des éléments de l'oeuvre se provoquent et se combattent dans une allégresse interne."(2). Ici, jamais passive, ni soumise, mais vigoureuse, organique, dynamique, prête à déchirer les tissus invisibles du discours philosophique et à pointer les préjugés douteux, la femme-force dans la production d'Annie Paquette est à la fois carte du tendre et mécanique bien rôdée, pôle d'équilibre entre les antagonismes séculaires et universels, logos où viennent s'affronter des signes contradictoires. Dans un sens bakhtinien, elle occuperait ainsi la place du mot, cette arène où se nouent et se dénouent tous les conflits sociaux.



Illustration 14

ÉPERON/SPUR XIII: RÉVÉRENCE, 1988

Graphite et fusain sur papier
Graphite and charcoal on paper
81 X 122 cm

Pages 6, 7

Illustrations 2 à/à 12

ÉPERONS / SPURS, 1988

Graphite et fusain sur papier
Graphite and charcoal on paper

[p.6, centre/center] Éperon/Spur: Étude/Study, 55 X 40 cm •

[p.6] Éperon/Spur IV, 76 X 56cm • Éperon/Spur IX: Out of Reach, 76 X 56 cm • Éperon/Spur VIII: Breaker, 56 X 76 cm • Éperon/Spur II, 76 X 56 cm • Éperon/Spur Companion, 76 X 56 cm •

[p.7] Éperon/Spur X: Fleur d'étoile/Spur-Winged, 76 X 56 cm • Éperon/Spur I, 76 X 56 cm • Éperon/Spur XI: Full Sail, 81 X 122 cm • Éperon/Spur XV, 80 X 121 cm • Éperon/Spur V: The Wall, 56 X 64 cm

Rien ne sert de courir

....il faut arriver à point. La fable de Jean de la Fontaine plongée dans le contexte social et environnemental actuel, renvoie alors à cette substantielle dichotomie manichéenne qui installera des fracas conceptuels dans *Discours Est-Ouest: le lièvre et la tortue*, une série de dessins-objets élaborée par l'artiste de 1989 à 1991. À la critique d'un monde occidental imparfait qui décline à vue d'oeil et voit dans l'effritement de ses idéologies, l'effondrement des

valeurs humaines, se juxtapose ici la sphère de la sagesse poétique et de la symbolique orientale dont la tortue sera l'animal totémique par excellence. Injecté de forces spirituelles, porteur du monde qui relie le ciel et la terre, avec sa cartographie de signes imprégnée sur ses écailles comme lieu de création originel, cet emblème marque le retour, dans un monde chaotique,

d'un ordre universel. Sa carapace, n'est-elle pas symbole de l'écriture circulaire orientale? Minuscules, les tortues accomplissent leur voyage dans un mouvement rotatif. Signature, 1990 [p. 48, ill. 52] retrace leur promenade bienfaisante et laisse siffler dans leur course des fléchettes portant drapeaux britanniques et américains qui frôlent dangereusement cette femme allongée dans le vide mais protégée par une ombrelle de papier léger aux motifs floraux qui rappellent l'art et les traditions séculaires des pays orientaux.

Entre l'ombre et la lumière, les excès de la technologie et les cycles immuables de la nature, les objets manufacturés et trouvés, les œuvres triangulaires d'Annie Paquette pointent inflexiblement, les distances spatio-temporelles entre l'Est et l'Ouest et une mise en abîme de leurs relations antithétiques. Elles pourraient aussi se lire comme des *haïkus*, ces brefs poèmes japonais qui contiennent le monde en quelques sons et lettres aux sonorités métaphysiques. "Le nombre, la dispersion des haïkus d'une part, la brièveté, la clôture de chacun d'entre eux d'autre part, semblent diviser, classer le monde à l'infini, constituer un espace de purs fragments, une poussière d'événements que rien, par



Illustration 14-2

LE LIÈVRE ET LA TORTUE

une sorte de déshérence de la signification, ne peut ni ne doit coaguler, construire, diriger, terminer. " (3)

Apparaîtra ainsi la figure de Zhong-Kui, Dieu de la littérature et de l'examen et gardien repoussant les esprits du Mal (La Colère de Zhong-Kui, 1989

[ill. 15] et Le Courroux de Zhong-Kui, 1989 [ill. 16]) dont

seule la main gigantesque qui écrase de sa paume la forme féminine partiellement voilée, annonce la présence courroulée, métaphore de l'oppression dans laquelle sombre cette peau lisse et vulnérable. Éventuellement. Car Trop Haut Perché, 1989 [ill. 17] suspendue dans l'espace évanescence d'un ethnocentrisme moribond, envahie par le rêve, n'est-elle pas non plus la proie convoitée de la cadence effrénée d'une culture de consommation évasive et dont une locomotive (symbole surréaliste du rêve érotique) solide mais de facture ancienne disposée sur une étagère, provoque l'agonie de son arrogance? Tout près, un

voilier (symbole oriental de sérénité et du rêve dans le langage surréaliste) repose, immuable, sur une eau-forte japonaise. Vitesse excessive, lenteur lénifiante. L'empire du Soleil levant devient L'Empire du Soleil Tranchant, 1990 [p. 16, ill. 18]. Le corps fragmenté laisse son cou offert à l'épée de Damoclès qui pend au-dessus de la tête penchée, les mains repoussant dans un ultime effort une scie dentelée (autre motif récurrent dans cette production) prête à trancher dans le vif du sujet. Et le laisse aux aguets, au centre de Jettatura, 1990 [ill. 19] (de l'Italien: jeter un mauvais sort). Des avions de combat rouge sang filent dans l'absurdité abyssale et la roue dont le point

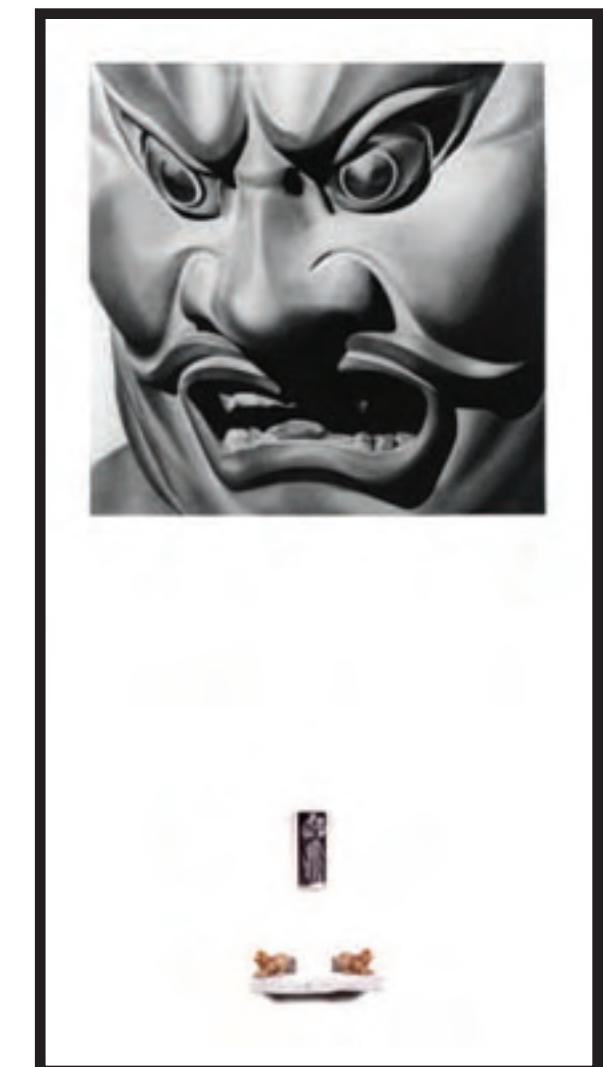


Illustration 15

LA COLÈRE DE ZHONG-KUI, 1989

Graphite et assemblage sur papier
Graphite and assemblage on paper
133 X 74 cm

Illustration 16

LE COURROUX DE ZHONG-KUI, 1989

Graphite sur papier
Graphite on paper
Dipptyque / Diptych: 147 X 136 cm
56 X 56 cm (haut / top)
80 X 121 cm (bas / bottom)



Illustration 17

TROP HAUT PERCHÉ, 1989

Graphite et assemblage sur papier
Graphite and assemblage on paper
139 X 95 cm



Illustration 18

L'EMPIRE DU SOLEIL TRANCHANT, 1990

[or In the Shadow of the Summit]
Retravaillée en / Reworked in 1991
Graphite et assemblage sur papier
Graphite and assemblage on paper
140 X 99 cm



Illustration 19

JETTATURA, 1990

Graphite et assemblage sur papier
Graphite and assemblage on paper
86 X 221 cm



nodal se fige sur un petit masque rituel peint, contemple la ville-feu assiégée mais verticale. Astuce étymologique et subversion paradigmatische entraînent ici le spectateur dans une véritable acrobatie visuelle et sémiologique. Toujours, l'artiste insistera sur les liens dialogiques qui résident entre la représentation féminine la plus parfaite - et dont la plastique irréprochable n'est qu'un leurre - et les éléments qui la cernent. De par la stratification sémantique et des jeux linguistiques qui y naîtront, chaque actant tissera alors entre eux des tensions dialectiques inévitables.



Illustration 20
«T» POUR TECHNOLOGIE, 1990
Graphite et assemblage sur papier
Graphite and assemblage on paper
99 X 140 cm

bois juchées sur des socles précaires, dans We have Eaten the Forest, 1990 [ill.21] (un titre emprunté d'un livre traitant de la disparition d'une culture sylvestre vietnamienne) avouent, de par le geste d'impuissance qu'elles expriment, l'indifférence et l'omnipotence du système capitaliste logocentrique. Tout comme elles indiquent, les doigts écartés dans un geste d'effroi, la peur de la technologie et de la science dans «T» pour Technologie, 1990 [ill. 20]. Il y a bien ici, dans l'emploi des double-sens et contresens, dans l'utilisation de deux réalités linguistiques, française et anglaise, une volonté d'inscrire une démarche esthétique dans les débats actuels qui ont relancé en l'occurrence la vieille lutte abstraction/figuration que l'on croyait remise aux calendes grecques. Puisque l'histoire se répète, elle se cassera la gueule dans Knee High, 1990 [ill. 22] où tombée du haut de ses talons aiguilles, à genoux par terre, la beauté du diable vêtue d'une robe noire, un classique de Coco Chanel, assiste, déconfite, à la chute des valeurs spirituelles,

Illustration 21
WE HAVE EATEN THE FOREST, 1990
Graphite et assemblage sur papier
Graphite and assemblage on paper
140 X 99 cm



Illustration 22

KNEE HIGH, 1990

Graphite et assemblage sur papier
Graphite and assemblage on paper
89 X 174 cm



références obligées de ces tiges rappelant le mikado, un jeu d'adolescent qui demandait dextérité et patience. Séduction à la carte, Narcisse sur mesure.

