

Les Cahiers de droit



L'architecture d'Auschwitz, le droit et l'art

André Bélanger and Anne Bordeleau

Volume 58, Number 1-2, March–June 2017

L'art

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1039834ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/1039834ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Faculté de droit de l'Université Laval

ISSN

0007-974X (print)

1918-8218 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Bélanger, A. & Bordeleau, A. (2017). L'architecture d'Auschwitz, le droit et l'art. *Les Cahiers de droit*, 58(1-2), 107–135. <https://doi.org/10.7202/1039834ar>

Article abstract

In order to link law, architecture and art in a theoretical discourse, this paper employs the notion of social artefact — a human creation determined by its societal environment. The focus is on three dimensions that are simultaneously legal, architectural and artistic. First, the question of the expressible and inexpressible compared to what can be “admitted” in the legal and historical terms. Second, the opposition between things that testify (in the present) or leave a trace (in the past). Third, the opposition between presence and absence as they relate to what is tangible, immediately verifiable, or to what is absent but whose past existence must be admitted. The presentation of The Evidence Room, an art installation based on an important legal case around Auschwitz, is presented to exemplify these three elements. This installation brings together plaster moulds of the documents subjected to an expert legal examination in the case *Irving v. Penguin Books Limited* and *Deborah E. Lipstadt*, a case that provided tangible proof that Auschwitz was designed by architects as a mass extermination system. Through the analysis of this installation, the authors propose how art, by making invisible suffering visible or in speaking the unspeakable, can foreground elements which would otherwise remain in the shadows of both law and architecture.

Tous droits réservés © Université Laval, 2017

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

<https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/>

érudit

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

<https://www.erudit.org/en/>

L'architecture d'Auschwitz, le droit et l'art

André BÉLANGER* et Anne BORDELEAU**

Dans l'optique de lier un discours théorique entre le droit, l'architecture et l'art, les auteurs centrent leur analyse sur la notion d'artéfact social, c'est-à-dire la création de l'être humain déterminée par son environnement sociétal. L'accent est mis sur trois éléments principaux de nature à la fois juridique, architecturale et artistique : premièrement, la question du dicible et de l'indicible par rapport à ce qui peut être « admis » sur le plan tant juridique qu'historique ; deuxièmement, l'opposition entre ce qui témoigne (au présent) et ce qui laisse une forme de trace (du passé) ; troisièmement, l'opposition entre présence et absence par rapport au tangible, immédiatement vérifiable, ou par rapport à ce qui est absent, mais dont nous devons admettre l'existence passée. Pour exemplifier ces trois éléments, une installation artistique élaborée à la suite d'une affaire juridique d'importance et intitulée The Evidence Room est présentée. Cette œuvre réunit des moulages en plâtre de documents qui ont fait l'objet d'une expertise légale dans le contexte de l'affaire Irving v. Penguin Books Limited, Deborah E. Lipstadt et qui fournissent la preuve tangible que le camp de concentration Auschwitz a été conçu par des architectes comme système efficace d'extermination massive. L'analyse de cette œuvre met en avant la proposition selon laquelle l'art permet de rendre visible la souffrance invisible ou de dire l'indicible, qui, autrement, peuvent demeurer dans l'ombre tant du droit que de l'architecture.

In order to link law, architecture and art in a theoretical discourse, this paper employs the notion of social artefact—a human creation deter-

* Professeur, Faculté de droit, Université Laval.

** Directrice, School of Architecture, University of Waterloo.

Date de fraîcheur : janvier 2017.

mined by its societal environment. The focus is on three dimensions that are simultaneously legal, architectural and artistic. First, the question of the expressible and inexpressible compared to what can be “admitted” in the legal and historical terms. Second, the opposition between things that testify (in the present) or leave a trace (in the past). Third, the opposition between presence and absence as they relate to what is tangible, immediately verifiable, or to what is absent but whose past existence must be admitted. The presentation of The Evidence Room, an art installation based on an important legal case around Auschwitz, is presented to exemplify these three elements. This installation brings together plaster moulds of the documents subjected to an expert legal examination in the case Irving v. Penguin Books Limited and Deborah E. Lipstadt, a case that provided tangible proof that Auschwitz was designed by architects as a mass extermination system. Through the analysis of this installation, the authors propose how art, by making invisible suffering visible or in speaking the unspeakable, can foreground elements which would otherwise remain in the shadows of both law and architecture.

En la perspectiva de un discurso teórico constituido por el derecho, la arquitectura y el arte, los autores han aunado su análisis en la noción de artefacto social, es decir, la creación del hombre definida por su medio social. Se hace hincapié en tres elementos trascendentales de naturaleza jurídica, arquitectural y artística a la vez. En primer lugar, la cuestión de lo decible y lo indecible, en relación con lo que puede ser « admitido » tanto en el plano jurídico como histórico. En segundo lugar, la oposición que hay entre lo que se testimonia (en el presente) y lo que deja una forma de vestigio (el pasado). Finalmente, la oposición existente entre la presencia y la ausencia, en relación con lo tangible, de expedita verificación o vinculado con lo ausente, cuya existencia pasada debemos admitir. Para ilustrar estos tres elementos, se ha presentado una instalación artística elaborada a partir de un trascendental caso legal denominado The Evidence Room. Esta obra agrupa un calco de documentos que han sido objeto de una experticia legal en el marco del proceso Irving v. Penguin Books Limited, Deborah E. Lipstadt y que han brindado la prueba tangible de que Auschwitz fue concebido por arquitectos, como un sistema eficaz de exterminación masiva. El análisis de esta obra plantea la proposición según la cual el arte permite

la visibilidad del sufrimiento invisible, o decir lo indecible, que de otro modo podría permanecer en las sombras tanto del derecho como de la arquitectura.

	<i>Pages</i>
1 Le droit et l'architecture comme artéfacts sociaux.....	112
2 Le camp de concentration Auschwitz et la preuve technicolégale représentée par l'art.....	116
2.1 L'affaire <i>Irving v. Penguin Books Limited Deborah E. Lipstadt</i>	116
2.2 L'approche <i>Forensic Architecture</i> ou l'intégration de l'architecture au processus judiciaire.....	120
2.3 L'installation <i>The Evidence Room</i> : la représentation artistique d'un procès.....	123
3 L'apport de l'art et de l'architecture au droit	127
Conclusion	134

*Un camp de concentration se construit comme un stade
ou un grand hôtel, avec des entrepreneurs, des devis,
de la concurrence, sans doute des pots-de-vin. Pas de style imposé,
c'est laissé à l'imagination : style alpin, style garage,
style japonais, sans style. Les architectes inventent calmement
ces porches destinés à n'être franchis qu'une seule fois.*

Alain RENAI¹

Cette citation de Renais, que le professeur Robert Jan van Pelt a su mettre en exergue avant nous dans ses travaux sur l'architecture des camps de concentration sous le régime nazi², permet de lier tous les éléments de notre propos. Elle fait référence à l'architecture, à l'Holocauste, à l'art—par l'entremise du film de Renais—et au droit de manière plus globale, dans sa dimension sociétale. Elle cadre ainsi une partie des travaux

1. Voir le film *Nuit et brouillard* (1956).
2. Robert Jan VAN PELT et Deborah DWORK, *Auschwitz, 1270 to the Present*, New York, Norton, 1996 ; Robert Jan VAN PELT, *The Case for Auschwitz : Evidence from the Irving Trial*, Bloomington, Indiana University Press, 2002 ; Robert Jan VAN PELT et Deborah DWORK, *Holocaust : A History*, New York, Norton, 2002.

