

Avatars de Napalm Girl, June 8, 1972 (Nick Ut) : variations autour d'une icône de la Guerre du Vietnam

Anne Lesme

► To cite this version:

Anne Lesme. Avatars de Napalm Girl, June 8, 1972 (Nick Ut) : variations autour d'une icône de la Guerre du Vietnam. E-rea - Revue électronique d'études sur le monde anglophone, Laboratoire d'Études et de Recherche sur le Monde Anglophone, 2015, " Que fait l'image? De l'intericonicité aux États-Unis " / "What do Pictures Do? Intericonicity in the United States", 10.4000/erea.4650 . hal-01424237

HAL Id: hal-01424237

<https://hal-amu.archives-ouvertes.fr/hal-01424237>

Submitted on 2 Jan 2017

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.



E-rea

Revue électronique d'études sur le monde anglophone

13.1 | 2015

1. « Que fait l'image ? De l'intericonicité aux États-Unis » / 2. « Character migration in Anglophone Literature »

Avatars de *Napalm Girl*, June 8, 1972 (Nick Ut) : variations autour d'une icône de la Guerre du Vietnam

Anne LESME



Édition électronique

URL : <http://erea.revues.org/4650>

ISBN : ISSN 1638-1718

ISSN : 1638-1718

Éditeur

Laboratoire d'Études et de Recherche sur le Monde Anglophone

Ce document vous est offert par Aix Marseille Université



Référence électronique

Anne LESME, « Avatars de *Napalm Girl*, June 8, 1972 (Nick Ut) : variations autour d'une icône de la Guerre du Vietnam », *E-rea* [En ligne], 13.1 | 2015, mis en ligne le 15 décembre 2015, consulté le 02 janvier 2017. URL : <http://erea.revues.org/4650> ; DOI : 10.4000/erea.4650

Ce document a été généré automatiquement le 2 janvier 2017.



E-rea est mis à disposition selon les termes de la licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International.

Avatars de Napalm Girl, June 8, 1972 (Nick Ut) : variations autour d'une icône de la Guerre du Vietnam

Anne LESME

Image 1. « Vietnam Napalm »



Nick Ut, 1972 © AP/Worldwide¹

- 1 Le 8 juin 1972, Huynh Cong (Nick) Ut photographie une petite fille courant sur une route, criant et pleurant de douleur, aux côtés d'autres enfants suivis de soldats sud-vietnamiens. Habitants du village de Trang Bang, ils viennent d'être victimes d'une frappe de napalm qualifiée d'accidentelle par les Sud-vietnamiens et ils fuient ; la petite fille a ôté ses vêtements en feu alors qu'une partie de son corps vient d'être brûlée². Cette séquence est filmée et diffusée le soir même par plusieurs chaînes de télévision (ABC puis NBC). Le lendemain, la photographie prise par Nick Ut pour le compte de l'Associated Press apparaît en première page du *New York Times*, du *Washington Post* et du *London Times* et à plusieurs reprises dans la presse américaine (*Newsweek*, *Life*...) et mondiale. Elle devient très vite une icône de la Guerre du Vietnam mais aussi, bien au-delà, une image-référence des atrocités de guerre saisies par le photojournalisme. En 1972, elle est choisie pour incarner la *World Press Photo of the Year* et, en 1973, le prix Pulitzer est décerné au photographe pour ce cliché dont la circulation n'a jamais cessé jusqu'à aujourd'hui, au point que l'agence Associated Press, à qui elle continue d'être demandée, la qualifie de « photograph that never rests » (Goldberg 243). Elle fait partie des photographies considérées comme ayant œuvré auprès de l'opinion publique à infléchir la ligne politique du gouvernement américain. Au rang de celles-ci, on compte également l'immolation d'un moine bouddhiste contre la politique intérieure des dirigeants vietnamiens en 1963 (Malcolm Browne), l'exécution sommaire d'un officier Viêt-Cong par un général sud-vietnamien en 1968 (Eddie Adams), ou encore le cri de désespoir d'une étudiante face au corps sans vie d'un étudiant de Kent State University suite à une répression policière en 1970 (John Paul Filo).
- 2 L'analyse de cette image faite par Robert Hariman et John Lucaites dans *No Caption Needed: Iconic Photographs, Public Culture, and Liberal Democracy* (2007) constitue le point de départ d'une réflexion sur son statut d'icône du photojournalisme. Elle nous permet, dans un premier temps, de déterminer les raisons qui ont présidé à sa circulation ininterrompue, à ses emplois et à ses détournements multiples dans la culture populaire, que ce soit à des fins politiques et/ou artistiques. Cette image, que l'on a fini par dénommer *Napalm Girl*, a fait l'objet de citations multiples dans une perspective généralement toujours très critique, que ce soit dans des dessins de presse, dont l'analyse est privilégiée par Hariman et Lucaites, ou dans des œuvres d'artistes, moins commentées jusqu'ici. Dans la relation tissée entre l'image, les créateurs de ces détournements et les spectateurs, nous verrons dans un deuxième temps comment des flottements de sens aboutissent à subvertir ou, selon les cas, à restaurer la dimension politique originelle de la photographie et de son histoire, en d'autres termes, à déplacer et modifier sa force symbolique.

