



Fonds régional  
d'art contemporain  
Auvergne

# David CLAERBOUT

31 janvier - 10 mai 2015

## **PARTENAIRES**

Conseil Régional d'Auvergne  
DRAC Auvergne - Ministère de la Culture et de la Communication  
Ville de Clermont-Ferrand

## **MÉCÈNES**

Laboratoires Théa  
Banque Populaire du Massif Central  
Atalante Productions  
Manganelli  
GDAO  
Le Chardonnay

## **DAVID CLAERBOUT**

192 pages, 125 reproductions, 30 x 24 cm.  
Textes de Jean-Charles Vergne et David Claerbout. Français / anglais.  
22 €

Du mardi au samedi : 14 h - 18 h. Dimanche : 15 h - 18 h, sauf jours fériés.

Visites guidées thématiques **gratuites** le samedi à 15 h et 17 h, le dimanche à 16 h 30.

Groupes scolaires sur rendez-vous.

Entrée **gratuite**.

FRAC Auvergne - 6 rue du Terrail - Clermont-Ferrand  
04 73 90 50 00 - [www.fracauvergne.com](http://www.fracauvergne.com) - 

## **PROGRAMME DES VISITES GUIDÉES THÉMATIQUES GRATUITES**

Les visites guidées s'organiseront sous la forme d'un focus sur certaines œuvres de l'exposition

Chaque samedi à 15 h	Travel - Sections of a Happy Moment - August 4 <sup>th</sup>
Chaque samedi à 17 h	Highway Wreck - Riverside - Mist over a landscape
Chaque dimanche à 16 h 30	Oil workers - Bordeaux Piece - Angel

## **NOUVEAU : LES ATELIERS PHILOSOPHIE DU FRAC UN AUTRE REGARD SUR LES ŒUVRES**

**À partir de 2015, le FRAC Auvergne organise des ateliers de philosophie.**

**Avec le philosophe Mathieu Sourdeix, les participants sont invités à réfléchir devant une œuvre, à argumenter et analyser à partir de grands thèmes philosophiques.**

**Un autre regard sur les œuvres.**

Deux dates au choix sont proposées pour chacun des ateliers :

9 ou 10 février de 18 h 30 à 20 h	Qu'est-ce donc que le temps ? : Temps et Durée
9 ou 10 mars de 18 h 30 à 20 h	Qu'est-ce donc que le temps ? : Mémoire et Perception
27 ou 28 avril de 18 h 30 à 20 h	Qu'est-ce donc que le temps ? : Être et Temps
8 ou 9 juin de 18 h 30 à 20 h	Qu'est-ce que la nature ?

Places limitées à 35 participants par séance.

Tarif : 10 € la séance ou 35 € pour le cycle complet.

Réservation obligatoire : 04 73 90 5000 ou [contact@fracauvergne.com](mailto:contact@fracauvergne.com)

### **POUR LES ÉTABLISSEMENTS SCOLAIRES**

Le FRAC Auvergne organise également des ateliers philosophie pour les classes de primaire, collège et lycée.

Tarif : 50 € par classe (1 heure de visite + 1 heure d'atelier philo)

Sur réservation au 04 73 74 66 20 ou auprès de Laure Forlay : [laure@fracauvergne.com](mailto:laure@fracauvergne.com)



« Si je veux me préparer un verre d'eau sucrée,  
j'ai beau faire, je dois attendre que le sucre fonde »

Henri Bergson, *L'Évolution Créatrice*.

Salué internationalement, exposé par les plus grandes institutions, l'artiste belge David Claerbout a modelé depuis la fin des années 1990 une œuvre dont les sources sont à chercher tant du côté de l'histoire de la peinture que de celle du cinéma.

Depuis son exposition au Centre Pompidou en 2007, David Claerbout n'avait pas exposé dans une institution française et c'est au FRAC Auvergne qu'il a choisi d'accorder sa confiance pour présenter un ensemble d'œuvres sidérantes, tant par les moyens techniques qu'elles emploient que par l'impact qu'elles produisent sur leurs spectateurs, à l'image de son dernier film *Travel*, véritable voyage intérieur, expérience hypnotique sur l'imaginaire et la beauté.

