



# Le visage fluctuant des victimes. Images de l'affliction au Cambodge (1975-2003)

→ Par **Vincente Sánchez-Biosca**, Universitat de València

« Le temps est le milieu transparent où les hommes naissent, se meuvent et disparaissent sans laisser de traces. »

Vasili Grossman, *Vie et destin*

« L'homme en péril de mort, quand les conditions le permettent, prend le parti de sympathiser avec ceux qui le menacent. »

François Bizot, *Le silence du bourreau*

## LES VICTIMES, ENTRE NOMBRE ET TRAGÉDIE

La visite d'anciennes prisons, de musées commémoratifs et de mémoriaux (à la suite de ceux consacrés à l'Holocauste) a familiarisé le touriste moderne aux catastrophes humaines, grâce à des galeries, des salles et des murs peuplés de portraits de victimes photographiées en buste ou en gros plan, parfois de face et de profil, sur le modèle du bertillonnage. Ce système d'identification est utilisé pour la classification de délinquants et fut introduit par Alfonse Bertillon en 1879. Il porte sur quatre éléments : les mesures anthropométriques de onze traits faciaux et corporels, le « portait parlé » composé à partir de signes de reconnaissance, la photographie standard de face et de profil et un système de classification. De telles mosaïques, dans les musées, suggèrent une synthèse entre le singulier et le collectif, et leur disposition stratégique tend à tirer profit des avantages du premier sans sacrifier l'impact du second : si l'accumulation des portraits accentue la dimension statistiquement monstrueuse de l'acte criminel dont on se souvient dans de tels lieux, chaque image nous questionne comme s'il s'agissait d'un face à face avec un seul être, homme ou femme. En parcourant du regard des couloirs, des panneaux ou des murs ornés de



– Chan Kim Srung avec son fils nouveau-né, épouse du ministre des Affaires étrangères du Kampuchea Démocratique, Puk Suvann. Icône incontournable de la répression dans le régime de Pol Pot. Exposée et regardée au musée de Tuol Sleng.

photographies, on hésite alors entre embrasser d'emblée cet ensemble redoutable, où chaque victime devient de plus en plus petite jusqu'à frôler l'imperceptible, et nous soumettre au choc des yeux humains écarquillés qui nous scrutent depuis un instant funeste suspendu dans le temps.

Pendant, dans ces expositions, l'équilibre résiste assez mal et l'individuel cède finalement face au collectif. En réalité, aucun visage de ces impressionnants collages ne possède les proportions physiques nécessaires pour nous interpeler à échelle humaine, pour nous regarder en face. Ainsi, et malgré son intention synthétique, cette stratégie muséographique bicéphale finit par privilégier la nature massive du crime, son statut virtuellement génocidaire au détriment de la tragédie personnelle. Notons que l'on tend facilement aussi, dans le domaine de l'imaginaire social, à désigner un nombre important de victimes en usant du terme de génocide, sans tenir compte des catégories du droit pénal international et en ignorant l'usage depuis Raphael Lemkin. Cette tendance à privilégier la nature massive du crime résulterait de la crainte de basculer dans l'anecdotique en rehaussant l'individuel ; par ailleurs, porter l'accent sur le nombre aggrave la faute des bourreaux et provoque une plus grande empathie avec leur victime. Ici, il ressort une étrangeté de la représentation des victimes : bien que leur condition ne dépende pas de leur quantité, celle-ci augmente la présomption de souffrance de chacune d'elles... en même temps qu'il la dissout dans un absolu.

C'est dans cette perspective que fut conçu le Tuol Sleng Genocide Museum de Phnom Penh (Cambodge) depuis sa création par le gouvernement d'occupation vietnamien en 1979 pour dénoncer les crimes des Khmers Rouges (1975-1979). Cette ancienne école convertie en centre secret de détention et de torture était placée sous le contrôle direct de la police de la sécurité (Santebal) et sous l'autorité dirigeante du parti (Angkar) ; ses cellules furent destinées à gérer le nombre croissant de dissidents et de « traitres » au régime dans le cadre des purges. Au fur et à mesure que le pays se fermait hermétiquement, à cause des échecs économiques du régime et des nou-

velles menaces vietnamienne et soviétique, la paranoïa conspirationniste s'empara des dirigeants et Tuol Sleng, connu sous le nom de code de S-21, se transforma en un des centres névralgiques de la répression (nous utiliserons la dénomination Tuol Sleng pour nous référer au lieu et au musée, et nous réservons S-21 pour évoquer la prison et centre de torture durant la période khmer rouge).

Pendant, en scrutant certains visages se trouvant dans les salles de l'actuel musée, nous observons que les yeux des détenus semblent habités par des émotions si hétérogènes qu'il est difficile de les démêler : certains paraissent surpris, d'autres acceptent d'être livrés à leur sort ; certains portent les stigmates de tortures récentes, alors que d'autres sembleraient les avoir absorbées comme s'ils assumaient avec résignation ce qui est en train de leur arriver. Dans tous les cas, si nous y réfléchissons, le regard avec lequel ces êtres humains nous contemplent n'émane pas de leur condition de victime. Au contraire, il porte, comme insinué et distillé en son sein, le statut de traître sous lequel ces individus ont été enregistrés par le cliché de l'appareil photo. Et à l'instant précis où ils ont dirigé leurs yeux vers l'objectif et qu'ils y ont été capturés, ces êtres n'avaient rien pour leurs geôliers de ce que nous leur attribuons d'office aujourd'hui – le statut de victime. Ils étaient justement tout le contraire : des coupables.

Ce qui est surprenant, en fin de compte, c'est l'évolution naturelle avec laquelle, sans aucune altération du contenu du plan, la condition attribuée à ces personnes s'est transformée en son contraire. Comment a-t-il été possible, en se confrontant au temps, au lieu et aux affects émanant de ces photos, de passer outre le regard qui est à leur origine ? La scène, par ailleurs, se trouve historiquement bien documentée : le prisonnier, transporté en camion, souvent depuis très loin, était jeté par ses ravisseurs dans une salle où le bandeau qui lui couvrait les yeux, était arraché pour prendre le cliché. Ainsi, ce premier acte photographique a laissé une trace impérissable qui a traversé le temps : la photo elle-même. Aussi pauvre et insuffisante soit-elle, son examen est crucial pour comprendre le geste fondateur de l'archive : le regard du photographe qui l'a engendrée. C'est donc la collision soudaine de deux regards qui se joue dans cette photo survivante du détenu. L'un des photographes du S-21, Nhem Ein, qui avait passé une partie de sa prime jeunesse en Chine pour apprendre la photographie, est devenu par la suite une véritable *star* des médias.