1. Icône, trauma et éléments de réappropriation

- 3 Dans un chapitre intitulé « The Sixties as a Subject », Jonathan Green évoquait dès 1989 certaines catégories de photographies de presse qui se passaient de légendes : les images les plus poignantes issues de situations de guerre, du mouvement pour les droits civiques, des confrontations étudiantes ou encore d'assassinats. Dénuées d'ambiguïté, donnant la primeur aux faits et au contenu, et non à la forme, elles saisissaient le spectateur pour qui elles demeuraient visibles et lisibles sans appel au texte : « The facts they contained were clear, indelible, and irreducible. They rendered death and suffering beyond the interpretations of politics and aesthetics » (Green 116). Une analyse que ne partage qu'en

partie Vicki Goldberg, pour qui ni le sens de la photographie de Nick Ut, ni ce qu'elle symbolise, n'est absolument clair ou univoque :

The enigmatic power of Ut's image, the instant sense that it means more than it depicts, combined with a photograph's innate inability to define its own meaning precisely, made it clear that the picture was symbolic but not entirely clear what it symbolized. The combination of specific horror and elastic meaning helped to make this photograph a kind of icon of the war. (Goldberg 244)

- 4 L'icône ne naît plus de sa force symbolique univoque mais bien d'un interstice laissé à l'interprétation. En cela, elle reste fidèle aux caractéristiques mises en avant par Susan Sontag : « But photographs do not explain ; they acknowledge. [...] If photographs are messages, the message is both transparent and mysterious » (Sontag *On Photography* 111).
- 5 Mais avant de cheminer plus avant dans ce qui contribue à élever cette image au rang d'icône, il est intéressant de noter que d'autres images prises face au même événement ont été écartées ou peu diffusées. Tout d'abord, la série prise par Nick Ut montre plusieurs séquences : l'explosion qui se produit à quelques kilomètres de là avec des personnages non identifiables qui en sont les spectateurs, l'arrivée de ces enfants brûlés et affolés qui font face au photographe, enfin des images où ils apparaissent de dos et où la vision de la chair brûlée de Kim Phuc est bien plus insoutenable. Pour cette dernière, il s'agit de « l'instant d'après » et non de « l'instant décisif » mis en avant par Cartier-Bresson³, qu'un autre photographe présent ce jour-là regrette de n'avoir pu saisir, tant il est vrai qu'être au bon endroit au bon moment apparaît le plus souvent essentiel au photojournalisme. C'est le regret dont fait part David Burnett au *Washington Post* (6 décembre 2012) : « Forty Years Later, Photographer Reflects on Missing the "Napalm Girl" Image » titre le quotidien. Le photographe se confie sur les raisons de ce rendez-vous manqué avec l'histoire : « It took another 20 or 30 seconds for me to finish loading my stubborn Leica, and I then joined them »⁴.
- 6 Cependant, une autre image de Nick Ut très diffusée, notamment par la télévision, celle d'une femme tenant un bébé dont la chair est gravement atteinte. Symboliquement, dans la culture occidentale où circulent ces images et d'où est issue la quasi-totalité des journalistes de l'époque, elle évoque une Madone aux pieds nus, debout, tenant son enfant dans les bras. Mais, contrairement au modèle pictural, elle tourne le regard à gauche, de sorte qu'il ne rencontre pas celui du spectateur, ni ne se perd à l'horizon. À ce titre, elle s'écarte de ces images « tableaux » de la culture occidentale (Poivert 50) qui, d'un point de vue formel, conservent les caractéristiques graphiques de la référence picturale. Cela explique peut-être sa diffusion bien plus limitée même si elle demeura importante.
- 7 Plusieurs auteurs se sont penchés sur la dimension iconique d'une photographie qui finit par incarner à elle seule l'horreur de la Guerre du Vietnam, comme l'indique la contiguïté des deux termes, *Napalm Girl*, présents dans plusieurs titres d'articles publiés à l'occasion du quarantième anniversaire de l'événement en 2012⁵. Ce changement de dénomination—le passage de « Vietnam Napalm » (titre d'origine) à « Napalm Girl »—frappe dans la mesure où il témoigne de la création d'une catégorie, immédiatement reconnaissable et identifiable par le grand public, qui atteste de sa prégnance dans la mémoire culturelle et la culture visuelle américaine. Cette nouvelle figure prend place au rang des autres grandes allégories ou personnifications féminines (Marianne, Columbia)—mais en qualité d'icône subversive.

- 8 Dans un chapitre intitulé « Trauma and Public Memory: Accidental Napalm », John Louis Lucaites et Robert Hariman mettent en exergue la dimension traumatique et performative d'une image dont la valeur informative ou « news value »⁶ est faible au regard de ce qui est déjà connu—les frappes au napalm, le sort des civils et en particulier des enfants, les erreurs ou « accidents » de l'armée américaine ou de ses alliés sud-vietnamiens. Si Hariman et Lucaites s'attachent surtout à identifier les raisons qui ont contribué à inscrire cette image dans la mémoire collective et dans le débat public, Vicki Goldberg insiste pour sa part sur la circulation et la diffusion de la photographie de Nick Ut dans un chapitre dédié à l'avènement de la télévision et au rôle de catalyseur des photographies de presse, restituées dans leur contexte historique.
- 9 Il ne saurait être question dans ce travail de reprendre l'ensemble des caractéristiques de cette image, mais de s'appuyer en partie sur le travail des auteurs cités tout en adoptant un éclairage plus esthétique et en approfondissant la dimension symbolique de l'image. Une attention particulière sera portée aux caractéristiques à l'origine de phénomènes de réappropriation et de plusieurs détournements. Ainsi, le contexte historique et politique de la photographie, la centralité du sujet, la position du spectateur et la dimension traumatique de l'image apparaissent essentiels pour comprendre la manière dont cette image a été reprise en charge par les dessins de presse, la photographie créative et l'art contemporain.
- 10 L'image de Nick Ut est la dernière icône de la Guerre du Vietnam ; en 1972, l'illusion d'un contrôle stratégique est tombée, les États-Unis sont déchirés et le pays se désengage d'une guerre qui semble ne plus signifier grand-chose. Les images des grands reporters passent à la télévision, qui joue désormais un rôle très important en renforçant le poids de photographies « choc » sur l'opinion. Lorsqu'elle est diffusée et publiée, cette icône s'inscrit dans l'histoire de dizaines d'autres clichés ayant marqué les esprits, comme les photos de Don McCullin ou de Horst Faas, prix Pulitzer en 1965 pour sa couverture de la Guerre du Vietnam. Et s'il y a par la suite emplois et citations, c'est aussi parce que l'icône ne se conçoit pas sans une genèse qui renvoie à un certain nombre de codes culturels préexistants. Il importe cependant de souligner l'aspect fragmentaire du contexte de la photo de Nick Ut qui n'est pas entièrement explicite. Sans légende référentielle précise, un certain nombre d'éléments de compréhension restent hors cadre (situation géographique exacte, identité des personnages, raison de ce bombardement) et laissent donc place à de multiples interprétations et projections potentielles.
- 11 Le sujet central de la photographie est non seulement un enfant, mais c'est une petite fille, et pour beaucoup de spectateurs le sentiment de vulnérabilité est accentué du fait que se conjugue à l'innocence traditionnellement associée à l'enfance, le facteur de la féminité. Elle est nue et les meurtrissures de son corps se lisent sur son visage en pleurs. Plus largement, c'est tout le corps social du peuple vietnamien qui est meurtri par cette guerre, selon un fonctionnement métonymique propre à l'icône et que l'on peut étendre au corps social de l'Amérique elle-même.
- 12 En outre, un système d'amplification est à l'œuvre avec des personnages plus en retrait qui seront ou non repris par la suite, en particulier le petit garçon qui figure à gauche et dont le cri fait penser au célèbre tableau expressionniste d'Edvard Munch, *Le Cri* (1893). Incarnation, avec les soldats qui sont derrière lui, d'une figure masculine, il est victime lui aussi, mais habillé et décentré par rapport au corps nu de la petite fille. Le contraste est d'ailleurs saisissant entre les cris des enfants, exacerbés par le « mutisme » de l'image, et la relative placidité des soldats qui les accompagnent. La seule figure protectrice