de recherche que nous menons de concert à titre de juriste et d'architecte depuis quelques années. Ceux-ci nous permettent d'établir des liens entre le droit, l'architecture et l'art afin d'explorer de nouveaux moyens de mobilisation des connaissances dans deux disciplines dites « professionnelles ». Bien que ces dernières soient de tradition libérale et fortement ancrées dans le contexte social, et qu'elles s'imposent à titre de cadres normatifs, les recherches basées sur l'analyse croisée du droit et de l'architecture sont pour ainsi dire exceptionnelles³. Voulant contribuer à pallier cette rareté, nous proposons que tant le droit que l'architecture et l'art doivent être perçus, étudiés et enseignés comme des outils d'asservissement et d'émancipation⁴ dans une approche de l'ordre de la subversion critique⁵. Disons que le rôle de l'artiste est de transformer le *politique* en programme total de vie⁶, ce qui interpelle à la fois juristes et architectes. Dans une telle dimension politique considérée au sens large, l'art constitue une forme d'esthétique totale⁷ qui nous force à maintenir ouvertes nos perceptions

3. Voir à titre d'exemples : Timothy HYDE, *Constitutional Modernism. Architecture and Civil Society in Cuba, 1933-1959*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2013 ; Stewart MACAULAY, « Organic Transactions : Contract, Frank Lloyd Wright and the Johnson Building », (1996) *Wis. L. Rev.* 75 ; Patricia SIGNORILE (dir.), *Droit et architecture. Reconsidérer les frontières disciplinaires, leurs interactions et leurs mutations*, Aix-en-Provence, Presses universitaires d'Aix-Marseille, 2014.

4. Oren BEN-DOR, « Introduction : Standing before the Gates of the Law ? », dans Oren BEN-DOR (dir.), *Law and Art. Justice, Ethics and Aesthetics*, New York, Routledge, 2011, p. 1, à la page 2.

5. Nous reprenons ici les propos de François OST, « Le droit au miroir de la littérature », 2008, [En ligne], [www.asmp.fr/travaux/communications/2008/ost.htm] (6 octobre 2016), qui concernaient d'abord les liens entre le droit et la littérature, mais qui nous semblent pouvoir s'appliquer *in extenso* au domaine artistique en général :

Que gagne donc l'étude du droit à cette confrontation avec l'espace littéraire ? Au minimum, et le plus superficiellement, il y va d'une diversion érudite : la référence littéraire opère alors comme une ornementation humaniste susceptible d'éclairer la sécheresse d'une démonstration juridique. Ce n'est pas, bien entendu, à ce type d'effets que nous nous attachons. Beaucoup plus fondamentalement, on attendra, en effet, de la littérature une fonction de *subversion critique* : Socrate mettant ses juges en accusation, Antigone récusant l'ordre de la cité, Alice passant de l'autre côté du miroir... on ne compte plus les personnages littéraires rappelant au roi qu'il est nu et que sa chanson sonne faux. Enfin, dans certains cas, c'est une fonction de *conversion fondatrice* qu'assume la littérature, sans l'avoir nécessairement cherché pour autant ; le récit se fait alors fondateur ; donnant non seulement « à penser », mais aussi « à valoriser » et bientôt « à prescrire ».

6. Ève LAMOUREUX, « Pratiques des artistes en arts visuels : un terrain fécond pour une réflexion sur les contours actuels de l'engagement », *Revue canadienne de science politique*, vol. 42, n° 1, 2009, p. 45, à la page 48.

7. Jean-Marc LACHAUD, « De la dimension politique de l'art », dans Éric VAN ESSCHE (dir.), *Les formes contemporaines de l'art engagé*, Bruxelles, Lettre volée, 2007, p. 33, à la page 33.

quant au champ épistémologique *a priori* fermé dans lequel nous avons l'habitude d'inscrire nos réflexions d'ordre professionnel.

Dans l'optique de lier le droit, l'architecture et l'art, nous poursuivons notre réflexion à l'aide de la notion d'*artéfact social*⁸, c'est-à-dire la création de l'être humain déterminée par son environnement sociétal (partie 1). Nous le ferons en mettant l'accent sur trois éléments principaux de nature juridique, architecturale et artistique : premièrement, la question du dicible et de l'indicible par rapport à ce qui peut être « admis » sur le plan tant juridique qu'historique, que ce soit à titre de preuve ou d'argument scientifique ; deuxièmement, l'opposition entre ce qui *témoigne* (au présent) et ce qui laisse une forme de *trace* (du passé) dans une instance judiciaire et une représentation artistique ; troisièmement, l'opposition entre *présence* et *absence* par rapport au tangible, immédiatement vérifiable et démontrable, ou par rapport à ce qui est absent, mais dont nous devons malgré tout admettre l'existence passée. Nous exemplifions ces trois éléments principaux — c'est-à-dire la représentation artistique de la responsabilité historique des architectes au cours d'un procès — à l'aide de l'installation artistique *The Evidence Room* exposée devant le cadre de la 15^e Biennale d'architecture de Venise⁹, installation artistique pour laquelle la coauteur du présent texte a agi à titre de cocommissaire (partie 2). L'installation réunit des moulages en plâtre de photographies, de bleus, de lettres, de factures d'entrepreneurs, de contrats, ainsi que des reconstitutions de monuments (porte de chambre à gaz, échelle, colonne de gaz), qui ont fourni la preuve juridique que le camp de concentration Auschwitz a été conçu par des architectes comme système efficace d'extermination massive. L'analyse de cette installation artistique nous permettra de mettre en avant que l'art rend *visible* la souffrance invisible¹⁰ et exprime l'indicible, qui, autrement, peuvent demeurer dans l'ombre tant du droit que

8. Anne BORDELEAU et André BÉLANGER, « Art, Architecture and Law : The Architectural Project and the Legal Contract as Social Artefacts », *Architecture, Media, Politics, Society*, vol. 4, n° 3, 2014, p. 1.

9. La Biennale d'architecture de Venise est visitée par plus de 200 000 personnes. Une partie de l'installation *The Evidence Room* a également été présentée au Centre canadien d'architecture de Montréal. Pour des images de l'installation, voir : THE EVIDENCE ROOM, « 15th International Architecture Exhibition – la Biennale di Venezia », [En ligne], [www.theevidenceroom.com] (3 octobre 2016).

10. Zenon BANKOWSKI et Maksymilian DEL MAR, « The Torch of Art and the Sword of Law : Between Particularity and Universality », dans O. BEN-DOR (dir.), préc., note 4, p. 165, à la page 165 :

Much has been written about the capacity of the arts, especially the visual arts, to enable us to recognise the particularity of suffering around us. Equally, much has also been written about the universalising tendency of legal norms, and their

de l'architecture (partie 3). Ainsi, notre objectif concret est d'accroître l'ouverture de la recherche juridique, architecturale et artistique. Somme toute, nous souhaitons que ce triple discours théorique contribue à stimuler l'éveil critique essentiel à chacune de ces disciplines.

1 Le droit et l'architecture comme artéfacts sociaux

L'art [...] a toujours été et demeure une force de protestation de l'humain contre la pression des institutions qui représentent la domination autoritaire, religieuse et autres, tout en étant également, bien entendu, leur substance objective.

