

Marie Legros  
Je trouve pas  
le nom des mots  
exposition  
du 21 juin  
au 26 juillet 2009  
vernissage  
le 20 juin 2009  
à partir de 11h30



les églises  
centre d'art contemporain  
rue éterlet  
77500 chelles  
<http://leseglises.chelles.fr>  
[leseglises@chelles.fr](mailto:leseglises@chelles.fr)

commissariat  
éric degoutte  
communication  
et du suivi des publics  
faustine douchin

médiation  
pedro alves  
actions hors-les-murs  
et en milieu scolaire  
aurélia vesperini

02	Communiqué
04	Visuels
10	Bio-bibliographie
14	Sélection de textes
24	Informations pratiques

Marie Legros aborde les gestes du quotidien à travers les représentations du corps, plus spécifiquement du corps féminin. Elle adopte un point de vue proche des positions féministes initiées dans les années 1970 considérant l'intime comme territoire politique. Marie Legros explore dans son œuvre la porosité des frontières entre sphère privée et domaine public. Cette porosité trouve un écho dans la particularité du site des églises et de leurs vitraux transparents, dans le dialogue entre espaces intérieurs et extérieurs.

Pour cette exposition, Marie Legros présente projections vidéo, sculpture et œuvres graphiques. Le titre *Je trouve pas le nom des mots* puise dans les difficultés à dire par le verbe, des perceptions ou des intuitions face auxquelles l'artiste privilégie les sensations, un geste ou une posture du corps comme mode de relation entre les individus et comme mode d'appréhension de notre environnement.

Les deux vidéos présentées s'inscrivent en continuité de sa production préexistante. Filmées en plan séquence, elles rendent compte d'actions simples effectuées par l'artiste dans une dimension essentiellement performative. S'il implique son propre corps, le travail de Marie Legros ne possède cependant pas de caractère autobiographique. Son corps intervient en tant qu'objet immédiatement accessible comme extrait citationnel d'un quotidien. Marie Legros aime à rappeler qu'elle « découpe des éléments de cette réalité tangible et les place encore vivants dans le contexte de l'art ». Ainsi, la vidéo *Solarisation* répond à cette volonté de retour à des moyens évidents et directs. Dans une confrontation méthodique avec un objet qui pose les conditions de la mesure de son anatomie, elle établit des liens avec une histoire critique de la représentation du nu en art, réinterrogeant le lien entre l'artiste, son médium et son sujet.

Autre élément fondamental de cette vidéo, souvent présent dans son travail : le basculement de l'image filmée vient perturber notre mode de perception des espaces et relativiser nos systèmes habituels de représentation. Le corps y semble éprouver autrement le contrôle de la gravité, cette contrainte physique qui peut être assimilée aux contraintes sociales et politiques véhiculées par un discours dominant, le plus souvent masculin. La seconde vidéo, *C'est tout dans la tête*, participe aussi de ce dispositif de renversement. Elle donne à voir le parcours quasi initiatique d'un très jeune enfant explorant l'espace d'un appartement, pieds au plafond. Par un resserrement de l'image sur cette partie du corps, cette œuvre fonctionne sur un mode métonymique : le fragment incarne la personne. Basculement et cadrage soulignent l'attention portée par Marie Legros à la particularité de tout individu irréductible aux représentations normées du corps social.

Si ce dispositif ouvre une possibilité de liberté, il n'exclue pas la part d'hésitation et de déséquilibre qui l'accompagne. La notion de fragilité est présente dans une série de dessins que Marie Legros réunit sur les murs d'une cabane sommaire, un ensemble d'esquisses, d'idées comme épinglées. Cette fragilité n'est pas synonyme de faiblesse, mais bien le signe d'une sensibilité ouverte aux possibles. L'implication du corps, la pratique du dessin, et la perception intime du temps qui passe, mise en jeu dans la sculpture *Clepsydre*, témoignent en effet chez cette artiste d'un réel choix de simplicité de moyens, allant à l'encontre des mécanismes médiatiques et sociaux s'appuyant sur une économie spectaculaire. Marie Legros met ainsi en place une forme de résistance accessible à chacun.

## Une première saison

*Je trouve pas le nom des mots* vient clore la première saison des églises. Une saison qui aura permis d'entrevoir les intentions et les modalités d'accompagnement des artistes comme des publics qui sont au cœur du fonctionnement de ce nouvel espace de diffusion d'art contemporain en Seine-et-Marne et en Île-de-France.

Quatre expositions se sont suivies, certes différentes dans leurs formes mais s'inscrivant dans une problématique partagée : l'enjeu étant celui d'une réflexion s'ouvrant sur la question des territoires, sous tous leurs aspects, et sur la présence des formes de vie ou d'usage qui peuvent les caractériser.

Territoire du langage avec *Mean Sun* proposée par Angela Detanico et Rafael Lain, territoire du documentaire et des utopies politiques avec *Coopérative* présentée par Raphaël Grisey, territoire de l'art et des formes avec *L'Abbé Nollet* de Raphaël Zarka, territoire de la représentation pour cette dernière exposition de Marie Legros.

Cette saison a permis de poser le principe d'une discussion désormais entamée et pour laquelle la prochaine saison sera tout aussi propice à développer du prolongement, favoriser l'émergence d'une dialectique ou encore d'un laboratoire d'idées, de perception et d'émotion.

À travers cette première saison s'exprime l'engagement de donner accès dans chacune des programmations à l'actualité de la création contemporaine. L'esprit qui s'en dégage est de conjuguer la présentation d'expositions d'artistes jeunes très présents sur la scène actuelle (Detanico & Lain, Raphaël Zarka) avec la mise à disposition d'espace, de temps et de moyens pour engager un regard plus prospectif sur cette création contemporaine (Raphaël Grisey) ou pour revenir et réouvrir des champs de réflexion autour d'œuvres, comme celles de Marie Legros, dont l'actualité est peut-être moins prégnante, mais dont la qualité est reconnue.

Le passage de saison à saison s'inscrira donc dans une réelle continuité d'intention et d'engagement.

Il prendra dans les prochaines semaines une dimension supplémentaire : *Je trouve pas le nom des mots* est tout autant fin de saison qu'invitation à un autre cycle, empiétant et débordant ce passage de saison à saison. Les prochaines expositions qui qualifieront la programmation du centre d'art, sur la période de juin 2009 à février 2010, seront marquées par la présence exclusive d'artistes femmes : Marie Legros jusqu'en juillet, dès octobre une exposition collective avec Bertille Bak, Katinka Bock, Perrine Lacroix, Perrine Lievens, Alexandra Sa et Alexia Turlin, puis de décembre 2009 à fin février 2010, Elise Florenty.

