

DURGENCE  
L'AMOUR

**Maïté Marra**

29. X. 20 > 27. II. 21

**DOSSIER PÉDAGOGIQUE**

**URDLA**

207 rue Francis de Pressensé - Villeurbanne  
tél. 04 72 65 33 34 urdla@urdla.com www.urdla.com





# 1. Le lieu

URDLA, acronyme pour « Union Régionale pour le Développement de la Lithographie d'Art » ou surtout pour « Utopie Raisonnée pour les Droits de la Liberté en Art », est un centre d'art contemporain spécialisé dans l'estampe contemporaine, fondé en 1978 par un groupe d'artistes, parmi lesquels Max Schœndorff. URDLA permet à des plasticiens contemporains de découvrir et d'approfondir les différentes techniques de l'estampe, taille-douce, lithographie, linogravure, xylogravure et d'être édités. URDLA est donc avant tout un lieu de partage entre une tradition et un savoir-faire séculaires et l'art contemporain.

Cette spécificité du lieu comme un lieu de création, de fabrication et d'exposition se voit dans sa configuration même, une ancienne usine textile, constituée d'ateliers d'impression en taille-douce, taille d'épargne et lithographie, et d'un lieu d'exposition modulable : la contiguïté des deux espaces fait que la visite d'une exposition est également la visite du lieu de sa production.

URDLA relie la sauvegarde d'un patrimoine, le soutien à la création contemporaine et la diffusion de ses productions. Elle sélectionne et invite une douzaine de plasticiens par an et leur offre la possibilité de s'emparer de la technique de l'estampe originale.

# 2. L'artiste

Née en 1992, Maïté Marra vit et travaille à Villeurbanne. Après avoir pratiqué la photographie durant un an au Canada, aux côtés de Jean-François Bérubé, elle intègre les Beaux-Arts de Lyon dont elle sera diplômée. Au cours de son cursus, elle effectue une césure de quelques mois pour se former à la céramique à l'école nationale supérieure des arts visuels de La Cambre. Jeune diplômée, Maïté Marra est accueillie en résidence à la Villa Médicis à Rome où elle présente les prémices de son travail avec l'objet scanner : un ensemble d'images prises en contact direct avec la vitre. Maïté Marra fait également partie de l'équipe de recherche Art Contemporain et Temps de l'Histoire des Beaux-Arts de Lyon. À travers l'image, qu'elle soit film ou photographie, Maïté Marra questionne le regard et ses formes d'enregistrement.

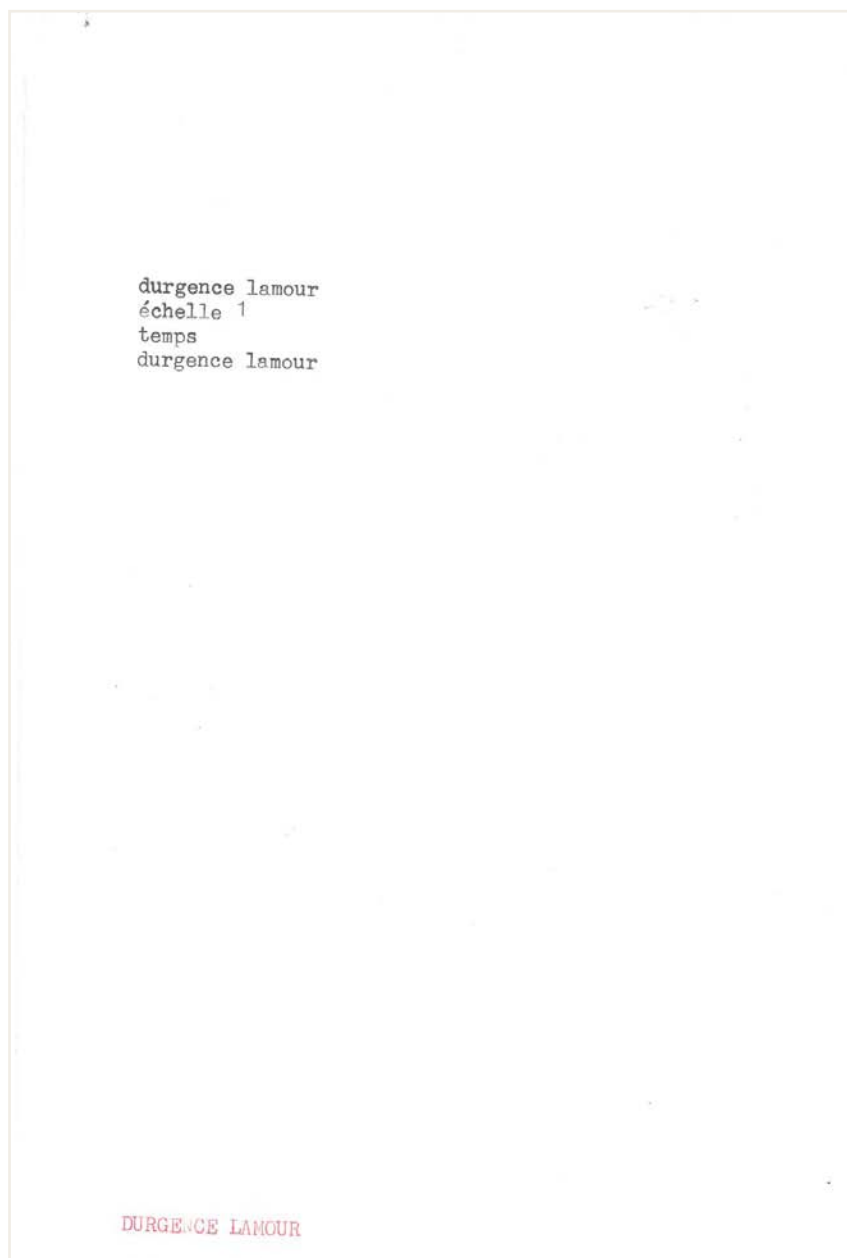
À URDLA, elle interroge la fabrique singulière d'un nous sur le fil de la parade amoureuse à partir notamment de la figure érigée par le cinéma hollywoodien de Cary Grant.

