

## Quand la photographie dit «je» à propos de correspondance new-yorkaise de Raymond Depardon

JEAN BAETENS

Les lieux de l'art ne sont jamais communs. A changer de support, les oeuvres rencontrent une forme et un sens nouveaux: même reprises littéralement, elles s'offrent dans un cadre distinct, susceptible d'en modifier l'orientation. Travaillées ou involontaires, stériles ou enrichissantes, les métamorphoses sont inévitables et aucune lecture ne gagne à oublier la disposition actuelle de son objet.

Si, mieux que d'autres pratiques, la photographie permet de formuler ce problème, c'est sans doute parce qu'elle multiplie les lieux privilégiés. Parangon suprême de la reproduction ou, plus exactement, pour suivre les analyses de Benjamin, de la reproductibilité, elle juxtapose sans hiérarchie des supports spécifiques: par exemple les cimaises du musée, les feuillets de l'anthologie ou du catalogue, les pages du journal. Et si, plus peut-être que d'autres livres de photographies, *correspondance new-yorkaise* de Raymond Depardon fournit l'occasion d'illustrer les enjeux d'un tel oubli, c'est parce qu'il en est à la fois, paradoxalement, la cause et la conjuration. En effet, autant la conception de ces photographies est inséparable d'un premier support, autant leurs structures internes permettent non moins le dépassement du projet de départ, si spectaculaire et cohérent soit-il.

La première version de ce travail est issue d'une commande pour les moins inhabituelle. Pendant deux mois, du 2 juillet au 7 août 1981, le photographe de l'agence Magnum devait envoyer chaque jour à *Libération*, selon le mélange, cher à l'auteur, du témoignage et de l'autobiographie, une photo de New York et quelques mots d'accompagnement. Tous les jours, du 6 juillet au 12 août, une page du service étranger était réservée à cette «carte postale», mi-chronique, mi-journal intime, que la rédaction complétait sans jamais toucher à son intégrité visuelle.

Judicieuse, car liée aux propriétés fondamentales du support, la contrainte de la photo quotidienne s'est avérée aussi productrice que, sur le plan esthétique, satisfai-

sante. Est-ce le succès obtenu, à peine franchi le cap des premières livraisons, qui a fait naître le désir du volume? A feuilleter l'ouvrage, il devient clair que la raison est plus fondamentale et qu'en cours de route le simple enchaînement journalier de photos de New York s'est mué en amorçe de feuilleton, et partant en appel au livre.

En 1981 paraît donc, aux éditions de l'Etoile, le premier volume de la collection «Ecrit sur l'image»: Raymond Depardon, *Correspondance new-yorkaise*. Alain Bergala, Les absences du photographe. Or, loin de souligner les effets de séquence que le livre met en exergue, la présentation choisie s'efforce diversément de faire revivre le projet initial et l'expérience vécue, très angoissante, du reporter qui s'était promis de ne pas tricher. Il en résulte une tension sourde, mais omniprésente, avec les structures de la série (re)constituée.

Réitérées tout au long du volume, les entraves à la pulsion narrative de *Correspondance new-yorkaise* «bis» relèvent d'au moins trois types.