### ENNEMIS : LE REGARD FONDATEUR

Au moment où elles ont été prises, ces photos identifiaient de redoutables ennemis, des suspects (plus tard passés aux aveux sous la torture) espions du KGB ou de la CIA (ou des deux à la fois), saboteurs de la révolution ou infiltrés dans le parti. L'imaginaire khmer rouge fit du S-21 une prison de haute sécurité destinée, à la différence d'autres centres de torture qui ont existé dans le pays, aux hauts dignitaires tombés en disgrâce. Ce fut aussi le lieu de détention de nombreux prisonniers (y compris de personnes âgées, d'enfants et de femmes) que le destin avait précipités dans la toile d'araignée du prétendu complot en raison de leur relation avec le régime précédent

et de la paranoïa croissante d'Angkar. On pourrait dire que S-21 fut le produit le plus authentique de la vision du monde des Khmers Rouges, de son ardeur à démasquer, fichier, réprimer et exterminer ses opposants. Mais pour comprendre cette vision du monde, il faut pénétrer la logique archivistique de ses auteurs et sa fonction dans le processus de destruction, corrélat indispensable à la construction d'une nouvelle utopie. Il convient alors de formuler quelques questions : comment s'opérait cette prise de photos ? Dans quelle séquence d'action s'inscrivait-elle ? Avec quelle intention documentait-on l'image du détenu sachant que celui-ci allait être

nécessairement exécuté ? Dans quel but les a-t-on préservées ? Quels autres documents complétaient l'archive criminelle ? Sans y apporter de réponse, il demeure impossible de discerner le rôle de la photographie dans le processus du pouvoir et on reste, par conséquent, désarmé face à un autre usage de ces images.

Nous savons aujourd'hui que les prisonniers du S-21 étaient déjà condamnés à mort dès leur arrivée. *L'acte photographique* faisait partie d'une séquence comportant plusieurs phases qui s'enchaînaient dans un régime de causalité inexorable. D'abord, la détention et le transport dans cette enceinte semi-clandestine d'une cité déserte, Phnom Penh, qui avait été évacuée en avril 1975. En effet, après la prise de la capitale, le dynamitage de la Banque Nationale, l'abolition de l'argent, de l'école et la fermeture des hôpitaux provoquèrent un exode rural vers les lieux « purs » où résidait le vieux peuple, classe sur laquelle il fallait sceller la révolution rurale des Khmers Rouges (Kierman, 1996). Ensuite, venait le fichage à partir de l'enregistrement du nom et l'assignation d'un numéro que l'on posait, en général, sur la poitrine. L'étape suivante était souvent celle de l'arrestation : la prise de photo instantanée ponctuaient le moment même où les yeux du détenu s'ouvraient dans une lumière aveuglante. Le prisonnier ligoté et mis aux fers était alors transporté vers une cellule commune que l'on ne quittait que pour des interrogatoires qui, commençant par une phase « politique » (discussion, persuasion), passaient à une phase « chaude » celle de la torture physique, et pour les cas les plus récalcitrants, suivait une phase de fureur qui pouvait entraîner la mort non souhaitée de la personne interrogée (« si le prisonnier meurt, on perd le document », soulignait une consigne du responsable du centre). La durée variait en fonction de l'importance de l'accusé ou de sa résistance, mais l'opération était toujours minutieusement contrôlée, supervisée par le directeur, Kaing Guek Eav (alias Duch) qui notait scrupuleusement, de sa main, les instructions visant à obtenir une confession *satisfaisante*. Une fois obtenue, sa parfaite retranscription



© Vincente Sánchez-Biosca

– Dyptique peint par le survivant Vann Nath et consacré à Hout Bophana. Les deux images représentent la jeune fille en liberté et le pyjama noir des Khmers Rouges. Ce tableau est présentement au Centre Bophana, dirigé par le cinéaste Rithy Panh. Reproduit avec la permission de Mr. Panh.

décidait du moment de l'« élimination » à laquelle on procédait sur le champ, sauf exception comme dans les camps de Choeung Ek où un camion, de nuit, déplaçait le détenu. Éclairé par un groupe électrogène, le condamné à visage couvert était conduit sur le bord d'une fosse vers laquelle il s'inclinait pour recevoir un coup mortel sur la tête avec une barre de fer ; une fois tombé dans la fosse, il était achevé par une autre personne qui l'égorgeait. Dans les cas exceptionnels, selon l'importance de certains exécutés, Duch pouvait recevoir de son supérieur, Son Sen, l'ordre de photographier le cadavre pour éliminer tout doute sur la fin du détenu étant donné la menace qu'il représentait. Une reconstitution de cette méthode d'exécution est faite par Him Houy dans une des dernières séquences de *S-21. La machine de mort khmère rouge* (2003).

L'acte photographique s'insérait ainsi dans un enchaînement strict qui, s'il s'interrompait, menaçait la stabilité monolithique du pouvoir khmer rouge. C'est la raison pour laquelle ce dernier s'était doté selon la logique des dirigeants et des fonctionnaires, d'un réseau d'agents de la sédition qui appartenaient à des réseaux d'espionnage, aussi bien à l'intérieur qu'à l'extérieur du pays. Dans ce contexte, les photographies obtenues n'archivaient pas des accusés ni des suspects, mais des coupables. Peu après, ces mêmes clichés étaient recoupés en petit format que l'on ajoutait à une fiche qui recensait la biographie criminelle de chaque prisonnier. Il n'y avait là aucun doute : que ce soit pour les victimes comme pour les exécutants, les photos constituaient des signes évidents du pouvoir et de l'efficacité du régime (Hughes, 2003, 25), ce que souligne le photographe Nic Dunlop en considérant cet acte photographique comme « a trial by camera » (un procès par appareil photo). On peut aisément conclure, au vu de ces éléments, que l'histoire du parti communiste cambodgien était construite comme une succession de complots. Archiver et préserver les traces de ces complots permettait d'écrire l'histoire de la révolution, de ses opposants et des victoires remportées sur l'adversaire (Chandler, 1996, 106).

### DEUXIÈME REGARD : UN MUSÉE DES HORREURS

En janvier 1979, les forces vietnamiennes de la Septième division entraînent à Phnom Penh, au terme d'une offensive planifiée depuis plusieurs semaines. Elles laissèrent sur leur chemin une scène apocalyptique qu'enregistrèrent les caméras et appareils photo du reporter Ho Van Thay et de son équipe.