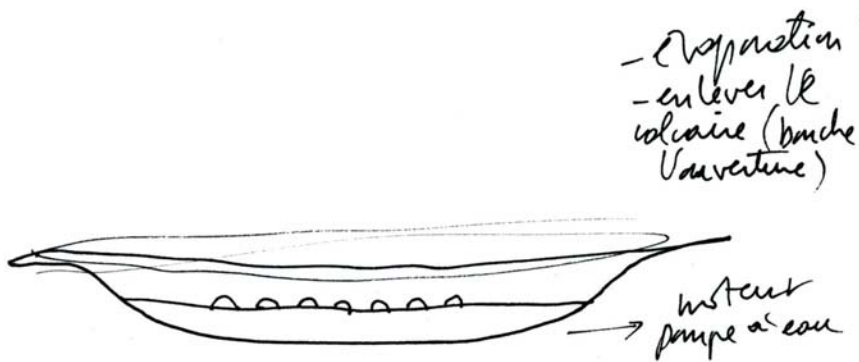
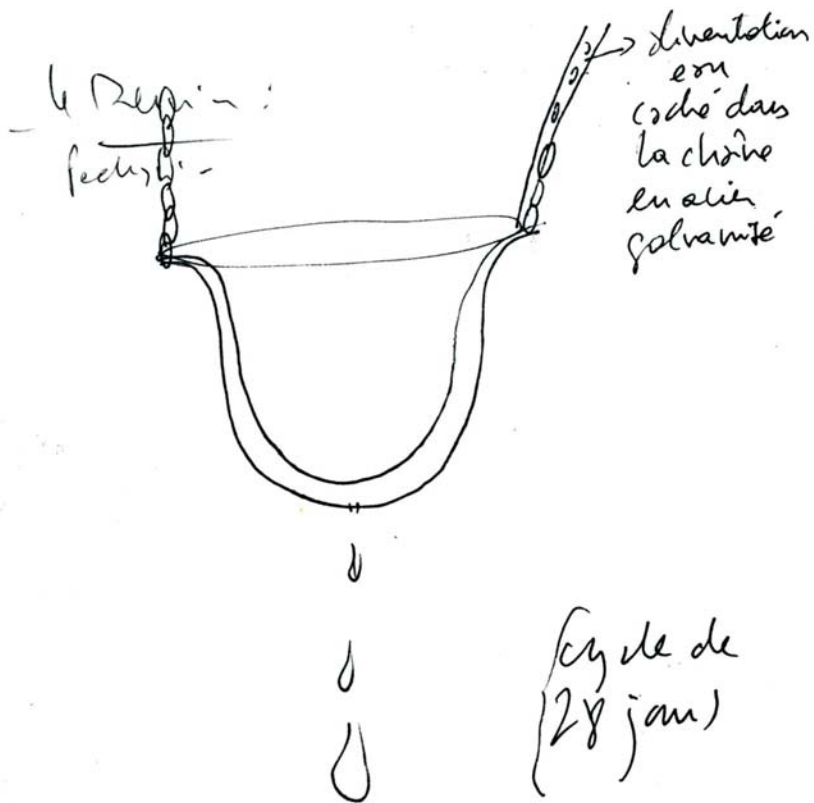
Ces regards d'artistes prenant dans l'actualité du moment un sens particulier. Nous sommes heureux de contribuer à une visibilité parfois prise en défaut.



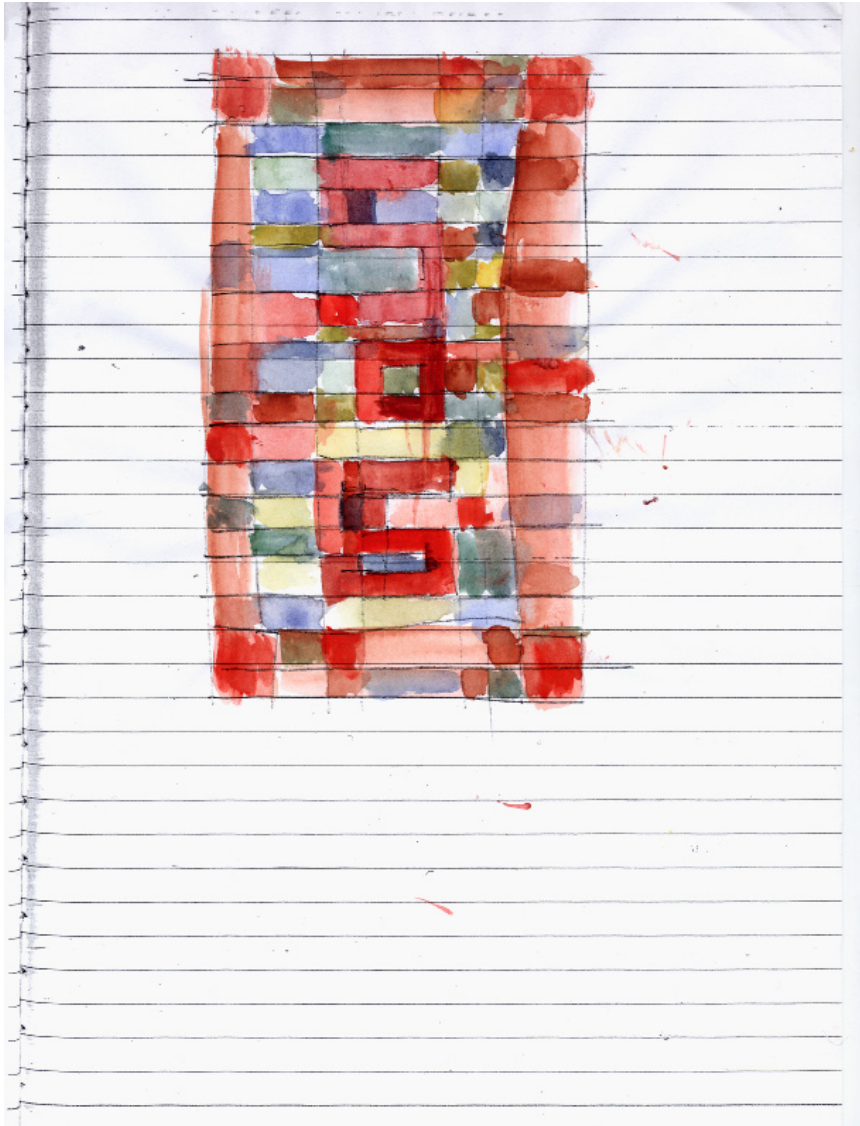
Marie Legros  
*Pieds au plafond*, photographie couleur,  
2009.



Marie Legros,  
*Solarisation*, vidéo projection 10',  
2009.



Marie Legros,  
Dessin préparatoire pour *Clepsydre*,  
sculpture - maquette, verre, zinc,  
céramique, eau, bois, dimensions  
variables, 2009.