Les premières, de loin les plus visibles, tiennent à l'extrême variété du dispositif dans lequel l'oeuvre se voit incluse. Placée en regard de l'essai de Bergala, *Correspondance new-yorkaise* s'entoure d'un complexe appareil péri(photo)graphique. Après l'introduction de Christian Caujolle, le directeur photo de Libération, qui retrace la genèse, puis la réalisation à Paris, du reportage journalistique, le *Prologue* de Raymond Depardon explique comment lui est venue l'idée de la curieuse correspondance, avant de montrer, sur trois doubles pages, le dépôt d'une suite d'enregistrements sauvages, prises de vue faites uniquement pour tromper la solitude et chasser le spleen, esquisse inconsciente d'un projet qui restait à formuler. L'épilogue continue à raconter, sur le mode de *Correspondance new-yorkaise*, comme si l'énergie mise en branle par l'exécution de ce projet réclamait d'être dépensée intégralement, les premières journées du retour de Depardon en France. *Correspondance new-yorkaise* apparaît ainsi comme phagocytée par son entourage. Il ne suffit pas de dire que cette disparité quantitative rend friable la coupure de l'oeuvre et de sa périphérie. Si prolixes et si travaillés sont en effet les cadres divers, qu'il s'opère une tacite inversion des rôles de l'oeuvre et de son pourtour, celle-là n'étant plus que l'illustration plus ou moins nécessaire, plus ou moins adéquate, des thèses avancées dans celui-ci. Bref, du livre de photographe qu'il devait être, *Correspondance new-yorkaise* devient secrètement un essai illustré sur la photographie. Pareille mutation, cela est évident, ne reste pas sans conséquences sur la lecture des photos de Depardon, qui seront plus regardées une à une qu'envisagées dans leur indéniable succession.

Le parti pris de la maquette de couverture, qui exhausse à la face du livre une de ses doubles pages internes, corrobore cette métamorphose. En ce qu'elle juxtapose le verbal et l'iconique, la couverture souligne certes le programme de la collection et sa volonté de briser l'écart du commentaire et de la photographie. Mais en ce qu'elle tient pour acquise la capacité des feuillets d'intérieur d'être prélevées sans dommage excessif, elle restaure l'autonomie des images condamnées, dans le livre, à se suivre de manière réglée.

Un second groupe d'obstacles au déchiffrement sériel de *Correspondance new-yorkaise* a trait aux clivages formels opposant la série aux images reproduites en amont et en aval. Ce qui frappe le plus dans l'Épilogue, par exemple, c'est le caractère très enchaîné de ses images clausulaires, lesquelles alignent deux moments d'une même action. Dans *Correspondance new-yorkaise*, une transition aussi liée fait clairement défaut, et ce contraste ne peut qu'augmenter l'indépendance attribuée à ses segments. Quant au *Prologue*, l'adversité des parties est plus franche encore. Autant les images de la *Correspondance* jouissent d'une solitude certaine, isolées qu'elles sont en belle page, autant la disposition des photos du *Prologue* en deux bandes, l'une tout en haut, l'autre tout en bas de la page, de quatre photographies ne présentant la moindre solution de continuité entre elles, empêche toute insularité. Depardon justifie cet écart à hauteur de son projet: au seuil de l'oeuvre, il présente en vrac des images desordonnées, prises sans souci d'aucun destinataire, pur magna auquel le photographe refuse d'appliquer la discipline qui fait tout l'intérêt de *Correspondance new-yorkaise*. Or, au-delà de cette tension superficielle entre le collage du *Prologue* et le détachement de la *Correspondance*, il importe de bien se rendre compte que l'organisation interne des unités respectives traduit, si elle ne les rend possibles, les options divergentes de chacune des séries. Le trait le plus saillant des images de *Correspondance new-yorkaise* est, comme le souligne très justement Bergala, l'incroyable perfection de leur cadrage (en tant qu'organisation de lignes dans le rectangle de la photographie) comme de leur composition (en tant que mise en scène des personnages qui évoluent dans ce décor). Cet accomplissement formel de l'image facilite de toute évidence le repli sur soi. Dans le *Prologue*, par contre, de manière d'ailleurs tout aussi achevée, c'est à un décadage, plutôt, que l'on assiste. Apparemment désorganisées, les photos voient se brouiller la frontière qui les sépare. Aussi donnent-elles l'impression, à plusieurs endroits, de se fondre en une image globale alliant des espaces incompatibles entre eux. Ce puissant effet visuel n'est pas obtenu par la seule juxtaposition des photographies. Bien plus important est le fait que les images du *Prologue* se divisent en zones rectilignes claires et foncées qui scindent le sujet tout en autorisant des raccords chromatiques avec les blocs noirs ou blancs des photos alentour (voir illustration).