La situation géopolitique dans la région était devenue très complexe depuis 1977-1978 et elle allait s'aggraver encore dans les années qui suivraient en raison d'un équilibre de forces : la guerre vietnamo-cambodgienne se dénoua après la scission du bloc communiste (le Vietnam était l'allié de l'URSS ; les Khmers Rouges dépendaient du soutien chinois). Une fois la victoire vietnamienne remportée, les forces d'occupation mirent toute leur ardeur à démontrer que les crimes commis dans la Kampuchea Démocratique n'émanaient pas tant des communistes que de dirigeants sadiques dont les actes s'apparentaient au nazisme. L'opération n'était pas facile à orchestrer et il s'agissait de séduire, en premier lieu, la communauté internationale.



\_ Cellule du bâtiment A de Tuol Sleng, avec le lit trouvé par les forces vietnamiennes à leur arrivée en janvier 1979. Sur le lit, des instruments de torture. La photo au mur représente le corps qui y fut trouvé lors de la découverte.

C'est pourquoi, le 25 janvier 1979, trois semaines à peine après la prise de la capitale, des journalistes des pays socialistes furent invités à Tuol Sleng, par la République Populaire de Kampuchea tout juste constituée. Dans le nombre, les célèbres cinéastes d'Allemagne de l'Est, Walter Heynowski et Gerhard Scheumann, purent profiter de toutes les facilités pour tourner leurs films *Kampuchea – Sterben und Auferstehen* (Cambodge, mort et résurrection, 1980) et *Die Angkar* (1981) qui intégrait des plans de Tho Van Thay. La stratégie vietnamienne s'attacha à ne rien masquer, mais à construire un récit de condamnation soulignant les traces de la barbarie. Ce récit visait à éradiquer les Khmers Rouges de la famille communiste en les assimilant à une bande de criminels qui avaient mis en place le génocide de leur propre peuple. À cette fin, le nouveau gouvernement choisit une stratégie qui devait choquer le regard et heurter les esprits. Son acte le plus ahurissant fut la création du Museum of Genocidal Crimes dont l'ouverture officielle était programmée pour juillet 1980. Avant cela et jusqu'en juillet 1979, la population cambodgienne ne fut pas admise dans la prison, car la coalition vietnamienne fit le choix stratégique d'inviter, en premier lieu, la presse socialiste internationale (Cuba, URSS, Allemagne de l'Est...).

L'organisation du musée fut confiée à Mai Lam, directeur du *Museum of American War Crimes* à Ho Chi Minh City (1975). Alors même que Lam avait visité Auschwitz en quête d'inspiration, il choisit de jouer sur la vision traumatique, sur le dégout inspiré au visiteur, plutôt que de rechercher sa compréhension. Il s'avérait en cela fidèle au modèle expérimenté quatre ans auparavant dans l'ancienne Saïgon, véritable musée des horreurs. En dépit du fait que la direction officielle de l'institution

– Porte principale de l'ancien centre de torture et d'extermination S-21, aujourd'hui condamnée.



© Vincente Sánchez-Biosca

sollicite un survivant cambodgien, Ung Pech, Lam agit dans l'ombre comme éminence grise. Ainsi, le musée prit le parti d'accentuer la dimension collective, mettant ainsi en valeur des détails qui soulignaient l'aspect macabre des exactions khmères (exposition d'objets de torture, du lit métallique sur lequel on avait étendu le cadavre d'un homme sanguinolent, de photos de victimes...). Son objectif – et sa stratégie a ainsi prévalu – visait à soumettre le spectateur à l'expérience pathétique du trauma, évacuant les éléments cognitifs, comme on pouvait le constater face à l'absence quasi totale de panneaux informatifs (Violi, 2010, 38). Or, une double transformation s'est opérée progressivement. D'une part, on constata une « minimalisation » des objets exposés, ceux-ci perdant peu à peu leur imposante matérialité. D'autre part, l'ouverture d'espaces et de séances pédagogiques menées à l'initiative du DC-Cam dispensèrent des notions d'histoire, plus rationnelles et moins viscérales, dans un contexte qui était alors marqué par le discours de la justice transitionnelle et la réconciliation nationale. Rien ne traduit mieux le style choisi par Lam que l'exposition d'une carte gigantesque du pays, réalisée avec les squelettes des crânes des victimes, où les fleuves étaient matérialisés par un mince filet rouge sang. En 2002, cette carte sinistre composée par le peintre Vann Nath a été retirée et remplacée par sa photographie. D'autres stratégies complémentaires ont été expérimentées. En 1980, Vann Nath qui avait sauvé sa vie grâce à ses talents de peintre en réalisant des fresques de Pol Pot, fut recruté pour reproduire, sur toile, des scènes de vie en prison (Vann Nath, 2008, 161 ; Tranche, 2011). Ses œuvres qui mêlaient document et témoignage des horreurs de la vie au S-21, furent conçues, de façon troublante, dans un style naïf et intégrées au musée. Or, il ne pouvait avoir vu les scènes qu'il

peignait : il était arrivé les yeux bandés et passait ses journées dans l'atelier où il réalisait ses toiles sous le regard attentif de Duch. Ces histoires lui ont donc été rapportées par d'autres et ses toiles doivent leur fonction testimoniale au récit d'un intermédiaire, laissant ainsi une place évidente à l'imagination. L'année suivante, un autre survivant, Bou Meng, rejoignit l'équipe.

Les négociations diplomatiques, humanitaires et politiques furent nombreuses pendant le protectorat vietnamien. Les anciens Khmers Rouges, repliés dans la jungle dans l'attente d'un moment propice, étaient toujours reconnus comme le gouvernement légitime du pays par les Nations Unies et les États-Unis, le Vietnam étant considéré comme l'ennemi principal. Le retrait vietnamien en 1989 ne débloqua pas la situation : en 1991, les accords de Paris soutenaient un discours de réconciliation nationale, en usant de la plus grande prudence lorsqu'il s'agissait de se référer aux crimes de la Kampuchea Démocratique. Cependant, au cours de ces mêmes années, d'autres initiatives furent prises qui porteront leurs fruits à long terme. En 1982, les militants pour les droits de l'homme David Hawk et Gregory Stanton se mobilisèrent pour rechercher des preuves dans l'optique d'un éventuel procès des leaders khmers rouges. Stanton fonda le Cambodian Genocide Project, et Hawk, la Cambodian Documentation Commission. Des activités de cette nature, menées dans un premier temps dans l'ombre, puis en pleine lumière, entraînèrent un changement de perspective qui se traduisit par un nouveau regard porté sur les êtres photographiés par la machine khmer rouge.