L'air de rien...

on tombe dans l'ère du vide, cette phrase lipoveskienne qui marqua les années quatre-vingt d'une pierre blanche, sorte de denrée-culte que l'on se met sous la dent alors que chez Annie Paquette,

"les corps et les visages s'exténuent d'ailleurs à ressembler aux mots et aux images qui, tout en prétendant les reproduire, les façonnent." (4). Ici, la production de l'artiste intégrera adroitalement un travail graphique crucial où la lettre découpée au letraset, viendra occuper une place prépondérante dans le jumelage dessins et ready-made.

"L'ère de rien" (titre d'une exposition en 1992) s'ouvre sur un vacuum croissant, ironique et des plus complexes qui en appellent, dépassé le choc épicurien devant la présence de cette figure féminine parfaite, à un décodage de plus en plus pointu des images. Can(non), 1992 [p. 52, ill. 56] (Étude pour Can(non), 1991 [ill. 23]) débute la série avec l'instinct de parodie et de ludisme qui la situe au centre du discours empirique. Sur la tablette, l'artiste a disposé six pots de porcelaine maculés de noir tels des flacons d'encre de Chine et dont trois d'entre eux présentent de face le mot **CAN** alors que les suivants introduisent le mot **non**. On assiste ici à une fracture du sens où se contractent et se contredisent deux éléments opposés dans le jeu intermittent du lancer de boomerang. Ainsi, affirmation et négation s'entrechoquent pour mieux structurer et bombarder le terme "canon". Alors, dans le cadre du milieu, un personnage nu, dessiné en position de défense, repousse un canard de bronze installé un peu plus loin sur le plancher, alors que



Illustration 23

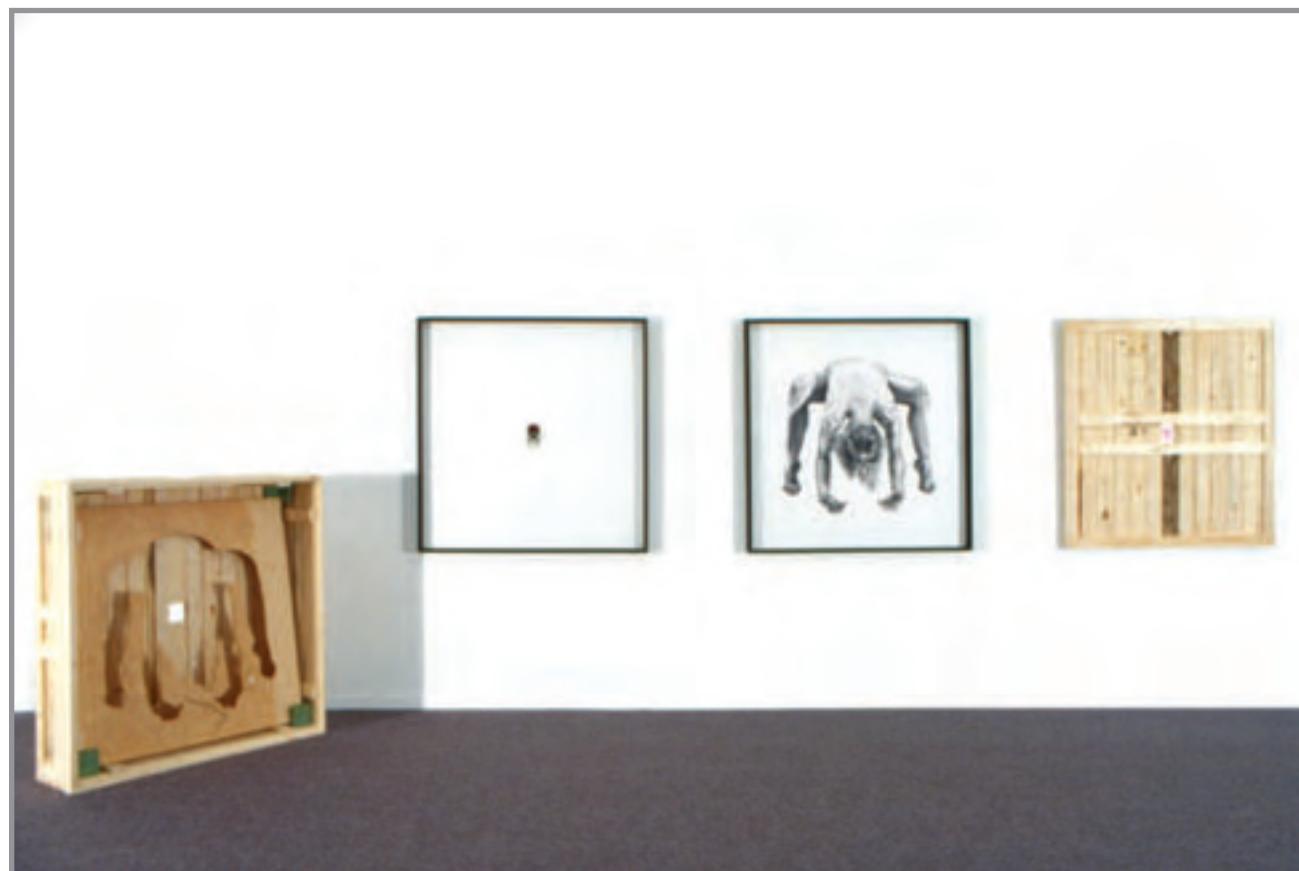
ÉTUDE POUR CAN(NON), 1991

Graphite, objet trouvé et techniques mixtes sur papier
Graphite, found object and mixed media on paper
43 X 69 cm

Illustration 24

SPECIMEN, 1992

Graphite sur papier et techniques mixtes
Graphite on paper and mixed media
120 X 760 X 180 cm
Dessin-installation
Drawing-installation



les lettres E et R, gigantesques, sont collées sur le mur à droite du tableau. La lecture de l'oeuvre prend ici de multiples pistes polémiques et demandent au spectateur de se poster comme un guerrier et de jongler avec ces rébus qui semblent de prime abord énigmatiques. Par des frottements linguistiques, des recouplements syntagmatiques, des ajouts, des soustractions, des transferts paradigmatisques, des traductions simultanées, le verbe pouvoir se décline sur tous les modes et s'étire entre nature et culture : can, canard, cancer, caner, cancaner, canarder, canon(n)er, Canada, le sens dérape toujours vers d'autres sphères du langage qui découpe le réel et l'encadre pour mieux l'estampiller.

Specimen, 1992 [ill. 24] rassemble, et insiste, pour marquer la distance physique qui sépare la création dans l'atelier et son exposition publique, les pôles positifs et négatifs de la

c o m é d i e
humaine qui
se change ici
en bestiaire
exotique. Le
c o r p s
(féminin)
a c c r o u p i
comme une
b ê t e ,
déséquilibré,
les membres
mimant ceux

du goliath (mâle), un insecte du Cameroun dont l'apparence monstrueuse cache pourtant la nature totalement inoffensive, est épingle comme un trophée de chasse et participe ainsi d'une transformation kafkaïenne. Les deux parties d'une caisse en bois, l'une installée sur le mur et dont le centre est rayé d'une croix-interdiction de regarder- l'autre placée sur le sol et où la répétition de la silhouette s'y découpe en creux, renvoient à une mise en boîte de l'humanité lorsque la nature sape de ses forces subtiles les fondements de la culture mais rappellent tout autant la précarité de leur destin similaire. Cette instabilité idéologique joue au pendule dans SEE-SAW, 1991 [p. 54, ill. 58] où, l'air



Illustration 25

SPECIMEN - DÉTAIL/DETAIL, 1992

Goliath

Illustration 26

Pyre: Le Miracle et l'Horreur de la Création, 1993

Graphite et photographies sur papier
Graphite and photographs on paper
130 X 409 cm
Dessin-installation/Drawing-installation



béat, un personnage six fois répété (détail photographique d'une sculpture de l'Italien Marini datant de 1947) regarde les lettres détachées qui composent/décomposent sémantiquement le verbe actif voir, à l'infinitif et au passé composé. Contraction temporelle donc, qui encadre soudainement l'Empire du Soleil Tranchant, 1990 [p.16, ill. 18] (une oeuvre recyclée et retravaillée) affirmant dans un jeu de bascule puéril, l'acte de comprendre un événement qui a lieu dans le temps présent (je vois) puis qui s'est enfui (j'ai vu).

Pyre: Le Miracle et l'Horreur de la Création, 1993 [ill. 26] ne passe-t-il pas par cette double affirmation? Allongée dans un drapé antique, le geste

éploré, la figure féminine chute sous les traits expressifs de ces personnages michelangelesques images provenant de la Crédation et du Jugement Dernier de la voûte de la Chapelle Sixtine - le début et la fin du monde. Si la femme est la figure inspirée de l'admiration craintive devant le Miracle de la Crédation, l'homme, par opposition, symbolise l'Horreur devant le destin de l'humanité et l'éternité sans espoir. La mort/purification par le feu (de l'anglais "pyre") - le phénix ne renaît-il pas de ses cendres ? - est juxtaposée à une puissance divine, à la Crédation originelle. Dans une version antérieure (Em(pyre), 1991 [ill. 27]), cette mort/renaissance était guettée par deux figurines posées comme de sombres augures et représentant un oiseau de proie (l'aigle américain ?) et un cheval ailé, référence à Pégase, messager né du sang de Méduse, porté par le souffle du vent, et que les dieux transformèrent en constellation. 'Pyre' dans ses consonances archaïques et modernes pointe le berceau de la civilisation antique et le déclin de l'empire américain où, entre néoténie et emprise du pouvoir aveugle, la femme est ici offerte en offrande sur l'autel brûlant de la société de consommation.