Les œuvres de David Claerbout sont contemplatives. Pas dans le sens que l'on donne parfois au terme *contemplatif* – un sens teinté de recueillement voire d'une certaine forme de romantisme – mais plutôt dans celui d'une manière de regarder l'art qui refuse coûte que coûte la vitesse effrénée des images dont nous sommes en permanence les destinataires. Il aurait été établi que, statistiquement, un visiteur dans une exposition passe en moyenne moins de dix secondes devant chacune des œuvres qui lui est offerte. Il est possible que le chiffre – effrayant – soit exact, et quoi qu'il en soit il permet au minimum de mesurer notre propre capacité à regarder une œuvre d'art. Et, justement, il est question de cela avec les œuvres de David Claerbout. Il est question de temps et, plus que de temps, de durée. La durée de ses films, leur lenteur merveilleuse, est un luxe. Leur lenteur est celle d'un peintre bien plus que d'un cinéaste ou d'un vidéaste. Le regard que nous devons porter sur ces films, à la fois très beaux et très complexes dans les technologies qu'ils utilisent, est le même que celui que nous devrions accepter d'avoir devant une peinture, une peinture qui, dans ce cas précis, utiliserait les moyens techniques les plus élaborés pour se projeter hors de la toile et du pinceau et se situer très exactement entre son histoire pluriséculaire et celles de la photographie et du cinéma.

Le propos de cette exposition consiste à montrer que l'un des enjeux de l'œuvre de David Claerbout réside dans la manière dont une image se crée, évolue, se compose, qu'elle soit partiellement issue de la réalité (de photographies d'archives) ou qu'elle soit entièrement artificielle, comme c'est le cas de la forêt de *Travel*, dont le moindre élément a été créé de toutes pièces. De ce point de vue, il est permis d'émettre l'hypothèse selon laquelle l'art de David Claerbout serait un exact prolongement de l'art de peindre, que dans cet art le motif (au sens de *peindre sur le motif*) jouerait un rôle essentiel comme pivot, point névralgique, force centripète ou centrifuge à la composition des images.

Jean-Charles Vergne

Directeur du FRAC Auvergne, commissaire de l'exposition



## Oil workers

Méticuleusement reconstruite d'après une image de basse définition (dont le nom d'origine donne son titre à l'œuvre) trouvée sur Internet, la scène représente un groupe d'hommes s'abritant des pluies de la mousson. Ils s'en iront probablement dès que la pluie aura cessé. En attendant, quelqu'un a sans doute eu l'idée de saisir cette occasion pour faire une image de ces gens qui attendent un temps plus clément ou des temps meilleurs. Et plus on regarde et plus ils apparaissent comme soudés les uns aux autres, jusqu'à donner finalement la sensation d'une sorte de portrait officiel.

Le film utilise la technique informatique de la 3D et un mouvement de caméra simple, pour évacuer de l'image d'origine toute forme de certitude par l'importance conférée à l'abondance de l'eau.

De toutes les manifestations temporelles, l'attente est l'une des plus complexes en raison de son aspect improductif. La valeur que l'on octroie aux minutes, aux heures et aux jours donne au temps un prix élevé. C'est pourquoi la durée ne peut être libérée de cette contingence qu'à la condition d'être improductive.

David Claerbout





## Bordeaux Piece

(Œuvre également visible depuis la rue, tous les jours de 7 h 30 à 21 h 13)

Chaque plan dure entre deux et trois minutes, et il y en a sept au total pour former le récit, un peu comme dans un court-métrage de fiction. L'intrigue m'était indifférente, j'avais besoin d'une succession de clichés, de situations vite vues, et j'ai choisi l'histoire du *Mépris* de Jean-Luc Godard. Cela aurait pu être une autre histoire. Je voulais une action dramatique assez tendue évoquée par des dialogues très plats. Et je l'ai tournée de manière à ce qu'elle ne fonctionne pas vraiment. J'ai procédé de la sorte : on a tourné chaque plan depuis 5 h 30, au moment où l'on commence à voir, jusqu'à 22 h, au moment où l'on ne voit plus rien. Le tournage s'est déroulé entre la mi-juillet et la mi-août. On réalisait exactement le même plan toutes les dix minutes, dans les lumières successives d'une seule journée, en tout soixante-dix par jour. Ensuite j'ai monté ensemble toutes les scènes du récit tournées à 5 h 30, puis celles tournées dix minutes plus tard, etc.