Theodor ADORNO¹¹

Depuis quelques années, nous cherchons à élaborer une approche renouvelée de nos pratiques professionnelles respectives (droit et architecture) en créant, entre ces dernières et à l'aide de l'art contemporain, des liens théoriques¹². L'objet même de notre réflexion est donc indirectement l'interdisciplinarité, puisqu'il s'agit d'intégrer les ressources intellectuelles du droit et de l'architecture par l'entremise de l'art. Notre cadre théorique et notre démarche méthodologique reposent sur la richesse potentielle de ce que nous appelons une «double tangente»: le juriste et l'architecte se situent d'emblée à la périphérie de leurs savoirs usuels, observant d'une position tangentielle les projets artistiques qui mettent en jeu les normes juridiques et l'espace architectural. L'approche peut donc être représentée tel un triumvirat entre le droit, l'architecture et l'art. À un autre niveau, notre discours s'appuie également sur la théorie critique (en tentant de ceindre le contexte épistémologique dans lequel se définit l'artéfact social) et sur la sociologie (pour mieux circonscrire la complexité du contexte social qui est interprété et réinterprété à travers l'expérience des œuvres). En somme, nous tentons d'ouvrir le droit et l'architecture à une plus grande complexité sociale par une considération phénoménologique du droit et de

capacity to make certain forms of suffering invisible in the name of and under the cloak of universality. The arts, in their particularity, make visible what the law, in its universality, makes invisible.

11. Theodor ADORNO, cité par Paul-Laurent ASSOUN, *L'École de Francfort*, Paris, Presses universitaires de France, 2001, p. 126.
12. A. BORDELEAU et A. BÉLANGER, préc., note 8; André BÉLANGER, «Le contrat à titre d'outil d'effacement social ? Quand l'art se fait juge», (2015) *Les Cahiers PSD* 73; André BÉLANGER et Anne BORDELEAU, «Material Antagonism: Art, Law and Architecture in Santiago Sierra's Work», dans Sandra Karina LÖSCHKE (dir.), *Materiality and Architecture*, Londres, Routledge, 2016, p. 81; André BÉLANGER et Anne BORDELEAU, «Risk, (In)security, Regulation and Architecture in Nouvelle-France», dans *Building Regulations and Urban Form 1100–1900*, Londres, Routledge, 2016.

l'architecture dans leur dimension performative¹³. Dans un même temps, notre réflexion aspire à revisiter, par l'entremise de la théorie critique, le contexte épistémologique dans lequel ces pratiques juridiques et architecturales sont définies et opèrent¹⁴. Ainsi délimité par ces axes épistémologiques et phénoménologiques, l'art permet la lecture du droit et de l'architecture comme pratiques étant appelées à opérer entre le tangible et l'intangible, le visible et l'invisible, le dicible et l'indicible. Il s'agit, pour nous, non seulement de remettre en question tant ce que le droit *écrit* que ce que l'architecte *dessine*—ce qui est appliqué et habité—, mais plus encore de nous attacher aux tensions sociétales sous-jacentes qui y sont concrétisées ou contestées.

Dans le domaine de l'architecture, plusieurs auteurs se sont penchés sur la complexité de la dimension sociale en s'appuyant sur les travaux importants de Lefebvre¹⁵. En rapprochant le droit et l'architecture, notre regard croisé s'appuie sur ces travaux, tout en cherchant à dépasser certaines préconceptions d'un public type afin de toucher un public moins prévisible qui met au défi notre compréhension du cadre normatif. Parce que les travaux artistiques au centre de nos observations¹⁶ prennent à rebours le cadre à l'intérieur duquel se dessinent toujours le droit et l'architecture, notre objectif est de découvrir les acteurs qui se débattent dans

-
13. Pour ce faire, dans le cadre de nos travaux, nous considérons les applications de la phénoménologie au droit (Reinach, Kojève, Amselek) et à l'architecture (Pérez-Gomez, Vesely).
 14. À cet effet, les travaux de l'école de Francfort (Benjamin, Adorno, Horkheimer), de son renouvellement (Habermas, Honneth, Rosa), ainsi que les approches sociologiques aux divers cadres normatifs et de productions sociales (Rosa, Lefebvre, Rabinow) sont nécessaires.
 15. Certains auteurs mettent en lumière un public élargi par l'entremise d'acteurs types non traditionnels (Borden, Carlsson, Harris et Berke, Hill), d'autres auteurs le font par des actions diverses, tel le jeu (Caillois, Huizinga, van Eyck, Dargan et Zeitlin, Cooper), ou en mettant en avant un urbanisme « temporaire » ou « flexible » (Denton, Melis). Voir : John Leighton CHASE, Margaret CRAWFORD et John KALISKI (dir.), *Everyday Urbanism*, New York, Monacelli Press, 2008 ; Lyn H. LOFLAND, *The Public Realm. Exploring the City's Quintessential Social Territory*, New York, Aldine De Gruyter, 1998 ; Don MITCHELL, *The Right to the City: Social Justice and the Fight for Public Space*, New York, Guilford Press, 2003 ; Richard SENNETT, *The Conscience of the Eye. The Design and Social Life of Cities*, New York, W.W. Norton & Company, 1992 ; Richard SENNETT, *The Fall of Public Man*, New York, Vintage Books, 1978 ; Richard SENNETT, *The Uses of Disorder: Personal Identity and City Life*, New York, Knopf, 1970 ; Sophie WATSON, *City Publics. The (Dis)Enchantments of Urban Encounters*, New York, Routledge, 2006.
 16. Les œuvres des artistes Carey Young, Sophie Calle et Santiago Sierra ont fait l'objet de réflexions antérieures : A. BORDELEAU et A. BÉLANGER, préc., note 8 ; A. BÉLANGER et A. BORDELEAU, préc., note 12.

la friction que dénoncent les œuvres artistiques. Ce que l'art fait ici par rapport au droit et à l'architecture, c'est vraiment de les ouvrir à un tout autre public, beaucoup plus élargi, et de favoriser toutes ces frictions en ce qui concerne le savoir sur le droit et l'architecture, et aussi pour ce qui est de leur mise en exposition dans notre univers (sur)médiatisé. Pour nous en tenir à l'exemple du présent texte, la référence à l'installation *The Evidence Room* nous paraît significative à plus d'un titre : ouverture du droit au savoir architectural par le développement de l'approche *Forensic Architecture* ; exemple de considération judiciaire de la représentation artistique de l'art moderne comme témoignage ; représentation des dimensions juridiques liées à la nature d'un travail architectural par l'intermédiaire d'une installation artistique élaborée à l'occasion d'une exposition d'envergure internationale.