identifiable serait une autre fillette présente sur l'image à droite : elle tient son petit frère par la main. Mais il est à noter que cet élément, à une exception près, ne sera jamais repris dans les remplois futurs. Enfin, si nous avons affaire à une icône séculière, comme beaucoup d'images du photojournalisme, la référence à un élément religieux fort—la position christique des bras et du corps de la petite fille—renforce l'amplification dramatique de cette scène.

- 13 Le cadrage place le spectateur au centre d'une interaction avec l'enfant qui lui fait face et qui court vers lui. Du fait de la frontalité et de la composition centrée, la photo induit des phénomènes d'identification, ou du moins d'empathie. La petite fille entre dans le monde du spectateur et l'invite à partager sa souffrance. Si la dimension émotionnelle très présente sert avant tout à produire un questionnement moral, ces bras ouverts sont aussi un appel. Enfin, l'arrière-plan occulté par les fumées des bombardements évoque une figure infernale, sorte de monstruosité d'où surgit une route qui débouche là encore sur le spectateur. Ces enfants qui ont vécu l'enfer viennent dans notre champ de vision comme pour signifier que leur devenir est désormais entre nos mains. L'efficacité de la photographie vient également du fait que les événements préalables à ce malheur—l'explosion, le décès de plusieurs civils, dont le cousin de cette petite fille—ont eu lieu hors cadre. Seule l'imagination du spectateur est appelée à envisager l'avant et l'après de cette scène. Cette interruption du déroulement narratif correspond bien à ce qu'Henri Cartier-Bresson appelle un « instant décisif », c'est-à-dire une scène totalement isolée et pourtant inscrite dans une histoire. Le spectateur est d'autant plus sollicité qu'il a face à lui une photographie de guerre dont bien des codes sont renversés, si l'on se réfère à la nature de l'évènement. Ici, en lieu et place d'une décision stratégique, il y a eu un « accident » ; des civils, que les Américains sont censés protéger, sont blessés par des soldats « amis ». D'où le sentiment d'une double trahison : non seulement les soldats, au service des États-Unis, n'aident pas cette petite fille, mais ils semblent aussi indifférents à la souffrance qui les entoure. Enfin, la dimension anonyme de l'image lui confère un caractère universel et permet de conjuguer drame contemporain et tragédie classique.
- 14 L'ensemble de ces éléments concourt à la puissance traumatique du cliché de Nick Ut qui comporte une dimension phatique (ces enfants qui avancent vers les photographes et crient leur souffrance) et mythologique (Orphée et Eurydice détournant leur regard des enfers, image archaïque de la mémoire collective, la composition paysagère avec ce rideau de fumée en arrière-plan illustrant l'ancre de l'enfer). Cette image de photojournalisme témoigne donc d'un trauma qui touche la conscience collective de la nation américaine. À ce titre, elle a vocation à être porteuse d'un retentissement qui renvoie au caractère répétitif potentiel du traumatisme. Comme l'écrit Georges Didi-Huberman, « Devant une image, il ne faut pas seulement se demander quelle histoire elle documente et de quelle histoire elle est contemporaine, mais aussi : quelle mémoire elle sédimente, de quel refoulé elle est le retour » (Didi-Huberman 7). C'est la mise en scène de cette prise de vue qui active le retour du refoulé, c'est-à-dire ici, la représentation mythique des enfers qui se superpose à la représentation de la guerre.

2. Invariants et écarts, de l'anti-guerre à l'anti-impérialisme

- 15 Il convient à présent de s'interroger sur l'aspect compulsif des réapparitions successives de « Napalm Girl », semblable à une névrose collective dans laquelle le trauma

initial se métamorphoserait et se déguiserait au gré des systèmes des représentations. Comment les codes graphiques et culturels de cette image circulent-ils ? Contribuent-ils à renforcer des représentations majoritaires ou suscitent-ils une production originale ?