Illustration 27

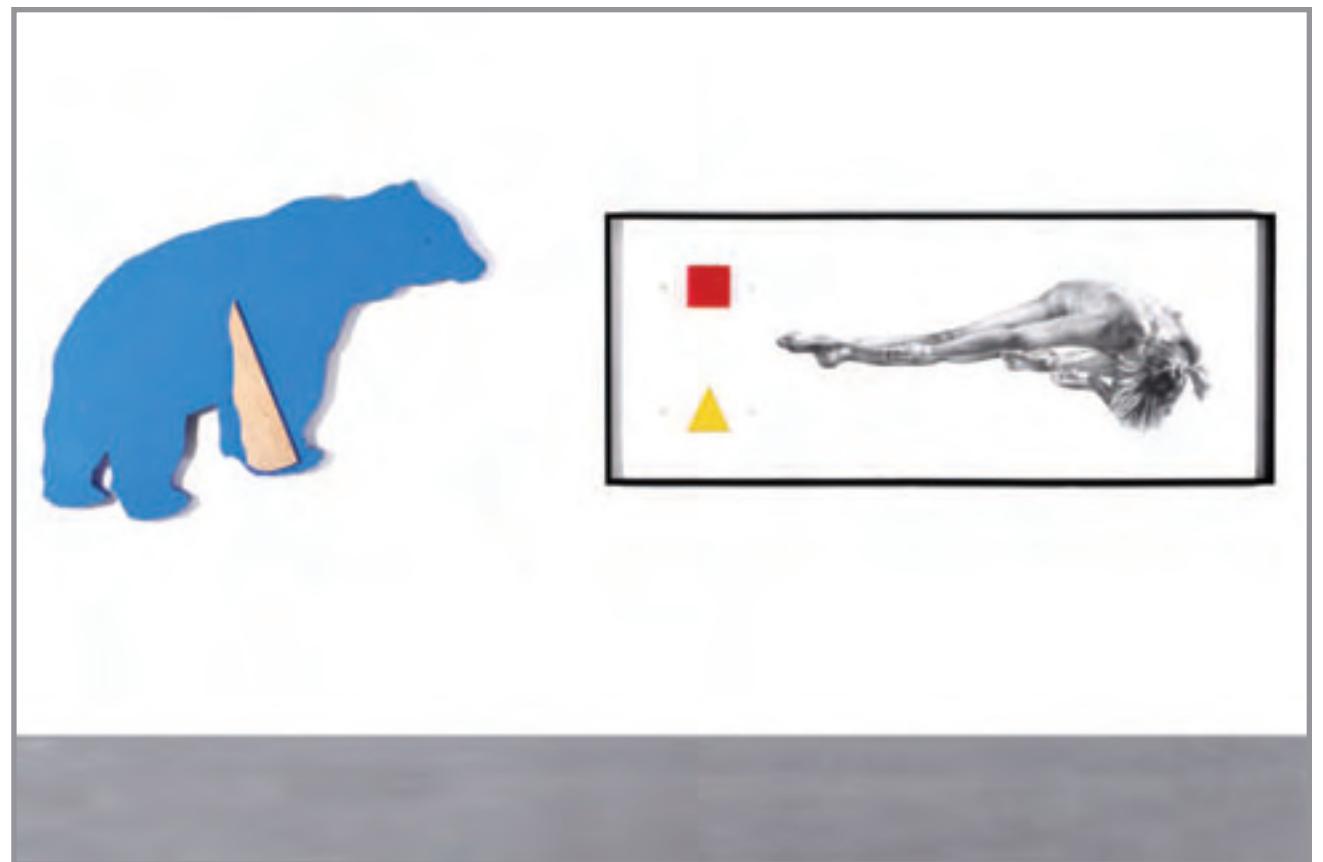
Em(pyre), 1991

Retravaillée en / Reworked in 1993
Objets trouvés, graphite et techniques mixtes sur papier / Found objects,
graphite and mixed media on paper
173 X 404 X 21 cm
Dessin-installation/Drawing-installation

Illustration 28

BLUE BEAR, 1993

Graphite et techniques mixtes
Graphite and mixed media
sur papier / on paper
110 X 488 cm
Dessin-installation/Drawing-installation



L'état des lieux.

Pyre engendre aussi un questionnement sur de récents événements qu'annonçaient, dans l'effondrement du mur de Berlin, premier signe d'un espoir arbitraire dans la libération du joug communiste sur une RDA blafarde et dans la lignée d'une ouverture des pays de l'Est, un démembrément territorial et idéologique que l'on croyait salutaire. Mais que l'histoire cynique et lucide allait, comme on le sait trop désormais, renverser dans des utopies sanglantes. BLUE Bear, 1993 [ill. 28] installe, dès son titre où bourdonne le blues ou le spleen lancinant des lendemains qui déchantent, l'anagramme atrophiée de quatre états (géographiques mais aussi spirituels) qui ont revendiqué leur autonomie dans une ex-Russie exsangue: **B**élorussie, **L**ituanie, **U**kraine, **E**stonie. Une écharde est plantée dans la forme en bois découpé d'un ours, symbole de la Russie, qui tente de s'approcher d'une figure visant entre un carré rouge, symbole du Kremlin, et un triangle jaune pointé dans sa direction, et dont la forme pyramidale renvoie au logo apparaissant sur l'argent américain.

Si deux pensées s'affrontent ici, l'hégémonie américaine vacillante et la massivité d'un état blessé et immobilisé par ses querelles intestines, le symbolisme chromatique et formel utilisé par l'artiste s'inscrit parallèlement dans l'histoire de la peinture qui retrace les théories du russe Malévich sur l'abolition du plan pictural et de toute représentation illusionniste dans l'élaboration d'un art non-objectif défini par la suprématie de la couleur pure où le rouge symbolisera le dynamisme. Et celles de l'artiste suisse Johannes Itten qui rôdé comme d'autres, à l'abstraction géométrique d'un Mondrian, qui extrait symboliquement de l'essence des couleurs, des humeurs belliqueuses, soporifiques et toniques. Ainsi le rouge représenterait la gravité; le jaune, la pensée et l'agressivité; le bleu, la lourdeur de l'esprit, la tristesse; le triangle, le triomphe, l'impérialisme; le carré, les limitations considérables. Entre les deux, la fée-carabine (divine chasseresse Diana ?) détruit/défend l'environnement et rappelle dans Étude pour Green Moose, 1993 [p.71, ill. 71] cette mise à distance de l'homme et de la nature (Vent, 1992 [p. 49, ill. 53]). L'élan vert qui porte bien son nom, car

il annonce déjà un rythme, un renouveau, est une réminiscence paysagiste au Groupe des Sept, ces peintres canadiens qui célébrèrent au début du siècle la quintessence du grand Nord, dans un désir de revenir aux sources primitives. Hommage en différé, retour en arrière, l'oeuvre d'Annie Paquette s'épure et s'enfonce dans la jungle amazonienne, alors que dans Amazonia Verde Se, 1993 [ill. 29] une lance



Illustration 29

AMAZONIA VERDE SE, 1993

Virgule: Étude pour Amazonia Verde Se
Graphite et techniques mixtes
Graphite and mixed media
sur papier / on paper
approx. 63 X 42 cm

be able to change his or her expression to one based on self-reliance and a new appreciation of life on earth. " (5)

La production d'Annie Paquette, passant de l'image à l'objet-image, distille son propre texte où s'enchaînent les maillons du discours, son, mot, ponctuation et laisse le soin à chaque spectateur de composer le sien pour le pousser aux limites de la compréhension et de l'appréhension d'un monde en miettes dont il tente aujourd'hui de recoller les morceaux. Ainsi, à la croisée des tendances actuelles, éminemment éclatées, polymorphes, où la prise en charge de la parole par les femmes-artistes se fait de plus en plus présente si ce n'est prédominante, l'artiste examine et met en scène son propre regard porté sur l'Autre et sur le monde. Prise en charge du passé et de l'histoire, réflexion sur les paradoxes manichéens, inspection du corps et de son enveloppe signifiante, lieu d'élection de l'expérience et de la connaissance,

des liens fluctuants entre le social et le sujet, remise en question de la science et de ses avatars, on assiste ici à un foisonnement discursif dont l'économie formelle n'empêche aucunement l'interrogation intense de la recontextualisation de la mémoire qui conditionne toute attitude postmoderne. Annie Paquette y intervient singulièrement. Détournant elle aussi de son axe central le problème de la représentation, c'est plutôt par le biais d'un art traditionnel, le dessin, qu'elle interroge le champ des autres médiums, greffes qui s'ajoutent et se désamorcent suivant les propositions énoncées. Mais c'est bien l'écriture dans ses diverses approches, qui y prend toute la place qu'elle mérite. Écriture des corps que trace le trajet lent du crayon sur cette deuxième peau qu'est le papier, écriture des signes qui se télescopent, se tiraillent et s'épousent au bord du vertige, écriture sensuelle qui se pulvérise au détour d'un pli de tissu, d'un geste arrêté. Toujours plus près de la matière, toujours plus près de l'esprit et de ses affections pathologiques et empiriques. Nous sommes bien plongés ici dans notre culture fin de siècle. Qui le nierait ?



Illustration 29-2

TOTEMIC FRAME, 1990

Graphite et techniques mixtes
Graphite and mixed media
sur papier / on paper
37 X 57 cm

Montréal, Québec, Canada, 1993

Opp. citée dans Le travail des apparences, Le corps féminin, XVIIIe-XIXe siècle, Perrot Philippe, ed. Du Seuil, Paris, 1984 , page 162.

Souriau Etienne, Vocabulaire d'esthétique, ed. Presses Universitaires de France, Paris, 1990, pages 191-192.

Barthes Roland, L'Empire des signes, ed. Flammarion, Paris, 1970, page 101.

Perrot Philippe, Le travail des apparences, Le corps féminin, XVIIIe-XIXe siècle, ed. Du Seuil, Paris, 1984 , page 8.

K. Grande, John, Art and Environment, ed. The Friendly Chameleon Ltd, Toronto, 1992, page 55.



Illustration 30

PÉNOLOGIE: EVASIO, 1993

Graphite sur papier, xérographies
Graphite on paper, xerographies
38 X 109 cm

Illustration 31

ÉGYPTOLOGIE 1444, 1987

Monotype
40 X 60 cm



Page opposée /Opposite page

Illustration 32

E.S. XVII: PREDATORIAL RHYTHM, 1987

Acrylique sur toile
Acrylic on canvas
105 X 202 cm



Illustration 32

Annie Paquette's oeuvre is abundantly conflictual and should be best situated, theoretically speaking, near the dissolution of conventional meaning.