### **REGARDS, BIOGRAPHIES, RÉCITS**

Dans les coulisses de la diplomatie internationale, on entreprit donc une collecte consciencieuse de documents et une optimisation de l'information, sous la tutelle de projets universitaires et d'initiatives privées (Caswell, 2014 ; Hamers, 2011). En 1988, Judy Ledgerwood, en collaboration avec John Badgley, mit sur pied le Cornell University's Microfilming Project dont le but était de dresser un inventaire et de préserver les preuves abondantes retrouvées au S-21 et laissées à l'abandon et courant ainsi le risque de disparaître. En septembre 1989, on autorisa l'enregistrement sur microfilms de la riche documentation disponible sur le site. Par ailleurs, en 1994, sur l'initiative de l'historien Ben Kiernan, l'Université nord-américaine de Yale fondait le Cambodia Genocide Program qui, en janvier 1995, ouvrit un bureau à Phnom Penh : le Documentation Center of Cambodia (DC-Cam). À sa tête, fut nommé Youk Chhang, survivant du génocide, à la double nationalité cambodgienne et américaine ; il bénéficia des travaux déjà entrepris et fut le grand artisan des procès de 2009 à 2013. Malgré la difficulté de la tâche et le terrain miné, ce sont ces initiatives-ci qui permirent de faire progresser la situation. En effet, les menaces d'asphyxie de la gestion de Tuol Sleng ou de fermeture du musée se faisaient d'autant plus pressantes que les documents étaient exposés à une détérioration possible. Si les accords de Paris en octobre 1991 et la création consécutive de la United Nations Transnational Authority in Cambodia (UNTAC, 1992-1993) œuvrèrent diplomati-

quement en contournant le sujet du génocide, il n'en demeurait pas moins que les Khmers Rouges constituaient encore une menace active qui pesait sur l'avenir du pays : les tentatives de reprendre le pouvoir des Khmers Rouges se succédèrent jusqu'à ce qu'ils déposent définitivement les armes en février 1999.

Dans cette atmosphère d'incertitudes et de doutes, les photographes Chris Riley et Douglas Niven furent autorisés en 1993 par le gouvernement cambodgien à nettoyer, cataloguer les négatifs retrouvés dans le dépôt de Tuol Sleng et entreposés à côté d'autres documents inestimables, jusque-là ignorés, et à en développer de nouvelles copies. Au bout de trois années de restauration et d'inventaire, grâce au Photo Archive Group de nouvelles perspectives s'ouvraient pour identifier les victimes et porter un nouveau regard sur elles : examiner chaque photo, s'attacher, sur chaque visage, à relever une lueur de vie et enregistrer leurs différences, petites ou grandes, par rapport aux autres. Ainsi, d'autres stratégies, empruntées à la littérature, au témoignage et au cinéma, contribuèrent à inverser le traitement collectif de la souffrance que les panneaux surchargés du S-21 avaient imposé, depuis son ouverture. En isolant ou en accompagnant la photo d'autres documents biographiques, les victimes recouvraient, par un souffle fugace, le moyen de nous interpeller du fond d'une salle d'exposition, depuis la page d'un catalogue ou dans les ombres mouvantes d'un film. Cependant, leur irruption dans les musées ou les expositions posait un défi moral : quelle est la limite de l'art lorsqu'il touche à la souffrance humaine ? (De Duve, 2008). D'autre part, le récit permettait de recomposer le tissu humain que les Khmers Rouges avaient détruit, en rassemblant les morceaux d'une expérience tragique qui incarnait le destin du pays. Dans ce sens, le cas de la jeune Hout Bophana était exemplaire : ses lettres d'amour la condamnèrent à mort. Les deux regards émanant du musée ou du récit, littéraire ou cinématographique, étaient concordants malgré les différents moyens d'expression. Leur recherche commune visait à nommer, représenter, penser un moment, à cette époque-là exclu des manuels scolaires, loin du rayon d'action des tribunaux et échappant à une reconnaissance publique du deuil.

Un de ces regards (le troisième, après le regard originaire et son inversion dans la stratégie du musée) eut pour origine les résultats du Photo Archive Group déjà mentionné. La récupération des négatifs permit d'examiner attentivement ce qui était jusqu'alors passé inaperçu : la différence entre le cliché original et le recadrage des fiches des détenus où l'on avait *supprimé le bruit* de fond. En dépit du fait que les murs de Tuol Sleng présentaient des reproductions des clichés originaux, la qualité des copies obtenues par Niven et Riley, à la différence des reproductions détériorées du musée, permettait de prendre conscience des conditions hasardeuses dans lesquelles on les avait réparées peu de temps avant. Ainsi isolée et exposée dans un musée, la copie photographique suscitait une perception distincte en raison de la visibilité des détails. Certaines personnes extérieures à la prison démentaient, par exemple, le fait que toutes les photos aient été prises dans la pièce-laboratoire aménagée à cet effet : un *détail-bruit*, comme le bras d'un bébé apparaissant sur le bord inférieur d'une photo, révélait que les femmes étaient photographiées avec leurs enfants ; de



– Chum Mey, survivant de S-21, qui vend ses mémoires à côté de l'entrée principale de S-21.

même, le cliché d'un détenu attaché à un autre permettait de comprendre comment ils étaient ligotés entre eux... Tous ces fragments de scénographie, dans la mesure où ils permettaient d'aller au-delà du simple portrait, enrichissaient la connaissance du *hic et nunc* dans lequel avait eu lieu l'identification, et augmentaient l'information sur ce qui se passait autour. Observer ce qui était singulier exigeait alors de l'inspecter et d'en faire une source historique fertile. Par conséquent, loin d'illustrer une histoire connue et documentée par d'autres moyens, les images levaient enfin le voile sur une chambre obscure qui révélait une abondance d'informations sur la structure même de la mort régie au S-21. Loin de Tuol Sleng, les visages humains se transformaient en fantômes projetés dans la pénombre d'un musée qui n'était autre que le lieu de leur supplice, les faisant apparaître comme des êtres errants, alors même que l'exposition permanente de Phnom Penh vieillissait inexorablement. En dehors du lieu traumatique, chaque pièce photographique exposée, par exemple lors des Rencontres Photographiques d'Arles, en juillet 1997, pour *S-21. 100 portraits* (sous le commissariat de Christian Caujolle) a pu être scrutée dans son irréductibilité grâce à son agrandissement et à sa séparation de l'ensemble. De même, l'exposition du MoMA, intitulée *Photographs of S-21 : 1975-1979*, qui eut lieu dans la Gallery Three, entre le 15 mai et le 30 septembre 1997, contenait 22 *Mug Shots* agrandis à partir des négatifs 6 x 6. Bien qu'à cette époque le photographe Nhem Ein fût déjà connu, la signature des photos indiquait « *photographer unknown* ». Cependant, chaque cliché courait aussi le risque de se voir canonisé en étant enveloppé dans une sorte d'aura ; la critique spécialisée ne lésina pas sur les reproches formulés à

l'encontre des commissaires : l'un d'entre eux dénonçait leur insensibilité dans leur désir de montrer les victimes comme si elles étaient contemplées par les bourreaux, en les présentant, de surcroît, comme des êtres en manque d'identité et d'origine. De pures icônes.