- 16 Une première observation purement chronologique permet de voir combien cette circulation est ancrée dans l'histoire. En effet, il faut attendre le milieu des années 1980 pour voir réapparaître l'image de Nick Ut sous diverses formes—peintures et collages essentiellement. Dans un premier temps, les phénomènes de réappropriation sont pris en charge par l'art, qui opère par des systèmes de représentation délivrés d'une fidélité au réel, contrairement à la photographie de type journalistique ou documentaire. Il faut attendre la fin des années 1990 pour que des phénomènes de réappropriation apparaissent dans les dessins de presse ou des illustrations à but politique, soit directement liés à la Guerre du Vietnam, soit qu'ils évoquent indirectement la politique étrangère des États-Unis au Moyen-Orient. Ce sont ces derniers phénomènes que Hariman et Lucaites privilégient dans leurs analyses, entre la fin des années 1990 et 2004. Nous y faisons ici référence dans un premier temps, avant d'aborder un aspect moins étudié avec des images à visée plus artistique.

2.1. Collages et dessins de presse

- 17 La critique de l'armée américaine est vive dans l'image d'Edward M. Chilton, « Veritatis Vietnam »⁷, photocolage paru en 2000 qui réutilise le cliché de Nick Ut, en surimpression avec le visage du cardinal Spellman, archevêque de New York (qui n'avait cessé de promouvoir la guerre jusqu'à sa mort en 1967), et le drapeau américain (Hariman et Lucaites 189). Par le jeu des transparences de la surimpression, la petite fille ressemble à un fantôme qui hanterait Spellman, tandis que les croix placées de part et d'autre de l'étoile du cardinal font écho aux étoiles du drapeau américain et figurent symboliquement la froideur des représentants non plus de l'armée mais de l'Église. Enfin, la superposition du cri du petit garçon vietnamien et du drapeau américain renvoie encore une fois au caractère indélébile et indéracinable de cette guerre dans la mémoire collective. À ce titre, cette image est tout à fait conforme à la dimension à la fois émotionnelle et historique de l'icône⁸.
- 18 La référence à la Guerre du Vietnam est également présente dans le dessin de presse de Jeffrey De Coster, « Suburban Napalm » (2001) (Hariman et Lucaites 192), qui accompagne la critique du Boston Globe d'un ouvrage sur les vétérans. Le montage confère à l'image initiale une dimension nouvelle, en phase avec l'histoire des États-Unis et la période de l'après-Vietnam. Kim Phuc est désormais transposée dans un paysage de banlieue américaine. Vêtue d'un maillot de bain, derrière un arrosage automatique dont on ne saurait dire s'il expulse de l'eau ou du gaz, elle est entourée de traces relatives à l'enfance, un ballon et un tricycle (certes un peu à l'abandon). À ses côtés, un vétéran, assis dans un fauteuil roulant, est semblable à un fantôme. Derrière eux, une maison d'où s'échappe une fumée très noire est survolée par un hélicoptère. Une image très légèrement différente est visible sur le site de l'artiste, accompagnée de la légende suivante : « A Vietnam veteran is haunted by his war experiences ». Deux niveaux de lecture se dégagent dans cette image sur le plan thématique et graphique. Tout d'abord, dans ce déplacement géographique, l'enfant vietnamienne et la présence du soldat américain désormais vétéran inoffensif, sont sur le même plan, tous deux porteurs d'une souffrance aiguë liée à la guerre. Les différences sont gommées et le militaire du passé est aussi

victime, le corps amputé, rongé par un mal dont le pays se remet difficilement. La petite Kim Phuc est en partie habillée, perdant ainsi sa dimension universelle et, installée sur le sol américain au sein d'un symbole de la classe moyenne, la banlieue tranquille d'un Rabbit Armstrong, elle devient tout simplement américaine. Pour la nation, le message semble clair, c'est du moins ainsi que l'interprètent Hariman et Lucaites : nous avons bombardé nos propres enfants qui jouaient devant la maison, « she could have been one of ours » (192)⁹. En contrepoint, on peut y lire une Amérique toujours meurtrie qui n'en finit pas de revisiter cette terrible guerre. Mais la reprise ne se contente pas de mettre sur le même plan victime et bourreau du passé. Au loin, une fumée noire s'échappe de la cheminée. La pollution de la guerre n'a pas disparu, et si l'habitat de banlieue garantit une certaine tranquillité, les atrocités qui continuent d'être perpétrées à l'extérieur restent visibles et hypothèquent tout retour à la normale.

- 19 Le message anti-guerre est toujours vivace dans la caricature politique de Dennis Draughon, « Abu Ghraib Nam », paru dans *The Scranton Times* en 2004. La photographie se transforme en dessin de presse et un élément est ajouté derrière Kim Phuc : un prisonnier d'Abu Ghraib, le corps recouvert d'un poncho noir et la tête revêtue d'une cagoule. La révélation au grand jour —là encore grâce à la photographie—des tortures perpétrées en Irak sur les prisonniers d'Abu Ghraib active de nouveau le trauma à l'œuvre dans l'image de Nick Ut. Une solidarité symbolique s'affiche entre la petite fille et le prisonnier, qui paraissent reliés à la gauche de l'image par un fil électrique. La relation ainsi établie avec des événements récents renforce l'idée que la violence ressurgit dans l'histoire des États-Unis à la manière d'une compulsion de répétition et confère à l'icône Napalm Girl son caractère de trauma primitif.