Il est enfin un troisième facteur qui contribue à enrayer les virtualités narratives de *Correspondance new-yorkaise*. Chacun à sa façon, les commentaires adjacents, par l'attention qu'ils accordent à l'angoisse quotidienne du photographe, refoulent systématiquement cet aspect séquentiel. A cet égard, l'essai d'Alain Bergala, passionnant du reste, mérite bien sûr une lecture critique. Car s'il éclaire utilement le travail de Depardon reporter, il obscurcit peut-être le volume où le reportage est réimprimé. Prenant le contrepied du stéréotype bressonnien de la photographie comme rencontre heureuse avec un fragment et un instant du réel, Bergala part d'une thèse adverse: pour lui l'acte photographique est ce qui conduit le photographe à faire l'expérience du manque, du vide, de l'échec. Cette absence du réel, que le photographe rate au lieu de le rencontrer plus ou moins idyllyquement, laisse pourtant affleurer une présence



plus intense, celle du sujet, dans l'exacte mesure où le photographe se définit, en suivant la triade lacanienne, par rapport au réel (le monde exclut le photographe et le vu, non pas, comme on l'a toujours dit, à la communion avec les choses, mais à la solitude), l'imaginaire (privé du réel, le photographe va s'identifier aux sujets de ses prises de vue) comme au symbolique (l'«image réelle», comme la nomme Bergala, reste toujours hantée par une «image mentale», celle dont le souvenir persiste, celle aussi qu'ont réalisée d'autres photographes).



Pour novatrice que soit l'interprétation de Bergala, force est pourtant de constater qu'elle vise surtout la photographie en général. Dans cette perspective, l'auteur est évidemment fondé à calquer sa démarche sur l'expérience présumée de Depardon et à écrire sur *correspondance new-yorkaise* sans en avoir les pages sous les yeux: «(...) je me suis efforcé de ne jamais confondre le moment où je regardais ces images et le moment de l'écriture. Pour éviter deux tentations. Celle de renvoyer trop souvent le lecteur à telle photographie, à tel détail, comme cela se pratique quand on veut créer une illusion de garantie, un effet de preuve. (...) Deuxième tentation: celle de décrire les photographies que l'on a sous les yeux, qui condamne à glisser sur la surface brillante des images en ayant peur de les rayer avec quelques bouts de vérité un peu trop rugueux, tentation qui va souvent de pair avec le style «lisse» ou «artiste» que suscite la photographie quand il s'agit de n'en rien dire.» (o.c., p. 82).

Si l'attitude de ces pages est inverse, la raison principale en est qu'elle part d'un autre objet, à savoir le livre et non plus la série de *libération*, qui rend l'approche de Bergala insuffisante. Cette mutation du point de vue transforme le principe même de l'absence photographique: loin d'être des images mentales qui viennent se loger en

creux dans les photos effectivement réalisées, les images dont la force poursuit l'auteur cessent d'appartenir à la mémoire du photographe pour s'étaler à l'intérieur de l'album. Dit autrement: si Depardon pense à d'autres photographies, il pense aussi aux *siennes*. La lecture doit donc, sous peine de rater la spécificité de son objet, se rendre attentive aux lois de la composition du volume. Sans pour autant se limiter à une trajectoire linéaire, elle a pour tâche de faire prévaloir les multiples manières dont les images s'appellent les unes les autres. Corollairement, l'adoption d'un mode de lecture plus syntagmatique transforme elle aussi la question de l'absence du photographe, réduit, dans l'analyse de Bergala, à se projeter sur les sujets photographiés. C'est ainsi qu'il ne peut être tenu pour indifférent que la série contienne un véritable *autportrait*. Que cependant le photographe décide de lui-même se mettre en scène, n'implique pas forcément, ainsi qu'on essaiera de le démontrer, la fin de son absence. Mais pour cerner ce paradoxe, la reconstitution de la logique faisant déboucher sur l'inclusion de cette image s'avérera un chemin plus approprié que les spéculations sur l'être de la photographie.