Au montage final, le scénario se déroule à soixante-dix reprises, de manière identique, et chaque fois dans une lumière constante : une lumière qui correspond à la même heure du jour mais prélevée des jours différents. Chaque scénario dure entre dix et douze minutes, et la totalité de l'œuvre dure treize heures et quarante minutes. Ainsi, avec *Bordeaux Piece* je n'ai pas cherché du tout à étendre ou à relire le domaine de la fiction cinématographique. J'ai fait semblant de réaliser un court-métrage, une fiction et un montage, sur un fond structuré par la lumière. Ce « fond » passe progressivement au premier plan, et annule l'histoire, contrairement à ce qui se passe au cinéma. C'est la lumière qui organise tout. On peut s'intéresser au récit la première fois, peut-être la seconde, mais déjà il devient une sorte de canevas assez décevant, un motif rythmant le véritable enjeu de *Bordeaux Piece*, qui est de donner une forme à la durée au moyen de la lumière naturelle.

DC

## August 4<sup>th</sup>

Avec cette photographie réalisée en 2003 en Auvergne, ce qui est donné à voir est un paysage vide, après le passage de randonneurs. Ce que nous voyons est un *ça-a-été*, pour reprendre l'expression de Roland Barthes dans *La Chambre claire* : rien de ce qui est montré sur une photographie ne demeure, rien de ce qui est vu ne reviendra jamais. Ce que montre *August 4<sup>th</sup>* est la trace d'un événement déjà advenu. Seul le titre permet d'apporter la preuve que quelque chose s'est passé, à condition d'être suffisamment confiant pour accorder à ce titre valeur de preuve : *August 4<sup>th</sup>, 2003 16.26h. Jeremy, Claire and Martine Davi Take a Walk Through the Vallée de Chaudefour, Auvergne, France, 2003* («Le 4 août 2003 à 16h26, Jeremy, Claire et Martine Davi font une excursion dans la Vallée de Chaudefour, Auvergne, France»).

La photographie fonctionne ici sur le même mode que ces inscriptions que l'on trouve parfois sur les murs ou gravées sur les bancs publics, indiquant qu'untel "était ici". La photographie de *l'après* dit exactement ceci : Jeremy, Claire et Martine sont passés par là, à un moment précis. La photographie nous montre-t-elle ce qu'ils ont vu (paysage, arbre au centre) ou bien le lieu de leur passage (étaient-ils sous l'arbre pour un temps de repos ?). La photographie ne le dit pas, tout comme elle ne donne sans doute pas la lumière qui fut celle de l'instant où sont passés les protagonistes, que nous ne verrons jamais, dont nous ne saurons rien, comme nous ne saurons rien des raisons pour lesquelles ils se trouvaient là, ni même s'ils se sont trouvés là un jour. La photographie joue ici comme retard volontaire, comme frustration provoquée à l'adresse d'un spectateur qui doit admettre qu'une photographie soit un peu plus qu'une image, ou qu'un film puisse être autre chose qu'une histoire en mouvement.

JCV



August 4<sup>th</sup>, 2003, 16.26h. Jeremy, Claire and Martine Davi Take a Walk Through the Vallée de Chaudefour, Auvergne, France 2003 - 2003- Cibachrome sur aluminium, 86 x 112 cm.



## Travel

L'idée et les premiers travaux préparatoires de Travel datent de 1996, lorsque j'ai découvert une musique de relaxation composée au milieu des années 1980 par Éric Breton, dont les vertus thérapeutiques avaient pour finalité de supprimer le stress, voire d'induire le sommeil. J'ai alors pensé qu'il ne serait pas du tout inintéressant de créer une œuvre qui puisse endormir son public.

Dans ce contexte de sons orientés vers un objectif précis, les images auditives se définissent de manière si prévisible et déterminée qu'elles me rappellent certaines personnes hantées par des idées compulsives impossibles à dépasser. L'une des choses les plus intéressantes réside dans la capacité du son du synthétiseur, à la fois neutre et cinématique, à faire surgir des images génériques de différents lieux situés dans une forêt sombre et calme que chacun pourrait aisément imaginer. Aussi, le choix de ne pas filmer mais d'utiliser des images complexes créées par un ordinateur reflète cette même recherche de création d'un espace au-delà du spécifique se traduisant sous forme générique : il pourrait s'agir de plusieurs lieux mais pas d'un endroit en particulier.