### 3. Le titre

*DURGENCE LAMOUR*, et non pas « d'urgence l'amour » : la disparition des apostrophes fait que l'on passe d'un groupe nominal à — presque — un nom propre. Et phonétiquement, si le titre est proféré à l'oral, il devient un mot d'ordre, un slogan, de ceux à écrire sur une banderole, un projet de vie et d'avenir.

Au moment des attentats de novembre 2015, Maité Marra était à Bruxelles : elle est rentrée en France et elle a évoqué son trajet en bus dans le film *Aux combats quotidiens du jour et de la nuit, une fois sur deux c'est la nuit qui l'emporte*, film visible sur ce lien : <https://vimeo.com/243716489> : « De Bruxelles à Paris en autocar. Les deux derniers kilomètres en Belgique avant la frontière française, le 19 novembre 2015, six jours après les attentats du 13 novembre à Paris et Saint-Denis » et de l'état d'urgence alors instauré.

DURGENCE LAMOUR est alors né dans un de ses poèmes :



Et par un glissement sémantique entre « état d'urgence », « urgence de l'amour », Maité Marra arrive à ce titre emblématique, ce tétrasyllabe qui sonne clair, qui résonne avec une belle acuité et qui s'inscrit en résonance avec l'époque actuelle et ce que nous vivons.

Mais *DURGENCE LAMOUR* suggère aussi l'urgence à s'aimer et à entrer dans la danse de la séduction, d'où le travail autour du film *North by Northwest (La Mort aux trousses)* d'Alfred Hitchcock (1959), avec un intérêt particulier pour l'acteur Cary Grant sur lequel travaille Maité Marra, au sein de l'équipe de recherche Art Contemporain et Temps de l'Histoire de l'École des Beaux-Arts de Lyon en s'interrogeant notamment sur le corps de l'acteur et le décalage qu'il crée naturellement avec la norme, tel qu'Hollywood l'a standardisée pour des acteurs masculins.

À travers la fonction d'une pochette d'allumettes aux initiales R.O.T. — celles du personnage central Roger O. Thornhill — à travers le jeu de séduction entre Eva Marie Saint et Gary Grant, à travers des dialogues qui jouent de l'ambiguïté et de la double lecture, Maité Marra joue avec le feu du sentiment amoureux.

L'exposition s'ouvre sur l'œuvre *DURGENCE LAMOUR*, dessinée au doigt avec un rouge à lèvres d'origine berbère, l'aker fassi, fait d'un mélange de coquelicot et de grenade, qui donne à ce rouge une dimension à la fois très sensuelle — celui qu'une actrice hollywoodienne aurait pu arborer fièrement, dans le rôle d'une femme fatale, Ava Gardner, Lauren Bacall, Barbara Stanwyck, Bette Davis, Joan Crawford, Rita Hayworth ou Eva Marie Saint — et une dimension inquiétante, ce rouge comme une trace de sang. Le dessin qui ouvre l'exposition indique d'emblée ce dont il sera question, une parade amoureuse élégante, brillante — à l'image de la réplique du personnage d'Eve Kendall présentée dans l'œuvre, *I Never Discuss Love On An Empty Stomach*. L'aker fassi, littéralement « le sang de la gazelle », est une couleur polysémique. Et la place de ce dessin au-dessus du canapé est intéressante : elle suggère que pour bien le voir, on doit se pencher ou, position finalement idéale, s'allonger sur le canapé.

Retenons alors l'idée que le titre, s'il est la trace d'une violence initiale, est aussi une invitation à entrer dans la danse, dans une dimension festive, dans un jeu, ce qui n'exclut pas que cette exposition tisse un rapport très délicat à l'enfance (la photo du bonhomme carnaval prise par le père de Maité Marra, la dent de lait sur la table). L'exposition s'inscrit pleinement dans la logique du feu, de la combustion, de l'après-déflagration (la fumée d'*Écran de fumée*, l'état d'urgence) : le feu est à la fois le feu de l'amour, le feu follet du corps élastique de Cary Grant ou le coup de feu, celui des armes dont l'exposition parle métaphoriquement avec le titre de trois eaux-fortes, *Feu, Flamme, Poudre*. Et comme il n'y a pas de fumée sans feu, l'encre lithographique d'*Écran de fumée* a été mélangée à du pétrole.

## 4. La logique de l'exposition

Cette exposition s'inscrit dans la logique d'une collaboration d'URDLA avec l'IAC [Institut d'Art Contemporain] de Villeurbanne, « La Fabrique du Nous », qui tous les deux ans fonctionnera comme une invitation à la création et à la rencontre d'artistes à l'échelle du territoire de la ville. Il s'agit alors d'apprendre ensemble à construire du lien avec l'art en partage. L'IAC présente *Rituel.les* ; URDLA, deux propositions de Maité Marra.

La première proposition, c'est *Monument 600 dpi*, installation immersive, composée de dix écrans qui projettent de manière aléatoire 60 films. Cette œuvre date de 2017 ; elle a été modifiée et augmentée pour s'adapter à la salle des archives d'URDLA. Les films sont conçus selon le même protocole : un scanner se met en marche pour capter une image à 600 dpi et constitue la seule lumière dans des espaces intimes et quotidiens. Il opère comme une machine à cinéma déterminant par mécanisme la durée de visibilité de l'image : il éclaire les espaces, sculpte d'ombres mobiles les visages fixes. Le visiteur, balayant du regard les différents écrans, est invité à réaliser son propre montage. Mais le scanner agit aussi comme une machine sensuelle : la lumière caresse les corps et les objets pour les abandonner par la suite, comme une vague lente de lumière, laquelle révèle et enregistre, archive et dévoile. Cette oscillation lente, qui donne le temps d'un regard immersif, tend le regardeur jusqu'au point d'étrangeté qui se teinte de mélancolie.

Cette installation est immersive, et le fait qu'elle le soit est intéressant dans la mesure où, si l'on s'immerge, on le fait seul : cette immersion requiert une forme de silence, à peine troublé par un léger bruit de fond prévu par Maité Marra, celui du scanner en train d'opérer : elle invite le spectateur à une contemplation renforcée par l'obscurité de la salle des archives, obscurité trouée çà et là par la lumière jamais totalement franche des dix écrans. Et à la solitude du spectateur répond celle mise en scène dans ces 60 films.