Un livre particulier vit le jour en 1996, à la veille de cette série d'expositions, alors même que se produisait la chute militaire des Khmers Rouges. Cette chute fut précédée par la détention et le simulacre de procès de Pol Pot par Ta Mok « le boucher » (juillet 1997) et par la rencontre entre le journaliste Nate Thayer et le dictateur alors malade et dont la mort suivrait en 1997. Le titre de l'ouvrage était emprunté au film qui connut un certain succès en 1984, réalisé par Roland Joffe, *The Killing Fields* (intitulé en France *La Déchirure*). Ses auteurs étaient, en l'occurrence, Riley et Niven. En utilisant les excellentes copies obtenues, l'ouvrage qui s'apparentait à un catalogue invitait à déambuler entre les visages des victimes disposés sur une pleine page ; les photos étaient ponctuées par des *photogrammes* en noir et blanc qui prolongeaient la sensation de tunnel obscur. Cette sensation n'était pas sans rappeler la contemplation hypnotique propre aux expositions, mis à part le contexte solitaire de la lecture. Face à ces apparitions, la méditation de Susan Sontag (2003, 69) prend tout son sens :

Mais ces Cambodgiens de tous âges, hommes, femmes, enfants, photographiés de très près, à mi-corps le plus souvent, ont pour toujours – comme dans *Le Supplice de Marsyas* du Titien, où le couteau d'Apollon n'en finit pas de descendre – le regard fixé sur la mort, l'imminence de leur meurtre, l'injustice qui leur est faite. Et le spectateur est dans la même position que le larbin qui tient l'appareil ; l'expérience donne la nausée.

Cependant, cette confrontation humaine avait une contrepartie : l'abstraction, le déracinement du lieu du trauma et l'arrachement de l'image à la documentation qui scellait le destin du sujet contemplé (confessions, notes, biographie y compris d'autres photos...). Il manquait précisément ce que les tentatives de Cornell, Yale et DC-Cam tâchaient de mettre en lien avec l'image durant ces années. Dans l'expérience que proposait le livre *The Killing Fields*, annonçant le modèle des expositions, l'unique document résidait dans la photo, et en elle seulement. Un regard isolait le personnage, le retenait dans le présent comme l'acte photographique l'avait retenu dans le passé, l'arrachait ainsi du processus de sa destruction et l'exilait du théâtre de sa torture. Sa contemplation était sans nul doute douloureuse, mais elle avait quelque chose de transcendant ; son intensité distillait une impression suspecte.

### L'ESPÈCE HUMAINE : BOPHANA, CONTRE-FIGURE

En 1996, le cinéaste Rithy Panh réalisa son film *Bophana : une tragédie cambodgienne*, première production en langue khmer qui abordait la période maudite. Panh, en tant que survivant ayant émigré en France et dont la famille avait été décimée dans les camps de travail, analysait, dans une perspective mémorielle, le régime

Kampuchea démocratique en relation avec la guerre civile qui le précéda. Pour cela, il choisit comme héroïne une femme dont la confession « criminelle » était accompagnée de lettres d'amour et qu'il découvrit dans les écrits de la journaliste étasunienne Elizabeth Becker (1986, 212-225). Hout Bophana se donnait, dans ces écrits, l'identité d'un personnage du Ramayana et décrivait la société révolutionnaire comme une allégorie des catastrophes évoquées dans le célèbre poème épique. Numéro 59, Bophana, Mom ou Seda avait grandi au sein d'une famille d'instituteurs lettrés. Durant la période de la guerre civile, alors qu'elle était retranchée dans une région dangereuse, elle fut violée par des soldats de l'armée de Lol Nol ; elle mit au monde un enfant et travailla pour l'institution caritative Catholic Relief Services, épousant par la suite un de ses cousins, Ly Sitha, qui était à l'époque bonze et que son père avait aidé. Lors de la chute de Phnom Penh, le 17 avril 1975, Bophana dut fuir alors que Ly Sitha, son mari, gravissait les échelons du parti sous le nom de camarade Seth. Des rencontres fugaces, un faux sauf-conduit parmi des papiers de Ly Sitha et des lettres amères se transformèrent en preuves irréfutables quand le protecteur de Sitha tomba en disgrâce. Le 19 septembre 1976, Ly Sitha fut incarcéré, emmené à Tuol Sleng, torturé et « anéanti » officiellement le 18 mars 1977 ; Bophana, de son côté, fut arrêtée le 12 octobre 1976 et éliminée le même jour que son mari bien qu'aucun des deux n'ait dû avoir conscience de la proximité de l'autre dans ces derniers instants.

Au début du film, Panh choisit de filmer l'oncle de Bophana, dans les couloirs de S-21, identifiant sur le mur de visages, le *Mug Shot* de sa nièce, avec son expression digne, sereine. L'homme, d'un âge avancé, évoque leurs adieux à Phnom Penh, dans la panique, et le film remonte dans le temps pour relater la tragédie de Bophana. Comme par un effet de magie, dans une renaissance, le visage de la détenue s'estompe pour laisser apparaître un lieu champêtre idyllique dans lequel la belle silhouette d'une jeune femme se promène à bicyclette, le long d'un fleuve. La lecture, par une voix féminine, des malheureuses lettres d'amour, et la chronique de sa vie, de la persécution et du complot par un autre lecteur fait de cet être lettré et délicat un emblème des vertus de l'esprit cambodgien d'autrefois, honni par les Khmers Rouges.

Panh captura avec sa caméra les traits de Bophana perçus par d'autres yeux plus cléments : ceux du peintre Vann Nath qui la dessina sous les traits subtils de son fusain. Bophana, aux yeux de Panh, était un condensé de l'esprit sensible, cultivé du Cambodge ; tout ce que les nouveaux dirigeants appelèrent « le nouveau peuple », c'est-à-dire la classe sociale qui devait disparaître. Le « nouveau peuple », ou « 17 avril », à la différence de l'ancien peuple constitué par des paysans, illettrés, représentait en effet pour les Khmers Rouges un reste du capitalisme, irrécupérable et destiné à l'anéantissement. Il était composé d'enseignants, de médecins, d'infirmières, d'ingénieurs et de gens lettrés, en général. Le terme qu'ils choisirent pour ordonner l'exécution, portait en lui le mystère mécanique de l'injustice : *kamtech* ne signifie pas seulement détruire ; il implique aussi anéantir, réduire en poussière de façon à ce que nulle trace ne persiste. Les secrets d'Angkar, comme ceux du Troisième Reich, furent inscrits à même la langue.