Her recent drawing-
CONFICTUAL ESSENCE
assemblage works can be

simultaneously interpreted as playful dashes into nihilism, as cynical markers of our current-day, willful suspension of judgment and beliefs, and as provocative calls for a reversion of negation to affirmation. Through various operations of juxtaposition, substitution, sublation and reversal, the artist offers the initiated spectator an unrestrainable freedom of 'reading'. Word and image, the fabricated and the found, references to nature and technology, to man and woman, to culture and counterculture, to theory and practice, and (ultimately) to darkness and light, are posited as polemic opposites in her work. These broad 'margins' not only serve to delimit the art-author's field of enquiry / vision, but more significantly frame an open window underscoring the fundamental importance of reader response. Paquette cautions the 'readers' of her work to "fathom the [meaning] abyss" stretching out before them ... "the moment has come to guide your own star, the reins [of reading] are passed into your hands".

by Allan Pringle

Illustration 33

ÉGYPTOLOGIE - E.S.XIII: Les Musiciens, 1987

Acrylique sur toile
Acrylic on canvas
140 X 220 cm



Illustration 34

ÉGYPTOLOGIE: E.S. XVIII, 1987

Techniques mixtes sur papier
Mixed media on paper
57 X 77 X 7 cm

Paquette's drawing-assemblage compositions (beginning in 1989 with *Trop Haut Perché*, 1989 [p.15, ill. 17] and, more recently, mixed-media installations projects (beginning in 1991 with *SEE-SAW*, 1991 [p.54, ill 58]) are best understood in fuller appreciation of the various evolutions and accumulations of artistic thought and expression, and their complex interrelationships and detachments. In 1987, the artist embarked upon an appropriation project-series entitled *Égyptologie*. The series began with several monotype prints [p. 32, ill. 31] and large-scale acrylic-on-canvas paintings which 'lifted' images of ancient leisure-time and hunting activity, and of women, directly from the annals of Egyptian funerary art history (to cite a few subject - examples 'borrowed': images of 'Musicians' (*E.S. XIII: Les Musiciens* [ill. 33]) from a mural in the tomb of Ramses IV at Thebes; 'Ti Watching a Hippopotamus Hunt' (*E.S. XVII: Predatorial Rhythm*, 1987 [ill. 32]) from a limestone relief in the tomb of Ti at Saqqara; and 'Female Mourners' from a fresco in the tomb of Haremhab, again, at Thebes). These works soon evolved into a series of shadow-boxes featuring avian and canine images (referents to ancient Egyptian worship of Horus and Anubis, respectively, (*E.S. XXIV: Phoenix*, 1988 [ill. 36], *E.S. XXIII*, 1988 [ill. 37], *E.S. XXV: Anubis exhumé*, 1988 [ill. 38], *E.S. XXVI: The Other Side*, 1988 [ill. 39], *E.S. XXVIII: Trans*, 1988 [ill. 42], *E.S. XXIX: Quick Silver*, 1988 [ill. 43])) placed in landscape and/or architectural mise-en-scènes fabricated from a selection of current aesthetic matter and signs. In a manner akin to a Dada or Pop artist's *modus operandi*, various mass-produced construction materials (e.g. masonite, roof shingle, sheet metal, glass plate,

Illustration 35

E.S. XXX: WATCHING EYE, 1988

Techniques mixtes
Mixed media
19 X 29 X 9 cm



Illustration 36

plaster ...) were intuitively employed and combined with elements of painting, sculpture, drawing, printmaking, photography and decollage, ... all of this enveloping a myriad of found and fabricated objects functioning as significant socio-logical/art historical incarnations.



Page opposée /Opposite page

Illustration 36

E.S. XXVI: PHOENIX, 1988

Techniques mixtes / Mixed media
21 X 25 X 7 cm

Illustration 37

E.S. XXII, 1988

Techniques mixtes / Mixed media
21 X 25 X 7 cm

Illustration 38

E.S. XXV: ANUBIS EXHUMÉ, 1988

Techniques mixtes / Mixed media
21 X 25 X 7 cm

Illustration 39

E.S. XXVII: THE OTHER SIDE, 1988

Techniques mixtes / Mixed media
21 X 25 X 7 cm



Illustration 37



Illustration 38



Illustration 39

As Paquette continued to investigate the possibilities offered by the shadow-box format references to Egypt eventually gave way to a broader scope of examination. Eerie nightscapes (*Watching Eye*, 1988 [ill. 35], *E.S.: III*, 1987 [ill. 41], *E.S.: IV*, 1987 [ill. 44]) came to evoke the dream machinery of the Surrealist world; miniature-constructed, bleached-white or bright-painted details of Classical architecture — keystones, rustication, arches, friezes, columns and pilasters — recalled the ghosts of Arcadia resummoned in the guise of postmodern 'symbolic architecture'; and further, free-wheeling appropriations from the history of art — subjects or compositions borrowed from Mantegna, Rembrandt, Cornell, Hockney, and a number of Quebec contemporaries — pointed to urgent questions on the subjects of possession, authorship, originality and authenticity... timely issues all very much at the centre of critical / theoretical debate.

By mid-1988, Paquette's shadow-box 'culturescapes' (these anachronistically aligned pastiches of different times and cultures) were divided into two distinct thematic directions. One series bearing the title *Train of Thought*, 1988

Illustration 40

Hi ART... [FOR CHILDREN]: Hi-WALT !, 1988

Techniques mixtes / Mixed media
14 X 36 X 7 cm



Page opposée / Opposite page

Illustration 41

E.S. III, 1988

Techniques mixtes / Mixed media
23 X 43 X 9 cm

Illustration 42

E.S. XXVIII: TRANS, 1988

Techniques mixtes / Mixed media
35 X 42 X 9 cm

Illustration 43

E.S. XXIX: QUICK SILVER, 1988

Techniques mixtes / Mixed media
23 X 33 X 7 cm

Illustration 44

E.S. IV, 1988

Techniques mixtes / Mixed media
29 X 35 X 9 cm



Illustration 41

[p. 60-61, ill. 63] continued the artist's romp through the visual repository that is art history, while a second series entitled *Hi Art...[for Children]* introduced cartoon-character figurines (e.g. Mickey Mouse, Bugs Bunny, Gonzo ...) (*Hi Art: Hi-Walt!*, 1988 [ill. 40]) as the central players in stage-like, theatrical settings. The former series corresponded with the artist beginning to pen art exhibition reviews principally for the publication *ETC Montréal*. It is significant to note that several exhibition projects singled out for summary-appraisal by the artist reflected her own studio preoccupations at the time (e.g. a write-up on a show called *De la colonne ...* was curatorially-hinged on the aforementioned 'symbolic architecture'; a review of a Jean-Marie Martin project was around and about manifestations of postmodern kitsch and neo-Dadaism; Paul Hunter's 'in-box' compositions were briefly examined; and an overview of Montreal's le Mois de la photo alluded to the artist's growing interest in photography, ...). Thus, we may trace Paquette's 'train of thought' — her conceptual development — one simultaneously visualized and verbalized through an intensified study and application of art history and theory.



Illustration 42



Illustration 43

The parallel series, *Hi Art ...*, is also worthy of note for a number of key reasons. First, its reference to children (and cartoons) is indicative of the artist's growing awareness of 'playful' aspects — or at the very least, the abundant 'appearance' of play (paradoxically often with a nihilistic bent) — inherent in multifarious



Illustration 44

postmodern cultural manifestations. Furthermore, these referents underscore a sense of loss of reality generally acknowledged by social theorists as pervading throughout this, our fin-de-millennium culture. No less significantly, *Hi Art ...* introduced a central (thinking) figure into the artist's compositions (remember Mickey, and Bugs, and Gonzo are all anthropomorphic creatures). ... Word and image / theory and practice interfaces established, potentialisations for dialogue and/or intellectual investigation in place, the stage was set for an erratic step.



Illustration 45

ÉPERON/SPUR XII: FREE FALL

1988
Graphite et fusain sur papier
Graphite and charcoal on paper
122 X 81 cm

tic) 'style' and each seemingly suspended in, or leaping / falling into, the icy white voids of otherwise blank sheets of cold-pressed paper (*Éperon/Spur XII: Free Fall/Chute Libre*, 1988 [ill. 45]). Outwardly, these works would appear to have represented nothing more than celebrations of grace, motion and beauty, or provided mere demonstrations of technical proficiency in drawing. However, just below the surface appearance of things lay stratifications of conceptual signification and value accessible only to the probing mind of the initiated spectator. In fact, the works in this series entitled 'Spurs' were inspired by a study (bearing the same title) of Nietzsche's 'styles' by French litterateur, Jacques Derrida. Nietzsche, in his philosophical investigations — were they on the subject of human sexuality, politics, literature, theology, aesthetic judgment, procreation, or death — frequently focused on women; ... he viewed woman as an apt metaphor for the complex entanglement of verity and falsity, but dismissed her in debasing statements such as "woman's supreme concern is appearance and beauty"

[*Human, All Too Human*]. He further noted that thinking wants to be learned "as a kind of dancing" and referred to the female body as a "dancing star". Derrida, in his scrutiny of Nietzsche's style(s), relied heavily upon double ententes, duplications of meaning and semantic drifts made possible by the operation of passing back and forth from one language to another. The word 'Spur' , for example, drawing simultaneously from the French, English, and German languages, could be read as collectively meaning 'to stimulate / a breakwater', 'to disdain / to reject', and 'to wake / to mark'. Espousing these concepts, and formulating her own lexicon based upon a loose componential analysis of

various passages from both Nietzsche and Derrida, Paquette showed her 'Spurs'. Her dancers, like prows of ships (in *Joyful Wisdom*, Nietzsche likened women to sailing ships) are dynamically thrust into space — like breakwaters they cleave the hostile surf (i.e. their photo-realist appearance is countercurrent to much contemporary art criticism which prejudices against any highly mimetic drawing techniques); their aggressive posturing and obvious physical strength implies disdain for, or rejection of, views of women as passive, weak, superficial, or inferior; and finally, they are as Nietzsche's "last (wo)man" waking to mark and confirm her presence as an affirmative power, a dissimulatress, a dionysiac.

Paquette's *Spurs* was a short-lived series but it proved to be the final catalyst in the emergence of her present-day aesthetic. By February of 1989, the artist had abandoned both the drawing of solitary female dancers and the fabrication



Illustration 46

INPALED - DÉTAIL/DETAIL, 1990

Graphite sur papier
Graphite on paper

Oeuvre originale / Original work:
p. 62, ill. 64

Illustration 47

THORNTREE IN MY GARDEN, 1989

Graphite et assemblage sur papier
Graphite and assemblage on paper
139 X 95 cm



of shadow-box compositions in favour of the introduction of a new series of works that saw the implosion of previous artistic concerns into a single frame — henceforth a lone female figure (no longer a dancer) would be set in dramatic counterpoint to a myriad of object-symbols borrowed from the worlds of art, manufacture, and publication. Trop Haut Perché, 1989 [p. 15, ill.17] and its companion piece Thorntree in my Garden, 1989 [ill. 47], the first two works under the new series-title *Discours Est - Ouest*, proved to be the harbingers of things to come. The two compo-

sitions not only served to neatly summarize a synthesis of longstanding historicist concerns, but furthermore hinted at the emergence of an enhanced socio-political consciousness, and fixed the principal formal and operational devices employed by the artist in subsequent works.