Chaque film constitue un plan fixe, pas de mouvement de caméra ; le spectateur est alors amené presque naturellement à établir des relations entre ces différents plans, à tisser du narratif, à émettre des hypothèses, à combler des trous. La géographie même de l'installation permet de mettre en lumière des thématiques que l'on va retrouver dans *DURGENCE LAMOUR* : à l'immobilité de la caméra et celle des corps représentés répond la mobilité du déroulement du scanner ; à la fragmentation générale des 10 écrans, répond la logique de l'œil du spectateur qui va chercher à créer de l'unité ; à l'ombre du lieu d'exposition, répondent les trouées de lumières, comme de lents éclairs, qui laissent entreapercevoir l'intime.

Maité Marra affirme qu'elle n'échappe pas au cinéma et cette installation le montre nettement : chaque film dans son dispositif de filmage comme dans celui de sa présentation repose sur trois données, espace / durée / lumière, consubstantielles à la photographie argentique et au cinéma.

L'interprétation de cette installation pour des élèves peut être intéressante : l'œuvre est facile d'accès, son dispositif répétitif et aléatoire facilement repérable et l'ensemble de *Monument 600 dpi*, une fois éclairée la signification de « 600 dpi », peut suggérer différentes images de la modernité urbaine, une sorte de solitude cloisonnée, comme si chaque écran était une fenêtre d'un immeuble, ponctuellement éclairée et qui dévoile une scène d'intimité.

On peut faire réfléchir collectivement les élèves au choix du substantif « Monument » et leur permettre de proposer des hypothèses : monument a-t-il alors le sens d'« ouvrage d'architecture ou de sculpture édifiés pour transmettre à la postérité le souvenir d'une personne ou d'un événement », un peu comme pour un « monument aux morts » ? A-t-il un rapport avec une autre acception, plus rare, qui fait du mot « monument » un synonyme de « tombeau » ? L'installation est-elle monumentale ? Le titre est-il paradoxal puisque cette installation est éphémère et qu'un monument, comme la trace d'un événement ou comme l'hommage rendu à un individu, doit perdurer dans le temps ?

La seconde proposition, c'est *DURGENCE LAMOUR*, avec comme figure emblématique, Cary Grant, sa boîte d'allumettes et sa performance ambiguë dans le film *North by Northwest* d'Alfred Hitchcock (1959). L'allumette, dit Maité Marra, c'est l'apparition de l'image dans une forme d'aveuglement puisqu'avant d'éclairer, sur un laps de temps généralement court, l'allumette aveugle, comme une lampe de chevet que l'on éclaire et qui oblige à plisser les yeux. Ainsi, l'allumette, c'est comme l'éclair du coup de foudre (« Un éclair... puis la nuit... Fugitive beauté / Dont le regard m'a fait soudainement renaître, / Ne te verrai-je plus que dans l'éternité ! ? »)



Humphrey Bogart et Lauren Bacall dans *To Have or Not To Have* (*Le Port de l'angoisse*) d'Howard Hawks, 1944

---

<sup>1</sup> Charles Baudelaire, *À une passante*, *Tableaux parisiens*, dans *Les Fleurs du Mal*, 1857.

Que se passe-t-il quand Humphrey Bogart allume la cigarette de Lauren Bacall dans le film d'Howard Hawks, *To Have or Not To Have (Le Port de l'angoisse)* (1944) ? Qu'est-ce qui se joue alors si ce n'est un début d'ignition, c'est-à-dire en chimie, « l'état d'un corps en combustion vive », l'incarnation d'un désir et de sa réponse, le début d'une histoire ?



Humphrey Bogart et Lauren Bacall dans *To Have or Not To Have (Le Port de l'angoisse)*

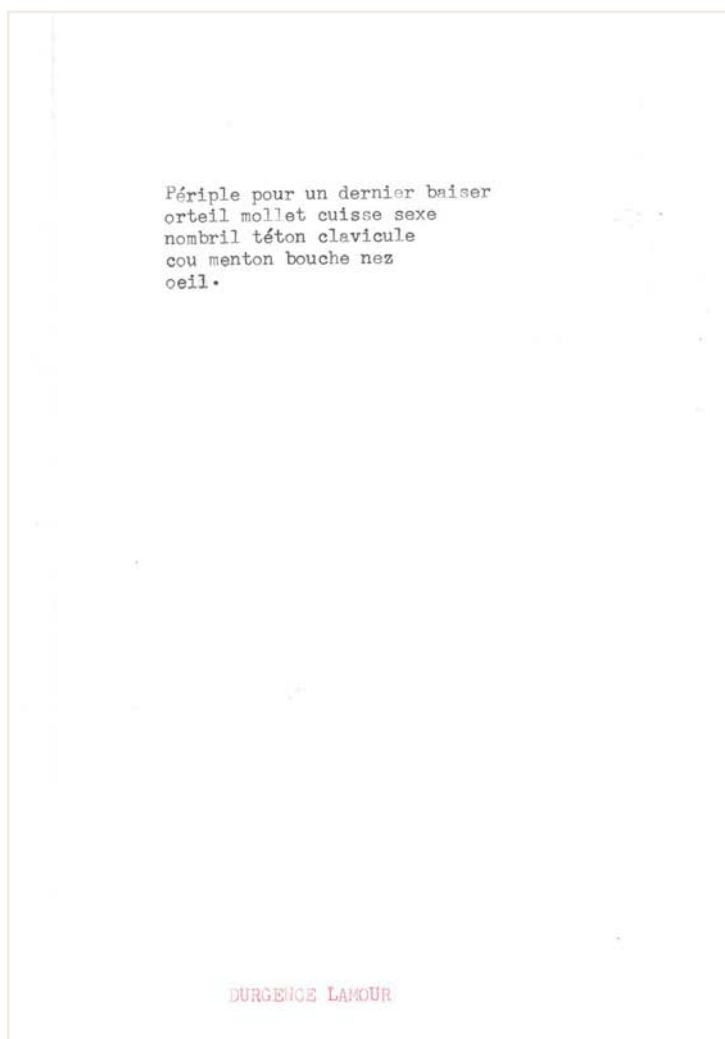


Voici un extrait du dossier de presse de l'exposition :