La question concrète qui se tient au cœur de notre réflexion est la suivante : comment certains des outils sociaux fondamentaux — en l'occurrence le discours juridique et le projet architectural — peuvent-ils représenter une société plurielle et également être compris dans toute leur complexité sociale ? Si la question n'est pas nouvelle, notre approche cherche à revitaliser et à enrichir cette compréhension de deux pratiques normatives importantes que sont le construit et le discours juridique. Le contexte est — évidemment — le monde contemporain dominé par le capitalisme et duquel nos artéfacts sociaux, tels le droit et l'architecture, ne se font souvent que le reflet, s'avérant d'une portée limitée pour une part importante d'acteurs sociaux qu'ils devraient pourtant d'abord et avant tout servir. Notre ambition première est donc d'établir non pas ce que sont aujourd'hui le droit et l'architecture, mais ce qu'ils permettent d'être. Ni le juriste ni l'architecte ne peuvent fonctionner à titre d'acteurs humains sans avoir une idée de la finalité de leur intervention et de ce qui constitue *une vie bonne et riche de sens*, pour reprendre les termes chers à l'École de Francfort¹⁷. Plutôt que de partir d'une conception de la nature ou de l'essence humaine, notre réflexion s'inscrit dans les souffrances

17. Dans un contexte contemporain, Hartmut ROSA, *Aliénation et accélération : vers une théorie critique de la modernité tardive*, Paris, La Découverte, 2012, p. 69, écrit :

La voie la plus prometteuse pour une version contemporaine de la Théorie critique réside dans un examen critique des pratiques sociales à la lumière des conceptions de la vie bonne que s'en font les acteurs sociaux eux-mêmes. Ainsi, ma conviction (qui dérive dans une large mesure des travaux du philosophe canadien Charles Taylor) est que les sujets humains, dans leurs actions et leurs décisions, sont toujours guidés par une conception (consciente et réflexive ou implicite et inarticulée) de la *vie bonne*. Nous ne pouvons fonctionner en tant qu'acteurs humains que si nous avons une idée de là où nous devons aller et de ce qui constitue une vie bonne et riche de sens.

d'origines sociales mises en évidence par une comparaison critique entre ces conceptions de la « vie bonne » et les pratiques et institutions sociales réelles que sont le droit, le cadre architectural et la performance artistique contemporaine.

Nous comprenons le droit et le projet architectural, à titre d'art d'artéfacts sociaux, comme des créations humaines déterminées par l'environnement sociétal. Tous deux s'inscrivent directement au sein de la société humaine et nécessitent la prise en considération de l'*entre-deux subjectif* auquel se réfère Hannah Arendt¹⁸ en posant un regard critique sur l'élaboration des courants théoriques dans lesquels le droit et l'architecture s'élaborent, s'appliquent et s'interprètent. Nous voulons donc profiter du présent numéro thématique ouvert aux échanges entre le droit et l'art pour proposer que la mobilisation de telles connaissances croisées favorise l'approfondissement de nouvelles questions de recherche et pose les jalons pour l'expérimentation d'approches théoriques (en droit, en architecture, en art), d'idées (les projets juridiques et architecturaux ne peuvent se limiter à leurs délimitations professionnelles) et de méthodes (une double tangente disciplinaire professionnelle centrée sur l'art contemporain), toutes susceptibles de générer des répercussions et des avantages sur le plan intellectuel, culturel et social.

On l'aura compris, notre réflexion se veut prospective et à l'opposé d'une mise en application ou d'une prise de contrôle de l'art par le droit¹⁹, voire de l'illustration du droit par l'art²⁰. Pourtant, l'événement *artistique* que constitue l'installation *The Evidence Room*, et qui servira à illustrer notre propos, s'y prêterait sous plusieurs aspects et tant la représentation de l'affaire *Irving Penguin Books Limited, Deborah E. Lipstat*²¹, que l'appropriation des divers témoignages artistiques par l'admission en preuve des œuvres de David Olère²² pourraient en constituer les parfaits

-
18. Hannah ARENDT, *The Human Condition*, Chicago, University of Chicago Press, 1970, p. 193 : « [The] subjective in-between is not tangible, since there are no tangible objects into which it would solidify; the process of acting and speaking can leave behind no such results and end products. But for all its intangibility, this in-between is no less real than the world of things we visible have in common. We call this reality the web of human relationships, indicating by the metaphor its somewhat intangible quality. »
 19. Pensons à l'exemple classique de l'affaire *Brancusi* en ce qui a trait à la définition de l'œuvre d'art par le droit ou encore à l'affaire *Pinoncelli* pour le *contrôle* de la circulation de l'œuvre d'art par l'intermédiaire du droit.
 20. Les œuvres de l'artiste britannique Carey Young sont, à ce titre, exemplaires : voir CAREY YOUNG, [En ligne], [www.careyyoung.com] (4 octobre 2016).
 21. *Irving v. Penguin Books Limited, Deborah E. Lipstat*, [2000] EWHC QB 115 (ci-après « affaire *Irving* »).
 22. *Id.*, par. 7.23 et suiv.

prétextes. Toutefois, nous souhaitons plutôt présenter une réflexion sur les rôles interreliés des trois champs de pratique que sont le droit, l'architecture et l'art, et surtout de la pertinence de ne pas perdre de vue que ces champs spécifiques, abordés individuellement, se nourrissent des réflexions et des remises en question critiques de chacun considéré dans leur ensemble. Il va sans dire que la perspective de l'Holocauste est d'une ampleur abyssale et étourdissante sur le plan de l'«institution imaginaire de la société» pour parler comme Castoriadis, mais au-delà — ou sans doute *en-deçà* — de cette perspective dramatique, c'est vers la résonnance réflexive de ces trois domaines que nous voulons maintenant orienter notre propos.

2 Le camp de concentration Auschwitz et la preuve technicolégale représentée par l'art

Architecture is the most political of the arts.

Alejandro ARAVENA²³

À la source de l'installation *The Evidence Room* se trouvent les travaux de Robert Jan van Pelt qui a agi à titre de témoin expert lors d'un procès en diffamation tenu à Londres en 2000 (2.1). À la suite de la publication de son rapport²⁴ s'est développée une nouvelle approche interdisciplinaire réunissant artistes, juristes, géographes et architectes, appelée *Forensic Architecture* (2.2). Dans cette continuité, et dans l'esprit ouvertement critique mis en avant par le commissaire de la 15^e Biennale²⁵, Alejandro Aravena, l'installation *The Evidence Room* constitue un exemple de représentation artistique du droit et l'expression d'un dialogue concret entre la pratique du droit, de l'architecture et de l'art (2.3).

2.1 L'affaire *Irving v. Penguin Books Limited Deborah E. Lipstadt*

L'affaire *Irving*, qualifiée de «most extensive judicial examination of the Holocaust period since the [1961] Adolf Eichmann trial in Israel²⁶», aura obligé les acteurs juridiques à se pencher sur la question de la preuve de l'existence de chambres à gaz à Auschwitz durant la Seconde Guerre

23. Commissaire de la 15^e Biennale de Venise; propos tenus lors d'une conférence de presse, Berlin, 25 février 2016.

24. R.J. VAN PELT, préc., note 2.

25. Intitulée *Reporting from the Front*, la 15^e Biennale se penchait, entre autres, sur les dimensions sociales, politiques et historiques de l'architecture dans le monde contemporain.

26. Brian RENK, «Convergence or Divergence? On Recent Evidence for Zyklon Induction Holes at Auschwitz-Birkenau Crematory II», *The Journal of Historical Review*, vol. 20, n^{os} 5/6, 2001, p. 33, à la note 1.

mondiale, par l'entremise de l'étude de détails principalement architecturaux. Le procès en lui-même a pris naissance avec la publication en 1993 de l'ouvrage de l'historienne américaine Deborah Lipstadt, intitulé *Denying the Holocaust: The Growing Assault on Truth and Memory*, dans lequel elle traitait David Irving de «one of the most dangerous spokespersons for Holocaust denial²⁷.» Bien qu'il soit alors reconnu comme négationniste²⁸, David Irving a réagi par une poursuite en diffamation à l'encontre de l'auteure et de son éditeur (Penguin). Selon les règles de common law, le procès ayant lieu à la High Court à Londres, Lipstadt devait établir la fausseté des affirmations de David Irving et donc prouver dans sa défense l'existence de chambres à gaz à Auschwitz. La logique de ce processus judiciaire—quelque peu absurde dans les circonstances, il faut en convenir—découle du fait que David Irving ne se considérait pas comme un négationniste puisqu'il soutenait dire simplement la vérité en affirmant qu'il n'y avait aucune preuve de l'existence de chambres à gaz à Auschwitz. Voici ce qu'en dit Robert Jan van Pelt :

The suit occurred at a pivotal time for Holocaust memory: more and more survivor-witnesses – who between the early 1960s and the 1990s had been crucial in creating global awareness of the Holocaust and its implications for the future of humankind – were dying because of old age. Those concerned about the future of Holocaust memory after the passing of the last generation of survivor-witnesses realized that historians, who conscientiously interpret testimonies and material evidence, would become the primary bearers of both Holocaust memory and history in the future. The London trial provided an opportunity to test this: no survivor-witnesses would be called, only professional historians who would act as expert witnesses. And the key question was not «What happened?» but «How are historians able to determine the facts on the basis of the convergence

27. Deborah E. LIPSTADT, *Denying the Holocaust. The Growing Assault on Truth and Memory*, New York, The Free Press, 1993, p. 181.