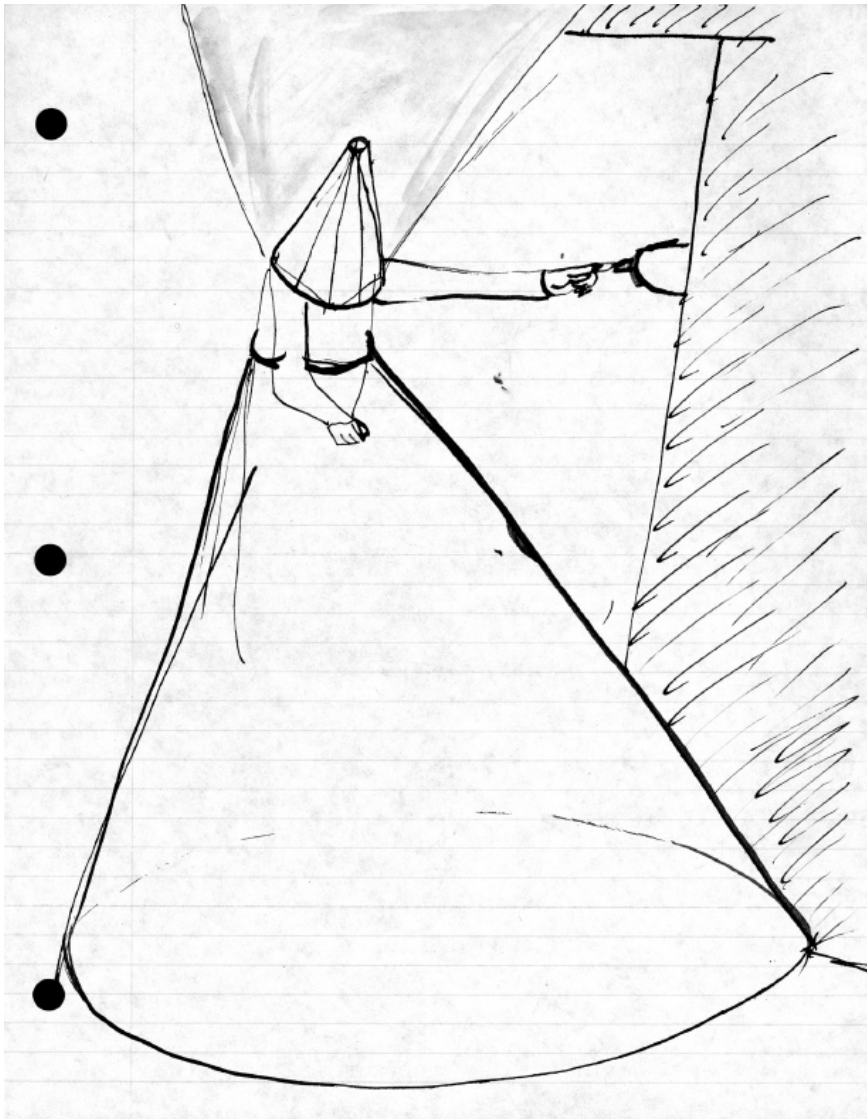


Marie Legros,  
*Patchwork, S.O.S.*, Aquarelle sur papier,  
21,3 x 13,8 cm.  
Sélection de dessins réalisés de 1992  
à 2009 pour l'installation *Cabane*,  
techniques mixtes, dimensions  
variables, bois, 2009.





Marie Legros,  
*Anomalies minimales*,  
Stylo sur papier, 20 x 26,5 cm.  
Sélection de dessins réalisés de 1992  
à 2009 pour l'installation *Cabane*,  
techniques mixtes, dimensions  
variables, bois, 2009.



Marie Legros,  
*Nipple-contact*,  
Encre sur papier, 20 X 26,5 cm,  
Sélection de dessins réalisés de 1992  
à 2009 pour l'installation *Cabane*,  
techniques mixtes, dimensions  
variables, bois, 2009.

## Marie Legros

Vit et travaille à Bordeaux.

### Formation

1992 École Nationale Supérieure des Beaux-Arts de Paris

1985 École Supérieure des Arts Appliqués et des Métiers d'Art de Paris

### Enseignement

2000/09 École des Beaux-arts de Bordeaux, Professeur

### Expositions personnelles (sélection)

2008

— *Marie Legros, Stuff of life*, École des Beaux-Arts de Valence, Valence, France

2007

— *Conversations*, Galleria Huuto, Automne d'art contemporain Français à Helsinki, Finlande

2003

— *Embodied Machine*, Gallery of Edinburgh University, Edinburgh, cur. Hsiu-Ling Kuo

2002

— *S.O.S. Solo*, Square de Belleville, Paris

2001

— *Lectures en chambres*, Villa Bernasconi, Genève

— *Déjà-vu*, Canal Saint-Martin, Paris, France

2000

— *On Video*, Paris sur scène, (avec Pierrick Sorin), Barbican Centre, Londres

### Expositions collectives (sélection)

2008

— *Readymade Narratives*, Contrasenias/Passwords, Montehermoso Cultural Center, Vitoria, Espagne, cur. Élisabeth Lebovici

— *Des constructeurs éclectiques*, Centre régional d'art contemporain, Sète

— *Explaining Contemporary Art to Live Eels, A Constructed World*, cur. Jacqueline Riva et Geoff Lowe, CAPC, Bordeaux

2006

— *Le performatif, vidéo et après*, Carte blanche à Françoise Parfait, Centre G. Pompidou, Paris

— *It-works*, Safex Gallery, Cur. Pamela Rataj, Sydney, Australie

2005

— *Rendez-vous*, MOCA de Lyon, en résonance avec la Biennale de Lyon

— *Chose parmi d'autres*, Frac Aquitaine, Bordeaux (cat.), cur. Jeanne Queheillard

— *Les allers-retours du corps*, Galerie du Quai, École supérieure d'art, Mulhouse, cur. Patricia Brignogne

**2004**

- *Aujourd'hui c'est ravioli*, Galerie Cortex Athletico, Bordeaux, cur. Thomas Bernard
- *Mobile vidéothèque*, Le Plateau, Paris, cur. Fabrice Gygi
- *Prêt à projeter*, Université de Paris VII, Paris
- *Suspens..., le signal*, Festival Fipa, Biarritz, cur. Françoise Parfait
- *Amicalement vôtre*, Musée des Beaux-Arts, Tourcoing

**2003**

- *Effusions@fusions*, University of Edinburgh, cur. Hsiu-Ling Kuo
- *French Touch*, Prospectif cinéma, Centre Georges Pompidou, Paris
- *Pale Fire*, Centre National de la Photo, Paris (cat.) et galerie confluence, Lyon, cur. Régis Durand
- *Objets/Réflexion*, Frac Île-de-France, Paris
- *Plus qu'une image*, Nuit Blanche, Pompes funèbres, Paris, cur. Caroline Bourgeois
- *VideoROM, Macro*, Bergamo & Roma, cur. Christina Perella

**2002**

- *Action Replay 2*, Rencontres Chorégraphiques Internationales de Seine Saint-Denis, cur. Claire le Restif
- *De la Representacion a la Accion*, Exteresa Arte Actual, Mexico city (cat.), cur. Maria-Ines Rodriguez
- *La Fabrique Tokyo*, Institut Franco-japonais, Tokyo, cur. Isabelle Dupuis
- *Premiers Mouvements, fragiles correspondances*, Le Plateau, Frac Île-de-France, Paris (cat.), cur. Éric Corne & Sylvie Jouval
- *Métamorphose, sous réserve*, Centre d'art contemporain, Hérouville Saint-Clair (cat.), cur. Pierre Leguillon
- *Inauguration*, Le Plateau, Frac Île-de-France, Paris, cur. Éric Corne

**2001**

- *Léger-différé*, Centre d'art contemporain de Sète, cur. Noëlle Tissier
- *Dévoler*, Collection du Frac Languedoc-Roussillon, IAC, Villeurbanne, cur. Ami Barak
- *VideoROM*, Biennial Valencia (cat.), cur. Christina Perella
- *Flex*, Ménagerie de verre, Paris, cur. Niele Radke
- *Rewind*, Glassbox, Paris
- *My Generation*, Atlantis Gallery, Londres, cur. Mark Nash & Alexandre Pollazon
- *Domaines publics*, Mairie du 10ème, Paris (cat.), cur. Guillaume Desanges, François Piron & Aurélie Woltz
- *Où sont les hommes ?*, Frac Languedoc-Roussillon, La galerie, Montpellier, cur. Ami Barak

**2000**

- *Images mobiles*, Centre d'art de la ville de Nicosie, Chypre (cat.), cur. Sophie Duplax, Androula Michaël & Stéphanie Moisdon-Trembley
- *Exit*, Chisenhale Gallery, Londres, cur. Jérôme Sans
- *At home*, c/o Maria-Inès Rodriguez, Paris

**1999**

- *Vidéos*, Galerie Dorothée de Pauw, Bruxelles
- *Art Performance Network*, L'Usine, Genève, cur. Karin Frei & Sandra Minotti

- *Videostage 1*, Candid Art Centre, Londres, cur. Alexandre Pollazon
- *A Season of French Contemporary Art*, Côte Ouest, Santa Monica Museum, cur. Christine van Assche & Karol-Ann Klonarides

### Périodiques et publications (sélection)

#### 2006

- Françoise Parfait, *Le performatif, Vidéo et après*, Centre Georges Pompidou, Paris.

#### 2005

- Guillaumes Desanges, *Une physicalité en action*, Cortex Athletico, Paris.