« La boîte d'allumettes, aux initiales du personnage Roger O. Thornhill, ROT, constitue, dans sa main, l'objet premier du départ du rituel. De son côté Eve Kendall entre dans la danse avec : « I never discuss love on an empty stomach. » Ça matche, ça allume des corps érotisés par les mots et l'image. Pourtant les corps de l'un et de l'autre sont politisés et socialisés par des pouvoirs s'exerçant sur eux. L'enchevêtrement des situations, les glissements d'images se fauillent entre les métaphores, les sous-entendus et les références au cinéma. La flamme de l'allumette qu'on craque aveugle plus qu'elle n'éclaire. »

Ainsi, la flamme de l'allumette, c'est celle de la séduction, c'est le regard qui se lève de Lauren Bacall et ses joues qui se creusent quand elle aspire sa première bouffée de cigarette, c'est le désir créé par l'aker fassi sur des lèvres ; c'est aussi une trace de violence, trace de sang ; c'est encore la flamme du rituel quand *On brûle le bonhomme carnaval* ; c'est aussi la flamme phénix dans la logique du carnaval qui dit la fin de l'hiver et de la saison froide, le début d'un autre cycle ; c'est la fin, ritualisée, des maux car dans le bonhomme carnaval, chacun a écrit ce qu'il veut voir disparaître.

DURGENCE LAMOUR nous parle donc de tout cela et de ceci aussi :



Beau programme donc.

## 5. Avant l'exposition

Il serait intéressant avant une visite de l'exposition de parler des techniques d'impression des œuvres présentées, l'eau-forte et le monotype, d'autant plus que les élèves pourront voir la presse<sup>2</sup> sur laquelle elles ont été imprimées.

### a. Eau-forte

**Matériau de la matrice** = plaque de métal (cuivre, aluminium, zinc) ; vernis.

**Démarche technique** =

- plaque enduite d'une couche uniforme de vernis sur laquelle l'artiste dessine avec un outil pointu ;
- plaque trempée dans un bain d'acide durant un temps donné ; l'acide va creuser les parties qui ne sont plus protégées par le vernis, c'est-à-dire les parties qui ont été dessinées ;
- temps de trempage de 30 secondes à plusieurs heures pour obtenir des nuances qui iront du gris au noir en fonction de la durée d'immersion de la plaque.

**Résultat** = trait spontané, assez proche de celui fait avec un crayon.

Quelques artistes d'URDLA qui ont pratiqué l'eau-forte = Rémy Jacquier, Damien Deroubaix, Nicolas Aiello, Anne Laure Sacriste, Jérôme Zonder.

### Impression d'une taille-douce

- impression minutieuse et longue, assurée par un taille-doucier ;
- plaque encrée au rouleau puis aux doigts, sur toute sa surface, pour bien remplir les sillons creusés et essuyée avec plusieurs chiffons de tarlatane pour éliminer le surplus d'encre ;
- feuille de papier préalablement humidifiée (le papier doit boire l'encre) ;
- plaque posée sur la presse et recouverte par la feuille ;
- pression très forte exercée sur le papier qui recueille alors l'encre des sillons ;
- création d'une cuvette sur le papier suite à la force de l'impression ;
- estampes imprimées entreposées entre des buvards, à plat et calées par des poids pour éviter toute déformation, durant 48 heures.

---

<sup>2</sup> Il s'agit de la presse taille-douce, spécifiquement conçue pour URDLA dans les années 1990.

Le lexique de l'impression d'une taille-douce est intéressant car il relève lui aussi d'une certaine sensualité que l'on retrouve dans les œuvres de Maité Marra. Une eau-forte est imprimée sur un papier de 250 g, papier qui doit être préalablement humidifié. Et pour vérifier la bonne humidification de ce papier, l'imprimeur doit l'embrasser, et cela peut se faire au sens propre puisque cela lui permet de mieux sentir, ressentir s'il l'est suffisamment.

Lors de l'impression, le papier humidifié doit tomber amoureux de la plaque de cuivre, c'est-à-dire qu'il doit faire corps avec elle, épouser tous les creux des sillons, s'imbiber de son encre.

Le sensualité du langage de l'impression fait sens avec les images exposées, notamment l'eau-forte *DURGENCE LAMOUR - poudre*, puisque le souffre de chaque allumette a été fait au doigt avec de l'aker fassi, ce qui lui confère une dimension charnelle. Sur l'une des allumettes, on voit nettement la trace de l'empreinte digitale de l'artiste qui signe alors son œuvre :



Détail d'un rehaut à l'aker fassi sur *DURGENCE LAMOUR - poudre*

La logique amoureuse et sensuelle au cœur de l'exposition, dans son titre comme dans le dessin qui le reprend, a déjà existé lors de la production des estampes.

**Cette vidéo permet aux élèves de visualiser clairement toutes les étapes d'une gravure d'une eau-forte :**

<https://www.youtube.com/watch?v=oTFzs5wb-Nw>

## b. Monotype

Un monotype est une œuvre imprimée selon un procédé d'impression, sans gravure, qui produit un tirage unique. Il s'agit de peindre à l'encre typographique, à la peinture à l'huile ou à la gouache, sur un support non poreux comme du verre, du métal, de la pierre ou du plexiglas, un dessin qui sera imprimé.

Le support matrice est ensuite passé sous presse avec un papier qui reçoit l'épreuve. Il est possible également d'enduire la totalité du support et d'appliquer la feuille de papier par-dessus. En exerçant une pression à certains endroits avec une pointe ou les doigts, on obtient différentes valeurs de noir et on peut ainsi réaliser un dessin plus précis, et donc différent de la méthode précédente (impression sous presse).

Le support n'étant pas gravé, il peut resservir pour d'autres monotypes après nettoyage. Le monotype n'est pas une « gravure » au sens strict, mais une image unique imprimée à partir d'une matrice.

