



Forsans sans lui-même

Sébastien Pasteur

► To cite this version:

| Sébastien Pasteur. Forsans sans lui-même. 2012. hal-00748079

HAL Id: hal-00748079

<https://hal.science/hal-00748079>

Preprint submitted on 4 Nov 2012

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Forsans sans lui-même

et lumen oculorum meorum et ipsum non est mecum
Et la lumière de mes yeux n'était pas avec moi

Ps. 38



Fig.1 "Celui qui buvait trop", *Celui qui...*

Le bar clair et obscur porté par l'âge de ses pierres et l'irrégularité de ses poutres donne à voir et à lire. Patrice Forsans y inaugure la série « *Celui qui...* », dans le lieu de ses amitiés et de ses errances dans l'alcool. C'est un vieux bar dont la hotte de la cheminée est ornée de têtes réduites d'animaux en plastique, trophées d'une chasse imaginaire cernant une horloge '*Continental clock estbl. 1870* ', jamais à l'heure. L'autre particularité décorative de l'endroit est la présence d'une vingtaine de miroirs anciens sortis de brocantes et de vide-greniers, aux styles variés, aux lustres aléatoires, témoins d'époques et de vécus divers, de la variabilité du temps. A côté, de vieux instruments à vent sont sortis des mêmes bric-à-brac créant un ordre de conciliation entre l'espace et les disparités temporelles.

La pièce chargée d'histoires est le lieu d'un acte de naissance : la série « *Celui qui...* » s'inaugure ici et avec elle, semble-t-il, la tentative de renaître d'un artiste en quête de son authenticité, de son endroit, alors que le sens se déversait dans la consommation alcoolique.

L'autoportrait photographique piège l'instant tout en déliant son emprise, il permet à ce qui passe de se figer dans une *expression*, de faire vibrer maintenant ce qui n'était laissé qu'au souvenir. Bien sûr, il appartient à tout artiste de sauver les apparences de l'oubli, mais le photographe possède une relation particulière vis-à-vis de la temporalité, en ce que son geste a à voir avec le temps sous le mode de la vitesse. Il fractionne le temps en son plus petit élément possible, l'obturateur rivalise avec les secondes en tâchant d'être plus rapide qu'elles.

Elles portent bien leur nom, elles secondent le temps dans son essence, mais sont secondaires, artificielles, voire accessoires, car elles secondent le temps en instrumentalisant la durée indivisible, permettant ainsi une appréhension certes, mais une appréhension purement théorique. La seconde alors, le photographe l'émiette afin peut-être de chercher la première, cette temporalité dans son jaillissement original et fécond, son pouvoir mystérieux de faire advenir, son authenticité même.

Le verre authenticide

Or la relation à l'alcool fait vaciller et met en abîme la capacité du temps à engendrer. Le temps intervient alors dans sa facticité, comme répétition vide, incapable de se nourrir de ses propres réitérations : c'est l'inverse de l'éternel retour nietzschéen. Ce qui revient dans l'alcoolisation ne peut revenir dans la différence, ou du moins la différence ne joue plus comme telle ; le temps qui passe indiffère, c'est qu'il ne passe plus du passé à l'avenir. Le temps est alors pure réitération d'où le comportement compulsif de l'alcoolique à l'égard du verre : ce qui se déverse n'a rien à emplir, la durée est vidée de son contenu, ainsi la fuite illusoire de la consommation est tentative trébuchante de retrouver ce qui s'échappe : la temporalité qui verse dans l'avenir.

La perte de soi dans l'alcool provient pour une grande part de cette non-tenue du temps. Certes, c'est cette temporalité décontenancée qui permet la mise à nue de soi dans l'ivresse mais ce qui s'y énonce est la nudité comme masque de soi, c'est le vrai sous le mode du mensonge car de l'authenticité nous avons perdu la trace.