#### 2004

- Jean-Louis Déotte, « Les vidéos de Marie Legros, la phrase-image à la lettre », in *L'époque des appareils*, Éditions Lignes et Manifestes, Paris.
- Jeanne Queheillard, *Chose parmi d'autres*, Collection Frac Aquitaine, Bordeaux.
- Chris Byrne, *Embodied machines*, Still School of Arts, University of Edinburgh.
- Jean-Louis Déotte, « Fragments », *revue Art de Paris*, n°8.

#### 2003

- Régis Durand, « Sans feu ni lieu », in *Pale fire, Journal du CNP*, n° 19, Paris.
- Vanessa Morisset, « Marie Legros, topique de corps », in *Pale fire, Journal du CNP*, n° 19, Paris.

#### 2001

- Guillaumes Desanges, « Paris nous appartient », in *Domaines publics*, Paris.

#### 2000

- Sophie Duplaix, *Images mobiles*, Centre d'art de la Ville de Nicosie, 2000
- Marie-Anne Lanavère, « Squeezing reality », in *On Video*, Barbican Center, Londres.

#### 1999

- Alexandre Pollazon, *Video Stage 1.0*, Londres.

### Articles (sélection)

#### 2008

- Almunda Natundo, « Nuevos creadores en Montehermoso », *El correo digital*, juillet.
- Carlos Gonzales, « El estatu del argumento en la vídeo-creación francesa reciente », *Diario*, mai.

#### 2003

- Vanessa Morisset, « Des corps, des âmes, des pieds... Les automates de Marie Legros », *Parachute* n°112, octobre.
- Illyana Nedkova & Hsiu-ling Kuo, « Women's space », *Portfolio Magazine*.

#### 2002

- Lieven Van Den Abeele, « Premiers mouvements, fragiles correspondances », *De witte raaf*, mai-juin.
- Aline Caillet, « Au plateau : une histoire d'associations(s) », *Parpaings*, mai.

- Charles-Arthur Boyer, « Premiers mouvements, fragiles correspondances », *Art Press* n°279, mai.
- Harry Bellet, « De Belleville à Chaillot, les artistes bougent Paris », *Le Monde*, du 20 au 21 janvier.
- Dominique Wideman, « L'art contemporain sur un plateau », *l'Humanité*, 19 janvier.
- Hervé Gauville & Élisabeth Lebovici, « Urbanité sans vanité », *Libération*, 18 janvier.
- Philippe Régnier, « Dans le XIXème, l'art sur un plateau », *Le Journal des Arts*, du 11 au 24 janvier.
- « Sur un plateau », *Art Actuel* n°18, janvier-février.
- Catherine Francblin, « Le Palais de Tokyo à l'ouest, le Plateau à l'est », *Art Press* n°275, janvier.
- Valérie de Saint-Do, « L'humiliant du Plateau », *Cassandra* n°45, janvier-février.
- Anne Kerner, « Un nouveau lieu d'art à Paris, Les échanges du Plateau », *Beaux-Arts Magazine* n°212, janvier.

#### **2001**

- Emmanuelle Lequeux, « L'art contemporain est dans l'escalier », *Aden*, 24 - 30 janvier.

#### **1999**

- Rachel Sukman, « Center for Visual Art Tel Aviv 99, A video and performance artist », *Terminal 9*, février.

### **Éditions vidéo livre édition - Co-réalisation**

#### **1999**

- *Commercial break*, 2001, Flip Book Séquence 1, avec Dieter, Pierre Huyghe, Marco Branbilla, François Curlet, Production People Day et CNEAI, Centre National de l'Estampe, Chatou.
- *Acolade*, « 8 Performances », édition Karin Frei & Sandra Minotti/Pro Helvetia, Genève

#### **1996**

- *Vanitas in a bathroom & Vaseline*, « *Videovisione* », édition Serge Ziegler Gallery, Zurich
- *Sur place*, « *Auto-reverse 4* », édition BDV, Paris et le Magasin, Grenoble

### **Achat des collections publiques & privées**

- 2006** Centre Georges Pompidou, Collection Nouveaux Médias
- 2003** FRAC Île-de-France
- 2003** Serge Ziegler Gallery, Zurich
- 1999** Harald Szeemann, Zurich
- 1998** FRAC Languedoc-Roussillon
- 1997** Centre Georges Pompidou, Collection Nouveaux Médias

**Vanessa Morisset, « Des corps, des âmes, des pieds... Les automates de Marie Legros », *Parachute*, n°112, octobre 2003.**

Chez Marie Legros, apparaissent des corps, constamment tronqués, comme des parties autonomes, dont elle dit pourtant qu'ils sont « rarement anonymes<sup>1</sup> ». Mais ne pense-t-on pas habituellement d'un corps qu'il est, au contraire, toujours anonyme ? Selon une tradition de pensée occidentale, dualiste, chrétienne, cartésienne, l'individu est un tout, composé d'un corps dont les parties sont maintenues ensemble par une âme qui le gouverne. Généralement logée dans la tête, l'âme est signifiée par un nom, voire un prénom dans la tradition chrétienne, lequel renvoie à l'identité. Par conséquent, sans âme, ni tête, point de nom : le corps ne saurait être le support d'une identité, et l'anonymat est le corollaire d'une métaphysique du nom. Ainsi Descartes, observant le monde, ayant choisi « d'y être spectateur plutôt qu'acteur » invite-t-il à rejoindre son constat à propos de passants qu'il aperçoit : « Que vois-je de cette fenêtre, sinon des chapeaux et des manteaux qui pourraient couvrir des machines artificielles qui ne se remueraient que par des ressorts<sup>2</sup> ? ». Privés de leur visage, de leurs yeux assimilés au miroir de l'âme, les hommes sont réduits à des mécanismes, des automates, anonymes. Mais, comme le suggère Mirzoza, héroïne de Diderot dans *Les Bijoux indiscrets*, qu'en serait-il si l'âme était, avant tout ... dans les pieds<sup>3</sup> ?

Fiction, hypothèse apparemment absurde, mais dont Mirzoza dit elle-même qu'elle est à la mesure de la stupidité de toutes les autres théories de l'âme. Expérience de pensée, cette idée a en réalité pour fonction de dénoncer l'hégémonie du visage qui dissimule une croyance métaphysique, infondée, contre laquelle les parties du corps se révoltent. À partir de la description d'une fantaisie inventée par Mirzoza, qu'on pourrait croire écrite pour le travail de Marie Legros, on comprend que l'identité ne dépend pas de la tête, mais des facultés que l'on développe : « Ah ! s'il m'était donné seulement pour vingt-quatre heures d'arranger le monde à ma fantaisie, je vous divertirais par un spectacle bien étrange : en un moment j'ôtterais à chaque âme les parties de sa demeure qui lui sont superflues, et vous verriez chaque personne caractérisée par celle qui lui resterait. Ainsi, les danseurs seraient réduits à deux pieds ... les chanteurs à un gosier ... il ne resterait à une joueuse que deux bouts de mains qui agiteraient sans cesse des cartes ... les ignorants et les paresseux seraient réduits à rien<sup>4</sup> ». En dernier lieu, le propos de Mirzoza suggère que c'est par l'action et le savoir-faire du corps que l'on existe, et non par une âme créée par Dieu, de toute éternité.