Après trois années de production, le résultat consiste en un mouvement continu de caméra déroulant une traversée qui débute dans un parc, se poursuit dans la pénombre d'une forêt européenne puis dans une jungle amazonienne, pour finalement s'extraire des bois et révéler une plaine suburbaine sans localisation particulière. Au moment du final musical, désenchantement et catharsis se concurrencent alors que le mouvement ascensionnel sans fin de la caméra empêche toute conclusion par une image définitive.

DC

Si le sens du terme paysage est, originellement, celui d'un tableau représentant un pays, *Travel* en est l'expression la plus immédiate. Reste à savoir de quel pays *Travel* est le « tableau ». Un paysage n'existe pas et n'est inventé que par celui qui regarde et, pour reprendre Charles Baudelaire dans les *Curiosités esthétiques*, si « un paysage est beau, ce n'est pas par lui-même mais par moi. » C'est le spectateur qui invente le paysage de *Travel*, lui-même étant le fruit d'une invention totale – la moindre feuille d'arbre, la plus petite clarté sont de pures créations informatiques – et cette invention va de pair avec les conditions particulières dans lesquelles le spectateur est invité à visionner – à vivre serait plus exact – ce film sidérant dans tous les sens du terme.

Les images et la musique de *Travel* ont pour vocation d'emplir l'esprit du spectateur, de le déconnecter de la réalité pour le reconnecter à une autre réalité, introspective, intime, hypnotique, une réalité qui se fabrique au fur et à mesure du « voyage », qui ne préexiste pas, se crée sous nos yeux, tout comme la moindre feuille, la moindre pierre, la moindre goutte d'eau ont été intégralement créées pour qu'advienne le sublime et, sans doute, le subliminal. En révéler davantage serait enlever à cette œuvre magnifique ce qui fait son essence.

*Travel* est une machine destinée à bâtir un véritable motif intérieur chez son spectateur qui finit par s'identifier non seulement au décor, mais à l'air, aux pierres, à l'eau. Ce voyage ne préexiste pas, advient sous mes yeux, est créé par moi jusqu'à ce que j'oublie le film et ne soit plus qu'une trame de sensations inséparable des images et du son. Les psychiatres Lawrence S. Kubie et Sydney Margelin évoquaient dans les années 1940 le processus de "slow-motion picture" du processus hypnotique : c'est exactement le processus développé par *Travel*, un voyage au ralenti, une pulsation lente qui fait éclore une réalité modifiée. Le motif de *Travel* n'est pas la forêt, ni le voyage en lui-même, le motif de *Travel* c'est son spectateur.

JCV





## Riverside

Une projection vidéo raconte l'histoire d'une femme, une seconde projection celle d'un homme. Dans une vallée au fond de laquelle coule une petite rivière, les personnages se dirigent sans le savoir l'un vers l'autre. L'homme marche d'est en ouest alors que la femme débute sa promenade à l'opposé. À un certain moment, ils coupent la rivière au même endroit, là où un tronc d'arbre la traverse. À ce point géographique précis, où les deux personnages devraient être réunis dans ce paysage, nous comprenons avec certitude que l'homme et la femme se trouvent dans la même vallée, au même endroit, mais à des moments différents. Pendant cette traversée de 25 minutes, la bande audio de chacun des films est défectueuse sur l'un des écouteurs. Le son du film qui met en scène la femme ne fonctionne que sur l'écouteur de gauche, alors que le film présentant l'homme ne fonctionne que sur l'écouteur de droite. Alors qu'ils s'assoient tous deux sur le tronc qui relie les bords de la rivière, le son de l'eau se déploie littéralement dans notre esprit. *Riverside* transfigure une narration lacunaire en un phénomène audio : celui d'une totalité sonore stéréophonique survenant après cette traversée erratique.