28. Robert Jan VAN PELT, «The Evidence in the Room and the Memory of the Offence», dans Anne BORDELEAU et autres (dir.), *The Evidence Room*, Toronto, New Jewish Press, 2016, p. 78, à la page 81 :

Once a respected writer of histories of the Third Reich, Irving had begun to drift in the late 1970s toward what one might label as soft-core Holocaust denial by maintaining that the Holocaust had happened, but that it had been conducted by rogue elements without approval from Hitler. Attending the Toronto trial and hearing Leuchter's testimony on behalf of Zündel, Irving's soft-core denial turned into the hard-core version peddled by French academic Robert Faurisson: not only had the depiction of Auschwitz as a killing centre been a hoax, but so too was the whole of the Holocaust.

Negationists welcomed Irving's endorsement: it was the first one they had received from a person with a reputation as a historian. For the same reason, those fighting Holocaust denial considered it with alarm.

of eyewitness testimonies, documentary evidence, and physical remains of, for example, extermination camps such as Auschwitz²⁹ ? »

Ainsi, il fallait contrer les arguments de David Irving selon lesquels Auschwitz ne pouvait être qualifié de camp d'extermination puisque aucun document officiel allemand de l'époque ne l'établissait³⁰. Robert Jan van Pelt, à titre d'historien de l'architecture, devait jouer un rôle crucial par la production d'un rapport d'expertise de quelque 700 pages. Comme il le mentionne lui-même, son rôle d'expert s'inscrivait dans la dynamique propre à l'argumentaire du procès :

I prepared an expert report that tried to do two things : critically assess the forensic analysis of Leuchter and other deniers and account for the evidence that is available about the use of Auschwitz as a factory of death. I framed my consideration of the arguments of the deniers within an analysis of negationist epistemology. Deniers typically dismiss all eyewitness evidence as irrelevant, arguing that survivors lied because they were part of the conspiracy and SS men lied because the post-war trials would have been like the Soviet show trials from the 1930s in which defendants, facing no credible evidence of a crime, publicly incriminated themselves. Instead, deniers focus on material evidence – cyanide traces in walls, documents, photos – that cannot protest attempts of manipulation, misconstruction, and falsification. In relation to this category of evidence, deniers routinely either commit the fallacy of negative proof or they try to « turn » the evidence³¹.

Dans le même esprit, Robert Jan van Pelt devait contredire les arguments voulant que la chambre souterraine du crématorium 2, équipée d'une porte étanche au gaz, ne correspondait qu'à un abri antiaérien et que la surcapacité des fours adjacents s'expliquait par la crainte des Allemands d'une épidémie de typhus³². La démarche de Robert Jan van Pelt peut être illustrée par ce long extrait :

I analyzed eyewitness statements, such as the very detailed account of the gas chamber of Crematorium 2 given in May 1945 by Auschwitz survivor Henryk Tauber, and squared it with documentary evidence produced by the Germans. For example, Tauber stated that the peephole of the wooden gastight doors designed for and manufactured in Auschwitz had a unique detail : a hemi-spherical wire-mesh cover on the inside of the door. Its purpose was to protect the glass from attempts by the victims to break it. This testimony converged with a photo of a gastight door taken in 1945 by Russian forensic investigators and a German letter specifying the construction of that peephole. Another example was a modification in the way the gastight door was hung into the doorframe.

29. *Id.*, aux pages 81 et 82.

30. *Id.*, à la page 83 : « Neither argument is legitimate because every historian knows that most evidence does not survive and that the reconstruction of any historical event is based on accidentally preserved relics ».

31. *Id.*, aux pages 82 et 83.

32. *Id.*, à la page 83.

The large basement room in Crematorium 2 had first been designed as a morgue and originally the doors into that space opened inward. When the purpose of the room was changed from morgue to gas chamber, architect Dejaco realized that he had to make the door open outward; it would otherwise be impossible for the slave workers charged with removing the corpses to enter the packed gas chamber after the gassing. A final example: the gastight shutters used to close the Zyklon-B introduction holes in the walls of the gas chambers of Crematoria 4 and 5. I showed that the blueprints of these buildings indicate that these shutters measured thirty by forty centimetres (roughly twelve by sixteen inches), that two gastight shutters of such dimensions survive in the Auschwitz Museum, and that eyewitness evidence confirms the use of such shutters and makes clear that the SS men used a small ladder to reach them. And so on³³.

Le jugement³⁴ «destroyed whatever credibility Holocaust deniers still enjoyed in the eyes of some significant sections of the general public³⁵.»

Or, à la suite de cette *victoire* juridique apparente, quelle est la pertinence d'une représentation artistique environ 15 années plus tard dans une exposition telle la Biennale de Venise censée présenter les dernières avancées en matière d'architecture ? Il s'agit, somme toute, d'une considération de *publication* puisque la question du public est ici centrale : la relation du public à cette *histoire*, à ses aspects juridiques (est-ce au droit d'établir ce qui a ou non été ? et à partir de quelles preuves ?) et architecturaux (les architectes doivent-ils tout construire ou sont-ils tenus à une forme de serment d'Hippocrate ?) par l'entremise de l'art et sa capacité à courtiser ou à interpeller son public. En d'autres mots, l'installation *The Evidence Room* pose la question d'une représentation du droit par l'architecture qui les pousse tous deux en dehors de leurs limites disciplinaires dans une optique critique d'un transfert d'un public à un autre. Elle a en outre pour objet de favoriser une plus grande ouverture vers un public à qui on ne «présente» pas de conclusion par rapport au jugement, à la structure bâtie, aux rôles sociétaux des juristes et des architectes, mais chez qui on souhaite susciter un écho et qui doit prendre position devant ce qu'il perçoit. Toute chose que permet et poursuit par ailleurs le travail du groupe de recherche à l'origine de l'approche *Forensic Architecture* dans la même optique d'échanges et de communications entre juristes et architectes.

33. *Id.*, aux pages 83 et 84.

34. *Irving*, préc., note 21.

35. R.J. VAN PELT, préc., note 28, à la page 85.

2.2 L'approche *Forensic Architecture* ou l'intégration de l'architecture au processus judiciaire

No Holes, No Holocaust

I consider that an objective historian, taking account of all the evidence, would conclude that the apparent absence of evidence of holes in the roof of morgue at crematorium 2 falls far short of being a good reason for rejecting the cumulative effect of the evidence on which the Defendants rely.