Les vidéos de Marie Legros construisent des fictions proches de celle de Mirzoza, dans lesquelles des pieds ou des mains sont doués de volonté, des bustes tronqués sont des sujets d'action, assumant à eux seuls tout l'univers d'une personnalité, parfois dans un rapport métonymique, parfois dans un élan de révolte, en complicité avec la caméra, comme si le regard de l'artiste leur



insufflait une vie. Son travail est une « vision rapprochée qui fragmente, qui fait saillir chaque aspérité et confère une vie autonome à ce que l'on tient pour accessoire<sup>5</sup> ». Marie Legros montre les corps comme des automates débridés à la conquête d'une indépendance, attirant l'attention sur d'infimes détails, peut-être beaucoup plus significatifs que l'expression d'un visage censé refléter l'âme et l'identité : « Le fragment ne m'intéresse pas en tant que morceau d'un monde, cloisonné, spécialisé, mais davantage pour dire qu'il n'y a jamais de vision d'ensemble possible, il n'y a plus une idéologie qui vaut pour le tout<sup>6</sup> ». Le tout de l'individu est démantelé pour faire surgir un autre type d'identité, à travers la singularité. Si les sujets qu'elle filme restent anonymes au sens littéral du terme, c'est en tant que condition de possibilité pour découvrir d'autres facteurs d'identité : pour montrer que les corps sont, pour peu qu'on y prête attention « rarement anonymes ».

D'abord intéressée par la sculpture, Marie Legros découvre la vidéo en 1992, alors qu'elle décide de filmer une installation vouée à la destruction. Cette origine plastique, loin de ne constituer qu'une étape anecdotique, détermine son intérêt pour le thème du contact, du toucher, le plus matérialiste des cinq sens, celui par lequel la pensée naît du corps. Sa caméra ne cesse de s'approcher au plus près, de scruter, d'explorer, plus comme le ferait une main que comme un œil, une main qui taille ou qui modèle plutôt qu'elle ne caresse<sup>7</sup>. Tout ce que Marie Legros donne à voir conserve une qualité sculpturale, comme si le fait de filmer équivalait toujours pour elle à la fabrication d'un objet. Son regard transforme ses sujets en automates, la réalité en une fiction ou les corps, les mains, les pieds ... seraient autonomes, découpés et placés « encore vivants dans le contexte de l'art<sup>8</sup> ».

Avant de se consacrer pleinement à la vidéo, elle réalise des performances, comme *Accolade* à la Fondation Cartier en 1995, où la recherche de contact prend un sens dramatique et vivement émotionnel : seule au milieu de piles de vêtements qu'elle déplie et replie sans cesse, telle une Penelope abandonnée, elle appelle quelqu'un pour la prendre dans ses bras ...

Ce passage par la performance se prolonge dans le travail vidéo de Marie Legros puisqu'elle ne réalise pas des films au jour le jour, constitués d'images « à la sauvette ». Elle organise des actions pour la vidéo, comme Vito Acconci, auquel elle se réfère<sup>9</sup>. De même que l'artiste américain conçoit des exercices où il expérimente les sens en les isolant, avec un bandeau sur les yeux, les oreilles bouchées, par exemple, dans *Association Area* (1971), Marie Legros produit des fictions qui expérimentent des situations.

Souvent classée parmi les artistes de l'intime, parce qu'elle apparaît fréquemment dans ses images, elle ne propose pourtant pas un travail d'autofiction, dans



la mesure ou elle ne met pas en scène sa propre histoire. Son corps est un outil au sein d'un dispositif : « Le corps est une citation utilisée comme matériau<sup>10</sup> ». Le corps est la matière première de son travail, à la manière de Bruce Nauman. (...)

En 1997, elle réalise une (...) vidéo qui isole une partie du corps, *Les liens*, concentrée sur les gestes des mains. Les bras de deux personnes sont liés, l'une accomplissant des tâches définies, comme compter de l'argent, tandis que l'autre se laisse guider. Dans un projet qui rend hommage au *Pick-pocket* (1959) de Bresson et à l'analyse qu'en donne Deleuze, l'attention est portée sur la spontanéité de la main (ne serait-ce pas la main qui dénombre les billets de banque avant que l'entendement ne prenne acte de l'information ?) et la question du rôle de la manipulation dans la pensée.

Cette interrogation sur la primauté du corps et l'autonomie de ses parties est conduite à son paroxysme avec deux œuvres ultérieures, *Marcher sur les choses* (1997) et *Masse critique* (2002), qui éprouvent la capacité métonymique des pieds dans leur rapport à la personne, en contraste avec l'idée de fétichisme. Car le fétichisme, s'il isole une partie du tout, procède à l'inverse de la métonymie, comme l'illustre un célèbre aphorisme du poète autrichien Karl Krauss : « Il n'est pas d'être vivant plus malheureux sous le soleil qu'un fétichiste qui désire ardemment une chaussure de femme et qui doit se contenter de la femme tout entière<sup>11</sup> ». Le fétichiste prélève une partie sur le tout, c'est pourquoi il s'attache à un objet qui, en tant tel, peut devenir sa propriété. Alors que dans le rapport métonymique, la partie se suffit à elle-même parce qu'elle est déjà un tout, non pas une globalité, mais un fragment autonome.

Ainsi, dans *Marcher sur les choses*, vidéo où l'on suit le parcours de deux pieds dans un appartement (selon deux versions, une sans embuche et une autre pleine d'obstacles), la capacité expressive devient si forte, le pied rivalise si bien avec la tête, qu'il pourrait, non sans violence, s'y substituer. Comme dans le schéma nietzschéen de la « volonté de puissances » ou, au sein du corps, cet « édifice collectif de plusieurs âmes<sup>12</sup> », toutes les entités se livrent à une lutte pour la domination, ici les pieds s'imposent pour guider la personne tout entière. En effet, « le processus de décision semble exclusivement émaner de ces pieds tout-puissants<sup>13</sup> ». Ils escaladent des obstacles, bureau, chaise, coussin, sur lesquels leurs chaussures à talon n'auraient jamais dû les conduire, écrasent les objets domestiques, la caméra laissant complaisamment apparaître, à l'occasion, l'élastique d'une chaussette. Ces pieds, « qui affichent, avec leurs talons hauts, un signe fort, presque caricatural, de la féminité<sup>14</sup> », loin d'offrir une chaussure au fétichiste, semblent entrer en sédition, se rebeller contre le cliché auquel la femme soumet son corps.

*Masse critique* reprend le thème du « pied tout-puissant », mais en le démultipliant

puisque la caméra filme les pieds de passants au portillon d'une gare (gare de l'Est, Paris), tôt le matin. Pris par le temps, dans un moment où ils quittent irrémédiablement et à regret leur sphère privée pour entrer dans celle, sociale, du travail, les passants semblent emportés par un mouvement que dirigent leurs pieds, les contraignant à aller où ils ne voudraient peut-être pas. L'effet mécanique d'automates agités qui émane de ces images est accentué par une autre vidéo, *S.O.S* (2002), avec laquelle *Masse critique* est projetée au sein d'une installation. Une vieille dame suspend à sa fenêtre une couverture capitonnée de couleur, sans doute à l'adresse des passants dans la rue. Le contraste entre la multitude et la solitude, le travail et la retraite, l'urgence du temps et la langueur, interroge cette fois-ci la notion d'activité par le biais de ses deux extrêmes, l'agitation et l'indolence ; comme si le corps autonome, trop rapide ou trop lent, se déréglaît sous le poids d'une structure sociale. Marie Legros explore ici les limites de l'automate.