As the ‘Est - Ouest’ reference in the series-title suggests, it was here that Paquette began her unrelentless play with oppositional articulation. In Trop Haut Perché and Thorntree in my Garden, the artist first grasped at the omnipotence of the interstitial void posited between a plethora of conceptual opposites. In both works, the graphite drawing of a fair-haired woman (in fact, a self-portrait of the artist) hovered imaginatively on expansive white stretches of paper (adrift in sleep or in dream?). Just overhead, a gessoed wooden shelf precariously balanced a commonplace collectible and partially framed (more underlined) a small reproduction of a Japanese etching. Specificity of meaning was suspended somewhere in the space rent vacuous between polemic references to the fabricated and the found, the mark and the void, the West and the East, humankind and nature, structure and nonstructure, ... and (ultimately) reality and fiction. Except for the images of an



Illustration 48

JETTATURA II, 1991

Graphite et assemblage sur papier
Graphite and assemblage on paper
89 X 216 cm

orchid, an exotic bird, a poised cat, a sailing ship, and a steaming locomotive — all borrowed from Surrealist literature as symbols of sexual fantasy or arousal and deposited in proximity to the image of a partially draped young woman (i.e. think: erotic dream) — the artist avoided any allusion to explicit signification; she averted any univocal message or absolute truths inherent in authoritative author-voice. As a consequence, the initiated spectator was invited to formulate his or her own, necessarily highly subjective, interpretation of the potential meaningfulness of these works

... (possibly) to pondering the fate of the West, the impact of technology on nature, or, more fundamentally, the worth of human endeavour ... ??? Operations of substitution, sublation or reversal yielded still further enquiries. Closer inspection of Trop Haut Perché, for example, resulted in the realization that the locomotive-object was actually a pencil sharpener and so the viewer was led from (the possibility of) ideas around and about technology or excitation back to the issue of drawing. What of drawing in these works? Is the precise, mimetic drawing technique value-meaningful? or is it simply a ploy to draw unwary spectators into the compositions then leave them searching for themselves in the vast cerebral space delimited by multifarious objects and images playfully (and almost inexhaustibly) exchanging their axiological polarizations? ... One certainty — Paquette fabricated these works to play with the postmodern playful and to operate within the realm of meaning potentialisation.

Other works in the *Discours Est - Ouest* series, although carrying no more exact signification or narrative intent, can be located within the march of current political events and history. Pieces such as Jettatura, 1990 [p. 17, ill. 19], Jettatura II,



Illustration 49

SAND BLAST / JET DE SABLE, 1991

Rétravaillé de 1989
Reworked from 1989
Graphite et objets trouvés sur papier
Graphite and found objects on paper
94 X 135 cm

Illustration 50

RAINBOW WARRIOR, 1991

Graphite et objets trouvés sur papier
Graphite and found objects on paper
120 X 160 cm



[ill. 48], Sandblast - Jet de Sable, 1991 [ill. 49], When the Hills are Moved / When the Sun is Overthrown, 1989-90 [diptych, ill. 51], and Rainbow Warrior, 1991 [ill. 50], all share the image of a jet-fighter plane, and were fabricated in the timeframe of the Gulf crisis — the Iraqi - American, and therefore ‘East - West’, conflict. Although time and event specific to the artist — television news at the time was monopolized by reports of developments in the near East with images of jets, jets, and more jets — these compositions were not intended to be ‘about’ the conflict per se. In this our ultra-high-technological “information era” [McLuhan], each of us has come to possess a kind of vicarious sensibility, a sensibility lived indirectly through the

intercession of media imagery. Most of us are aware of important global events — the scintillating pulse and beam of the TV screen brings us news of tragedy night after night — however, few of us actually experience these sorts of horror firsthand ... on the television they are mere simulations of actuality much distanced from temporal, geographic, and/or physical ‘truths’. Paquette comprehends the distance between referential and simulative modes of experience and so offers the spectator ‘toy’ jets — images even less ‘real’ than those images on the TV news. As toys, Paquette’s jets give-up their precise association with war or violence and become objects willfully posited as meandering vernacular signs — pure signs without subject of enunciation, which, in relation to other likewise ‘recoded’ components within the frame, elicit many extended levels of communication.

Thus, Jettatura, 1990 [p. 17, ill. 19] might be read as having as much to do with Western vs. Eastern worlds / ways, reality vs. fiction (as suggested by the Occidental figure drawn in a highly mimetic technique set in juxtaposition to an Oriental theatrical mask), or technology vs. nature (as evi-



Illustration 51

WHEN THE HILLS ARE MOVED

1989-91
Diptyque - élément de gauche
Dipych - left side element
Graphite et assemblage sur papier
Graphite and assemblage on paper
61 X 60 cm



Illustration 51

WHEN THE SUN IS OVERTHROWN

1989-91
Diptyque - élément de droite
Dipych - right side element
Graphite et assemblage sur papier
Graphite and assemblage on paper
61 X 60 cm

denced by a saw blade doubling as a sun) as it has to do with war or pinpointing an exact moment in history. The plastic model templates splayed across Jettatura II [ill. 48] might be read as an allusion to the superheterodyne circuit boards of computers and hence lead the computer-smart reader into

contemplation of various dehumanizing tendencies inherent in the advent of virtual memory systems and cybernetics. The titles for When the Hills are Moved / When the sun is Overthrown and for Rainbow Warrior were borrowed from apocalyptic passages in the Koran and from the flagship of the Greenpeace organization, respectively, and so theologians and environmentalists, among others, are invited to enter into

these works with their own baggage of knowledge / information and to invest these compositions with their own unique sense of worth. A flurry of semantic possibilities is unceasingly and ever-increasingly released. Elements of experience are transformed into mobile texts that multiply and coalesce in the transitory mindscapes of the viewer.

In still other compositions in Paquette’s *Discours Est - Ouest* suite, the desire of the audience is put on stage. Knee High, 1991 [p. 20, ill.22] and Signature, 1990 [ill. 52], with their imagery of a youthful woman in a tight black dress (a la Coco Chanel), stockings and high-heels, are overtly referencing the notion of seduction. However, is it the superficial and easy seduction associated with human sexuality (i.e. woman tempting man’s desire)? or in the presentation of a dark outer dress, is there the suggestion of a hidden message calling for the viewer to realize the cancellation of any obvious, outer operation of meaning? According to Baudrillard, seduction is the world’s elementary dynamic ... distinct signs, full signs, never seduce us, but rather we are seduced by the empty, illegible, insoluble, arbitrary and fortuitous signs — dark signs — which glide lightly across the

Illustration 52

SIGNATURE, 1990

Graphite et assemblage sur papier
Graphite and assemblage on paper
99 X 203 cm



surface of things. Seduction as a mastering of the reign of appearances opposes power as a mastering of the universe of meaning. Paquette's figures are in some ways rendered powerless. They are psychasthenic bodies lost in the empty white space that circumscribes them and compelled to give-up their own identities as differentiated entities.

Around them, their 'social' world, an evidently much confused and / or deteriorated culturescape, is scattered with objects — discursive signs — yielding no proper contextualization or definitive dialogue. In Signature, for example, is the frieze of ornamental wooden turtles deposited in calligraphic manner in the upper right-hand section of the work a reference to Oriental 'circular' philosophies (according to Chinese legend, Oriental philosophy was, in part, inspired by contemplation of the circular patterns inscribed on the carapace of a turtle) as opposed to the West's penchant for a more linear style of thinking (as suggested by the darts bearing American and British flag ensignia on their tail-feathering — aside: Moholy-Nagy saw the straight line as a 'western' metaphor for pure thought brought into harmony with the objective and catholic processes of technology)? ... Is Signature more or less 'meaningful' in view of its appearance as a double-page mechanical reproduction in the centre (complete with staples) of an exhibition catalogue (a parody on both the centerfolds of 'girlie' magazines and on Pop artists' fascination with the pin-up girl — thinking here specifically of works by Allen Jones, Peter Philips and James Rosenquist) — a publication designed and laid-out by the artist herself and featuring fragments of text and title played-off against the art-work-image? Should the phrases borrowed from Gilles Lipovetsky's *L'Ere du Vide* and incorporated as part of the artist's design / plan — "forgetting of being", "apathy new look", "narcissism or the strategy of the void", "assassination rhapsody" and "our theatre of cru-



Illustration 53

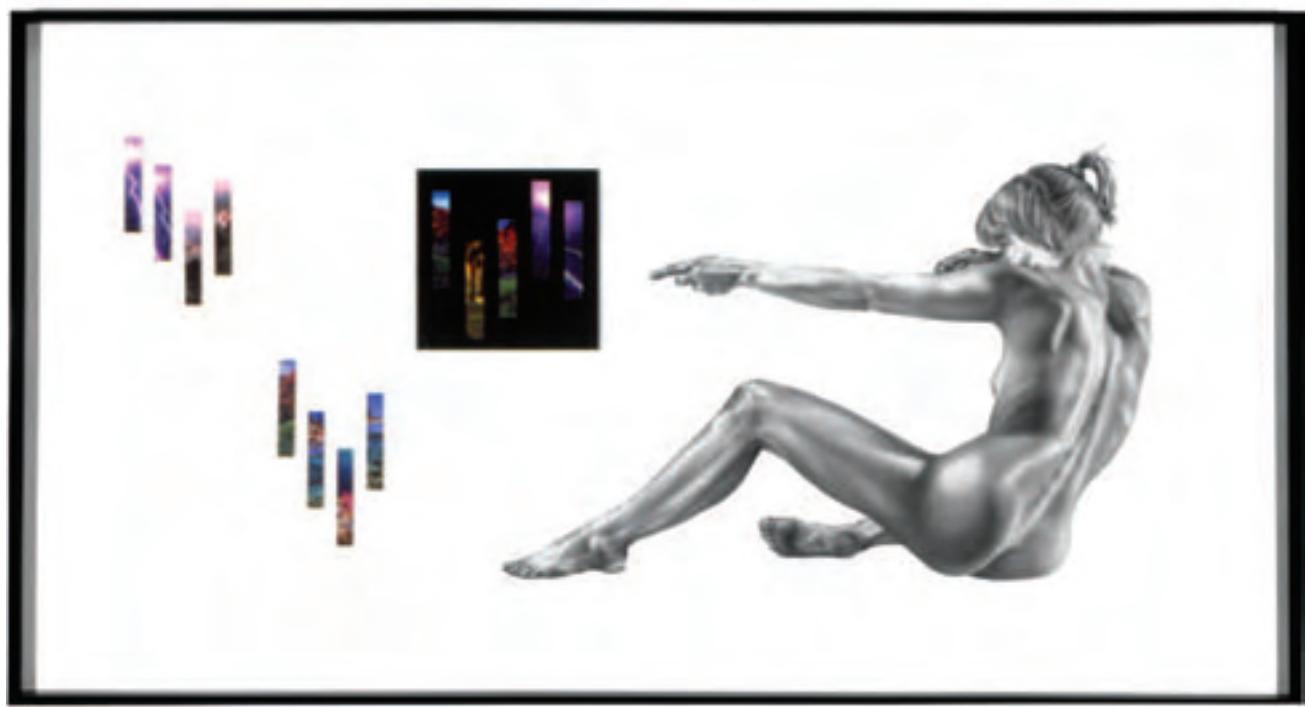
VENT, 1992

Diptyque / Diptych
Graphite sur papier et photographie
Graphite on paper and photograph
90 X 195 cm

Illustration 54

WORLD STRIP, 1992

Graphite et techniques mixtes
Graphite and mixed media
sur papier / on paper
122 X 355 cm



elty" [translated] — fairly add meaning-dimension to the 'original work'? or is the viewer's fate, as the last reference suggests, to remain as a player in search of a script?