Le recours de Forsans à une énonciation de soi par le prisme de la démultiplication appellerait une reconstitution de cet émiettement de l'authentique ; les facettes de soi sont à recomposer, l'unité du sujet est appelé, aspiré par la décomposition même, et l'exposition sans retenue des divers masques dont l'alcool pare l'individu. Car l'objet de décomposition, *celui* dont il s'agit, n'est autre que le photographe lui-même, en ce sens les personnages sont en quête de leur personne, une personnalité subjective affranchie de l'objectalité, mais tout ceci passe au crible d'un œil divisé. Dans « Celui qui buvait trop » Forsans se retrouve avec lui-même puisqu'il est seul ou plutôt, seul, il s'y trouve, et il est plusieurs. Les retrouvailles avec ses clones photographiques sont artifice, mais ses multiples sois lui permettraient de dresser son autoportrait et ainsi se retrouver. Il faudrait ici distinguer entre « l'avec soi » que Forsans met en scène et le « face à soi » qu'il élude sous toutes ses formes – il n'est pas même derrière l'objectif lorsqu'il se photographie. Néanmoins cette quête de retrouvailles indiquerait qu'il se serait au préalable perdu.

Le titre l'énonce : ce serait la perte de soi dans l'alcool. Ici serait révélée l'incapacité du sujet d'être face à lui-même et le détour par la création photographique serait un remède contre ce contournement. Mais en se démultipliant Forsans est toujours l'autre et dans ce bar vingt-deux miroirs sont ignorés. Le seul acte contemplatif de soi réside dans la composition de l'œuvre à laquelle le spectateur n'a pas accès, ainsi la thérapie par la création se déroule dans l'angle mort du processus créatif.

La glace et le verre



Fig.2 : "Celui qui buvait trop"
(détail), *Celui qui...*

Le verre de bière dont l'artiste est amateur est un envers, l'envers du décor justement, et l'inverse du miroir. Ce dernier présente en son sein la lisse surface du reflet et son pourtour est éclatant, doré à l'or fin. Le demi, ce compagnon de déboires, cette moitié, présente une fragile transparence, une fragile surface ternie par l'éclat blond de la bière. Ce serait là cadre interné, liquéfié, cela dont on s'emplit pour sortir de ce qui nous enferme ; mais le cadre est ce sans quoi l'image de soi ne peut être contenue.

Si le cadre est consumé, et ce notamment par la déstructuration de la temporalité, c'est le visage qui perd ses contours et qui est contourné. L'image spéculaire de la glace est aussi relative à la liquéfaction : Narcisse noyé dans son propre reflet. On pourrait dire à l'égard de cette version du mythe où le protagoniste désespérant de rejoindre sa propre image finit par s'y éteindre, que l'amour qu'il éprouve n'est pas un amour de soi contrairement au sens courant donné à l'adjectif « narcissique ». Le héros aime un reflet, la promesse d'une transparence sous laquelle passent les eaux troubles du temps. Le miroir a gardé cette promesse de vérité et l'a sublimée. Lisse, froide et immobile, la surface du miroir n'est plus la surface de l'eau mais quelque chose y glisse encore et demeure : je ne peux pas échapper à mon reflet dans la glace quand bien même il n'existe que par mon regard – ainsi est-ce mon regard qui piège ma propre image.

Le piège de Narcisse est celui-ci : ne pas quitter des yeux l'image sans quoi elle s'évanouira dans la rivière de l'oubli. Mais l'illusion qui le fera mourir est dans la duplication de soi que Narcisse n'arrive pas à dépasser, ne pouvant retrouver l'unité originelle de soi. Le miroir différencie l'identité, et Narcisse est resté prisonnier de cette différenciation sans pouvoir revenir à sa propre unité et à son autonomie. Si la réflexion du miroir dépend de mon regard, le regard de Narcisse est dépendant de son reflet, il a versé dans la pure matérialité de lui-même c'est ainsi que, paradoxalement, la psyché lui vole son âme au lieu de la révéler. Ce que le mythe énonce est alors bel et bien une perte de soi, parce que le soi est conçu comme autre, celui qui se contemple ici, ne s'appartient plus, le processus d'individuation que permet le stade du miroir est devenu ici processus de division.