2.2. *Napalm Girl* dans l'art contemporain

- 20 Des occurrences à visée plus créative apparaissent dès le milieu des années 1980. La référence à la guerre n'est pas toujours première dans ces emplois dont certains surprennent. Susan Sontag rappelle combien « les intentions du photographe ne déterminent pas la signification de l'image, qui poursuivra sa carrière propre, livrée aux lectures fantasques ou loyales des diverses communautés qui en feront usage » (*Devant la douleur* 47).
- 21 L'une des premières occurrences s'apparente à un détournement avec, en toile de fond, une référence appuyée au pop art, dans l'œuvre de Jerry Kearns, « *Madonna and Child* » (1986). À partir d'une trame en noir et blanc très pixélisée, et sur un fond rouge sang, l'artiste a superposé le portrait de Marilyn Monroe réalisé par Andy Warhol et l'image en plan resserré de Kim Phuc, de sorte que son visage s'affiche sur le front de Marilyn et ses bras se déploient sur l'espace réservé aux yeux alors que son buste occupe graphiquement la place du nez. Le reste du corps s'estompe ensuite pour mettre en valeur les lèvres pulpeuses de Marilyn, rehaussées d'un rouge éclatant. Dans cette alliance du glamour et de l'horreur, le noir et blanc renvoie aux phénomènes enfouis dans la mémoire, alors que la couleur très saturée est une référence à Andy Warhol. Ce renvoi évident aux portraits de stars de Warhol est aussi ici un opérateur d'iconolâtrie : les portraits réalisés à la *Factory* se proposaient, en effet, de communiquer l'immortalité du *star-system* à tout un chacun. Elle renforce ainsi l'aspect indélébile du trauma primitif présent dans le tableau sous la forme d'un fragment de la photo de Nick Ut : le corps tronqué et démembré de Kim Phuc étant disposé sur le visage de la star à la manière d'un loup aux contours

imprécis ; il pourrait s'agir d'un ange ou d'un crucifix. La provocation tient à cet effet d'image composite où l'atrocité rejoint le *star-system*. On peut également rapprocher cette anamorphose de l'ambivalence de l'imagerie pop, qui célèbre le *star-system* tout autant qu'elle en propose une critique féroce. La superposition de ces deux icônes, apparemment antagonistes, servirait alors à révéler leur dénominateur commun—la violence (physique, symbolique) subie par ces deux figures féminines—en assimilant la déshumanisation de la guerre et celle opérée par l'industrie du divertissement, dans une image où iconolâtrie et iconoclasme se mêlent.

- 22 Avec « Hearts and Minds » (1986), un tableau en forme de diptyque, le même Jerry Kearns procède à un pastiche de Roy Lichtenstein. À gauche, un extrait de la photo de Nick Ut—un plan américain de Kim Phuc courant—est fortement agrandi de manière à souligner la trame du journal où elle a été publiée ; elle est saturée d'un rouge bordeaux. À droite, suivant les lignes pures de la B.D. et les codes couleurs des *comics* qu'affectionnait Lichtenstein, le baiser d'un couple amoureux, même s'il convient de souligner le regard anxieux ou effrayé du personnage masculin en haut à droite de l'image. Cette juxtaposition place ainsi sur un même niveau de représentation des sujets plébiscités dans la consommation culturelle de masse : l'horreur et l'amour. À la manière d'un rébus où des images contigües produisent un message, cette œuvre associe la gravité du malheur et l'attractivité du désir amoureux, tout en dénonçant une forme de voyeurisme du public, à travers l'attitude prédatrice, voire vampirique, de l'homme dont le regard « s'adresse » directement au spectateur. Le flottement du sens de l'image aboutit à déplacer la dimension politique originelle de l'image de la petite fille et de son histoire. Les deux images qui suivent, celles de Vik Muniz et de Judy Chicago, restaurent au contraire cette dimension.
- 23 Dans « Memory Rendering of Tram Bang » (1989), l'artiste conceptuel brésilien résidant à New York, Vik Muniz, reprend une partie seulement du sujet de Nick Ut ; la petite fille et l'ombre d'un militaire derrière elle. Il s'agit en fait d'un dessin qu'il photographie avec une trame d'empreinte digitale qui s'étend sur toute la surface de son image. Extraite d'une série intitulée « The Best of Life », comprenant dix dessins originaux ainsi reconditionnés, cette image fait partie d'une sélection de traces, au sens propre comme au sens figuré, laissées dans ses souvenirs par des photographies célèbres. C'est au traumatisme de la mémoire collective qu'il fait référence. Les codes graphiques utilisés sont ceux de l'image onirique (usage du flou et du voile), conjugués à la mise en forme plastique de l'empreinte laissée par un doigt de la main.
- 24 L'artiste Judy Chicago récupère également ce cadrage, où figure cette fois le petit garçon, pour un montage réalisé à des fins féministes. L'œuvre intitulée « Grab the Joy Stick/Fire; Study for Im/Balance of Power from the Holocaust Project: From Darkness into Light » (1991)¹⁰ propose de présenter de manière contiguë deux images que tout semble opposer, même si un fondu est perceptible entre elles. À gauche, la photographie de Kim Phuc—dans laquelle le petit garçon, grâce à un subtil montage, n'apparaît plus à gauche mais à droite—demeure en noir en blanc, renforçant ainsi la vulnérabilité de l'enfant et la dimension mémorielle de l'événement ; à droite, la guerre et la référence à la barbarie sont figurées en couleur par un opérateur surprotégé qui actionne une manette, à l'image du pilote qui lâchait du napalm et du bourreau qui actionnait les chambres à gaz. Comme le soulignent les commissaires de l'exposition *World Peace Day Celebrated Sept. 21*, l'artiste illustre ici l'idée que les femmes sont rarement les auteurs de violence mais qu'elles en

subissent les conséquences dévastatrices. Judy Chicago promeut une politique de résolution non violente des conflits et s'appuie sur l'art pour sensibiliser l'opinion.