Works such as Vent, 1992 [ill. 53], WORLD STRIP, 1992 [ill. 54], If a Tree Fall, 1991 [ill. 55] and We have Eaten the Forest, 1990 [p. 19, ill. 21] also allude to our present-day techno-society experiencing a sense of absence / loss and a dislocation from the continuity that is humankind's future. Without precising a signification, these works seem to offer a glimmer of that violent adventist exigency in the global phantasm of catastrophe which hovers over our contemporary world. In Vent, a figure spins helplessly fanned by the winds and flames of destruction; in WORLD STRIP, Roman mythology's Diana (Diviana - the shining one, the huntress, guardian of the forests) aims her (invisible) bow and arrow (or rifle - re: as employed by Beuys' as a metaphor for 'frustrated' human consciousness) at fragmented and therefore unattained world visions just beyond her scope; and in We have Eaten the Forest (a title borrowed from a book on the subject of a disappearing Vietnamese forest culture) a pair of disembodied hands awkwardly struggle to grasp a falling forest reference. Tomorrow is reduced to supposition. Certainty becomes question, problem or interrogation.



Illustration 55

IF A TREE FALLS, 1991

Graphite et objets trouvés sur papier
Graphite and found objects on paper
78 X 53 cm

Finally, with the up-scale, mixed-media installation projects (proper) — beginning in late 1991 with SEE - SAW, 1992 [p. 54, ill. 58], continuing through 1992 with Specimen, 1992 [p. 22, ill. 24], Pyre: Le Miracle et l'Horreur de la Création, 1993 [p. 24, ill. 26], and Can(non), 1992 [ill. 56], and into 1993 with BLUE Bear, 1993 [p. 26, ill. 28] and Virgule: Study for Amazonia Verde Se, 1993 [p. 28, ill. 29] — the would-be player (reader) is provided with fragments of text (words, letters, punctuation marks ...) as written cues from which to begin formulation of impromptu recitatives. With these works, the artist consciously entered a 'language' system of information exchange, one in which an operational

Illustration 56

CAN(NON), 1992

Graphite sur papier, bronze, porcelaine
et techniques mixtes
Graphite on paper, bronze, porcelain
and mixed media
224 X 457 X 213 cm
Dessin-installation/Drawing-installation



formula associated with transformational grammar (i.e. a linguistic operation which continuously rewrites one sequence of symbols as another - that is, Paquette continues to offer an ambivalent signification of signs selected for their potential recodification) was espoused to another related to so-called lexical functional grammar (i.e. a formal grammatical structure devised and presented to accumulate ever-greater significance).

These conjoined operations are most evident in Paquette's compositions titled Can(non) [ill. 56-57] and SEE-SAW. Of these two works, Can(non) is (arguably) the artist's most inspired 'fabula'-lettism project to date. In Can(non) a combination of letters, images and objects enter into a complex meaning-building process dependent upon the development of phonetic prose and the application / interpretation of so-called picture writing. To the left in the composition, a row of six black-wrapped CAN isters are lined up in a row on a shelf. Leaned against the first three CAN isters are cards spelling out C - A - N; inscribed on the top of the last three CAN isters (and therefore inaccessible to frontal viewing) are the letters N - O - N (hence the title Can(non)). A centrally framed, life-scale,



Illustration 57

CAN(NON) - DÉTAIL/DETAIL, 1992

Graphite sur papier
Graphite on paper

Illustration 58

SEE-SAW, 1991

Graphite, photographies et techniques mixtes sur papier
Graphite, photographs and mixed media on paper
140 X 493 cm
Dessin-installation/Drawing-installation



female figure signals the repulsion of an invisible threat with her arms (as in “non” ! “non” !!) while simultaneously lifting her leg, not so much in defense, as in ‘dance’ (think: the CANCAN). In the upper right, mounted on the wall, are plywood cut-outs of the letters ‘e’ and ‘r’. In the central floor area, directly in front of the drawn figure, sits a bronze duck. ‘Reading’ across, and around, the composition, the initiated viewer opens up a veritable ‘CAN-of-worms’ of meaning

potentialization. C - A - N as juxtaposed to N - O - N immediately posits affirmation vs. negation, thus, from the outset, insisting upon the presence of meaning reversals and sublations. C - A - N blank, blank, blank ... CAN ada, CANcer, CAN dor, CAN uck, CAN vas ... non ! The work is also self-referential - in addition to citing the CANCAN, reading fully from left to right ,we might also discover CAN ist ‘er’, and in French CAN ard (duck) / CAN ard ‘er’. Evoking the aforementioned Derridaean cross-language, word-meaning exchange, one should be aware that the suffix ‘er’, in English, designates a person (e.g. a CAN er is one who weaves — in this instance, a complex meaning-fabric) whereas in French, ‘er’ creates a verb (CAN er - to show fear, or CAN arder - to take potshots at ... note the central figure retreating and fending off unseen volleys ... from a CAN on ???). If only to add a measure of satire / comic relief to the spread of this semantic drift the bronze (read: serious) duck waddles through the composition metaphorically “quack, quacking” (CAN CAN er — to quack).

SEE-SAW, 1992 [ill. 58] invites an equally in-depth analysis. In the central panel, an Oriental etching of a tranquil mountainscape is superimposed over a hovering saw blade - object - sun. Below, a powerfully built, female, Occidental figure raises her hands in a gesture at once suggesting reverence, surrender, and dejection. Various, now familiar, polemic-opposition-meaning plays are evoked - the West is



Illustration 59

XOX..., 1990

Graphite et objets trouvés sur papier
Graphite and found objects on paper
63 X 103 cm

posited against the East, the fabricated vs. the found, nature vs. technology, hope vs. despair, etc., etc. In addition, however, in this instance, the words 'S-E-E' and 'S-A-W', framed separately (with appropriated, accompanying photographic details of a sculpture entitled Rider by modern Italian master, Marini - an aside: one 'rides' a See-Saw) outside of the central drawing component, reference only present and

past tenses ... that is to say, there is no reference to the future ... [read] we have abandoned the future! On yet another semantic level - that of phonetics - the composi-



Illustration 60

ÉTUDE POUR SPECIMEN, 1991

Graphite, objet trouvé et techniques mixtes sur papier
Graphite, found object and mixed media on paper
36 X 74 cm

tion also solicits yet another cross-language exchange. 'See' in English sounds like 'si' ('if' in French), and similarly 'saw' reads 'ça' ('that' in French) ... IF THAT [we knew what the future holds] ... Waiting for the future, we can either mark time in the present or recycle the past. SEE-SAW is also 'about' recyclage (a prevalent theme in this our post-industrial society) - the central drawing originally appeared (alone) under the title L'Empire du Soleil Tranchant, 1990 [p. 16, ill. 18], but was reworked, recoded and recontextualized for its pivotal position within SEE-SAW. Self-referentiality? a parody on historicism? the autobiography of a fin-de-millennium character? or the triumphant arrival of the recentered 'I'?

In Specimen, 1992 [p. 22, ill. 24] an 'X' marks (wo)mankind as the centre of issues around and about (self) 'X'amination, (resource) 'X'haustion, and / or (species) 'X'tinction ... 'X' is also the mark of an illiterate, ... dare we contemplate the future without a sufficient measure of acquired knowledge in the present? ... Pyre: Le Miracle et l'Horreur de la Crédation, 1993 [p. 24, ill. 26] 'recycles' in various regards - its' centre element was first exhibited between a pair of classical capitals surmounted by sculptural renditions of Pegasus and an (American) eagle (Em(pyre), 1991 [p. 25, ill. 27]), then, one year later, between pairs of mirror-image, black and white, photos of Michelangelesque (i.e. Sistine

Chapel) figures, themselves already recycled in the art historical record by the so-called "daily mythologies" of European 'Nouveaux Réalistes' (thinking here of somewhat obscure Italian 'Pop' artist, Tanto Festa' and his 'oldmaster' series circa 1962-63). ... In BLUE Bear, 1993 [p. 26, ill. 28], the call-letters of the word 'blue' ('bleu' in French) were spelled out by the first letters in the names of four, early, Soviet-breakaway states - 'Belarus', 'Latvia', 'Ukraine', 'Estonia' - names inscribed in the artist's own hand across the 'borders' of both her study and 'finished' (life-scale) composition. ...

Virgule: Study for Amazonia Verde Se, 1993 [p. 28, ill.

29] presents an overblown comma - a punctuation mark, a pause, an interval - without text. Skewered (mounted) by hesitation, we (humankind) succumb.



Illustration 61

SPECIMEN - DÉTAIL/DETAIL, 1992

Graphite sur papier
Graphite on paper
Oeuvre originale / Original work:
p. 22, ill. 24

For Paquette, the logical (or illogical) relationship between one object or image and another is not a particularly gratifying subject. The artist is all too well aware that even her most heroic moment of thought / artistic creation is but an uncensored continuum that neither begins nor ends with a decision or action on her part. Meaning in her works can either totter, vacillate and sputter like the last few rays from a dying light or explode like Helios' winged chariot of fire across the horizon of signification. ... the reins are passed into your hands ... guide your own star!