Si le moment du miroir dans le mythe de Narcisse est mortifère celui de Bacchus serait créatif. Car il y a un bien un lien entre Dionysos et le miroir, Plotin réfère à cette ancienne version de l'histoire du maître de l'ivresse, ainsi dans l'*Ennéade* IV, III, il est écrit : « Si les âmes humaines se sont élancées d'en haut ici-bas, c'est qu'elles ont contemplé leurs images comme dans le miroir de Bacchus » (trad. M.-N. Bouillet)¹. Curieux élanement que celui de cette chute en un corps, mais le miroir par réflexion est aussi un renvoi en sorte que l'âme qui se contemple est renvoyée à son origine ; puisque la chute en la corporéité est le fruit d'une réflexion de l'incorporel. Cette plongée dans l'amour de soi provoque donc ce moment créatif où les corps reçoivent le souffle de l'âme et par là également, leur individuation. Mais doit-on penser que le reflet resplendit en un miroir, ou dans la coupe dionysiaque ? La vérité du reflet est-elle celle de l'eau pure et figée ou celle du vin prisonnier ? Quoiqu'il en soit, c'est dans l'obscur qu'il faut rechercher la vérité, dans le fond du verre, ce point de mire de l'alcoolique, au fond de la glace où l'on se lit comme ombre lointaine.

¹ « D'après un mythe antique, Bacchus, s'étant contemplé dans un miroir et ayant été charmé de sa beauté, avait formé la nature à son image. Appliquant ce symbole aux âmes humaines, on disait qu'elles s'étaient elles-mêmes contemplées dans le miroir de Bacchus et que s'étant éprises d'amour pour leur image, elles étaient descendues dans des corps ». (Note de la traduction Bouillet, T.III, p. 289).

Mallarmé parle-t-il du lac de Narcisse ou de la psyché dans cet extrait de l' *Hériodiade*² ?

O miroir !

Eau froide par l'ennui dans ton cadre gelée

Que de fois et pendant des heures, désolée

Des songes et cherchant mes souvenirs qui sont

Comme des feuilles sous ta glace au trou profond,

Je m'apparus en toi comme une ombre lointaine

Mais, horreur ! Des soirs, dans ta sévère fontaine

J'ai de mon rêve épars connu la nudité !

Le reflet et le liquide décidément s'appellent l'un l'autre, mais le liquide alcoolique défait le potentiel d'un éros créatif en bacchanales où le désir n'est plus que son propre objet. Il en est ainsi du verre de bière où le cadre doré est interné dans la fragile structure de verre, qui empêche le reflet, dédoublant l'image de soi dans la conscience du buveur qui perd tout cadre et verse dans une logorrhée sans fond. Le sujet ne se tient plus, car le narcissisme de l'alcoolique, qui raconte sa vie et la ressasse s'abîme dans sa propre image ; ainsi Narcisse par trop penché sur son spectacle, son être et son histoire ne lui appartiennent plus, il a fait de sa personne un objet. Et pour cause, cet objectivation de soi est une tentative de se ressaisir alors que dans la conscience la personnalité se dédouble et la cohésion de la personne se délite. Ce « je » qui bégaie chez la personne soûle est un sujet qui se perd et que désespérément l'individu cherche à réintégrer ; plus il s'éloigne et s'embue, voilant l'image et sa mémoire, plus la personne doit parler, c'est son mécanisme de survie.

L'on comprend que dans ces termes l'autoportrait photographique de l'homme alcoolique doit révéler ce caractère projectif du comportement, alors même que l'image de soi est pour ainsi dire intro-jetée dans la boisson. Cette problématique des failles de l'extériorité, fruit des errances de la construction spatio-temporelle sous les effets de l'éthanol apparaît également dans un *Autoportrait* de Patrice Forsans, cliché qui fait partie de la série *Je suis...*

2 Stéphane Mallarmé, « Hériodiade », *Poésies*, 1887



Fig.3 : "Autoportrait", *Je suis...*

L'on y retrouve le thème de la transparence et du miroir sous la forme d'une image inversée. Mais ce qui doit nous intéresser avant tout c'est que, à nouveau, il y a duplication. L'on y voit un jeu du négatif et du positif, de la lumière et de la nuit, de la vision et de la cécité. Forsans se déverse dans l'autre soi, et ne regarde pas l'objectif dans le cliché de gauche, blanc : il ferme les yeux. Ici s'exprime une étrange clarté, la vérité d'une âme manifestée par le corps quasi diaphane et clos, ainsi sommes-nous invités à suivre un trajet introspectif. Dans le même temps l'œuvre impose une interdiction, la mitoyenneté des contraires révèle ainsi le paradoxe et le double « je » de l'autoportrait : montrer ce qui de soi ne se voit pas, faire de sa subjectivité un objet qui permet de contempler la subjectivité même. L'intimité perce en effet, et ceci est propre à Patrice Forsans, en ce sens ces clichés mitoyens disent bien quelque chose de lui-même, énoncent en clair-obscur la problématique du face à soi qui est spécifique à cet artiste, à ce moment-là.