Ainsi, l'image anthropométrique de Bophana fut sauvée par d'autres regards la libérant de la fiche qui décidait de son assassinat tout en le documentant. Un mot revenait sans cesse dans son récit ; il s'agissait d'un sentiment contre-révolutionnaire qui n'avait plus droit de cité dans la Kampuchea démocratique : l'amour. Des années plus tard, Rithy Panh allait fonder un centre culturel franco-cambodgien dont le siège se trouve à Phnom Penh, centre d'archives de première importance pour l'étude audiovisuelle de la période khmer rouge, qu'il baptisa du nom de cette femme : Bophana Audiovisual Ressource Center (<http://www.bophana.org>).

### LE REGARD DE LA LOI

Le dossier des visages de Tuol Sleng subit encore une dernière mue : ils devinrent la pièce maîtresse de l'accusation face à la justice. La constitution des Chambres extraordinaires au sein des tribunaux cambodgiens CETC, transformait un vieux rêve en réalité : juger les dirigeants khmers rouges. Cette victoire, l'aboutissement d'un itinéraire semé d'embûches, résulta surtout de l'enquête tenace menée ou encadrée par le DC-Cam. Le premier dossier fut ouvert en 2009 contre celui qui avait été le directeur de S-21, Kaing Guek Eav, alias Duch. Dix ans auparavant, en 1999, un chrétien converti qui collaborait avec une ONG et répondait au nom de Hang Pin, avait été identifié par le photographe Nic Dunlop comme étant le redoutable responsable de la prison. Une vidéo tournée par Dunlop lui-même ainsi qu'une nouvelle rencontre cette fois-là en compagnie du journaliste Nate Thayer, permirent aux autorités de l'incarcérer. Le cas Duch (001) représentait une mise en scène insolite de la période sinistre dans la vie cambodgienne, période sinistre qui se projetait alors comme une mémoire traumatique sur le présent. Il s'agissait, en tant qu'acte public, d'une reconnaissance officielle des victimes, reconnaissance orchestrée avec une couverture médiatique sans précédent, nourrie par une volonté de faire de l'action en justice un instrument de réflexion et à plus long terme, de réconciliation nationale. Les procès suivants ont suscité et suscitent encore un intérêt dans l'actualité bien que les espoirs de condamnation effective soient très minces : Ta Mok mourut en prison en juillet 2006, avant la constitution du tribunal ; Ieng Thirith fut déclarée malade mentale en septembre 2012 ; Ieng Sary décéda en plein procès le 14 mars 2013. Kieu Samphan et Nuon Chea, qui se déclarent innocents, sont les derniers grands dirigeants en instance de jugement. D'autres procès ont été prévus sans que l'on ne connaisse encore les noms des inculpés.

Sans pour autant abandonner d'anciens supports, ni rejeter les stratégies examinées dans ces pages, la victime de S-21 devenait la pièce maîtresse d'une accusation portée par les voix des survivants, des familles et des témoins, comme si ce regard humilié par les geôliers s'élevait de ses cendres pour condamner, après sa mort, ces trois décennies. De plus, ce cheminement, qui trouvait son aboutissement au tribunal, entraînait dans son sillage d'autres questions, telles de véritables caisses de résonance, au sein même de la société civile. Les *Mug Shots* passaient ainsi entre les mains des personnes impliquées dans le processus de destruction (accusés ou non),



\_ Salle d'exposition du musée de Tuol Sleng (Phnom Penh). Les *Mug Shots* pris par les services photographiques des Khmers Rouges y sont exhibés.

circulaient par les cabinets d'avocats, de procureurs et arrivaient jusqu'à la presse. Les médias, en particulier, accentuaient de façon exponentielle le retentissement des allégations qui acquéraient alors une fonction singulière : servir de preuve pour un jugement pénal. Dans ce parcours, les photos étaient alors accueillies par les familles comme une sorte de sauvetage mémoriel.

Dans la mesure où la reconnaissance symbolique des crimes de S-21, par la justice, était représentée par la reconstitution des faits en présence du camarade Duch dans l'enceinte de la prison, on pouvait s'attendre à ce qu'une image synthétisât la nouvelle fonction des photographies des torturés à S-21 : ce fut celle où les photos des victimes passaient entre les mains de son directeur, comme si elles l'interpelaient. Ce cliché symbolisa une confrontation de regards et il exprimait une radicale métamorphose du premier regard que Dutch avait posé sur elles : il les avait contemplées autrefois lorsqu'elles étaient collées aux fiches, pour déterminer le rythme des interrogatoires et des exécutions, et il les retrouvait maintenant, agrandies et en copie de haute qualité. Il essayait de se rappeler, mais quelque chose s'était dissout dans son esprit au fil de ces trente et quelques années : son appétence à scruter les visages ennemis. En d'autres termes, un abîme se déployait entre ces deux regards portés par le même sujet, entre le statut des personnes observées, mais aussi dans le pouvoir de la contemplation. Regarder, c'était autrefois décider du rythme de l'anéantissement ; maintenant, cela signifiait en assumer la responsabilité. Dans une certaine mesure, le pouvoir du regard s'était inversé. Le fait que Duch ait entonné un *mea culpa* en public, en implorant (sincère ou non) le pardon des victimes, produisit un changement dans le tissu social constitué par le procès. Cependant, il ne

put y avoir de substitution ni d'oblitération : dans ce changement *a posteriori*, tous les regards qui avaient été, revivaient comme un palimpseste qui aurait surgi en un instant pour se dissiper aussitôt. Ce sont des regards qui enfermaient ainsi, à tout jamais, les autres regards.