Grâce à la simplicité de cette technique et au fait que le tirage unique soit exécuté par l'artiste lui-même, le caractère d'œuvre originale est accentué. Et l'artiste peut revenir sur les épreuves après tirage en les rehaussant de couleurs (encres, aquarelles, gouaches...).

Un exemple de monotype :



Edgar Degas, *Forêt dans les montagnes*, 1890, monotype à l'huile sur papier, Museum of Modern Art, New-York

## 6. Les œuvres présentées

Plusieurs pistes peuvent être évoquées pour permettre aux élèves de rentrer dans la logique de cette exposition et d'établir des liens entre des œuvres a priori disparates.

### a. La sensualité

« *Entre glamour et sensualité, le rouge à lèvres est votre plus belle arme*<sup>3</sup>. »

Premier élément de l'ordre de la sensualité, le dessin *DURGENCE LAMOUR* : fait avec de l'aker fassi, chaque lettre est dessinée au doigt, qu'il a fallu préalablement humidifier, comme le papier qui va recevoir l'impression d'une eau-forte. La couleur de l'aker fassi, celle d'un rouge à lèvres rouge, donne d'emblée l'une des clés pour cette exposition.

Le lien avec le *LAMOUR* du titre est évident et on le retrouvera dans le rouge à lèvres d'Eva Marie Saint dans *I Never Discuss Love On An Empty Stomach* et dans les rehauts de l'eau-forte *DURGENCE LAMOUR – poudre*, faits eux aussi à l'aker fassi. L'installation *Armes et morceaux* présente de quoi le fabriquer (les grenades, les coquelicots) et de quoi le stoker, une petite cloche en terre cuite qui sert de pommadier, avec juste à côté une perle de verre rouge.

Dans cette même installation, il a un noyau d'abricot percé qui fait office de sifflet. Sa présence est intéressante car le verbe « siffler » est largement polysémique et peut intervenir dans une démarche de séduction : siffler quelqu'un, c'est lui manifester, parfois de manière peu élégante, de l'intérêt. Dans une scène du film *To Have Or Not To Have (Le Port de l'angoisse)* d'Howard Hawks en 1944, le personnage de Marie, jouée par Lauren Bacall apprend à Harry, joué par Humphrey Bogart, comment siffler, et c'est une scène de séduction, notamment quand elle lui dit « If you want anything, just whistle ! ». À la fin du tournage de ce film, Humphrey Bogart offrira à Lauren Bacall un bracelet en or avec un sifflet gravé de la citation de ce dialogue, lequel a scellé la rencontre des personnages et des acteurs.

Autre élément de sensualité, visuelle et tactile : l'installation *Écran de fumée*, la série de 9 monotypes, au-delà de l'impact visuel de cette œuvre, montre lorsque l'on s'en rapproche, une dimension assez charnelle, due, entre autres, à son procédé de création.

La matrice de ces monotypes se trouve être la plaque de la presse taille-douce qui a été totalement encrée avec une encre lithographique noire, à laquelle a été mélangé du pétrole pour lui donner plus de fluidité, de souplesse, de manière à ce qu'elle puisse être travaillée à l'aide d'une tarlatane — une fine étoffe de coton qui sert à essuyer les plaques de cuivres avant impression — selon un même protocole qui a donné à chaque fois des résultats différents (les monotypes se ressemblent mais ne sont pas jumeaux) : une fois la plaque encrée, avec une tarlatane, Maité Marra a dessiné des mouvements très légers, aériens,

---

<sup>3</sup> C'est la première phrase que l'on lit quand on tape « rouge à lèvres » sur un moteur de recherches.

parfois arachnéens , pour donner à chaque estampe un mouvement et une profondeur qui lui soient propres. Cette démarche de création a permis de créer un effet évoquant presque une fourrure sombre, qui devient évident lorsque l'on s'approche lentement de cette installation.

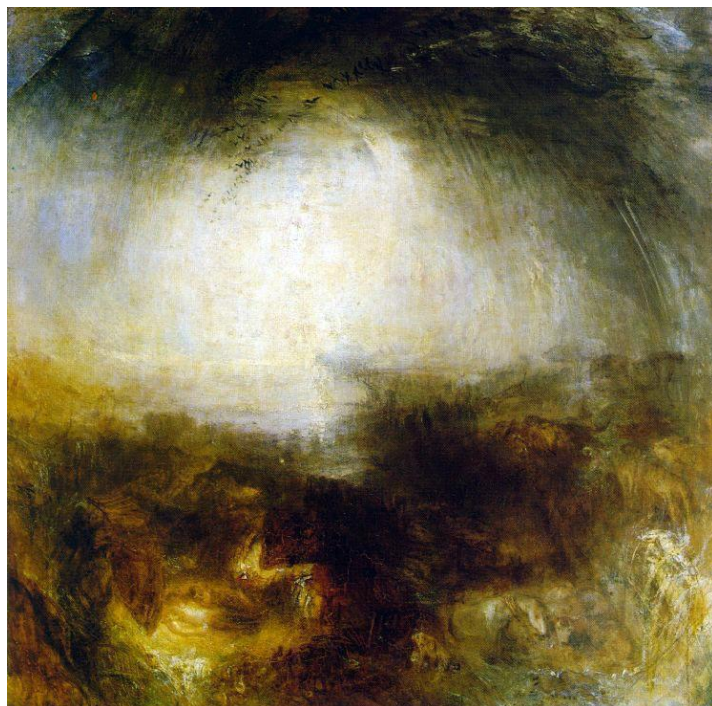


Une tarlatane



L'effet fourrure d'un des monotypes d'*Écran de fumée*

La sensualité se voit alors doublement : dans les mouvements légers et souvent circulaires qui rapprochent ces estampes d'un ciel d'orage ou de certains ciels de Turner et dans l'*effet perçu*, quasi animal, celui d'une fourrure dense. On rêverait de toucher cette œuvre pour en éprouver la douceur duveteuse.