Ce chemin intime partagé nous mène vers la lumière en nous conduisant dans son envers – curieux voyage pour un photographe que celui promis par la cécité. En fermant les yeux Forsans est spectateur de son intériorité, mais il la divise, éludant du même coup le spectacle du miroir de l'âme : le regard. Le photographié se regarde les yeux fermés, et c'est ainsi qu'il se voit, mais il voit double et nous ne le voyons pas. L'évitement du miroir ou de l'objectif – le regard de l'autre – fait perdre la face au portrait.

Les yeux lumineux du portrait négatif sont presque accusateurs, violents, ils nous transpercent parce qu'ils sont creusés par la lumière ; peut-être y-a-t-il l'accusation de ce vol de l'âme, ou menace à

qui viendra la prendre ou la dévoiler. Celui qui prend et dévoile est juste en face, il tient l'appareil photographique, il se regarde, il se voit, nous ne le voyons pas. Et celui qui se tient en face se voile la face, dénonçant irrémédiablement l'ombre de lui-même. Car nous sommes en présence de la manière même dont Forsans se voit, et il voit double, le diptyque appelle son autre, l'unité du sujet, sa réconciliation, c'est cette aspiration même, cette aspiration au même, du dépassement des contraires qui révèle la fantomatique tierce personne, l'ombre de soi qui veille à la manière d'une synthèse attendue, d'une complétude espérée, d'une honnêteté envers soi, l'intègre triptyque des clartés, des obscurs, et de l'inconscient mis à nu.

Dans *Celui qui...* l'autoportrait est conçu comme essaimage calculé des facettes de soi, un agencement du multiple où l'unicité est garantie par le décor unique. La simultanéité de diverses représentations de lui-même en un même lieu dit en effet la puissance du décor, inébranlable, et l'ébranlement de soi, jamais le même. Ce spectacle irréel arrache le sujet à son territoire où pourtant il aurait pu trouver repos, et il emmène ce socle, l'extrait de son ancrage ; en quoi Forsans devient le décor mouvant, et le bar une fausse enveloppe corporelle. Par la démultiplication alors, le corps perd son être charnel et fait perdre au contexte visuel sa capacité à faire exister ici et maintenant.