The Hon. Mr. Justice GRAY³⁶

La démarche de Robert Jan van Pelt et la production de son rapport d'expertise allaient encourager la création d'une approche appelée *Forensic Architecture*. Aujourd'hui principalement basée au *Centre for Research Architecture at Goldsmiths*, à l'Université de Londres, elle met en lien des recherches en architecture, en technologie des médias et en art sous la gouverne d'une équipe de juristes et de représentants de groupements humanitaires et de défense des droits. Le terme *forensic* se réfère ici à sa racine latine *forensis* signifiant «relevant du forum», considérant que le forum romain «was a multidimensional space of negotiation and truth-finding in which humans as well as objects participated in politics, law, and the economy³⁷». Plutôt que de faire référence au sens limitatif de *judiciaire* et *médicolégal* habituellement rattaché au terme *forensic*, l'idée est d'opérer une forme de retour à l'ouverture sociopolitique du processus de mise en preuve, d'études et d'analyse de violation du droit. L'art, l'architecture et les nouvelles technologies sont ainsi mises à profit pour permettre la recevabilité en preuve de divers éléments matériels (ruines, ossements, substances toxiques, aménagements de territoire) et leur instrumentalisation par les médias contemporains par lesquels ils sont représentés au public, et cela, afin de confronter les discours juridiques officiels et de mettre en exergue divers actes de violences systémiques ou de transformations néfastes de nature sociale et environnementale. À la 15^e Biennale, deux installations participaient de cette nouvelle discipline : celle de l'architecte Eyal Weizman³⁸ et *The Evidence Room*.

36. Irving, préc., note 21.

37. Eyal WEIZMAN, «Introduction», dans FORENSIC ARCHITECTURE (dir.), *Forensis. The Architecture of Public Truth*, Londres, Sternberg Press, 2014, p. 9, à la page 9.

38. Voir LA BIENNALE DI VENEZIA CHANNEL, «Biennale Architettura 2016 – Forensic Architecture», 2016, [En ligne], [www.youtube.com/watch?v=IAwt_AEV510] (5 octobre 2016).

Un des éléments principaux de nature architecturale mis en preuve dans l'affaire *Irving* a été l'existence et le fonctionnement de colonnes servant à diffuser le gaz mortel au crématorium 2. Ces colonnes se présentaient sous la forme de quatre structures faites de grilles de métal prenant appui sous terre, dans la chambre à gaz, et débouchant sur le toit plat de cette dernière, à l'extérieur. Par l'ouverture de chacune de ces quatre colonnes, les SS déversaient le contenu de boîtes de pesticide industriel qu'était le zyklon B—composé de pastilles de terre de diatomée imprégnées de cyanure—dans un panier suspendu qu'ils descendaient à l'intérieur de chacune des colonnes évidées. Au contact de l'air chauffé par la présence des quelque 2 000 personnes nues et entassées dans le local, les granules de zyklon B dégageaient le gaz mortel qui se diffusait vers l'extérieur de chaque colonne grillagée, dans l'ensemble de la chambre hermétiquement fermée au préalable. Une fois les victimes mortes, les SS remontaient le panier et répandaient sur le toit les restes de granules toxiques. Cela permettait, en plus d'une ventilation d'une quinzaine de minutes à l'aide d'un système motorisé, l'ouverture sécuritaire des portes et le ramassage des corps par les prisonniers en charge du nettoyage avant que se répète le processus de mise à mort des prochaines victimes. Ces colonnes ont été démantelées en 1944 par les SS, et aucun n'a survécu à titre de témoin. La principale source de preuve est un témoignage fait en 1945 par Tauber et Michael Kula, prisonniers ayant travaillé à la fabrication des colonnes dans l'atelier métallurgique du camp³⁹. Pour David Irving, cette absence de preuve au moment du procès en 2000, ajoutée à l'impossibilité d'identifier clairement les ouvertures des colonnes sur le toit du crématorium 2 aujourd'hui en ruine, constituaient la démonstration que les crématoriums 2 et 3 servaient de morgues, et non de chambres à gaz, et que rien, dès lors, ne prouvait l'existence de l'Holocauste à Auschwitz. *No Holes, No Holocaust* était ainsi à la fois le slogan et le résumé de la thèse des révisionnistes⁴⁰. Pour Robert Jan van Pelt, cela présentait, au bénéfice du juge et dans le contexte d'un procès, l'obligation de recréer

39. R.J. VAN PELT, préc., note 28, à la page 85.

40. Germar RUDOLF, cité dans R.J. VAN PELT, préc., note 2, p. 501 : « "Without holes, no gassings according to the scenario as described by the eye witnesses, without such gassings no reliable eye witnesses, and without reliable eye witnesses no evidence for the Holocaust," negationist Germar Rudolf wrote in 1998, adding, triumphantly, in capitals: "NO HOLES, NO HOLOCAUST." »

par des détails de nature technique et architecturale ce qui n'existait plus, mais qui avait été⁴¹.

L'installation *The Evidence Room* cherche à mettre en évidence ces délicates questions relatives à la preuve juridique dans le contexte particulier de la destruction d'une part importante du matériel de mise à mort et de la disparition naturelle des derniers survivants d'Auschwitz. Le vide de l'absence s'oppose ici à l'exigence d'une présence. Ainsi, la question du témoin (alors présent) et de la trace (d'un témoin maintenant passé) est au cœur de l'œuvre. Il s'agit donc du rôle de l'art et de l'architecture dans la continuité d'un témoignage juridique en l'absence de témoins (qui étaient soit alors déjà morts ou qui, ayant survécu, meurent aujourd'hui de vieillesse). En ce sens, nous pourrions dire que le projet s'insère dans une «longue contemporanéité» où le maintenant est contemporain d'un passé démultiplié (victimes, témoins, coupables, etc.). L'installation *The Evidence Room* constitue dès lors la représentation de ces diverses lectures et de ce qui est en apparence inoffensif, mais se révèle crucial et critique: l'accent mis sur les pentures (inoffensives) des portes pour démontrer que ce geste est en fait l'indice d'une intention meurtrière d'inverser leur ouverture pour éviter qu'elles ne soient bloquées par l'amoncellement de corps; ou encore la représentation de produits industriels communs en temps de guerre tels que les masques, les moteurs pour la ventilation, de même que le zyklon B, mais qui deviennent l'index d'un génocide lorsqu'ils sont choisis, sortis de leur sérialité et utilisés à une fin détournée. Ainsi l'installation *The Evidence Room* montre «que l'analyse technico-légale n'est pas qu'une extension de l'histoire de l'architecture mais une méthode incontournable pour transformer en preuves les fragments documentaires trouvés dans les poubelles de l'histoire⁴²». C'est dans cette optique de dialogue entre le droit à l'art et l'architecture — et puisque l'architecte coauteur du présent texte était l'une des quatre personnes à l'origine de l'installation *The Evidence*

41. R.J. VAN PELT, préc., note 28, à la page 85 :

Irving tried to convince the judge (both sides had agreed to do without a jury) and the press gallery of the validity of this argument, but failed to do so despite the lengthy, almost ritual incantation of the no-holes argument. Declaring the holes in the roof to be the «cardinal linchpin of the Defence in this action,» Irving boldly asserted, in a rhetorical flourish, that the apparent absence of holes in the destroyed slab that covered the gas chamber of Crematorium 2 «blows holes in the whole of the gas chamber story.»

42. Louis MARTIN, «La preuve par l'architecture», *Captures. Figures, théories et pratiques de l'imaginaire*, 2016, [En ligne], [captures.nt2.uqam.ca/compte-rendu/la-preuve-par-larchitecture] (5 octobre 2016).