William Turner, *Shade and darkness, the Evening of the Deluge*, 1843, Tate Britain

## b. La logique du coq à l'âne (durgence lumour)

*À quoi sert une grenade ?*

*À faire boum et du rouge à lèvres.*

Cette exposition est également traversée par un réel sens de l'humour, parfois involontaire<sup>4</sup>. Cet humour n'est finalement pas loin de la logique du jeu du coq à l'âne, c'est-à-dire qu'il se joue de la logique en sautant d'un sujet à l'autre, mais en même temps, propose une autre logique, plus souterraine.

Par exemple, si l'on examine les objets présentés sur la longue table blanche d'*Armes et morceaux*, il n'est pas évident de faire un lien, un tant soit peu logique, entre des allumettes, un pavé trouvé à Prague, de l'alcool de fruits. Et pour mettre à jour ce lien, il faut examiner les titres des trois eaux-fortes *DURGENCE LAMOUR – feu, flamme et poudre*, qui appartiennent tous au champ lexical des armes à feu, des détonations. On va retrouver cela avec le matériau de fabrication de l'encre d'*Écran de fumée*, du pétrole, avec le pavé présenté sur la table — pavé qui se lance pour se révolter — avec l'alcool de fruit dans la bouteille à partir duquel on peut préparer des cocktails, du genre de ceux que Eve Kendal et Roger O. Thornhill pourraient boire dans le bar du train, et des cocktails Molotov.

Tout comme le titre même de l'exposition, le dessin qui l'inaugure, les objets présentés sur la table d'*Armes et morceaux* sont susceptibles de plusieurs lectures : ce sont des traces, des souvenirs discontinus d'enfance, ce qui reste après la disparition de quelqu'un<sup>5</sup>, et ce sont aussi des objets qui évoquent les armes, le feu, la déflagration, mais le font *mine de rien*<sup>6</sup>. *Ce dire sans dire*, ce jeu sur les sous-entendus, rappellent celui des dialogues du film d'Hitchcock entre Eva Marie Saint et Cary Grant, lourds de sous-entendus sexuels que le code Hays en vigueur à Hollywood à l'époque, ne pouvait pas censurer<sup>7</sup>.

---

Code Hays : code de production du cinéma américain établi en 1930, par le très puritain sénateur William Hays et avec lequel les metteurs en scène ont joué pour évoquer des sujets tabous comme l'adultère ou l'homosexualité, tout ce qui pouvait avoir un rapport à la sexualité.

---

<sup>4</sup> Le titre *Vous êtes démasquée* pour le court extrait du film d'Alfred Hitchcock dénote actuellement une certaine ironie puisque le visiteur, lui, sera obligatoirement masqué.

<sup>5</sup> Dans le film d'Howard Hawks *Only Angels Have Wings* [*Seuls les anges ont des ailes*] (1939), film dans lequel joue Cary Grant, quand un pilote est mort, ses camarades rapportent des objets personnels du défunt, objets qui sont des traces, incomplètes, parcellaires, de ce qu'il a été. On retrouve alors la thématique de l'éclatement et de la réunion d'éléments épars pour tenter de faire corps et faire sens, thématique qui traverse *Monument 600 dpi*.

<sup>6</sup> On peut s'amuser à créer des correspondances : le cartel pour la gravure *DURGENCE LAMOUR - flamme* spécifie « eau-forte et roulette », la roulette a permis de dessiner sur la plaque de cuivre les flammes, mais elle peut aussi être russe.

<sup>7</sup> Pour expliciter cette idée, parler de sexe sans en parler ni le montrer, on peut renvoyer à l'image finale et célèbre du film d'Hitchcock, le train, dans lequel les deux protagonistes se trouvent enfin réunis, qui rentre dans un tunnel.

La logique du zeugme n'est aussi pas loin dans la proximité entre le noyau-sifflet et la bouteille qui fait office de récipient pour l'alcool de fruits et de vase pour les coquelicots séchés : Lauren Bacall pourra siffler Humphrey Bogart pour le retrouver et ensemble ils pourront siffler l'alcool de fruits.

---

Le zeugme est un procédé d'écriture qui consiste à faire dépendre d'un même mot polysémique, deux termes disparates en jouant sur une même construction syntaxique : « Il est arrivé en retard et en taxi » ; « Elle parle avec brio et avec son cousin » ; « Passer au feu et à autre chose » : le zeugme est souvent, comme le corps de Cary Grant, incongru et réjouissant.

---

Et toujours dans la logique du coq à l'âne, on peut s'amuser du titre de l'eau-forte *DURGENCE LAMOUR - rot*, qui reprend le motif de la pochette d'allumettes de l'installation *Vous êtes démasquée* mais sans les points qui signalent qu'il s'agit de l'acronyme du nom complet du personnage Roger Thornhill et du fait que cette estampe soit placée en face de l'installation *I Never Discuss Love On An Empty Stomach*, dialogue qui lui aussi n'est pas sans implicites sexuels<sup>8</sup>.

Le titre même d'*Écran de fumée* relève de cette logique de sens qui se cachent, glissent, voire s'emboîtent : s'il y a un écran de fumée, c'est qu'il y a eu du feu avant. Mais le groupe est polysémique, rappelle le cinéma et *Monument 600 dpi* et peut aussi signifier dans le domaine militaire une tactique utilisée afin de masquer la position exacte d'unités à l'ennemi par l'émission d'une fumée dense. Qu'est-ce qu'il y a derrière cet écran de fumée, comme derrière les images et les objets que présentent cette exposition ? Maité Marra nous pousse alors à voir ou à tenter de voir au-delà des simples images, de la seule surface d'une image, à explorer sa profondeur de sens, à créer des liens, des parallèles, des jeux de résonance entre ces deux propositions et à l'intérieur de chacune d'entre elles. Autrement dit, à entrer dans la danse d'une autre logique, celle des images susceptibles d'avoir plusieurs réceptions possibles.

---

<sup>8</sup> Première version de ce dialogue : « I never make love on an empty stomach ». L'autorégulation morale des studios hollywoodiens a retoqué cela, de make à discuss.