- 25 La référence à la guerre reste présente chez l'artiste thaïlandais Manit Sriwanichpoom, avec « *This Bloodless War* » (1997), mais il s'agit cette fois d'un conflit économique impliquant les États-Unis. Dans un décor de rails en pleine campagne propre à représenter le lieu d'un exode, six personnes avancent dans une scénographie similaire à celle de la photo de Nick Ut. Les personnages sont des citoyens portant des valises et, parmi eux, une femme occupe la place centrale ; leurs mimiques faciales rappellent les cris des enfants. L'évènement ainsi présenté renvoie à une forme de guerre économique, l'exode étant ici synonyme de ruine. L'artiste se confie sur les raisons qui l'ont poussé à dresser ce parallèle :

This Bloodless War series was my reaction towards the economic crisis of 1997 when Thailand lost the currency war led by hedge funds. The Thai baht was devalued and the whole country went bankrupt and was forced to be more open to foreign economic domination. This was a good example of modern colonization practicing through monetary system and stock market. It's a bloodless war and this time Thailand was a loser. When I was thinking of any war that could reflect imperialism and colonialism in this region then I thought of the Vietnam War which is a case in living memory¹¹.

- 26 Enfin, l'opposition à la guerre et la critique de l'économie capitaliste s'expriment en 2004 dans une création de l'artiste de *Street art* britannique, Banksy, qui s'appuie sur la culture populaire et dont les œuvres traitent toujours de sujets engagés, que ce soit sur le terrain politique, social ou culturel. On remarquera dans « *Napalm, 2004, Screenprint on Untreated Cartridge Paper* » un triple emprunt avec des personnages qui se tiennent la main et sont placés sur le même plan : Mickey Mouse, la petite fille de la photo de Nick Ut et le clown Ronald Mac Donald. À sa manière, Banksy consacre l'image de *Napalm Girl* au rang d'icône, elle est d'ailleurs réduite par la technique du pochoir à sa plus simple expression. Le schéma graphique de base ne subit pas d'altération, mais il est remédié, recontextualisé et resémantisé dans un autre format et un autre environnement médiatique. Cette vision épurée est renforcée par le noir et blanc qui s'oppose aux couleurs des effigies de Mickey et de Ronald, icônes de Walt Disney et Mc Donald. Le contraste est accentué par la disproportion des mascottes de grande taille serrant le bras de la petite et maigre Kim Phuc, dont la tristesse s'oppose à l'hilarité publicitaire des pantins. On peut y lire la dénonciation de l'impérialisme américain vis-à-vis des pays en voie de développement, mais peut-être aussi la dénonciation du travail des enfants, au service de grandes firmes américaines. Il est intéressant de voir à quel point la photographie de Nick Ut a inspiré les critiques de la surconsommation de masse comme si, finalement, la consommation gérait tout—les jeux, la guerre, et l'amour. À Londres, lors d'une manifestation contre la mondialisation quelques années plus tard, des manifestants arboraient des T-shirts imprimés du dessin de Banksy. Si l'artiste reste impuissant à contrôler tous les usages de son art, cette réappropriation de son œuvre est bien consubstantielle à son propos, en phase avec son message politique.¹²

Conclusion

- 27 En conclusion, si l'on s'en tient aux invariants, l'image de Kim Phan Phuc est la constante de ce voyage intericonique : « Despite the capacity for manipulation that the image presents, the image of the girl persists in its iconic fixity, even under the press of

postmodern culture » (Miller 275). Ainsi, chez Banksy, l'icône est réduite à la petite fille. Même lorsque les figures connexes ont disparu, l'icône, représentée sous diverses formes, est toujours reconnaissable. Elle ressurgit à la manière d'un souvenir indélébile auquel on rapporte de nouvelles situations sociales et politiques qui raniment la douleur initiale qu'elle a imprimée dans la mémoire collective. En ce sens, le trauma qu'elle représente est le principe moteur de son retour sur la scène culturelle. Ses différentes réapparitions estompées ou bariolées manifestent le retour d'un refoulement : l'horreur de la guerre, les dommages infligés aux populations civiles, la destruction, une forme de normalisation de la folie meurtrière. Nous avons affaire dans la majorité des cas à des citations assumées, dont la portée oscille entre messages politiques toujours critiques vis-à-vis des États-Unis et une visée artistique contemporaine qui semble parfois acquérir une certaine autonomie. Les remplois dans des œuvres d'artistes contemporains sont plus complexes à qualifier car plus divers. On oscille entre une approche majoritairement artistique (Jerry Kearns) et une production délibérément en prise avec la réalité sociale (Banksy). Peu d'œuvres sont néanmoins assimilables aux productions postmodernistes qu'André Rouillé dénonce comme ne valant pas plus « que pour elles-mêmes » (Rouillé 451), grâce auxquelles l'artiste rechercherait surtout à accroître sa notoriété ou sa cote sur le marché de l'art. La plupart des créations en effet restent éminemment liées au contexte culturel dont elles sont issues.

- 28 Toutefois, le message véhiculé par ces reprises s'éloigne plus d'une fois du terrain iconographique de la guerre et le sens se déplace de la critique de la guerre à celle du capitalisme ou de l'impérialisme, indiquant ainsi que la domination américaine peut être perçue sous des aspects culturels aussi bien qu'économiques. Et dans ce nouveau contexte, on retrouve le plus souvent la quasi-totalité des éléments de composition présents dans l'image initiale, comme pour accroître la légitimité du message et sa force de persuasion. Ainsi la communication visuelle continue de définir la mémoire collective et il est important de noter que celle-ci n'est plus exclusivement américaine, mais émane aussi de pays d'Asie tels que la Thaïlande, rappelant aux États-Unis (et à *l'Associated Press*) qu'ils n'ont plus ou n'ont jamais eu le monopole de la production d'icônes.
- 29 Enfin, les différents avatars de *Napalm Girl* font osciller cette icône entre, d'une part, une manifestation critique de la société contemporaine et, d'autre part, un objet de consommation médiatique. Cette image, qui a fini par incarner l'horreur de la Guerre du Vietnam aux yeux du public, n'a cessé jusqu'à aujourd'hui d'être violentée. À ce titre, tous les remplois de l'image originale invitent à une réflexion graphique et critique sur une forme d'iconolâtrie, un phénomène qui semble paradoxalement nourri par une forme d'iconoclasme dans la mesure où ces remplois jouent aussi à maltraiter ou à déformer la représentation originale.