*Room*⁴³—que nous croyons justifié et pertinent de détailler maintenant une partie de la démarche qui a mené à son élaboration.

2.3 L'installation *The Evidence Room* : la représentation artistique d'un procès

L'installation *The Evidence Room* pointe vers différentes conceptions de la chambre (*room*)—dans un sens juridique d'abord, mais également culturel et architectural⁴⁴. Une de ces «chambres» est donc la chambre d'audience 73 de la *High Court* de Londres (lieu du procès en diffamation tenu en 2000), une autre est la chambre «Q» du pavillon central des Giardini de la 15^e Biennale, où l'exposition *Reporting from the Front* s'est tenue en 2016. Il y a évidemment d'autres chambres : celles d'Auschwitz et ce qu'elles sont devenues au Musée national Auschwitz-Birkenau aujourd'hui, ou encore la chambre octogonale du Centre canadien d'architecture à Montréal où certaines pièces de l'installation *The Evidence Room* ont aussi été exposées⁴⁵. Cette exposition artistique d'une preuve légale dans des contextes architecturaux variés porte avec elle le poids de différentes perspectives historiques et juridiques autour d'Auschwitz. À Venise, la preuve de l'existence d'Auschwitz telle qu'elle a été établie par le jugement découlant de l'affaire *Irving* entre dans l'histoire de cette prestigieuse biennale internationale, elle est intégrée à l'histoire de l'architecture, à l'histoire des expositions d'art, aux langages artistique et architectural contemporains, etc. La *cause* de l'installation *The Evidence Room*, celle qui est mise en avant par la preuve juridique (re)présentée dans la chambre Q du pavillon central des Giardini de Venise, est profondément concernée par tous ces contextes au sein desquels la question de la relation de l'humain à l'histoire domine et s'inscrit dans cette idée de longue contemporanéité à laquelle nous faisons référence plus haut.

En ce qui a trait à l'élaboration de l'installation *The Evidence Room*, l'approche adoptée pour la sélection, la création et l'exposition des plâtres est marquée par la conscience non seulement de la nécessité de révéler la preuve d'Auschwitz—ce qu'en tant qu'êtres humains nous devons toujours faire et refaire—, mais elle est aussi motivée par des interrogations sur les modalités selon lesquelles la signification de l'histoire peut être affirmée ou contestée devant un juge et en société. Entre la salle

43. Outre Anne Bordeleau, l'équipe de création était également composée de Donald McKay, Sasha Hastings et Robert Jan van Pelt.

44. Voir : [En ligne], [www.theevidenceroom.com] (9 décembre 2016). Cette partie reprend en le traduisant des passages du texte de Anne BORDELEAU, «The Casts Court», dans A. BORDELEAU et autres (dir.), préc., note 28.

45. L. MARTIN, préc., note 42.

d'audience et ces diverses pièces (*rooms*) qui sont en réalité des salles d'exposition—si ce ne sont des musées au sens strict—, comment sont présentés les *faits* de la vie, du droit et de l'histoire? Qui les (re)présente? Qui possède l'autorité, et que permet-elle? Qui sont les témoins de la preuve présentée à Londres lors du procès puis à la 15^e Biennale, et qui en constitue aujourd'hui la *cour*? Qu'est-ce qui est véridique et comment le déterminer? Si notre compréhension de la vérité en histoire dépend des faits que nous pouvons découvrir et certifier, notre certitude proviendra finalement de notre volonté à nous commettre et à être interpellés par ce qui nous est présenté. Cette réceptivité est peut-être un des seuls ponts entre «ce qui s'est passé» et ce que nous pouvons comprendre, entre le passé dans son actualité et la manière dont nous pouvons le raconter et en tenir compte aujourd'hui. En ce sens, l'installation *The Evidence Room* ne concerne pas seulement le procès—une «re-visite» de l'histoire ou une idée des autorités juridique et judiciaire, qu'elle soit celle du témoin, du tribunal ou de l'expert—, mais cette installation touche de façon plus générale la nécessité de se remémorer ce qui est indéniable tout en défiant toute compréhension. Se rappeler ce que plusieurs voudraient oublier, sinon dénier. Ainsi, bien que les preuves scientifiques et l'investigation criminelle de l'architecture (*architectural forensic*), ou même la rhétorique puissent être nécessaires dans une salle d'audience pour convaincre 12 jurés ou un juge tenus au respect de la loi, elles n'ont pas le même apport à la «cause» de la mémoire ou pour faire appel à l'humain en chaque personne. Sans la médiation de la rhétorique, les plâtres dans l'installation *The Evidence Room* se tiennent tels des témoins tangibles qui offrent la possibilité de *sentir* ce que nous pensons, mais que nous ne pourrions jamais tout à fait imaginer: la réalité inadmissible de moments très sombres de l'Histoire.

Le débat juridique autour des trous dans les toits des crématoriums 2 et 3, ces trous par lesquels les SS pouvaient insérer le contenu des boîtes de zyklon B, est un des exemples les plus puissants par rapport aux différentes façons de vouloir accéder à une vérité. La question de l'absence de ces trous aujourd'hui (toutes traces ayant été effacées sur le site) a été plusieurs fois abordée depuis la fin de la Seconde Guerre mondiale, alors que certains s'y réfèrent pour nier l'Holocauste. Répondant à l'absurde nécessité de faire la preuve de l'existence passée d'un vide, l'analyse architecturale de Robert Jan van Pelt a mis en lumière des éléments qui encadrent ces vides: esquisses, descriptions écrites, barres d'armature tordues dans un toit effondré ou petits points représentatifs sur une photo aérienne. Dans l'installation *The Evidence Room*, au-delà de la matérialisation juridique du vide de ces colonnes, c'est à l'engagement personnel du public que les plâtres font appel pour communiquer la réalité de l'histoire. Les plâtres moulés ramènent chacun à la complicité inséparable de ce qui

est présent et absent, à ces vies vécues et à ces vies perdues. Dans l'installation *The Evidence Room*, la preuve tirée d'un procès et présentée en blanc sur blanc opère entre le scientifique et l'empathique, entre l'évidence matérielle et son expérience actuelle, et crée un passage—obligé vu le sujet?—du juridique au poétique.

L'idée de mouler les dessins présentés en preuve dans l'affaire *Irving* amène d'autres considérations. La texture du plâtre—la présence des lignes et leur ombre—renvoyait aux origines du dessin comme *ichnographia*—ou le tracé des ombres. Les architectes le savent, le terme *ichnographia* a été employé il y a plus de 2 000 ans par Vitruve pour se référer à ce que l'on entend aujourd'hui par le plan : la représentation de ce qui se trouve au-dessous d'une coupe horizontale prise à une hauteur déterminée. La simple traduction du terme *ichnographia* dans l'utilisation contemporaine de l'idée du plan ne fait pas honneur à la profondeur du concept. Étymologiquement, *ichnographia* contient la racine *graphie*, c'est-à-dire dessiner, et *ichno*, soit l'idée de traces et, dans certains cas, les traces laissées par le soleil lorsqu'un objet se trouve dans sa trajectoire—l'ombre. Ces ombres sont partout présentes dans les dessins que nous ont laissés les architectes d'Auschwitz, que le juge a dû interpréter⁴⁶ et qui ont été moulés pour l'installation *The Evidence Room*. Suivant le changement des peintures sur l'ouverture d'une porte, la standardisation des trappes et des portes étanches au gaz sous forme de mesures répétées d'un dessin à l'autre, ou l'impression d'un système de ventilation mécanisé destiné à une chambre à gaz ou à un four à incinération, les plâtres des bleus laissés par les architectes d'Auschwitz offrent les plus sombres tons de blanc. Qu'on puisse les trouver « beaux » est un fait ou une aberration : il importait d'abord de communiquer cette relation entre la lumière et la trace, entre le blanc et son ombre. Le pouvoir des plâtres réside précisément dans cette abstraction et le risque inhérent d'une forme d'aberration esthétique.