Montréal, Québec, Canada, 1993

Illustration 62
PÉNOLOGIE: SMOKE PLUME, 1993
Graphite sur papier, xérographies
Graphite on paper, xerographies
101 X 163 cm





Illustration 63

TRAIN OF THOUGHT, 1988

Techniques mixtes / Mixed media • 23 X 25 X 14 cm • 17 X 24 X 14 cm • 19 X 24 X 14 • 15 X 27 X 14 cm • 19 X 23 X 14 cm • 21 X 28 X 14 cm

TRAIN OF THOUGHT

par l'artiste

L'éclectisme, l'historicisme, l'appropriation-réappropriation et l'interdisciplinarité sont tous au premier plan de l'art des années 80; ces caractéristiques constituent l'essence de la post-modernité. Ce piratage de traditions culturelles, l'emploi décontextualisé - soit a-historique - de l'histoire de l'art et de l'architecture comme répertoire d'image et d'inspiration est qualifié par certains critiques "d'arrière-avant-garde". Ces combinaisons néologiques hasardées sont émises/re-émises dans un milieu pluraliste largement accepté. Ce train atteste ce phénomène.

La locomotive se déplace à reculons (la fumée en témoigne); une figure/objet rappelant un "packman" (évoquant la notion de tout dévorer sur son passage) tient/est les commandes. Les wagons du train citent non seulement des sources d'inspiration, mais ouvrent une proposition de renvois, ainsi qu'une lecture métatextuelle. Par exemple, *The Syndics of the Clothworkers Guild* de Rembrandt adresse évidemment l'histoire de l'art et la peinture, mais en outre les artistes J.W. Stewart et Alain Laframboise, par choix de médium (xérographies couleurs) et sujet d'appropriation (une référence a-historique au Baroque) respectivement. Cette même image de Rembrandt apparaît sur les boîtier de cigarettes Dutch Masters, d'où les cigarettes dans la voiture à charbon, qui, en vertu de leur empilement, engagent un discours formel avec les clous de chemin de fer sur la plate-forme. Ce lien devient explicite par l'usage d'un même vert brillant sur ces deux voitures.



TRAIN OF THOUGHT • suite •

D'autres wagons font référence à des artistes tel Richard England, Joseph Cornell, Murray MacDonald, Jean-Pierre Morin, Yves Louis Seize, Andrew Dutkewych et Michel Goulet; représentant des vues parfois complémentaires, parfois antithétiques aux miennes.

L'intention de ce train est d'être de construction mentale et d'interprétation sans limites. Tout comme je puis ajouter ou supprimer un élément ou wagon, de la même façon, l'observateur se voit offrir un libre cours d'imagination et d'intellection.

Montréal, 1988



Illustration 64

IMPALED, 1990

Impaled [or Under a Pale Moon]
Graphite et assemblage sur papier
Graphite and assemblage on paper
140 X 99 cm

DISCOURS EST-OUEST • extraits •

par France Lamarche

Annie paquette présente une antithèse aux tendances artistiques actuelles de fragments et de traces par son rendu techniquement sophistiqué "quasi photo-réaliste" et par un souci de finition et de polissage. L'artiste effectue un retour aux sources de la tradition; elle fait fi de la mode, elle avance à contre-courant. Paquette utilise la notion conventionnelle de la mimesis en l'actualisant par un discours contemporain. Ce retour aux notions classiques du procédé est l'essence technique de sa démarche qui est "d'accéder à la beauté par une mimique fidèle de la nature".

[...]

Influencée par de multiples lectures d'écrivains contemporains, la démarche de Paquette devient une analyse de la destinée du monde de l'Ouest. "L'ethnocentrisme occidental décroissant" constitue la condition de notre époque. Son travail est une réflexion sur le déclin de l'Ouest par rapport à la stabilité des valeurs traditionnelles orientales. La figure féminine sur sa surface blanche est dorénavant habitée par les éléments connotatifs de ce discours.

[...]

Porteuse de sens, l'oeuvre de Paquette nous dévoile le monde contemporain et sa vocation inquiétante. L'inconséquente progression effrénée de notre société anticipe une conclusion périlleuse pour notre culture. Paquette a ce discours engagé qu'elle réussit à unifier dans ses représentations humaines. Ses œuvres sont significatives d'une beauté troublante.

[Extraits d'un essai de catalogue, *Mimesis*, Musée Marsil, 1990 (St-Lambert, Québec)]



Illustration 65

MAKE YOUR BED..., 1989

Diptyque / Diptych • Retraavaillée en / Reworked in 1991 • Graphite et assemblage sur papier • Graphite and assemblage on paper • 16 X 203 X 9 cm

Paquette finds herself in sympathy with the many writers who chart the decline of the supremacy and hegemony of Western civilization as it propels itself blindly forward without analyzing where it is going, why it is going there, or how much the journey is likely to cost. Paquette's art chronicles this dash into nihilism, setting it in poignant contrast to the rise of the East.
[...]

Blank stretches of paper account for much of the surface area of each of Paquette's drawings in this exhibition. These icy voids ring with the echoes of the rich, whispered calls that link the isolated images that float within them. They can be interpreted as the void of meaning that settles over the life of any society that exists primarily to have everything in excess. They might also be analyzed in terms of the critical vacuum surrounding the artist's use of a highly mimetic drawing technique at a time when such a technique is often considered suspect, mechanical and mindless.

The artist's choice of a mimetic approach to drawing is thus a conscious attempt to set herself in opposition to much contemporary critical discourse. This is all the more evident insofar as she seems intent upon making the process of drawing as painstaking and time-consuming as possible. She eschews outlines, and instead rubs grains of graphite onto the paper by hand, in quantities sufficient to model her forms in tones ranging from black to near-white. This may signal an attempt to emulate what Paquette identifies as the Oriental emphasis on traditional values. It seems significant that such a technique elevates craftsmanship to a position of importance; one long-standing complaint about art that employs a highly mimetic technique is that such art "degenerates" into "mere" craft, abdicating its responsibility to focus on weighty, theme-related issues. Paquette's drawings imply that even this hierarchical division between art and craft derives from basic flaws in Western culture. Alternative cultures may be able to reconcile the two, as she attempts to do in her own art.

[Excerpts from a catalogue essay, *Mimesis*, Musée Marsil Museum, 1990 (St-Lambert, Québec)]



Illustration 66

ÉTUDE POUR JETTATURA, 1990

Graphite et assemblage sur papier • Graphite and assemblage on paper • 33 X 67 cm

The Delightful Rhapsody of the Art and Mind of Annie Paquette

STOP. LOOK! and THINK! • excerpts •

by Jason Russell

True to postmodern chic, the work of Montrealer, Annie Paquette, challenges the 'system', society, artistic traditions, and ultimately the viewer. Her drawing and mixed-media pieces are as curious as they are beautiful; they tickle the senses and the mind. They have no specific meaning, yet are wholly meaning full.

She flaunts a rare technical virtuosity but does not neglect the contemporary responsibility of providing an inner depth of meaning. In fact, her work overflows with the possibility for interpretation (...)

Paquette's works present the viewer with visual clues or signposts for a voyage of cognitive gymnastics, a voyage that encourages the development of a greater appreciation of our capacities of thought [...] However, a precise and finite understanding of her intentions is not the goal of Paquette; rather, the mental journey or exercise of the viewer is what makes her smile. A conceptual and psychological discourse between viewer and artist takes place in the fashion of a Platonic dialectic wherein the resolution is of less significance than the actual exercise of the dialogue itself.

To entice such a deliberate interaction, Paquette utilizes the full palette available to the postmodern artist, pulling from the multiple movements of art history, all-the-while blatantly opposing and contradicting them [...] There is a perpetual contrast in her work of written text and image, colour and achromatism, the found and the fabricated ... combined in an unconventional and unique manner that causes each object to carry a visual, not formal, weight.



Illustration 67

WORLD STRIP - DÉTAIL/DETAIL, 1992

Graphite sur papier • Graphite on paper • Oeuvre originale / Original work: p.50, ill. 54

In this polemic smartness, Paquette frolics in the extremes; she dances with words and pictures, in the end creating a poetic ballet seen only in the viewer's mind.

Thematically too, she is contemporary [...] How timely is her contrast of Eastern and Western societies given the prevailing American paranoid unease of the Orient (see her East/West: The Hare and the Tortoise series from 1989-90). Although nearly clichéd in today's milieu, Paquette also explores the subjects of our deteriorating environment, issues of patronage, and the confrontation of the sexes, ... all in the subtle mode of her most recent work. [...] To assign one single issue to Annie Paquette is to deny the universality of interpretation that the work so rightfully deserves [...] From her press release, a quote from Hegel:

"What only I mean is mine, it belongs to me as a particular individual. If, however, [visual] language expresses the universal, then I cannot say what only I mean."

"What only I mean is mine, it belongs to me as a particular individual. If, however, [visual] language expresses the universal, then I cannot say what only I mean."

[Excerpts from a review, *THE CAMPUS*, Bishop's University, 1992 (Lennoxville, Québec)]



Illustration 68

CASCADE: CHUTE D'O, 1990

Graphite et assemblage sur papier • Graphite and assemblage on paper • 140 X 99 cm

Le Réalisme Contemporain est-il possible ?

La tradition officialisée par le groupe des Sept condamne-t-elle toute représentation paysagiste au romantisme des grands espaces? Doit-on déduire que toute peinture réaliste s'inscrit, du seul fait de sa représentation figurative, dans le genre désuet? Comme dans le cas du roman narratif à une époque, beaucoup pensent en effet que dès lors qu'un artiste oeuvre à l'intérieur du champ de la représentation, son propos est, par définition, dépassé. Aux yeux de plusieurs observateurs, le réalisme souffre de son passé.

En balayant l'académisme, au siècle dernier, la peinture rejettait un monde hérité de la Renaissance, et du même coup, une manière surannée de mettre celui-ci en scène. Le discours ancien, noyé dans l'allégorisme mythologique antique, allait faire place à la grande déconstruction du XX^e siècle, aux idéologies du progrès, bref, à un monde nouveau qui, croyait-on, serait forcément meilleur. Par la suite, le réalisme sera souvent associé à cette tradition picturale désuète, en dépit de certains courants expressionnistes, notamment tardivement dans la révolution picturale, il n'apparaissait que normal que tout ce qui maintenait un lien apparent avec l'ordre ancien, celui d'avant le 'Refus global', souffrit d'un sérieux handicap.

[...]

Chez Annie Paquette, le corps humain apparaît comme la figure emblématique d'un travail dont la relation corps / totem défend un discours qui sert d'alibi à un travail plus sérieux et en même temps plus silencieux et intérieurisé.

[...]

LE POUVOIR DU SILENCE • extraits •

par Jean-Claude Leblond

Consciente de se situer en marge des courants dominants, l'artiste avoue, en entrevue, vouloir renouer avec la tradition picturale classique, avec les critères anciens de la beauté et de l'harmonie (...)