La continuité directe qui émane des 31 photos de *Correspondance new-yorkaise* n'est pas uniquement visuelle ou thématique. Elle ne tient pas en premier lieu à la griffe omniprésente de Depardon, par exemple au niveau du cadrage, toujours impeccable, ni à l'exploitation d'un petit nombre de motifs, tous liés à l'errance quotidiennement répétée du photographe, aux lieux dont il finira par être familier comme aux corps de métier qu'il lui arrivera de croiser. Très vite, des amorces narratives s'installent et guident la transition d'une image à l'autre, parfois à proximité, la chronique glissant alors vers le feuilleton, comme dans cette diptyque où se relaient l'image d'une jeune fille au regard émerveillé et celle d'une pile de journaux arborant le cas d'un enfant torturé à mort (p. 57 et 59), parfois à distance, comme dans cette structure en arche reliant la photo d'une plage privée (p. 33) à celle d'une plage publique (p. 53). L'ordre observé, qui fait passer du privé, pour dire le simple, au public, pour énoncer le double, est d'autant moins gratuit qu'au moment même où Depardon procède à cette répétition, il tresse à la mention d'une antithèse chromatique (Noirs vs Blancs) qui n'est pas qu'un effet de réel, un commentaire sur la nature ambivalente de ses images, à la fois personnelles et habitées par ses modèles: «19 juillet 1981. New York. Dimanche à Coney Island. Je pense aux années 50, aux photographies de Robert Frank et de Weegee. Si le décor n'a pas changé, il n'y a plus de blancs, ou les seuls qu'on voit sont armés d'appareils photo.»

Un pas décisif est toutefois hanché au moment où *Correspondance new-yorkaise* procède à des variations sur une même photographie. Avec cette manoeuvre, la prise en charge des relations d'ensemble devient inévitable.

De toutes les réduplications, la plus aisément repérable concerne les quatre vues panoramiques des gratte-ciel de New York (p. 29, 51, 61, 85). Leur disposition embrassée, suivant un schéma *a/b/b/a*, saute immédiatement aux yeux. Photos centrales et images placées aux extrémités s'opposent aussi bien par la position de l'observa-

teur (ici sur un navire, s'approchant ou s'éloignant de New York, là dans une tour de la ville même) que par le sujet cadré (seules les images externes montrent, avec le décor urbain, des personnages humains, dans les photos du milieu, c'est la ville qui constitue l'unique protagoniste).

Déjà remarquable en raison de ses rimes internes, cet agencement l'est encore plus pour ce qui est de sa position dans le livre. Sa valeur, aux angles, est en effet ouvertement autoreprésentative: la fin de l'oeuvre montre une scène de départ et cette superposition de la place et du sujet permet de reconnaître dans la scène d'approche offerte par la troisième photo de la série le soulignement d'un début décalé, ou, mieux, d'un nouveau départ. L'ouverture du livre se voit ainsi dédoublée, les deux premières images apparaissant comme une entrée en matière manquée. Leur dimension autoréflexive corrobore d'ailleurs cette interprétation, tant la photo inaugurale dit bien l'appareil que l'on arme (il s'y voit l'entrée principale du *NEW YORK TIMES*, une double porte à tambour toute noire, qui transpose métaphoriquement l'intérieur Leica de Depardon), alors que sa suite s'empresse d'annuler cette mise en marche (le lecteur y tombe sur le corps d'un homme «qui vient de se jeter d'un immeuble»).