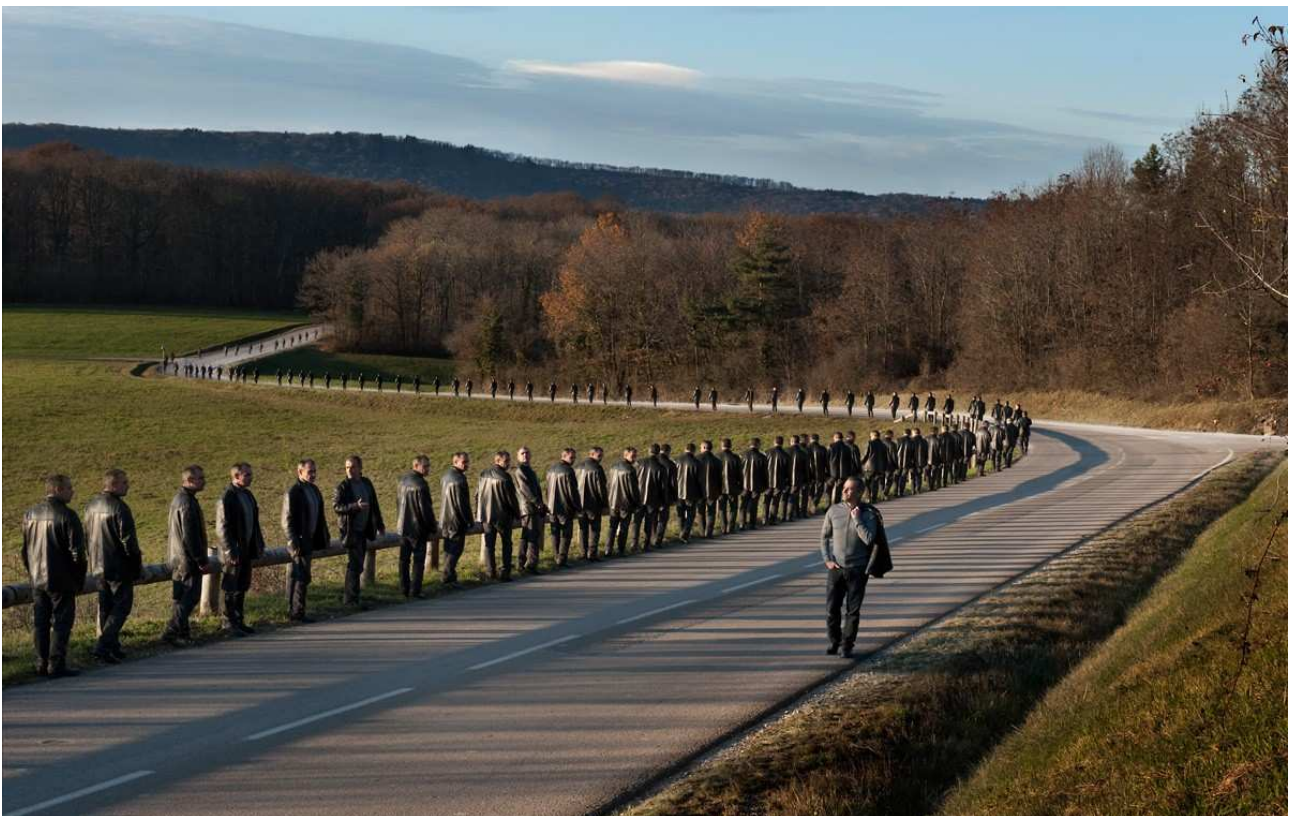


Fig.4 "Celui qui en revenait", *Celui qui...*

L'on retrouverait dans l'œuvre « Celui qui en revenait », le pendant inverse de cette déterritorialisation par l'alcool. Sur cette photographie une multitude de Forsans marchent en file indienne sur le côté gauche de la route. Un seul de ses clones marche à droite et dans l'autre sens ; certains le regardent avec hébétude, où va-t-il ?

Ce Forsans-là a retiré sa veste de cuir qu'il portent négligemment sur son épaule. Il laisse son regard errer dans le paysage, il contemple. L'image apporte ici l'apaisement d'une re-territorialisation et le recouvrement d'une enveloppe – la peau auxiliaire est retirée – renouant avec un chemin dont il apprécie l'incertitude tout en goûtant sa beauté. Par son errance qui fait retour, le sujet photographié a pris cette fois sur un lui-même qu'il méconnaît encore et ne regarde que de loin. Le paysage inviterait au détournement d'un chemin subi et serait alors l'occasion d'un retour sur soi ; d'où la bifurcation de celui qui marche vers nous et se cherche encore. Ici la projection de soi n'est pas dans l'acte de se photographier mais dans la contemplation de la nature, le photographe se voit se cherchant, c'est la quête même qui est représentée par le détour.

Quand le bar, lui, serait un lieu de contournement où le personnage dans la rencontre avec lui-même s'échappe et perd son identité, montrant ces facettes de lui qui lui voilent la face. Ce *kuhl* qui souligne les yeux des arabes, cette poudre fine nommée « antimoine » par les alchimistes, agrandit le regard certes, mais divise (*anti-monos*)³. Alors que l'échappée dans le paysage est le rêve de retrouvailles et d'un retour au travail : faire l'autoportrait. Ce retour, lorsque la créativité par la détérioration spatio-temporelle est dissoute dans l'alcool passerait par une échappée, une rêverie, loin des fards et des faux-semblants, la nature ne ment pas.

Mais le revenir peut aussi bien désigner le chemin inverse, un chemin spéculaire : on ne change pas de route mais il y a passage d'un sens à l'autre, renversement du multiple à l'un. Ce passage, comme nous l'avons déjà souligné, est problématique sous les effets de l'alcoolisation qui déverse sans jamais faire sens. Dans la nature, le sujet qui revient ne heurte pas le mur de l'illusoire, il passe outre.

Si l'on met face à face les deux œuvres - « Celui qui buvait trop » et « Celui qui en revenait » - nous sommes frappés par la différence dans l'intensité du mouvement. Lâche pourtant dans celui qui chemine, l'opposition de la file indienne moutonnaire et du rêveur solitaire inverse, met en place une tension qui authentifie l'épaisseur de quelque chose qui agit.