Toute une partie de son travail aborde ce thème de l'automate dans un sens plus critique ou le corps, toujours aussi frondeur, lutte contre un carcan encore plus oppressant. Dans *Sur Place* (1996), un personnage féminin est filmé des pieds au buste et inversement. Une machine à poulie, hors champ, imprime à la caméra un mouvement régulier en spirale, comme « un ruban imaginaire qui se déroulerait puis se ré-enroulerait<sup>15</sup> », mécanisme similaire à celui qu'utilise Michael Snow dans *La Région centrale* (1970-71). Mais si, chez Snow, le mouvement de la caméra efface la présence du réalisateur, répondant à la théorie typique des années 70 de la disparition de l'auteur particulièrement développée par Michel Foucault, ici, le caractère mécanique, et par conséquent, l'anonymat, rejaillit sur le sujet filmé. La machinerie émet un son métallique, plus proche d'une forge titanique que des nouvelles technologies, qui communique au corps sa mécanicité : le corps de la femme devient un mannequin en construction, une poupée presque monstrueuse vêtue à la hâte de vêtements trop justes.

Ce thème de l'être mécanique, de la machine en éveil, entre la naissance de Venus et Frankenstein, est exacerbé dans *Blondie, c'est toi qui compte* (1997). L'image, d'abord fixée en gros plan sur les mailles d'un pull synthétique, oscille ensuite entre le buste et le visage d'une femme allongée, sur le son mécanique d'une sorte de respiration artificielle. Filmé par-dessous, ce visage à la bouche entrouverte est scruté de si près que sa peau apparaît comme de la cire. Ainsi, « l'idéal de beauté préétabli », « la relation lisse au visage, au corps », en somme tout ce que l'on attend de la féminité, sont mis à mal : « *Blondie, c'est une protestation féminine, une femme qui veut échapper aux normes de la consommation du corps pour ne pas être soi-même un objet de consommation<sup>16</sup>* ». La transformation de la femme en automate, en poupée grimaçante qui caricature les héroïnes des films de série B, exprime, d'une manière beaucoup plus directe et violente que chez une artiste comme Cindy Sherman, l'enfermement du corps dans les clichés

issus de la publicité et de la télévision. (..)

Ainsi, non seulement le corps n'est pas anonyme, mais il est peut-être la seule source créatrice d'identités, au-delà des rôles imposés ou empruntés, la femme sexy, les hommes d'affaires, tout ce qui compose la géographie d'un corps social figé qui utilise le visage comme alibi spirituel. À l'instar de *Tire-toi* (1998), installation vidéo qui confronte une femme de dos et un visage, la révolte du corps contre la tête est en faire celle du corps contre le regard qui juge. Si le corps a pu être assimilé à une prison, c'est seulement en tant qu'il est prisonnier d'une image<sup>16</sup>.

## NOTES

1. Propos recueillis par Jade Lindgaard, « De la Representacion a la Accion, Mexico », *Exteresa Arte Actual*, 2002, p. 133.
2. René Descartes « 3<sup>e</sup> partie », *Discours de la méthode*, Paris, Librairie générale française, 1973, p. 123, et « Méditation seconde », *Méditations métaphysiques*, Paris, Nathan, 1983, p. 53.
3. Denis Diderot, « Métaphysique de Mirzoza », *Les Bijoux indiscrets*, Paris, Gallimard, 1981, p. 160.
4. *Ibid.*, p. 165.
5. Sophie Duplaix, « Marie Legros », *Images mobiles*, Chypre, Centre d'art de la ville de Nicosie, nov. 2000-fev. 2001, p. 78.
6. Marie Legros, Lettre à Alazandre Pollazzon, novembre 1999, non publiée.
7. Nan Goldin compare aussi son travail photographique au geste de la main, mais explicitement dans le sens de la douceur de la caresse : « Pour moi, il ne s'agit pas de prendre une distance par la prise photographique. C'est une façon de toucher quelqu'un--c'est une caresse. Mon regard est chaleureux plutôt que froid. Je n'analyse pas ce qui se passe-- pour prendre une photo, je me laisse seulement inspirer par la beauté et la vulnérabilité de mes amis. [Notre traduction], « On Acceptance : A Conversation, Nan Goldin talking with David Armstrong and Walter Keller », *I'll Be Your Mirror*, Whitney Museum, co-Scalo, 1996, p. 452. Tandis que chez Marie Legros, il s'agit d'une main vigoureuse dont le contact est violent.
8. Marie Legros, « Lapsus de corps », *La Sphère de l'intime. Le printemps de Cabors*, Arles, Actes Sud, 1998, p. 60.
9. Entretien avec l'auteur.
10. Marie Legros, Lettre à Alexandre Pollazzon.
11. Cet aphorisme est utilisé par Rosemarie Trockel pour intituler une œuvre, « Il n'est pas d'être vivant plus malheureux sous le soleil qu'un fétichiste qui désire ardemment une chaussure de femme et qui doit se contenter de la femme entière », *K.K.F.*, de 1991, qui traite du désir.
12. Nietzsche, [section] 19, 1<sup>re</sup> partie, *Par delà le bien et le mal*, Paris, UGE 10/18, 1973, p. 51.
13. Sophie Duplaix, *op. cit.*, p. 80.
14. *Idem.*
15. Marie-Anne Lanavère, « Squeezing Reality », *On Video*, Londres, Barbican Centre, 1999, n. p.
16. Marie Legros, Lettre à Alexandre Pollazzon.
17. Deleuze et Guattari, *Capitalisme et schizophrénie, Mille Plateaux*, Paris, Éditions de Minuit, 1980, p. 382-383.
18. Nietzsche, « Pourquoi je suis une fatalité », *Ecce Homo*, Paris, UGE 10/18, 1988, p. 153.
19. Platon, *Phédon*, 82<sup>e</sup>. L'interprétation que Monique Dixsaut donne de ce passage célèbre dans son édition du texte conteste la lecture extrêmement caricaturale qui a pu en être faite. La prison n'est pas le corps en lui-même, c'est l'attention portée au corps. Voir la note 181 de sa nouvelle traduction du *Phédon*, Paris, Garnier-Flammarion, 1991 p. 356.

**Propos recueillis par Jade Lindgaard, « De la Representacion a la Accion, Mexico », *Exteresa Arte Actual*, 2002.**

— Jade Lindgaard : « Comment la question du corps entre-t-elle en jeu dans ton travail ?

— Marie Legros : Il est toujours extrêmement présent, depuis les premières pièces : *Stuck* (une touffe de cheveux arrachée d'une paroi collante, en boucle), *Marcher sur les choses* (une jeune femme marche sur les objets de son appartement) ça a longtemps été mon corps. Maintenant, c'est davantage le corps des autres, le corps masculin. C'est rarement un corps anonyme. Dans ma dernière pièce, *Transfert*, on voit une vieille dame à sa fenêtre, penchée au-dessus d'un patchwork suspendu au rebord, sur lequel est tissé un message : « SOS ». L'image est projetée sur un écran devant lequel un moniteur incliné diffuse une vidéo de foule, plus précisément de pieds qui passent le matin gare de l'est. Le corps est ici très important car cette vieille dame n'est pas anonyme : elle nous fait face, on la voit. Les pieds, c'est une présence au sol, une présence mécanique. Je pensais à cette citation de Bresson qui dit que : « l'art c'est deux fils dénudés qu'on met en relation ». Le corps, je m'en sers un peu comme ça. Cette femme c'est aussi notre environnement direct, le corps social. Presque comme si elle faisait sa manifestation toute seule. Des gens m'ont dit de ce patchwork : « on dirait un drapeau ».

— JL : Comment cette présence du corps a-t-elle évolué dans ton travail ?

— ML : J'ai eu longtemps besoin de me mettre un peu en danger, d'atteindre la limite qui me blessait pour trouver une intensité, comme dans *Stuck* (c'étaient mes cheveux que j'arrachais du mur). C'est assez primaire, direct, agressif. J'avais besoin d'y être. Petit à petit, c'est devenu moins nécessaire. J'ai plus observé les autres, des modèles féminins, puis les hommes. C'est devenu un travail plus détaché de moi. Plus dans mon désir aussi. Récemment, j'ai projeté l'image d'un homme qui résiste, cadré assez serré, sur le buste et le visage. Il devient de plus en plus rouge, des objets lui passent devant et remontent vers le plafond. Son corps est de plus en plus tendu, une boule se forme. En fait, je l'ai filmé à l'envers. Il était accroché en cochon suspendu à un échafaudage et des gens jetaient des objets d'au-dessus. Projeté retourné, il devient presque funambule. (...)