Les photos centrales sont, elles aussi, dotées d'une puissance d'autoréflexion analogue». Le premier avatar de la photo «be» retient d'abord l'attention par la nouveauté qu'il introduit dans le livre: la photographie ne montre aucun personnage (logiquement, selon un contraste qu'affectionne Depardon, la légende va beaucoup insister sur la gentillesse des gens de *Time Magazine* chez qui la photo a été prise). De prime abord, cette rature du composant humain peut apparaître comme une opération purement expressiviste: Dénoncé par le syndicat hypercorporatiste des photographes de presse, Depardon ne peut plus développer ses images au siège du *NEW YORK TIMES*. Il trouve finalement refuge, après force errances, dans les bureaux de *TIME*, «au sommet de la presse capitaliste» (p. 51). Prise du 25<sup>e</sup> étage, cette photo sans personnages traduit sans doute une idée de soulagement. En même temps, toutefois, elle marque, pour la seconde fois déjà, un nouvel appareillage: menacé d'une interruption du projet, Depardon se remet ici au travail. Or, l'image qu'il décide de faire signifie moins cette relance qu'elle n'opère un très précis retour en arrière puisqu'elle redouble de façon directe la photo n° 3 de *Correspondance New-yorkaise*, c'est-à-dire le véritable départ de la série. A la fois moment de rupture et, si l'on peut dire, photo-souvenir, cette image invite ainsi à relire l'ouvrage, afin de reconnaître l'importance de tout ce qui excède la simple linéarité.

Dans la nouvelle apparition du skyline de New York, page 61, l'appartenance de la page à un pluriel de chaînes est elle aussi immédiatement visible (voir illustration). Des quatre vues panoramiques, celle-ci, prise dans les toilettes pour dames du magazine américain *Géo*, est de loin la plus «culturelle», tellement l'apport des facteurs «naturels» s'y avère exigü: en haut ses buildings bouchent le ciel, en bas les lavabos parodient doucement les vagues montrées au premier plan des images extérieures de la série des ciels de New York (de nouveau, le commentaire de Depardon insistera sur l'isotopie naturelle rayée par le spectacle urbain: «Je pense à la campagne... ça

doit être la moisson maintenant!»). A côté de ce premier effet intericonique, l'impact d'une séquence narrative inhabituellement linéaire accorde aussi à la plus lisse des photos de *Correspondance Newyorkaise* une éclatante intensité. L'image succède en effet au diptyque déjà signalé de la petite fille souriante et de l'horrible scène de torture qu'annonce le journal (axée sur les numéros du *New York Post* empilés sur le trottoir, la photo cadre les seules jambes des passants, comme pour mimer la violence exercée sur le corps sacrifié). Du coup, l'accentuation des installations hygiéniques, avec ce qu'elles impliquent d'ablution et de pureté, cesse d'être un exemple de couleur locale, pour se mettre à l'unisson du besoin de naturel et de simplicité dont témoigne le photographe tout au long de ses notes.

Comme le fait remarquer Bergala, Depardon, comme tant de photographes avant lui, réalise son autoportrait à travers les gens et les objets qu'il surprend avec son appareil. L'idée de la photo de l'autre comme autobiographie n'est donc pas neuve, et elle n'est sans doute pas fautive. L'essentiel est pourtant d'analyser comment cette identification à autrui s'inscrit dans les formes mêmes du sujet photographié, d'une part, et que chez Depardon elle est loin de se passer de façon aussi heureuse qu'il ne l'est suggéré, d'autre part.

Que face aux gratte-ciel de New York, Depardon se trouble, le premier indice en est violemment sexuel, car que peut bien faire le photographe dans les toilettes «dames»? Est-ce que ce lieu offre des qualités photogéniques inconnues de son homologue masculin? Ou convient-il d'y voir plutôt le signe d'une perte de soi? Une analyse des propriétés formelles de l'image apprend que c'est plutôt en ces termes que le problème doit être posé. Le regard y traverse en effet une vitre, montrée comme telle par le cadre de la fenêtre (ce que ne faisait pas le maillon antérieur des vues panoramiques), et bute ensuite sur des parois vitrées qui sont autant de surfaces réfléchissantes. Or, ce que miroite cette architecture de verre, c'est le décor, et non pas l'opérateur derrière l'objectif. Tout en se définissant à l'aide du sujet photographié, l'homme à la caméra désigne ainsi sa propre mise entre parenthèses.