3 Cf. notre article : « Le non-lieu du temps dans l'alcool, à propos de la lettre B de l'*Abécédaire* de Gilles Deleuze », in *Philosophique 2012 Hegel – Deleuze*, Besançon, PUFC, 2012

Dans le bar, les personnes ne sont que des personnages dont le signe authentique serait révélé par celui qui quitte les lieux, s'en allant vers la lumière. Mais on le sait, cet alcoolique repu, ne part que pour revenir sans avoir fait retour sur lui-même, sans retrouver une temporalité qu'il a noyée.



Fig.5 : "Celui qui buvait trop" (détail),
Celui qui...

Le puzzle de soi devait fournir l'occasion de le reconstituer, mais la quête est vaine puisque l'artifice et le montage prévalent dans cette image plus que dans toute autre de la même série, et ce n'est pas un hasard, c'est bien le propre de l'alcool que d'engendrer l'agencement artificiel de soi et de multiplier, préalable à une quête de l'authentique disséminé par le produit.

L'image est un mensonge qui dit la vérité et le décor invariant du pub, peuplé de figures en mouvement figés, donne à lire la différenciation de l'identique, comme perte d'unité : le soi y est trahi comme spectre, frein irrémédiable à sa reconnaissance spéculaire car l'alcoolique ne peut se voir dans le miroir, ou du moins, il ne voit jamais lui-même.

Ainsi Forsans réalise le portrait du fantôme de soi, ou son ombre, car ne dit-on pas de celui qui perd la face qu'il n'est plus que l'ombre de lui-même ?



Fig.6 : "Celui qui ne se regardait plus dans la glace", *Celui qui...*

Mais l'ombre ne saurait être une façade, c'est là sa force et il faudrait même aller plus loin en disant que l'ombre de soi est ce qui reste lorsque nos facettes ne nous révèlent plus. L'ombre de soi demeure, mieux, elle veille et surveille. C'est ce que montre le deuxième cliché de la série *Celui qui...*

Dans cette photographie, intitulée « Celui qui ne se regardait pas en face », c'est le miroir qui regarde une personne nue, abattue, ne pouvant faire face à sa propre image. Celui qui se regarde voit celui qui ne se regarde pas et à nouveau il ne font qu'un par le truchement de la division. Nous pouvons songer aux *Ménines*, mais l'autoportrait de Velazquez est aussi portrait de l'Infante et enfin, de manière centrale, dans le miroir que les sujets peints ignorent mais où le regard du spectateur plonge, celui du couple royal. Velasquez nous regarde, nous sommes rois ; c'est le coup de maître du peintre espagnol, il représente une subjectivité devenue souveraine en un siècle qui a posé le sujet comme socle de tout savoir, *ego sum, ego existo*.

La scène du miroir de Forsans se joue, à première vue, aussi à quatre : au premier plan l'homme tête baissée accroche sa main au miroir, ultime geste, ultime appel lorsque les mots se sont perdus. Celui qui le touche en reflet, sans le toucher véritablement, le regarde sans le voir car seul celui qui voit,

l'homme face au miroir, est précisément celui qui ne regarde pas. Côte à côte du personnage central, deux autres, leur visage presque impassibles, mirent la honte et le désespoir. Ce triptyque accompagne le Forsans impuissant et se présente ainsi comme une icône, un retable devant lequel s'échouent ses prières. Si cela donne irrémédiablement à la photographie une dimension sacrée, cela doit également en livrer l'arrière-fond spirituel.

« Je m'apparus en toi comme une ombre lointaine », ce vers de Mallarmé trouve là son illustration car il y a un cinquième personnage dans le cadre du miroir, au fond, dans l'obscurité. Il ne participe pas à la scène, il attend, il veille. C'est cette personne-ci qui est réelle car c'est elle qui est toujours là, l'ombre de soi, cachée derrière le ruissellement du temps qui inonde le miroir d'une pellicule d'eau nourricière, celle qui noie et fait renaître des fonds baptismaux.