Le procès de Duch a constitué une brèche dans laquelle se sont engouffrées certaines consciences éclairées. L'anthropologue français François Bizot, retenu dans la jungle en 1973 et libéré par Duch de façon énigmatique, s'était senti interpellé par la détention de celui-ci ; il parvint à le rencontrer pour le questionner sur les motifs d'une grâce aussi inquiétante qui lui avait été accordée et l'avait libéré de la mort (Bizot, 2011). Le cinéaste Rithy Panh qui avait aussi bâti son film *S-21. La Machine de mort khmer rouge* (2003) sur cette figure démiurgique et néanmoins absente, s'était vu contraint de le rencontrer, de lui parler, de le filmer, se débattant ainsi dans la toile aux mailles serrées de cet ancien professeur de mathématique, expert en interrogatoires. Ce fut seulement le montage de son film *Duch, le Maître des forges de l'enfer* (2011) qui l'aida à apaiser l'angoisse générée par la stratégie de manipulation de Duch (Panh & Bataille, 2011, 233-234). François Roux, avocat militant pour la non-violence, accepta alors le défi de défendre le bourreau, à condition que celui-ci se déclarât coupable ; il nourrissait, en effet, l'espoir d'ériger en infraction le délit d'obéissance, au lieu de le considérer comme une exonération de responsabilité. Un revirement inattendu de Duch et de son avocat cambodgien, Kar Savuth, expulsa Roux de la défense. Mais, nul ne s'y trompait, en interrogeant Duch, on sondait aussi ses propres zones d'ombre. Tous savaient que Duch, comme Adolf Eichmann cinquante ans auparavant, nous parlait depuis la frontière instable qui sépare et réunit à la fois l'humanité et l'inhumain. Plus on se trouvait près de lui, plus on était pris dans son discours, dans une forme de compassion, dans son rire, et le malaise allait grandissant parce que quelque chose contaminait les tréfonds de l'humain. Il s'agissait de reconnaître, ou non, en Duch – Roux l'a dit de façon très juste – un de nos frères au sein de l'humanité. Tous ont constaté, avec une inquiétante étrangeté, leur échec et la cicatrisation difficile de leur conscience.

Une situation similaire peut être aussi perçue du côté des victimes. En effet, parmi les 12 000 personnes qui périrent au S-21, se trouvait aussi un nombre considérable de Khmers Rouges impitoyables et fanatiques, mais tombés en disgrâce, dont certains interrogateurs ayant eux-mêmes fini par être exécutés. Rien ne garantissait donc que regarder ces visages revenait à contempler l'innocence. C'est, en effet, ce que prouvaient des dossiers comme celui extrêmement complet du ministre de la Propagande Hu Nim, arrêté le 10 avril 1977, interrogé, torturé et finalement exécuté le 6 juillet 1977 (Chandler, Kierman & Chathou, 1988). Cette *zone grise*, pour reprendre l'expression de Primo Levi dans *Les naufragés et les rescapés* au sujet de l'extermination des Juifs, acquérait, dans le cas de S-21, un sens plus inextricable et plus complexe encore. Personne ne pouvait ignorer ce *no man's land* si l'on s'attachait à nourrir l'espoir et le projet d'une réconciliation nationale.

## ARTEFACTS, REPRÉSENTATIONS, ICÔNES

Les *Mug Shots* de Tuol Sleng figurent parmi les rares objets, survivants du temps de la destruction. Les victimes ont disparu, seuls quelques ossements demeurent reconnaissables. Il reste des documents que la ténacité de certains transforme en preuves pour l'accusation, tels de véritables instruments de compréhension historique, et en exercice de mémoire collective. Les images anthropométriques recueillent, elles, les traits physiques, l'expression, le corps, les blessures des êtres qui ont subi la torture et la mort au S-21. Sur ce point précis, les photos sont en premier lieu, des objets sémiotiques que nous devons interroger à partir de leur code de figuration (l'échelle, l'angle, les proportions, le cadrage, la luminosité, le temps d'exposition...). Leur étude nous aide à penser comment les Khmers Rouges regardaient, et par là même concevaient leurs ennemis. Mais cette représentation ne suffit pas pour expliquer la force inépuisable des photographies. Un second niveau prend corps en elles : l'instant irremplaçable d'un choc de regards ; une étincelle qui enregistre ce que l'être qui se dresse face à l'appareil photo exprime en une mimique, consciente ou non, la dernière fois qu'il est photographié, non pas avant mais pour mourir. C'est pourquoi l'acte photographique recèle quelque chose de performatif : plus que décrire un « ennemi », il le crée ; plus qu'ouvrir une fiche de détenu, il est sa condamnation à mort. La photo nous ramène, alors, à l'instant mais elle draine aussi, autour de cet instant, tout ce qui arrivera plus tard. L'idée barthésienne qui définit toute photographie humaine à travers la redoutable certitude « il va mourir » n'a jamais été aussi pleinement incarnée.

Cependant, ces photos sont aussi des objets. Elles s'oxydent et forment des dépôts au fil des ans ; leurs négatifs sont réservés à la reproduction de copies nouvelles et plus contrastées, que l'on agrandit à souhait pour faire parler le détail autrefois imperceptible. Ensuite encadrées, elles serpentent par les musées et galeries, se laissent caresser comme des reliques par les mains de ceux qui ont aimé les personnes photographiées, et passent, telle une contagion inquiétante, entre les mains des bourreaux. Ce sont des résidus de « vie nue » (pour reprendre la terminologie de Giorgio Agamben) qui, s'ils ressemblent à des fantômes se projetant comme un cortège funèbre sur certaines pages du web (par exemple, le dispositif employé dans le projet de l'Université de Yale : [http://cgp.research.yale.edu/cgp/cts/cts\\_slideshow.jsp](http://cgp.research.yale.edu/cgp/cts/cts_slideshow.jsp) ou la section photographie d'une page web d'origine inconnue qui se présente comme le site officiel de Tuol Sleng : <http://www.tuolsleng.com/photographs.php>), prennent corps dans d'autres occasions, emplissent les espaces, se comportent comme des vestiges matériels du passé.

Dans un passage de *Shoah* (Claude Lanzmann, 1985), l'historien Raoul Hilberg prend dans ses mains une simple feuille jaunie : c'est une feuille de route, dit-il, d'un train de la mort. Y figurent les horaires précis, sont mentionnées le nombre de gares, énumérés les wagons, les unités, c'est-à-dire les corps, transportées. L'historien déchiffre méticuleusement les distances et les projette sur une carte imaginaire de la déportation ; il lit les indices cachés, comme ces deux lettres – LZ (*leer Zug*,

train vide) – qui occultent un concentré de crime pour faire allusion à un train dont les wagons ont été déchargés à Treblinka, et qui revient vide. Hilberg n’interprète pas seulement le document, il colmate ses lacunes, perfore son impénétrabilité bureaucratique et fait parler ses silences. Pourtant, ce qui fascine le plus ce chercheur spécialiste de l’Holocauste, c’est le fait de se trouver face à un original, dont il a été tiré autant de copies que de fonctionnaires qui étaient impliqués dans le processus. Comme il est authentique, il est passé par les mains d’un fonctionnaire de la déportation et c’est seulement par ce papier que ce dernier a pu remplir son devoir. En d’autres termes, avant d’être un document de ce qui s’est passé (de ce qui a été subi), cette feuille fut un ordre écrit, un écrit performatif : il ne relate pas, il produit. Le posséder, le toucher, au moment même où on le déchiffre, c’est se placer dans l’espace du bourreau, l’accompagner dans son processus mental, lui arracher, même si cela arrive trop tard, son arme de destruction.