BIBLIOGRAPHIE

Barthes, Roland. *La Chambre claire. Note sur la photographie*. Paris : Cahiers du cinéma Gallimard, Seuil, 1980. Print.

- Barthes, Roland. « Rhétorique de l'image ». *Communications* 4, 1964. *Œuvres complètes*, Tome II, 1962-1967. Paris : Seuil, 2002 : 573-589. Print.
- Brunet, François, dir. *L'Amérique des images - Histoire et culture visuelles des États-Unis*. Paris : Éditions Hazan/Paris Diderot, 2013. Print.
- Didi-Huberman, Georges. *Quand les images prennent position. L'œil de l'histoire, 1*. Paris : Éditions de Minuit, 2009. Print.
- Goldberg, Vicki. *The Power of Photography: How Photography Changed our Lives*. New York: Abbeville Press, 1991. Print.
- Green, Jonathan. *American Photography: A Critical History 1945 to the Present*. New York: Harry N. Abrams, 1984. Print.
- Hariman, Robert and John Louis Lucaites. *No Caption Needed: Iconic Photographs, Public Culture, and Liberal Democracy*. Chicago: Chicago UP, 2007. Print.
- Hariman, Robert and John Louis Lucaites. "Public Identity and Collective Memory in U.S. Iconic Photography: The Image of 'Accidental Napalm'". *Critical Studies in Media Communication* (National Communication Association) 20.1 (March 2003): 35-66. Print.
- Hawhee, Debra and Paul Messaris. "Review Essay: What's Visual about 'Visual Rhetoric'?" *Quarterly Journal of Speech* 95.2 (2009) : 210-223. Print.
- Lavoie, Vincent. *Photojournalismes. Revoir les canons de l'image de presse*. Paris : Hazan, 2010. Print.
- Miller, Nancy K. "The Girl in the Photograph: The Vietnam War and the Making of National Memory". *A Journal of Composition Theory* 24.2 (2004): 261-290. Print.
- Orvell, Miles. *American Photography*. Oxford: Oxford UP, 2003. Print.
- Poivert, Michel. *La Photographie contemporaine*. Paris : Flammarion, 2002. Print.
- Rouillé, André. *La Photographie, entre document et art contemporain*. Paris : Gallimard, 2005. Print.
- Sontag, Susan. *On Photography*. New York: Dell, 1977. Print.
- Sontag, Susan. *Devant la douleur des autres (Regarding the Pain of Others)*. Paris : Christian Bourgeois Éditeur, 2003. Print.

Liste des images

Image 1. Nick Ut, "Vietnam Napalm", 1972 © AP/Worldwide

Ressources - Liens vers les images

- Banksy, "Napalm", 2004, <http://whitehotmagazine.com/articles/2008-banksy-schoeni-art-gallery/1288>
- Judy Chicago, "Grab the Joy Stick/Fire; study for Im/Balance of Power from the Holocaust Project: from Darkness into Light", 1991, <http://www.eusa.org/exhibit/WomenCallforPeace/media> (8° image en faisant dérouler le menu à droite)
- Jeffrey De Coster, "Suburban Napalm", 2001, site de l'artiste : http://www.jeffreydecoster.com/portfolio.php?directory=portfolios/war_pictures¤tPic=4
- Dennis Draughon, "Abu Ghraib Nam", in *The Scranton Times*, 2004, <http://editorialcartoonists.com/cartoon/display.cfm/10557/>
- Jerry Kearns, "Hearts and Minds", 1986, <http://www.artnet.com/artists/jerry-kearns/hearts-minds-a-6iU2Bmjo63R6NDdOBXQd0g2>

Jerry Kearns, "Madonna and Child", 1986. Disponible sur la page de l'artiste : <https://www.tumblr.com/search/Jerry%20Kearns> et <http://partake.tumblr.com/post/26483510918/madonna-and-child-jerry-kearns>

Vik Muniz, "Memory Rendering of Tram Bang", 1989, <https://www.artist-info.com/users/artsitpublicpagewithportfoliodetail/24309?page=2> (Agrandir la photo)

Manit Sriwanichpoom, avec "This Bloodless War, 1997", <http://dailyserving.com/2010/10/manit-sriwanichpoom-phenomena-and-prophecies/> (deuxième image), et <http://www.examiner.com/article/manit-sriwanichpoom>

Nick Ut, "Napalm Vietnam", AP/Worldwide, 1972, <http://www.apimages.com/metadata/Index/Watchf-AP-I-VNM-APHS021000-Vietnam-Napalm-1972/e674e44489a54fbca89b41a7d821b89e/67/0>