*Dis-moi, toi qui es descendu dans ses profondeurs, ce que l'on rapporte de la poussière des tombeaux ; dis-moi ce qu'il y a de caché dans l'obscurité des morts, et si les vivants doivent chercher parmi des momies leur consolation.*⁴

Ce poème de Schiller énonce également que la vérité est à chercher par-delà la façade des vivants dans la noirceur de la mort. Le sens n'est pas dans la lumière et c'est le monde des ombres qui détient la clé du mystère de ceux qui vivent. Ainsi l'ombre de soi est celle qui espère et qui demeure, elle est le dernier recours, aussi Forsans ne se retrouverait lui-même que lorsqu'il envisagera son ombre, c'est-à-dire lorsqu'il osera faire face à son visage. Cette possibilité d'une renaissance, le photographe l'a examinée à travers une œuvre qui scrute le végétal dans ce qui reste après leur vie, des poussières de feuilles, squelettes aux nervures lumineuses où s'accrochent encore des lambeaux de peau.

4 Schiller, *Le génie*, Traduction par X. Marmier. Paris, Charpentier, 1854 (pp. 168-170).



Fig.7 : "Regeneration 20", *Régénération*

On se tromperait pourtant en considérant ces haillons végétaux comme des peaux déliquescentes, car à y regarder de très près, et la série nous y invite, l'appareil photographique faisant office de microscope, la peau est sur le squelette même, elle y reste accrochée, vivante, une pelure ineffaçable. Le vivant n'est pas dans l'oripeau mais dans sa colonne vertébrale tapissée d'une enveloppe secrète. La quête de Forsans est bien celle-ci : trouver l'enveloppe du corps et par là son unité qui s'est égarée dans l'alcool. Une peau et des racines, car que sont ces êtres fantoches qui déambulent plusieurs alors qu'ils devraient ne faire qu'un sinon des clones sans histoire, sortis de la trame de leur vie et de leur passé ?

Mais comment reconquérir cette unité, comment retrouver le visage réconcilié avec le temps qui passe ? Comment faire à nouveau passer le temps dans ce visage ? Il fallait aller au bout du piège alcoolique, en démonter les rouages, et c'est ce que Patrice Forsans a fait.

Puisque l'alcool déstructure l'espace-temps le photographe a suivi le chemin de l'éparpillement en le maîtrisant, en livrant l'image de la décomposition. Le secret de son œuvre d'autoportrait nous est délivré enfin dans un travail qui ne relève pas apparemment du portrait. Forsans a créé un cliché, une photographie d'arbre, développée sur un carré de 1,20x1,20m, l'a divisé en 400 pièces montées sur des cubes de différentes hauteurs (Fig.8).



Fig.8 : "Regeneration", *Régénération*

Au-delà de la prouesse technique, il faut s'interroger pour finir sur les motifs d'une telle déstructuration spatiale. Est-ce une photographie en relief ? Ou, par la déstructuration de l'espace Forsans cherche-t-il à restructurer le temps ? Ce qui est décortiqué et reconstruit en tout cas, laisse à l'ombre l'espace pour se mouvoir, et exister, c'est l'occasion pour la temporalité de retrouver un itinéraire à habiter, et c'est ce qu'il fallait nous montrer.



Fig.9 : "Regeneration 4", *Régénération*

Références iconographiques, Patrice Forsans, Atelier-Contrast, 12 Rue de l'Avenir 25000 Besançon

Fig. 1 :Forsans Patrice, « Celui qui buvait trop », *Celui qui...*, Atelier Contrast, Besançon

Fig. 2 :Forsans Patrice « Celui qui buvait trop » (détail), *Celui qui...*, Atelier Contrast, Besançon

Fig. 3 :Forsans Patrice « Autoportrait », *Je suis...*, Atelier Contrast, Besançon

Fig. 4 :Forsans Patrice « Celui qui en revenait », *Celui qui...*, Atelier Contrast, Besançon

Fig. 5 :Forsans Patrice « Celui qui buvait trop » (détail), *celui qui...*, Atelier Contrast, Besançon

Fig. 6 :Forsans Patrice « Celui qui ne se regardait plus dans la glace », *Celui qui...*, Atelier Contrast, Besançon

Fig. 7 : Forsans Patrice « Regeneration 20 », *Régénération*, Atelier Contrast, Besançon

Fig. 8 : Forsans Patrice « Regeneration », *Régénération* (assemblage de 400 tirages photos contrecollés pvc 5x5cm sur 5 niveaux de profondeur. Fixation sur support bois 120x120cm.), Atelier Contrast, Besançon

Fig.9 : Forsans Patrice « regeneration 4 », *Régénération*, Atelier Contrast, Besançon