Ce creux programme aussi une attente: celle de l'autoportrait direct. Mais lorsque cette image fera son apparition, 7 photos plus loin, tout aura été mis en place pour que l'effet révélateur en soit radicalement désamorcé. Dans les quelques pages qui séparent la troisième vue du ciel new-yorkais et «l'autoportrait au rétroviseur», trois techniques vont s'allier pour jeter le soupçon sur ce que l'image de Depardon aurait de directement référentiel ou autobiographique, pour en faire au contraire un *désaveu d'identité*.

La première de ces mesures est le détournement de la mise en abyme, figure révélatrice par excellence. Après la vue des lavabos, *Correspondance Newyorkaise* insère la photo d'un homme vu de dos, l'oeil collé au trou d'une palissade occupant la presque-totalité de l'image. Ce n'est pas forcer le sens de cette photographie que d'y voir, dans un volume aussi conscient des mirages de son art, une représentation à peine déplacée de l'acte du photographe. Mais y a-t-il divulgation plus ambivalente? La mise en scène, ici par personne interposée, du photographe, et partant le dévoilement de son identité, de sa présence, de son corps, cette découverte va de pair, grâce au choix du décor, avec l'obturation complète de ce que voit son oeil. Les limites de l'image autobiographique sont ainsi, et pour une première fois, clairement énoncées. Le photographe qui est montré ne peut jamais l'être tout à fait, car on le verra toujours privé du champ circonscrit par l'acte qui le constitue en tant que tel.

Pour capter l'image de l'opérateur derrière l'objectif, il est certes possible de le propulser, lui-même ou son représentant symbolique, devant la caméra. Mais il est non moins permis de le surprendre en action en se servant de quelque miroir. Métaphoriquement, de nouveau, Raymond Depardon va s'ingénier à circonscrire les butées de pareille exposition de soi. Au lieu de photographier ses reflets, il introduit au sein des images (où les regards des personnages souvent divergent), puis d'une image à l'autre, une alternance champ/contrechamp dont l'activité en ce contexte inscrit de manière oblique le lieu du photographe. Or, ce qu'exhibe ce va-et-vient de champs antagonistes, c'est aussi le rayonnement d'un champ aveugle, hors-champ interne à l'image, refusé au regard du photographe: ainsi de cette télévision invisible que regardent, attendries, trois employées de Magnum (p. 67), ainsi encore de tous ces yeux qui se détournent de l'objectif pour explorer des zones que le photographe ne peut cerner. Le jeu des champs alternés, c'est-à-dire la mise en exergue de la place du photographe, débouche ainsi sur une série de creux et d'absences, qui influenceront sur l'appréciation de l'autoportrait lorsque le livre jugera bon de le produire.

Plus radicalement encore, une troisième procédure, la multiplication des simulacres, installe la duplicité au coeur de l'univers photographié: un couple mange devant des palmiers dessinés en trompe-l'oeil, l'intérieur d'une banque est décoré par la peinture d'un building en contre-plongée, panneaux et affichettes pullulent, plus que ces faux, pourtant, c'est leur articulation au médium photographique qu'il importe d'examiner. En effet, les motifs en trompe-l'oeil se voient non seulement associés, par le montage du livre, à diverses images mécaniques (télévision, cinéma, photographie), ils sont aussi relayés par une série de pages où le recours réitéré à la mise en