NOTES

1. Lorsqu'elle gagne le prix Pulitzer en 1973, cette image est légendée : "The Terror of War", Huynh Cong Ut, photographer, Associated Press. <http://www.pulitzer.org/awards/1973>. Web.25 février 2015.
2. Après la prise de vue, le photographe conduira Kim Phuc et d'autres enfants blessés à l'hôpital. À l'issue de plus d'un an d'hospitalisation et de près d'une vingtaine d'opérations chirurgicales, la petite fille que l'on pensait condamnée, survivra et deviendra bien plus tard « ambassadrice de bonne volonté » de l'ONU et préservera des liens d'amitiés étroits avec le photographe. Voir Denise Chong. *The Girl in the Picture : The Story of Kim Phuc, the Photographer, and the Vietnam War*. Penguin, 2001.
3. Henri Cartier-Bresson. *Images à la sauvette*. Paris : Verves, 1952.
4. http://www.washingtonpost.com/lifestyle/magazine/forty-years-later-photographer-reflects-on-missing-the-napalm-girl-image/2012/06/12/gIQAMORmeV_gallery.html. Web. 16 juin 2015.
5. "The Historic 'Napalm Girl' Pulitzer Image Marks Its 40th Anniversary", *ABC News*, June 8, 2012 ; "Vietnam Napalm Girl has Peace 40 Years after Photo", *New York Post*, June 2, 2012.
6. Pour une analyse détaillée et critique de ce qui fait la « valeur d'actualité » (« news value ») d'une image de presse, voir Vincent Lavoie. *Photojournalisme : revoir les canons de l'image de presse*. Paris : Hazan, 2010, 152-159.
7. Il n'existe pas de reproduction disponible en ligne ; l'image est visible dans le livre de Hariman et Lucaites, p.189.
8. Comme le soulignent Hariman et Lucaites : "The photograph's iconic stature is believed to reflect its influence on public attitude toward the war, an influence achieved by confronting U.S. citizens with the immorality of their actions" (173).
9. On peut y voir une interprétation complémentaire, qui renverserait encore davantage la thématique initiale. Celle de Kim Phuc qui se reconstruit, devenue ambassadrice des Nations Unies, et qui s'affiche à la même époque avec son enfant, dans une attitude maternelle et apaisée qui ne cache cependant rien de ses blessures (Hariman et Lucaites 185).
10. L'image est visible sur <http://www.eusa.org/exhibit/WomenCallforPeace/media> (8^e image en faisant dérouler le menu à droite).
11. <http://www.examiner.com/article/manit-sriwanichpoom>. 4 mai 2012. Web. 30 octobre 2014.
12. L'image de Banksy peut être mise en relation avec la caricature politique de Jeff Danziger, intitulée *Just Do It!*, parue en 1997 et analysée par Hariman et Lucaites (201). Celle-ci dénonce les conditions de travail des ouvrières de Nike dans les pays en voie de développement. Ici la reprise est réduite à sa plus simple expression. Dans un atelier, des jeunes filles s'affairent à de rudes

besognes : les ouvrières au premier plan font face à un tapis déroulant de semelles imprimées de la marque Nike ; sur la droite, des cartons du produit fabriqué sont portés semble-t-il avec difficulté par deux ouvrières. La chaîne de travail est dominée par un poster qui reprend le slogan *Just Do It* qui, en 1942, glorifiait la force du travail féminin. Mais, à la place du visage de Geraldine Hoff Doyle, internationalement connue par la diffusion de ce poster, c'est la petite fille martyre de Tram Bang qui est ici esquissée. "the device works because the cartoonist has drawn on essential features of the icon in order to recreate its original effect of activating moral judgment within a supposedly amoral scene (war then and the free-market economy now)", concluent Hariman et Lucaites (201). Si le message sur le travail féminin est évident, on remarque aussi que le changement de personnage sur le poster indique d'une part qu'une icône en a remplacé une autre, et, d'autre part, que ce changement d'icône n'est pas fortuit : on est passé d'une valorisation du travail féminin à la dénonciation de son exploitation.

RÉSUMÉS

Cet article s'attache à analyser les remplois et détournements issus de la photographie emblématique *Napalm Girl* de Nick Ut pendant la Guerre du Vietnam, dans des productions artistiques et différents médias. Dès sa publication, cette image a représenté le traumatisme de la Guerre du Vietnam et ses effets durables dans la mémoire collective américaine. L'effet de la crucifixion symbolique de l'enfant nu est d'autant plus puissant que le spectateur, dans cet instant décisif, fait face à l'horreur et est interpellé. Dès l'instant où l'image réapparaît au milieu des années 1980, une compulsion de répétition se déclenche à travers plusieurs médias. La dénonciation des dommages causés par les États-Unis, représentés par l'enfant victime, sont un invariant, alors que le message initial contre la guerre se transforme en une posture anti-impérialiste étroitement liée à la société de consommation américaine. À ce titre, les avatars de « la jeune fille au napalm » invitent le spectateur à mener une réflexion critique et graphique sur les comportements idolâtres générés par une icône.

This essay examines and analyses the iconic status of Nick Ut's Vietnam photograph *Napalm Girl* ("Vietnam Napalm", 1972) and its recycling in postmodern art and various media. Since it was published, this image has stood for the trauma of the Vietnam War and its lasting effects on the American collective memory. The symbolic crucifixion of the naked child is all the more powerful as the spectator, in this decisive moment, is facing horror and is invited to act. From the moment the picture reappeared in the mid-1980s, a compulsive repetition occurred through various artistic media. While the The damages caused by the United States and represented by the child victim remain constant, the initial anti-war message has been transformed into an anti-imperialistic one, closely related to the American consumer society. As such, the avatars of the *Napalm Girl* ultimately invite the spectator to conduct a critical reflection in visual media about the idolatrous behaviors elicited by icons.

INDEX

Mots-clés : photographie, Vietnam, Napalm Girl, icône, intericonicité

Keywords : photography, icon, trauma, intericonicity

AUTEUR

ANNE LESME

Aix-Marseille Université, LERMA EA 853

anne.lesme@univ-amu.fr

Anne Lesme est docteure en Études anglophones à Aix-Marseille Université, rattachée à l'équipe de l'ACNA (aire culturelle nord-américaine) au laboratoire du LERMA. Elle a soutenu en novembre 2012 une thèse qui portait sur les enjeux sociaux et esthétiques de la représentation de l'enfant dans la photographie sociale américaine de 1888 à 1940 (Jacob Riis, Lewis W. Hine et les photographes de la FSA). Ses champs d'intérêt portent sur le rôle joué par les arts visuels et la photographie en particulier dans la civilisation anglophone à l'époque moderne et contemporaine.