[...]

Repliés sur eux-mêmes, ses personnages sont en train d'éclore, de commencer leur long étirement, une sorte de naissance dont l'ouverture des mains annonce la générosité. *Cascade: Chute d'O*, de 1990, témoigne bien de cette espèce de gestation.

[...]

Dessinés au crayon noir (...) les corps (figure) ne s'inscrivent pas sur un fond: l'être semble flotter dans un non-lieu, dans le silence de l'être-là, dans l'ici-maintenant, foetus en train de naître, apeuré, craintif de la menace représentée par de minuscules objets (les totems) destinés à ancrer un discours d'autant plus superflu que le corps-là incarne tous les possibles, s'incarne comme objet d'exploration, de contemplation, d'une quête dont les objectifs inconnus apparaîtront peut-être un jour s'il y a lieu.

[...]

Chez Annie Paquette, les œuvres qui nous sont montrées se dressent comme un jalon de la vie et marquent un moment de la conscience de soi. Il faudra voir, l'avenir le dira, comment évoluera l'exploration dont son propre corps fait aujourd'hui l'objet.

[Extraits d'un article du magazine, *Vie des Arts*, no. 142, 1991 (Montréal, Québec)]



Illustration 69

GAP, 1992

Graphite et techniques mixtes sur papier • Graphite and mixed media on paper • 138 X 98 cm

Lorsque en guise de réponse à de pressantes questions à propos de l'étrangeté du motif des tranches de bacon sur l'épaule de sa femme dans un tableau récemment peint, Salvador Dalí déclarait: "J'aime Gala et j'aime le bacon grillé. Je ne vois pas pourquoi tous deux ne pourraient pas figurer dans le même tableau". Plus que le sujet, c'est la liberté de peindre que le "divin maître" y affirmait de façon péremptoire. Celle de choisir les éléments constitutifs les plus "nécessaires" à l'oeuvre, quitte à en perdre une certaine clarté immédiate de lecture. Celle d'user d'associations libres, dont le sens ne se révèle pas au premier abord, mais dont le lien existe, ne serait-ce que par celui, tenu, du choix de ses éléments.

Il en est un peu de même avec les œuvres de Annie Paquette dans la mesure où celles-ci s'appuient systématiquement sur une opposition entre un exercice de virtuosité pure et un bricolage rudimentaire. Le premier implique toujours un personnage féminin (...) dont la nudité et les contorsions sont rendues avec une maîtrise qui laisse pantois. Le second relève tout autant de la photographie, du collage, de la xérographie, de la menuiserie et dont la présence laisse plutôt perplexe. Celui-là, invariablement traité avec minutie à la poudre de plomb,

GAP ou la stratégie du vide • extraits •

par Normand Blanchette

demeure le point d'ancre principal par lequel le visiteur se laisse séduire et qui, à lui seul, suffirait à emporter son assentiment. Toutefois, en complément du sens, on lui accole inexorablement des références ethnologiques, psychologiques, linguistiques et environnementales, un peu en retrait dans ou en dehors du cadre. D'avantage selon le principe de l'équation que de celui du discours, le sens possible de l'œuvre tourne autour des ces quelques pôles clairement circonscrits.

Avec une économie de moyens que l'importance laissée au blanc du papier pousse à l'extrême, ces œuvres se posent comme des évocations suggérées par les titres. Plus que de sujets précis dont on épouse le sens restreint par une représentation définitive, c'est de grandes questions que l'on pointe ici à distance et dont chaque œuvre fait office de clé d'accès (...)

[Extraits d'un texte d'exposition, *GAP*, Galerie d'art du centre culturel de Drummondville, 1993 (Drummondville, Québec)]



Illustration 70

X O X ... - DÉTAIL/DETAIL, 1990

Graphite sur papier • Graphite on paper
Oeuvre originale / Original work: p. 55, ill. 59

"You come in, you don't look. You think," laughed Montreal artist Annie Paquette as she described the way she'd like spectators to view her works. [...]

"It's a text to be read," she said. (...) "It's one of the reasons why my drawings appear on a white background". "They're like words. Each element, the drawing, the object, they're given from me as a vocabulary of words and ideas." But, she added, when people view them, they're triggered to create their own responses. "You see one thing here, one thing there and it springs words into your mind or emotions or impressions and then you just make a collage of the words that sprung in your head and it creates your meaning." [...]

Her exhibition at Bishop's is called 'Loose Cannons'. Is Paquette a loose cannon? "No, I think I've got too much control to be a loose cannon. (...) Perhaps my works are because they throw you in a multitude of directions, so that's kind of being out of control."

She said her works are all about polemics. "It's all about extremes. It's giving out sort of extreme boundaries and it's all about contradictions and polemics, black and white, color, not color."

Paquette said she lives her life in extremes. "Anything I feel or do is to the limit," she said. But, she's quick to point out that she doesn't recommend that way of life to others. "It's too much of a rollercoaster," she said, laughing. "It doesn't make for a very calm existence."

The Bishop's show is the beginning of a two-year, 12 solo exhibitions tour of Quebec for Paquette. After that she said people will probably "be (tired) of seeing my work, so I'll get away from the Quebec art scene for a while." Then she said she'd like to exhibit in the rest of Canada and even the States. "I'd like it all," she said, laughing.

[Excerpts from *The Record: "Montreal artist's life, works are extremes"*, April 1992 (Sherbrooke, Québec)]



Illustration 71

ÉTUDE POUR GREEN MOOSE, 1992

Graphite et techniques mixtes sur papier • Graphite and mixed media on paper • 42 X 92 cm

GREEN MOOSE

by the artist, 1994

In this composition entitled Étude pour Green Moose, the (wo)man-nature tug-of-war is clearly apparent, as are written words which are deposited in juxtaposition to drawing and found and/or fabricated objects.

It is important to note that in this, our so-called Post-modern era, semiotics (a system of written language analysis) as been imposed upon the visual arts as a new means of interpretation and understanding.

The semiotician breaks down all visual phenomena into either signal, sign, or signifier. In this instance the image of a moose as been borrowed from a highway sign alerting the passer-by to beware - this is a signal. The sign (in semiology) is the conveyed meaning that tells the driver to be cautious of man's physical intervention with nature (hence, in my drawing, the tug-of-war sequence between (wo)man and animal). Beyond this message is the domain of the signifier which references, in this instance, broader-scoped issues such as man's impact on the environment or his disruption of ecological balance.

Also related to semiotics is the study of word 'play' and phonetics. In this work, I have not only spelled-out the word 'moose' ('élan' in French) and arbitrarily mentioned the words 'year' (année) and 'birth' (née), but also phonetically scripted the imagined sounds of both human (É...hey!) and animal (née ... nay!).

Finally, an aside, the title Green Moose is given in playful reference to a work called Blue Moose by the celebrated founding member of the Group of Seven, Tom Thomson. Thus, art history becomes yet another 'textual' dimension of the work.

Montréal, 1994



Illustration 72

MAKE YOUR BED..., 1989 ET/AND SAND BLAST, 1991 - DÉTAIL/DETAIL Graphite sur papier • Graphite on paper • Oeuvres originales / Original works: p.44, ill. 49 et/and p. 63, ill.65

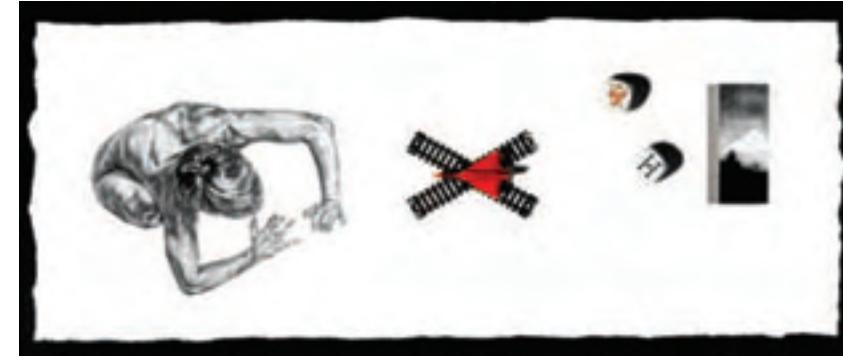


Illustration 73

CROSSROADS: A THROW OF THE DIE, 1990 Graphite et assemblage sur papier • Graphite and assemblage on paper • 33 X 67 cm

À contre-courant des tendances artistiques actuelles, Annie Paquette (...) s'ingénie à faire de la figuration un cheval de bataille caracolant qui bouscule le regard du spectateur pour l'entrainer dans une inquiétante réalité. On retrouve dans les œuvres de (cette artiste)... le souci du détail allant dans (...) jusqu'à une représentation hyper-réaliste du corps féminin. Les préoccupations sociales et esthétiques sont sous-tendues par un constat écologique et divers niveaux d'interprétations des éléments mis en scène se cachent, se chassent, se découvrent et s'entre-

croisent pour créer un réseau de signes ouvert sur une polysémie éclatée.

DISTORSION DU RÉEL • extraits •

Marie-Michèle Cron

En abordant les territoires du corps social féminin qu'un discours masculin a cantonné à la beauté pure et à la passivité soumise, Annie Paquette présentera en 1987, la série «Spurs/Éperons» issue d'un livre du même titre de Jacques Derrida qui y aborde la question du style et analyse la pensée anti-féministe de Nietzsche (...) L'artiste (...) lance une figure féminine (...) dans le creux de la tourmente pour fendre, tel un dard bien aiguisé, les flots invisibles du discours philosophique. N'est-elle pas alors la métaphore d'une démarche particulière qui, sans se limiter seulement à l'aspect technique, est prête à rencontrer les vagues tumultueuses des débats théoriques actuels?

Injectant du désordre dans un certain ordre apparent, Annie Paquette poursuit sa critique d'un monde occidental imparfait qui décline à perte de vue pour le confronter, à partir d'un système binaire, à la sagesse poétique et symbolique orientale dans des dessins-installations de grand et petit format.

[...]

Avec «l'Ère de rien» présentée à la galerie du cégep Édouard-Montpetit, cette aire qui englobe les années 80 d'un vide croissant, la lettre occupe une place prépondérante dans des installations qui jumellent le dessin et les objets trouvés.

[...]

La démarche d'Annie Paquette s'inscrit dans ce mouvement de balancier constant qui ne laisse, et c'est tant mieux, jamais le spectateur au repos.

[Extrait d'un article de presse, *Le Devoir*, 2 mai 1992 (Montréal, Québec)]

Illustration 74
ONOMATOPOEIA I [ffffffffff], 1991
Graphite sur papier, xérographies
Graphite on paper, xerographies
51 X 83 cm