DC

## Highway Wreck

La scène représente une autoroute embouteillée, bloquée par les secours, en raison de la présence sur le bas-côté d'une voiture des années 1940, accidentée, réduite à l'état d'épave, que contemplant un soldat en uniforme de l'armée allemande de la Seconde Guerre mondiale et trois enfants vêtus d'habits de la même époque. Le temps de l'action est paradoxal. Il relève de la coïncidence de deux époques, clairement séparées dans la composition. La première époque – le temps présent – est localisée sur l'autoroute, avec ses dizaines de véhicules modernes à l'arrêt et tous ses figurants. Matérialisée à partir d'une image d'archives trouvée à la Staatsbibliothek de Berlin, la seconde époque – environ soixante-dix ans dans le passé – occupe l'espace situé sur le bas-côté. Les époques se croisent sous le regard des conducteurs sortis de leurs véhicules, neutralisés par l'impossibilité d'agir en raison du décalage temporel. Ni les pompiers, ni les ambulanciers, ni les conducteurs ne descendront jamais apporter leur aide ou pour voir plus en détail cette voiture échouée sur les rivages du temps, pour la bonne et simple raison qu'ils ont soixante-dix ans de retard sur l'accident...

Il faut souligner la présence de la multitude d'objets réfléchissants comme des miroirs, parsemés ça et là, sur la totalité de la composition : flaques d'eau, chromes des casques de pompiers, luisances du bitume, parties métalliques des voitures, lumières immaculées des phares... Tous ces éléments concourent à la circulation du regard, jouent un rôle dynamique qui permet à la composition d'accomplir ces circonvolutions internes autour de la voiture échouée, comme autant de renvois lumineux à l'intérieur d'un prisme. La dissémination des miroirs dans la composition donne l'indice selon lequel le film se situe à l'intersection de deux états de réalité. *Highway Wreck* se comporte comme la rencontre d'un état futur avec son passé « restauré », ce qui permet de supposer que la voiture se soit bien trouvée à cet endroit précis en 1943, là où soixante-dix ans plus tard une autoroute passera... L'unique mouvement de caméra "virtuelle" du film – un lent travelling arrière ascendant de plus de quatre minutes – montre une dernière fois l'épave, sans ses spectateurs surgis du passé : le soldat et les enfants se sont évanouis, aspirés à nouveau par leur époque.

JCV



Highway Wreck - 2014 - Projection vidéo, animation HD, noir et blanc, muet, 15 mn.

## Angel

Ma découverte de l'œuvre de David Claerbout a eu lieu en 2003 au MUHKA, le musée d'art contemporain d'Anvers, où était présenté *Angel*, réalisé en 1997. Je me souviens avoir été fasciné par sa beauté, par sa durée si paradoxale – dix minutes en boucle desquelles émanait une sensation d'éternité – et, plus spontanément sans doute, par la façon dont une technologie manifestement complexe et très maîtrisée se trouvait employée de manière presque invisible pour produire ce petit dispositif filmique intimiste. Le film consiste en une image animée de taille réduite projetée à même le mur. Il s'agit d'un plan fixe cadrant un ange de pierre ornant une tombe, tenant dans une main une rose. Image figée en apparence mais qui, après un laps de temps, révèle sa beauté simple : la rose est mue par une brise infime, le ventre et les épaules de l'ange se soulèvent ostensiblement et, plus encore, c'est l'ensemble de son corps parcouru d'une onde subtile qui, lentement, témoigne d'un souffle qui habite la statue. Il vit, imperceptiblement.

Lorsque je l'ai vu pour la première fois, *Angel* avait fait surgir deux souvenirs. Le premier concernait la peinture d'Édouard Manet, *Le Christ mort et les anges* (1864), scandaleuse par ses détails troublants, sa plaie peinte du mauvais côté, les yeux mi-clos à la fois morts et extatiques, etc. L'analogie de l'ange avec le Christ m'était sans doute apparue en raison de la position semblable des jambes, de la manière dont leurs bras droits reposent, de l'étrange similitude entre le visage de l'ange situé à gauche sur le tableau de Manet avec celui du film et, plus confusément, des plis de l'abdomen et de la structure très comparable des deux torsos. Ce souvenir et la comparaison spontanée qu'il avait générée provenaient aussi sans doute de l'ambiguïté identique qui habitait l'ange de David Claerbout et le Christ de Manet, de l'étrange vibration qui les plaçait dans un état intermédiaire entre exténuation et éveil. Je ne pouvais m'empêcher d'établir un lien entre la peinture de Manet et *Angel*, et ce lien perdure – avec Manet, avec la peinture en général.