— JL : Ces inscriptions du corps dans le monde, que tu décris, ont toutes une dimension revendicative, volontariste, comme si parler du corps ou parler avec son corps avait toujours une dimension politique : l'individu contre la gravité de l'espace, contre le regard des autres.

— ML : C'est très important. C'est sous-jacent mais ce serait impossible que ce ne soit pas dans le travail. Les villes sont fortes pour ça puisque ce sont des

concentrés de foules et de situations de travail. La ville, c'est une friction. Pour faire tes courses, il faut de l'argent, donc le gagner. Ce sont les choses très basiques qui m'intéressent. On bataille tout le temps avec ça. On est tout le temps atteint par quelque chose. Il y a toujours cette menace, que ce soit de perdre quelqu'un ou son propre toit. Pourtant *Transfert* n'est pas misérabiliste, la vidéo n'est en rien un apitoiement. Pour moi, la chose la plus subversive, c'est l'intime.

— JL : En quoi l'intime peut-il être subversif ?

— ML : Pendant longtemps, je me suis demandée pourquoi mon travail était toujours classé dans le genre « rapport à l'intime », alors que pour moi, ça n'avait rien à voir avec l'histoire de mon intimité. L'intime c'est notre vécu, l'espace quotidien dans lequel on évolue et donc dans lequel se fabrique les relations qu'on a aux autres. C'est là que j'ai compris pourquoi l'intime n'était pas une notion fermée, contrairement à une fréquente interprétation narcissique, entre Lacan et Freud. Non, l'intime, c'est ce qui est propre à chacun et qu'on peut mettre en relation à l'autre. Quand j'ai compris ça, il y a eu un déclic. C'est cet intime que je peux revendiquer. Dans le cas de cette vieille femme, s'arrêter deux secondes sur son visage, c'est lui redonner une place en la regardant. Quelque chose de l'ordre de l'échange.

— JL : Dans cet échange, où se loge le politique ?

— ML : Je vois par exemple comment l'affiche de la vieille femme de *S.O.S* est arrachée, tagguée ou à l'inverse récupérée. Ça ré-interroge l'image : qu'est-ce que c'est ? Qui est cette femme ? C'est là que ça devient subversif. Comme l'homme qui se prend des objets dans la figure. D'abord tu t'interroges au premier degré : comment des éponges, des paquets de kellogs et un bidon peuvent-ils donc lui remonter à la gueule ? Ensuite tu peux te demander : mais qu'est-ce que c'est que ces objets de consommation qui envahissent tout son espace vital ? Le tout dans un espace confiné à la taille d'un écran de télé. Et là ça devient drôle, étrange.

— JL : À part les vieux, quels sont les autres corps invisibles qui te touchent par leur absence ?

— ML : Je crois que ceux qui m'intéressent le plus, ce sont les catégories « entre ». Les chômeurs par exemple car ils sont multiples. Tu as l'homme de 50 ans qui n'est plus « re-classable », les trop jeunes sans diplôme, beaucoup de femmes, toutes ces situations où l'être humain n'est pas valorisé. Où il est en situation de fragilité mais pas par rapport à ce qu'il vit, plutôt par rapport à la case que lui a assigné la société. Nous sommes tous citoyens et il faut se réappropriier ces choses. Quand je parle d'intime subversif, c'est aussi ce désir de ré-appropriation.

— JL : Le paradoxe de ces corps invisibles, c'est que malgré tout, ils sont portés par des mouvements sociaux, des modes d'action qui depuis 10 ans se sont réappropriés le corps comme outil de lutte et de résistance politique.

— ML : Ils ont bien compris que l'intime est politique. Les problèmes de saturnisme, d'amiante, contrairement à ce que dit parfois la langue de bois des hommes politiques, ce n'est pas abstrait. Cela a des conséquences directes. À partir du moment où tu entretiens des relations personnelles aux choses, tu comprends, donc tu es touché, donc tu es concerné, donc tu agis. C'est un espèce d'entonnoir où il faut aller jusqu'au plus serré, le vécu, l'expérience, pour appréhender ton environnement direct. La question est donc ensuite : qu'est-ce que tu fais avec ça ? Qu'est-ce que tu peux faire ressortir de cette situation ?

— JL : Quel regard portes-tu sur l'évolution de la représentation du corps de la femme ces dernières années ?

— ML : Autour de moi, je vois des hommes et des femmes qui ont beaucoup changé mais les représentations n'ont pas évolué. On a même parfois régressé. Je pense à cette pub télé par exemple, où l'on voit un homme faire la lessive alors que sa femme se demande s'il va y arriver. Elle contrôle parce que c'est son univers et elle sait faire. C'est terrible parce que cette pub se veut presque un peu féministe mais elle renvoie à quelque chose de bien pire. C'est pervers. Tu le vois aussi dans ce que porte les jeunes femmes en ce moment, cette mode hyper moulante, les t-shirts « pussy ». À partir de 15, 16 ans on exacerbe quelque chose de sexuel, de soit disant agressif, mais qui récupère quelque chose de très codifié, adapté à ce que l'homme aime voir chez la femme.

— JL : Les artistes ont-ils joué un rôle dans cette histoire ?

— ML : Je le crois. Les cinéastes Catherine Breillat et Catherine Corsini, la philosophe Julia Kristeva, toutes ces femmes qui ont pris la parole ont décoincé les gens. Une Cindy Sherman, une Nan Goldin ont aussi joué un rôle. Il faut des images pour se projeter sans terreur dans le regard de l'autre. À un moment, j'ai fait une série de photos - que finalement je n'ai pas voulu sortir- sur tous les gens qui ont des gestes de tendresse dans la rue : les mains, l'épaule, se prendre par la taille... c'est drôle de voir les catégories de stéréotypes de gestes qu'on peut avoir d'un pays à un autre. Qu'est-ce que le contact ? ça peut être à un guichet, quand tu ne t'y attends pas, ou au contraire dans le métro où tout le monde se touche. Entre le contact autorisé et le contact visible, il y a un espace. Ce peut être un geste vu ou pas, un doigt, une femme qui en aide une autre à porter un sac, des rencontres de corps inattendues. C'est le contact qui est en jeu. C'est aussi ces rapports désormais terrorisés des adultes aux enfants, la peur des caresses, du geste en trop. (...)

**Marie-Anne Lanavère, « Squeezing reality », in *On Video*, Barbican Center, Londres, 2000.**

À l'heure où notre environnement est saturé d'images spectaculaires, et où le travail n'est envisagé que comme une action rentable, Marie Legros propose une autre alternative à notre perception. Faisant le choix de la simplicité des moyens, elle réduit l'activité du corps à un geste (*Ciel+lait*, 1999), une figure (*Stuck*, 1992) ou une position, pour en extraire une signification, autrement imperceptible. Les vidéos sont faites de plans fixes, au cadrage resserré sur l'objet d'étude. Cet objet, qu'il faudrait plutôt désigner comme sujet puisqu'il se réfère au corps, est là, devant nous, et il nous est donné à observer. C'est de cette observation simple et concentrée, à effectuer parfois sous tous les angles (*Sur place*, 1996), que les différents niveaux d'interprétation se déploient. Mais pour cela, il faut prendre le temps de regarder, d'écouter ce peu de matière, parce qu'appréhender le réel de cette façon n'est pas habituel. À la manière dont la poésie agit par rapport au roman.