### c. Le corps carnaval de Cary Grant

Maité Marra au sein de l'équipe de recherche Art Contemporain et Temps de l'Histoire des Beaux-Arts de Lyon, travaille entre autre, autour de la figure de Cary Grant et du décalage qu'il crée naturellement avec la norme, tel qu'Hollywood l'a standardisée pour des acteurs masculins. Le comique de Cary Grant est un comique subtilement subversif, sinon comment expliquer le fait qu'un séducteur aussi avéré soit aussi à l'aise dans des vêtements féminins vapoureux ?



Cary Grant dans *Bringing up Baby* (*L'impossible Monsieur Bébé*) d'Howard Hawks, 1938

Maité Marra dit de Cary Grant que son personnage de fiction préexiste à l'écriture même du scénario qui va le mettre en scène. Et ce qui intéresse la plasticienne, c'est le corps décalé, acrobate, facétieux de l'acteur : il se rapproche alors de Polichinelle et devient une figure de désordre. Un « polichinelle » est, entre autre, une « personne qui se plaît à dire ou à faire des bouffonneries en société ». « Faire le polichinelle », c'est « faire le clown, le guignol, le mariolle, le pitre, le zouave », c'est donc mettre le désordre dans une structure préalablement bien huilée. Dans le film d'Hitchcock, Cary Grant (ou Roger O Thornhill si on arrive à faire la différence) est celui qui dérègle les projets de Vandamm et les convenances sociales : la scène de la vente aux enchères où il se conduit comme un polichinelle pour pouvoir s'échapper le montre nettement, le personnage fait le zouave.

La voix est un autre élément qui peut réunir Cary Grant et Polichinelle. Une « voix de polichinelle » est une voix aiguë et nasillarde et elle peut rappeler celle de Gary Grant, non pas au niveau de son timbre mais dans le décalage de sa voix avec son corps et avec certains de ses rôles. Ce léger décalage semble alors signaler une forme de légère étrangeté du comédien, qui se retrouve dans la manière dont il marche, dont il traverse l'espace, dont il ouvre les portes, comme s'il était toujours, et toujours légèrement incongru, comme s'il n'était jamais totalement et légitimement à sa place. Dès lors, le travail de réflexion de Maité Marra sur Cary Grant rejoint l'une de ses préoccupations en tant que cinéaste et plasticienne qui est d'aller au-delà de l'archétype, de le questionner et de jouer avec : finalement, cette exposition joue et se joue de Cary Grant comme elle joue et se joue du feu de l'amour.

Mais nouvelle facétie de l'acteur : alors que l'exposition *DURGENCE LAMOUR* parle de lui, on ne le voit pas.



Cary Grant dans *Monkey Business* (*Chéri, je me sens rajeunir*) d'Howard Hawks, 1952

#### **d. Hitchcock et le principe du MacGuffin**

*Où est Cary Grant ? Je ne le vois pas.*

Alfred Hitchcock, dans ses entretiens de 1967 avec François Truffaut, lui raconte cette histoire (drôle) :

« Deux voyageurs se trouvent dans un train allant de Londres à Édimbourg. L'un dit à l'autre : " Excusez-moi, monsieur, mais qu'est-ce que ce paquet à l'aspect bizarre que vous avez placé dans le filet au-dessus de votre tête ? — Ah ça, c'est un MacGuffin. — Qu'est-ce que c'est un MacGuffin ? — Eh bien, c'est un appareil pour attraper les lions dans les montagnes d'Écosse. — Mais il n'y a pas de lions dans les montagnes d'Écosse. — Dans ce cas, ce n'est pas un MacGuffin." »

Le MacGuffin de *North by Northwest* d'Hitchcock, c'est le personnage de George Kaplan qui est un leurre créé par les services secrets américains. Toute l'intrigue va naître du quiproquo de départ dans la salle de restaurant du Plaza Hotel de New York : Cary Grant va être pris pour George Kaplan et va devenir quelqu'un qui n'existe pas, et dont les seules preuves d'existence sont des costumes et un nécessaire de toilette, laissés dans une chambre d'hôtel. George Kaplan est donc un écran de fumée.

Le principe du MacGuffin, sur lequel Hitchcock a beaucoup travaillé dans ses films est le suivant : « C'est l'élément moteur qui apparaît dans n'importe quel scénario. Dans les histoires de voleurs c'est presque toujours le collier, et dans les histoires d'espionnage, c'est fatalement le document<sup>9</sup>. »

Le MacGuffin, c'est donc un principe narratif, de l'ordre du prétexte, un objet de convoitise, de désir dont la recherche génère de nombreuses péripéties qui ont tendance alors à l'éclipser, voire à remettre en doute son existence réelle.

Le MacGuffin de *DURGENCE LAMOUR*, c'est le corps manquant de Cary Grant, dont il ne subsiste que les mains dans *Vous êtes démasquée* et, métaphoriquement, dans le corps carnaval de la photo *On brûle le bonhomme carnaval*. Et si nulle part on ne voit le corps entier de Cary Grant, c'est qu'il est là où on ne l'attend pas : dans le hors champ de l'image / *Never Discuss Love On An Empty Stomach*, dans le regard et le dialogue d'Eva Marie Saint ; dans la figure du bonhomme carnaval ; dans les mains qui laissent un message écrit sur la face intérieure d'une boîte d'allumettes à son nom. Plus simplement, le corps manquant de Cary Grant est finalement partout symboliquement à travers la thématique de l'allumette et de la boîte d'allumettes, lesquelles sont les traces métonymiques d'un territoire et d'un moment de séduction propres à l'acteur. Cette dispersion du corps fascinant de l'acteur à l'intérieur de l'exposition rejoint la logique de la fragmentation.

## **e. Le recueil**

Le recueil *DURGENCE LAMOUR 2010-2020*, présent et consultable (et précautionneusement car c'est un exemplaire unique) sur la table qui présente *Armes et morceaux* a été écrit et conçu par Maïté Marra entre 2010 et 2020. Il a été composé sur une machine à écrire, d'où ce dessin particulier des lettres, légèrement imparfait et décalé, qu'un traitement de texte ne peut pas permettre d'obtenir. Maïté Marra a fait ce choix de passer par une machine à écrire car l'écran d'un ordinateur fait écran et peut altérer, détourner le processus d'écriture de la concentration nécessaire pour la mener à bien.