Le second souvenir se rapportait à une anecdote racontée par le réalisateur David Lynch, datant de l'époque où il étudiait à la Pennsylvania Academy of Fine Arts de Philadelphie alors qu'il se destinait à devenir peintre : « J'avais peint un tableau presque totalement noir. Il y avait une figure, juste au centre de la toile. Je regarde cette figure, j'entends un bruit de vent et je vois une sorte de mouvement. Et j'ai eu l'espoir que le tableau soit vraiment capable de bouger, rien qu'un petit peu. Et voilà. Je ne savais rien sur le cinéma ou la photo. Je croyais qu'une camera 16mm était une marque de camera ! » Voyant *Angel*, j'avais eu le même doute au sujet des mouvements infimes que j'avais cru déceler, troublé par la possibilité que la respiration de l'ange n'ait été que le fruit d'une illusion.

Quoi qu'il en soit, les souvenirs surgis devant *Angel* contenaient par une heureuse coïncidence les éléments qui depuis m'ont aidé à mieux comprendre l'œuvre de David Claerbout et m'en ont dévoilé les aspects les plus passionnants.



Angel - 1997- Projection vidéo, noir et blanc, muet, 10 mn en boucle.

## Sections of a Happy Moment

Au milieu d'immeubles, deux enfants jouent au ballon, entourés par quatre adultes. D'autres personnages vaquent à leurs occupations, simples passants ou observateurs plus éloignés. Au total, onze personnes d'origine asiatique sont les protagonistes de ce vertigineux dispositif filmique résultant de la succession de quelques deux cents images qui défilent sur un fond musical. Le spectateur assiste à la vision démultipliée de la même scène, dont toutes les images correspondent au même instant – le moment où le ballon lancé par l'un des enfants est à son point culminant – selon des points de vue tous différents. La scène est dévoilée sous toutes ses facettes et à des distances toutes différentes, donnant l'impression, illusoire, que des centaines d'appareils ont été déclenchés simultanément pour capturer ce « moment heureux ».

L'origine de cette œuvre est une photographie ancienne d'un ensemble immobilier construit en Belgique dans les années 1960 par l'architecte Renaat Braem. Après avoir localisé le lieu, s'être rendu sur place pour y prendre des centaines de photographies, David Claerbout a « restauré » les images avec un logiciel de retouche numérique. Onze personnes sont choisies, photographiées en studio sur fond bleu à l'aide d'une quinzaine d'appareils. Au total, plus de 50 000 clichés sont pris afin de pouvoir permettre la modélisation en trois dimensions de chacun des futurs protagonistes.

*Sections of a Happy Moment* est donc un dispositif où rien n'est réel, mais où tout est réel : la scène n'a jamais eu lieu, les personnages ne s'y sont jamais trouvés, et pourtant le lieu comme les personnages qui l'occupent existent bel et bien, mais dans des temps et des espaces différents. Au-delà de la dimension sociale, de l'origine ethnique des personnages, ou de la sensation de contrôle autoritaire ressentie en raison de la multiplication des points de vue, le véritable motif (au sens pictural du terme) de l'œuvre est le ballon : il est le centre de gravité de toute la composition et tout se passe autour de lui, à partir de lui, selon des forces contradictoires, centrifuges autant que centripètes. Les images qui se succèdent virevoltent littéralement autour de ce point central, s'en approchent, s'en éloignent, sans que nécessairement d'ailleurs le ballon ne soit toujours présent sur l'image car il n'est pas indispensable qu'il le soit. Sa présence magnétique est induite par son suspens dans les airs, c'est lui qui impulse le gel temporel, c'est lui qui impulse au film son tempo si troublant où le temps est arrêté tout en étant parcouru par les lignes d'intensité de la durée. Dans cette œuvre, les fragments se spatialisent pour « faire » l'image. Une véritable ritournelle du motif s'enclenche. Elle utilise une trajectoire en spirale grâce à laquelle le motif central demeure présent tout en dévoilant les autres éléments constitutifs de son image. Cette structure en spirale, dans laquelle le regard virevolte, permet au motif d'être toujours présent ou suggéré, ce qui revient à dire qu'avec la spirale, nous sommes toujours dans une interférence de ce que l'on voit avec ce que l'on a déjà vu, dans une coalition entre le présent et le passé selon des parallaxes sans cesse changeantes, dans une spatialisation totale du regard.