Marie Legros retourne la mécanique de perception. Elle nous demande un effort pour comprendre, d'autant plus difficile que ce n'est pas compliqué en apparence. Cette position de l'artiste, dont la quête vise à atteindre une certaine essence, même si ce n'est jamais revendiqué, agit bel et bien en marge de l'idéologie commune. Au même titre que la poésie, le travail tel que l'envisage Marie Legros est une forme contemporaine de résistance, un manifeste du « less is more », qui prend volontairement le sens à revers. En prouvent la récurrence, dans ses vidéos, de la déformation, de l'envers, ou du décalé.

Dans *Stuck*, le corps habillé d'une chemise blanche se fond au support de la même couleur pour ne retenir que le dessin des cheveux noirs, scotchés en étoile au mur, avec une étrangeté presque monstrueuse. En quelques minutes seulement, la position de départ, bras écartés telle une figure chorégraphique, laisse place à un décollement des cheveux de leur support, jusqu'à détachement du corps entier, la tête renversée en arrière. Si cette image exprime dans sa composition et son travail sonore (voix d'un enfant couverte par le son amplifié du scotch) un rapport de la figure en lutte avec le fond, son dispositif en boucle situe pourtant le corps dans une attitude de réversibilité entre deux états contradictoires, et questionne sa possible occupation de l'espace.

*Sur place* poursuit la réflexion sur le rapport du corps à l'espace, mais là le corps est analysé par bandes, dans un mouvement de rotation, des pieds au buste, puis du buste aux pieds, les parties du corps étant rendues visibles par un ruban imaginaire qui se déroulerait puis se ré-enroulerait. La caméra, matérialisée par un son de pas au sol, scrute le corps féminin en tournant autour, comme une sculpture. Lorsqu'elle accélère jusqu'à la limite du visage, le mouvement est accompagné d'un son de plus en plus grinçant et de pas précipités, rendant la tension



d'autant plus importante qu'on ne verra finalement jamais le visage. Comme dans *Stuck* il est encore question de réversibilité, puisqu'on se demande si c'est l'espace qui tourne ou le corps qui pivote. Attention : dans le travail de Marie Legros, les apparences sont trompeuses... Hormis le dispositif, le sujet lui aussi est décalé : à la fois idéalisé et imparfait (une jupe chiffonnée, des vêtements si serrés que le corps semble vouloir éclater), ce corps définitivement féminin trahit une problématique identitaire que nous sommes libres d'interpréter.

Avec *Ciel+lait*, un plan unique dont le sens de lecture haut/bas a été retourné, Marie Legros nous invite à un nouveau renversement de la perception. Le sujet est une partie du corps, un bras, qui ouvre une bouteille de lait et la presse jusqu'aux dernières gouttes. Le reste du corps, dont le cadrage le rejette hors champ, est laissé implicite. Ce qui compte est ce geste là : presser le réel pour en tirer toute la substance. Le jet, à la sexualité sous-jacente, (mais là encore rien n'est clairement dit), semble s'envoler vers le ciel au lieu de tomber. Le retournement devient particulièrement significatif avec les dernière gouttes, qui perlent et s'égrènent dans le ciel. À la fin de l'action, c'est un décalage entre le son de la bouteille qui tombe, et l'image qui la montre s'envoler, qui nous fait définitivement basculer dans l'espace céleste.

Cette évocation, d'une portée poétique certaine, et dont la composition la situe aux lisières de l'abstraction, fait en même temps preuve d'un rapport très concret aux choses : la matérialité de la bouteille en plastique et l'importance du moteur de la rue sont là pour nous ramener aussi à la réalité. À ce titre, le geste de *Ciel+lait*, nous paraît emblématique de la démarche de Marie Legros : attraper un extrait de réel ; l'observer ; lui faire subir une alchimie jusqu'à ce qu'il secrète un autre sens ; le figer quelques instants dans cet état transitoire ; puis le libérer.



#### les églises

centre d'art contemporain  
face à la mairie de chelles  
rue éterlet  
77500 chelles

.

#### contact presse

Faustine Dauchin  
t +33 [0]1 64 72 65 70  
f.douchin@chelles.fr  
direction des affaires culturelles  
mairie de Chelles  
parc du Souvenir Émile Fouchard  
77505 Chelles cedex

.

#### navette gratuite le jour du vernissage samedi 20 juin 2009

départ à 11h de Paris Bastille (sur la place,  
entre la rue de Lyon et le Bd Bourdon)  
retour vers 14h de Chelles.  
réservation : +33 [0]1 64 72 65 70  
ou par mail leseglises@chelles.fr

.

#### visite des expositions

entrée libre du vendredi au dimanche  
de 15h à 18h et sur rendez-vous  
accessible aux personnes à mobilité réduite.

#### renseignements et réservations

t +33 [0]1 64 72 65 70  
http://leseglises.chelles.fr  
leseglises@chelles.fr

#### accompagnement des publics

L'équipe du centre d'art met en œuvre  
des actions de médiation spécifiques  
notamment pour les publics scolaires.  
(Aurélia Vesperini : a.vesperini@chelles.fr)  
Des visites de groupes sont également  
construites selon la demande du public,  
afin d'en faire un moment privilégié de  
rencontre avec les œuvres exposées.  
(Pedro Alves : p.alves@chelles.fr)

.

#### l'équipe

commissariat  
Éric Degoutte  
e.degoutte@chelles.fr

#### coordination de la médiation

Pedro Alves  
p.alves@chelles.fr

#### coordination des interventions en milieu scolaire/hors les murs

Aurélia Vesperini  
a.vesperini@chelles.fr

#### communication et suivi des publics

Faustine Dauchin  
f.douchin@chelles.fr

#### régie

Benoît Masduraud  
b.masduraud@chelles.fr

.

#### saison à venir (2009 / 2010)

— Exposition collective :  
Bertile Bak, Katinka Bock, Perrine Lacroix,  
Perrine Lievens, Alexandra Sa et Alexia  
Turin.  
— Loidgi Beltrame  
— Élise Florenty  
— Stefan Nikolaev

.

*Les œuvres présentées aux églises  
sont des coproductions de l'artiste et  
de la Ville de Chelles. Avec le soutien  
de la direction régionale des affaires  
culturelles d'Île-de-France - Ministère de  
la culture et de la communication.*

.

#### À noter :

À l'occasion de la rentrée 2009,  
lancement des éditions de la saison 1  
conçues autour des expositions  
de Angela Detanico & Rafael Lain,  
Raphaël Grisey et Marie Legros.

#### les églises

centre d'art contemporain  
rue éterlet  
77500 chelles  
leseglises@chelles.fr  
t +33 (0)1 64 72 65 70

.

#### Accès

Chelles est située à 17 km  
à l'est de Paris et se trouve  
en Seine & Marne (77).

#### Par la SNCF

ligne Gare de l'Est – Meaux.  
(Trajet : 15 minutes)  
Descendre à la gare de  
Chelles/Gournay  
Sortie bd Chilpéric.

#### Par la RATP

Ligne E – Eole : depuis  
Haussmann/St Lazare ou Magenta.  
(Trajet : 25 minutes)  
Descendre à la gare de  
Chelles/Gournay.  
Sortie bd Chilpéric.

Ligne RER A : depuis Châtelet ou Nation :  
Descendre à Neuilly-Plaisance,  
puis bus n°113B.

#### Par la route

- RN 34 de la Porte de Vincennes jusqu'à Chelles.
- A 104 Francillienne – Sortie Chelles
- A 4 – Sortie Champs sur Marne, puis suivre Gournay et Chelles.