abîme et à la manipulation des champs finit par rehausser la photographie comme le terme d'une chaîne de simulacres. A cet égard, la transition de la page 71, avec son gros plan d'un visage de femme que seul le commentaire de Depardon permet d'identifier comme cinématographique (il s'agit de l'extrait d'un film porno), à la page 73, avec l'homme qui se promène un numéro de la revue spécialisée PURITAN à la main (et un pansement, c'est-à-dire un *carré blanc*, sur le nez), joue évidemment un rôle capital. Si la première de ces images ne dit pas en elle-même sa nature de simulacre, la photo qui lui rend son cadre, et partant son statut d'image déjà reproduite, est aussi celle qui opère la transition du cinéma à la photographie. Dit autrement, l'instant de la dénudation du faux coïncide avec l'affirmation du support photographique. De plus, le chassé-croisé entre images de premier et de second degré, puis l'imbrication de zones «originales» et «déjà reproduites», n'a dans ce livre rien d'innocent. A l'opposé des êtres «réels» photographiés par Depardon, les personnages aperçus sur l'écran ou dans les magazines sont incapables, ainsi le veut leur situation imaginaire, de rendre au photographe le regard qu'il leur porte. La fascination de Depardon s'exerce donc à l'égard de quelque chose qui exclut toute réciprocité. Aussi n'est-il pas absurde de supposer que la photographie de *Correspondance New-yorkaise* est, sinon vécue, du moins construite comme une activité mortifère. L'absence du photographe serait ainsi due à son acte même, dont les retombées «aveugles» annulent l'opérateur.

On l'objectera non sans raison: cette interprétation risque d'être fort convenue. S'il en va autrement chez Depardon, c'est parce que l'hypothèse avancée permet de rendre compte de plusieurs aspects fondamentaux des images comme du livre, et cela jusqu'au principe même de sa structure.

S'agissant d'abord de l'organisation interne de chacune des photos, le trait le plus saillant est sans aucun doute l'antinomie de la prise de vue frontale et du fait que les personnages ne regardent presque jamais l'objectif. Même pris de dos, ils se tournent vers des endroits que le photographe est empêché de voir. Cette pénétration brutale du hors-champ dans des images aussi parfaitement cadrés et composés y injecte un vide qui n'est pas sans rapport avec l'absence du photographe dont le regard sur le sujet n'est pas retourné.

Pour démontrer ce néant, plutôt que pour l'exorciser, le photographe va alors jusqu'à réaliser son autoportrait (voir ill. 3). En elle-même, cette photo fournit un parfait résumé des techniques convoquées dans les images qui l'ont préparée: le recours au miroir y installe une mise en abîme de l'opérateur autrement invisible, assurant aussi la fusion du champ et du contrechamp; le souvenir d'une photo de Friedlander (dixit Alain Bergala, p. 58), en fait quant à lui une bonne illustration de l'image au second degré. Faut-il s'étonner dès lors qu'elle voile le photographe autant qu'elle le découvre? Son autoportrait en est un, on ne le remarquera jamais assez, à *l'oeil fermé*.

Que le miroir dans lequel s'encastre le visage de Depardon soit un rétroviseur, oblige à s'interroger sur l'emplacement de cette photo dans le volume. Point de rupture au seuil des dernières images de l'ouvrage, l'autoportrait n'est pas sans rappeler cet

autre moment de chute, la photo postinaugurale du suicidé, à l'autre bout du livre. Le photographe, littéralement, exécute donc son portrait qui, loin d'être devenu un signe d'identité, avoue ne montrer qu'un «je» en trompe-l'oeil. Après cet apogée où se fait l'expérience de la photo comme entrave à la représentation autobiographique, une détente va d'ailleurs s'installer, le ton des commentaires se décrispe un peu, les images sont parfois envahies de formes circulaires ailleurs proscrites.

Si elle éclaire ainsi les trajectoires majeures au sein de *Correspondance Newyorkaise*, l'association de la photographie et de la mort permet cependant surtout de justifier l'ossature même de l'ouvrage. En effet, dans la mesure où elle se présente comme un dialogue, fût-ce avec un lecteur hypothétique, cette «correspondance» se crée un destinataire, c'est-à-dire un tu sans lequel nul je ne peut se poser en tant que sujet. Face à une pratique –la photographie– rétive à l'énonciation de la forme «je», Depardon, aussi bien par les notes d'accompagnement que par la reprise des images en volume, y superpose une autre –l'écriture avec ses supports spécifiques: le journal, le livre– apte à rémunérer aux défauts de la première. Abordé sous cet angle, *Correspondance Newyorkaise* est aussi le lieu où le photographe se fait, même illusoirement, présent.