Sections of a Happy Moment  
2007- Projection vidéo, noir et blanc, son stéréo, 26 mn en boucle.

## **PROCHAINES EXPOSITIONS AU FRAC AUVERGNE**

**Abdelkader Benchamma** / 4 juin - 20 septembre 2015

**Gilles Aillaud** / 2 octobre 2015 - 11 janvier 2016

**Wilhelm Sasnal** / 29 janvier - 15 mai 2016

## **PROCHAINES EXPOSITIONS DU FRAC AUVERGNE EN RÉGION**

### **Œuvres du FRAC Auvergne**

**Xavier Zimmermann, Georges Rousse, Eric Poitevin, Nils Udo, Darren Almond, Sylvia Bächli, Gabrielle Chiari**

Saint-Sauves d'Auvergne / 5 février - 10 mars

### **François Bouillon**

Chapelle du lycée Godefroy de Bouillon, Clermont-Ferrand / mai

Le 4 mai, soirée Potlatch en partenariat avec la Comédie sur le thème du Beau.

### **Élément terre**

**Darren Almond, Philippe Fontaine, Alix Delmas, AK Dolven, Simon Willems, Roland Flexner, Christian Jaccard, Sarkis**

Espace Culturel Européen, Le Monastier-sur-Gazeille / 6 mai - 13 septembre

### **Anne-Sophie Emard**

Domaine Royal de Randan / juin - septembre

### **Philippe Cognée**

Chapelle de la Visitation, Brioude / juillet

### **Des visages, des figures**

**Yan Pei-Ming, David Lynch, Sara Masüger, James Rielly, Elly Strik, Claire Tabouret, Gert & Uwe Tobias**

Halle aux Bleds, Saint-Flour / juillet - septembre

### **Marc Bauer – Sarkis**

Chapelle de la Madeleine, Saint-Saturnin / 24 - 27 septembre

## **À VOIR EN PERMANENCE**

**Alain Séchas - Etienne Bossut** / CHU Estaing, Clermont-Ferrand

## DANS LES LYCÉES

### Révoltes de l'esprit

**Martine Aballéa, Gilles Barbier, Frédéric Castaldi, Richard Fauquet, Frédérique Loutz, Manuel Ocampo, Dennis Oppenheim, Alain Séchas**  
Lycée Jean Monnet, Yzeure / jusqu'au 26 mars

### Anatomies

**Philippe Cognée, Aziz+Cucher, Gérard Fromanger, Pierre Gonnord, David Lynch, Fabian Marcaccio**  
Cité scolaire Albert Londres, Cusset / 8 janvier - 5 février  
Lycée Sainte-Marie, Riom / 24 février - 24 mars

### Le spectacle du monde

**Jean-Louis Aroldo, Darren Almond, Bruno Bellec, Xavier Zimmermann**  
Lycée Louis Pasteur, Lempdes / 6 janvier - 3 février

### Signes des temps

**Jean-Louis Aroldo, Horst Haack, Christian Jaccard, Johannes Kahrs, Fabrice Lauterjung, Al Martin**  
Lycée agricole de Neuvy, Moulins / 3 mars - 2 avril

### Œuvres du FRAC Auvergne

Lycée Blaise Pascal, Ambert / 10 mars - 30 avril

### Dessins de la collection du FRAC

Lycée René Descartes, Cournon / 19 mars - 28 mai

## ATELIERS JEUNE PUBLIC

**Les ateliers du mercredi** / Rendez-vous hebdomadaire pour permettre à vos enfants de devenir de véritables artistes en herbe ! Réservé aux enfants de 6 à 12 ans.  
Tous les mercredis (hors vacances scolaires) : de 14 h à 16 h

**Les ateliers des vacances** / Pendant les vacances scolaires, ateliers d'arts plastiques proposés aux enfants de 6 à 12 ans, adaptés selon l'âge des participants.  
Tous les après-midis (sauf le lundi) : de 14 h à 16 h 30

Pour recevoir toutes les informations, inscrivez-vous à l'accueil du FRAC Auvergne, ou par email : [contact@fracauvergne.com](mailto:contact@fracauvergne.com)



Fonds régional  
d'art contemporain  
Auvergne