---

<sup>9</sup> Conférence d'Alfred Hitchcock faite à l'université Columbia en 1939.

Ce recueil est composé de deux types de textes, ceux de Maité Marra comme ceux-ci :

PS : Appelle-moi quand tu rentreras, je viendrai,  
je t'accompagnerai, je tiendrai ta main et parfois  
nous nous arrêterons pour nous embrasser.

DURGENCE L'AMOUR

état d'urgence sanitaire  
autoportrait aux deux poignées de porte  
on va rater le printemps

DURGENCE

Et ceux entendus dans les transports en commun, dans les rues et qui sont alors précédés d'un tiret, comme ceux-là :

- Tu mérites que je te coupe les cheveux avec un couteau.

DURGENCE

- Je lui pisse de rire.

DURGENCE LAMOUR

La disparité de ces textes, leur mise en espace sur une page blanche, la multiplicité des auteurs des paroles entendues rappellent la logique de la fragmentation à l'œuvre dans *Monument 600 dpi* comme dans *DURGENCE LAMOUR*. Et ce qui réunit ici des éléments disparates, c'est le manuscrit, peu importe alors qu'il soit unique, d'autant plus que la démarche de Maïté Marra dans cet ouvrage est de mettre sur le même plan sa parole et celle des autres et donc de faire unité :

Elle dit : les nuages sont en vague d'écume.  
transport en commun.

DURGENCE LAMOUR



Flaubert avait procédé de même pour son *Dictionnaire des idées reçues* et pour *Bouvard et Pécuchet*. Mais ce qu'il collectait, c'étaient à ses yeux les preuves de la bêtise de son époque : l'ironie n'est jamais très loin. Quand il écrit pour la définition du mot « café » : « Donne de l'esprit. N'est bon qu'en venant du Havre. Dans un grand dîner, doit se prendre debout. L'avaler sans sucre, très chic, donne l'air d'avoir vécu en Orient », on sent poindre la critique sociale d'une certaine bourgeoisie aux goûts qui se voudraient raffinés et sa sottise prétention.

Mais Maïté Marra, si elle procède elle aussi par emprunts, le fait sans ironie, sensible alors à la poéticité involontaire de ce qu'elle a entendu. En ceci, on peut rapprocher sa démarche, toutes proportions gardées, de celle de Félix Fénéon dans ses *Nouvelles en trois lignes*. Le journal *Le Matin* entre 1903 et 1937 a publié certaines dépêches de dernière minute qu'il recevait. Félix Fénéon a collaboré à ce journal en 1906 et son travail de sélection a été plusieurs fois publié. Celle-ci par exemple fait rêver :

« — Le duc et la duchesse de Connaught ont  
quitté Lourenço-Marquès a [sic] destination de  
Beïra. »

Et celle-ci, collectée par Maïté Marra, fait aussi rêver car qu'Archibald Alexander Leach, alias Cary Grant, acrobate et funambule, aurait pu en être l'auteur :

- Moi, je tombe pas, je deviens amoureux. Parce que  
quand tu tombes, tu tombes.

DURGENCE LAMOUR

## 6. La médiation à URDLA

En partenariat avec la Ville de Villeurbanne, la Région Auvergne Rhône-Alpes, la DRAC Auvergne Rhône-Alpes, le Rectorat et la Délégation Académique aux Arts et à la Culture, URDLA joue un rôle véritable en matière d'**éducation artistique et culturelle**, que ce soit le temps d'une visite ou en tant que coordinateur de projets longs, associant des artistes. Ces actions s'adressent aux publics scolaires, de la maternelle à l'enseignement supérieur. URDLA est partenaire du *Pass Région*.

La visite complète permet de comprendre les techniques de l'estampe pratiquées à URDLA – taille d'épargne, taille-douce, lithographie et typographie – à partir d'exemples de matrices et d'œuvres éditées par URDLA. Diverses manipulations sont proposées. Elle se poursuit par la découverte des ateliers avec possibilité de démonstration et par la visite de l'exposition en cours. Une pratique de dessin d'observation, dans l'atelier ou dans l'exposition, permet à chaque élève de s'approprier de manière active ce temps de médiation et d'en conserver une trace.

Durée : 1 h 30 - Tarifs : 90.- € jusqu'à 20 élèves / 130.- € jusqu'à 40 élèves (groupe double).

## Accueil des groupes scolaires sur réservation

Tarifs des visites (durée : 1 h 30) :

90.- € jusque'à 20 élèves

130.- € jusque'à 40 élèves.

Tarifs des ateliers de pratiques artistiques :

55.- € / heure / de 10 à 15 élèves

115.- € / heure / de 10 à 15 élèves, en présence  
d'un artiste

URDLA est partenaire du Pass Région.

Contact :

Blandine Devers, chargé de médiation

[administration@urdla.com](mailto:administration@urdla.com)

Conception et rédaction du présent dossier :

Franck Belpois, professeur relais

## À venir

### EXPOSITION

Anne-Lise Coste

du 20 mars au 22 mai 2021

du mardi au vendredi

de 10 heures à 18 heures

le samedi, de 14 heures à 18 heures

vernissage, le samedi 20 mars

de 14 heures à 18 heures

### ATELIER DE PRATIQUE ARTISTIQUE

**pointe sèche sur rhéналon**

le samedi 27 mars 2021

de 14 heures 30 à 17 heures

Tarif : 25 euros / personne

matériel fourni par URDLA

nombre de places limitées

Réservation indispensable : [www.urdla.com](http://www.urdla.com)

URDLA

Village 0

207, rue Francis de Pressensé

69100 Villeurbanne

[urdla.com](http://urdla.com)

Ouvert du mardi au vendredi de 10h à 17h,

le samedi de 13h à 17h

entrée libre et gratuite

[urdla@urdla.com](mailto:urdla@urdla.com) / 04 72 65 33 34

métro Flachet



**La Région**   
Auvergne-Rhône-Alpes

**villeurbanne**