Les photos de Tuol Sleng sont des trames d’informations qui nous livrent l’identification des détenus et ces images doivent être aussi analysées en tant que telles ; on doit ainsi en déduire leur hors-champ, reconstruire, ou presque imaginer, ce qui se devine à peine sur le bord du cadre (Benzaquen, 2010 et 2014). Ce sont, d’autre part, des actes qui ont transformé un être en coupable et l’ont poussé vers une chute dépourvue de hasards. Mais ce sont également, enfin, des vestiges matériels arrachés au monde obscur des Khmers Rouges, des objets façonnés par eux, recadrés, examinés attentivement, commentés, inventoriés, manipulés. Il demeure encore en eux quelque chose du bruit et de la fureur de celui qui les a produits, du frisson de celui qui, innocent ou non, les a subis. Comme autant d’objets qui peuplent les musées de guerre, ce sont des fétiches pour les uns, une matière douloureuse pénétrant leurs chairs meurtries pour les autres. Quoi qu’on en fasse, on ne pourra jamais parvenir à réduire leur cri au silence. ■

Traduction : Isabelle Galichon

Je remercie Ben Kierman (Yale University) pour son amabilité à répondre à tant de questions et m’ouvrir autant de pistes. Le King Juan Carlos I Center de New York University (et sa directrice Jo Labanyi) m’a donné l’opportunité, alors que j’étais en charge de la chaire de *Spanish Culture and Civilization* (hiver-printemps 2013), d’organiser le colloque *The Desire to See : the Production and Circulation of Images of Atrocity* (avril 2013). C’est au cours de sa préparation et de son déroulement que certaines idées présentées ici ont pris corps. Durant mon séjour à New York, le festival *Season of Cambodia. A Living arts Festival* (avril-mai 2013) m’a permis de mesurer la portée d’œuvres d’artistes contemporains de la troisième génération qui réécrivaient l’expérience du génocide ; le Congrès *Creation and Postmemory* (Columbia University, 10-12 avril) posa comme cadre de réflexion le contexte de la Shoah, du Rwanda et de la justice transnationale, suivant ainsi les préoccupations du séminaire sur la postmémoire dirigé par Marianne Hirsh. Enfin, un séjour de recherche à Phnom Penh fut décisif pour la mise en place de ce projet. Dans la capitale du Cambodge, j’ai pu bénéficier du généreux accueil du Centre Bophana, dont je tiens à remercier le directeur, Rithy Panh.

## BIBLIOGRAPHIE

- Berlière, Jean-Marc ; Fournié, Pierre (dir.) (2011) : *Fichés ? Photographie et identification 1850-1960*, Paris, Perrin.
- Bizot, François (2011) : *Le Silence du bourreau*, Paris, Flammarion.
- Baron, Jaimie (2014) : *The Archive Effect. Found Footage and the audiovisual experience of history*, New York, Routledge.
- Becker, Elizabeth (1986) : *When the War Was Over. Cambodia and the Khmer Rouge Revolution*, New York, Public Affairs.
- Benzaquen, Stéphanie (été 2010) : "Remediating genocidal images into artworks: the case of the Tuol Sleng mug shots", *re·bus* 5.
- Benzaquen, Stéphanie (2014) : "Warning: mucho of the video footage shows people who had suffered great – looking at the Tuol Sleng Museum of Genocidal Crimes, Cambodia, on Flickr and Youtube", *Media, Culture & Society* 1 –20.
- Caswell, Michelle (2014) : *Archiving the Unspeakable. Silence, Memory, and the Photographic Record in Cambodia*, Madison, University of Wisconsin Press.
- Chandler, David (1996) : "The pathology of terror", in David Niven & Doug Riley, *The killing fields*, Santa Fe, The Twin Palms, p. 102-109.
- Chandler, David (1999) : *Voices from S-21. Terror and History in Pol Pot's Secret Prison*, Beverly, Los Angeles, Londres, University of California Press.
- Chandler, David ; Kiernan, Ben & Chathou, Bova (1988) : *Pol Pot Plans the Furue. Confidential Leadership Documents from Democratic Kampuchea, 1976-1977*, New Haven Yale University Southeast Asia Studies.
- De Duve, Thierry (2008) : "Art in the Face of Radical Evil", *October* 125, p. 3-23.
- Dunlop, Nic (2006) : *The Lost Executioner. A Journey to the Heart of the Killing Fields*, New York, Walker.
- Hamers, Michelle Q. (March 2011) : *Do nothing, sit still, and wait for my orders. The role of photography in the archive practices, historiography, and memory of Democratic Kampuchea 1975-1979*, Thesis.
- Hughes, Rachel (2003) : "The abject artefacts of memory: photographs from Cambodia's genocide", *Media, Culture & Society*, vol. 25, p. 23-44.
- Kiernan, Ben (1996) : *The Pol Pot Regime. Race, Power, and Genocide in Cambodia under the Khmer Rouge, 1975-1979*, Chian Mai, Silkworm books.
- Nath, Vann (2008) : *Dans l'Enfer de Tuol sleng. L'inquisition khmère rouge en mots et en tableaux*, Paris, Calmann-Lévy.
- Panh, Rithy ; Bataille, Christophe (2011) : *L'Élimination*, Paris, Grasset.
- Riley, Christopher & Niven, Douglas (1996) : *The Killing Fields*, Santa Fe, The Twin Palms.
- Sontag, Susan (2003) : *Devant la douleur des autres*, Paris, Christian Bourgeois.
- Tranche, Rafael R. : "Los huesos gritan, la carne llama" o la memoria del horror. S-21, la máquina de matar jemer roja (R. Panh, 2002)", in Vincente Sánchez-Biosca (dir.), *Figuras de la aflicción humana*, Valence, MuVIM, 2011, p. 83-88.
- Violi, Patrizia, "Il visitatore como testimone. Il Tuol Sleng Museum of Genocide Crimes a Phnom Penh", in Maria Pia Pozzato (dir.), *Testi e memoria. Semiotica e costruzioni politica dei fatti*, Bologne, Il Mulino, 2010, p. 13-44.