Il faut de plus réaliser que ces plâtres des éléments de preuve juridique sont produits à la suite de plusieurs traductions incluant, par exemple, une photographie prise durant les années 90 d'un bleu d'architecte datant de 1942, numérisée, nettoyée à l'aide d'un stylos dans un document numérique, pour être ensuite traduite par un programme informatique et exécutée par un graveur au laser dans un morceau d'acrylique qui devait alors être lui-même nettoyé, scellé et cadré pour finalement recevoir le plâtre, objet final. Ce processus abstrait signifie aussi qu'une certaine esthétique tendait constamment à poindre, sans doute d'ailleurs en résonnance de la recherche esthétique inévitable du juge dans la rédaction de son jugement.

46. *Irving*, préc., note 21, par. 7.58-7.69.

Aussi dérangeant que cela puisse l'être, il faut l'admettre : l'équipe cherchait à produire de « bons » plâtres. Les discussions revêtaient ainsi des dimensions tant symbolique qu'esthétique : la surface était-elle lisible ? Était-elle suffisamment subtile ? Comment devait-elle être éclairée ? Était-elle assez régulière ? Il fallait aussi accepter le fait que les plâtres ramenaient à d'autres formes : la preuve juridique, d'une part, et l'idée du plâtre dans les fouilles archéologiques ou encore comme spécimen dans un musée, d'autre part.

Finalement, plus de 60 plâtres constituent l'installation *The Evidence Room*. Ils sont séparés en quatre baies, chacune racontant une dimension de l'analyse architecturale produite en preuve lors de l'affaire *Irving*. La première baie montre la région d'Auschwitz pour offrir ensuite des vues rapprochées des ouvertures de colonnes manquantes. La deuxième baie retrace les transformations des sous-sols des crématoriums 2 et 3, ainsi que, de façon plus précise, le changement de la direction d'ouverture de la chambre à gaz, d'abord envisagée comme morgue. La troisième baie met en évidence les contrats de commande et les dimensions des portes et des trappes étanches au gaz dans les crématoriums 4 et 5. Un dernier mur démontre la capacité impressionnante des crématoriums et la manière dont la ventilation des chambres à gaz et l'incinération pouvaient être accélérées par des ventilateurs motorisés. La sélection des éléments de preuve présentés au juge, et la façon de l'organiser, même si elle est liée en quelque sorte à la volonté de définir quatre lignes de narration, défie toujours la compréhension. Tout comme le processus de moulage par lequel ils ont été (re)produits, l'histoire des plâtres ne peut jamais être complètement comprise ni entièrement élucidée. Ainsi, l'installation *The Evidence Room* courtise le public, plaidant en silence, sans mouvement, solennellement, à l'opposé des échanges volubiles et des effets de toge produits généralement devant le tribunal. L'installation montre des dessins, des constructions et des artefacts en tant que constructions intentionnelles, des indices pointant vers les mains qui les ont créées. Elle enlève donc à l'architecture son voile mondain pour la révéler dans la plus sombre lumière et contribue à tisser un lien entre le droit, l'histoire et l'art :

L'histoire prend alors valeur emblématique, puisque le passé d'une époque déterminée est toujours « le passé de toujours » : de là surgit la valeur prospective de l'œuvre d'art [...] l'art, loin d'être une simple « escapade », donne une vue allégorique sur la *Kultur* et sur la politique, comme œuvre et comme « image » [...].

On le voit, l'art [...] *allégorise la rencontre du sens et de l'histoire*, présentant l'Absence suprême. Mais par ailleurs il incarne le scandale de la survie à la barbarie, s'il est vrai que, comme l'écrivait Adorno dans *Prismen*, « écrire de

la poésie après Auschwitz est un acte de barbarie» – à moins que ce ne soit la preuve que la barbarie n'a pas le dernier mot⁴⁷...

L'installation *The Evidence Room* cherche à offrir un vide dans le temps qui, pour un bref instant, pourrait venir troubler l'obsession liée à l'immédiat, au concret et à l'efficient. Elle n'explique ni ne permet d'élucider le passé, le procès ou le jugement. Elle pose simplement une question qui ne mène qu'à sa réponse la plus pleine que lorsqu'on cherche véritablement à faire l'expérience des plâtres dans leur présence qui, même muette, spectrale et fragile, demeure tangible. L'installation *The Evidence Room* plaide, discrètement, mais avec insistance devant le juriste citoyen de l'Histoire, en marge du corpus legaliste et positiviste, pour la considération d'échanges discursifs et savants entre l'art, l'architecture et le droit.

3 L'apport de l'art et de l'architecture au droit

*C'est ainsi qu'en se conceptualisant l'art contemporain amène
le droit sinon à infléchir, du moins à réfléchir à certains
de ses concepts, de même qu'en s'appliquant à agir aux frontières
de la légalité, il contribue à les faire reculer.*

Nathalie HEINICH⁴⁸

Puisque notre lectorat est ici avant tout juridique, et bien que notre texte s'inscrive dans une perspective déjà ouverte à la relation du droit et de l'art dans le présent numéro thématique, soulignons que la question de la relation entre le droit et l'art peut et doit continuer de se poser⁴⁹. En outre, bien d'autres l'ont fait avant nous⁵⁰. Sans considérer que la question se rattache à un contexte historique et culturel qui impose l'humilité devant les considérations contemporaines très souvent limitées à des perspectives

47. Paul-Laurent ASSOUN, *L'école de Francfort*, Paris, Presses universitaires de France, 2012, p. 132.

48. Nathalie HEINICH, *Le triple jeu de l'art contemporain. Sociologie des arts plastiques*, Paris, Éditions de Minuit, 1998, p. 170.

49. La troisième partie de notre texte s'inspire d'un article rédigé en collaboration avec Pascale Dufour : André BÉLANGER et Pascale DUFOUR, « Le droit et l'art contemporain, visées heuristiques et critiques », dans Stéphane BERNATCHEZ et Louise LALONDE (dir.), *Approches et fondements du droit*, Cowansville, Éditions Yvon Blais, 2017 [à paraître].

50. O. BEN-DOR, préc., note 4, à la page 1 : « Why should lawyers and artists be interested in the relationship between law and art? Works of art involve hermeneutic creativity as constraint by judgement. So is the activity of judges and lawyers. In law, texts are constantly created, re-encountered and interpreted. [...] Aesthetic happening ethically destabilises the subject who creates/encounters the legal text or the work of art ».

critiques postpositivistes⁵¹. Ici, le processus de création des plâtres, la réflexion liée à l'histoire du dessin et à celle du moulage ainsi que l'anachronisme des plâtres, qui appartiennent toujours au moins à deux temps, sont autant d'éléments qui nous projettent dans une longue contemporanéité et dans une perspective de questionnement par rapport aux balises socioculturelles à l'intérieur desquelles le juriste structure son discours.

Loin d'être une simple diversion érudite, le recours aux échanges entre droit, art et architecture se doit d'être abordé, comme nous le soulignons en introduction, sous l'angle de la *subversion critique*⁵² de notre considération de la discipline juridique, du *temps* à l'intérieur duquel elle se développe et s'inscrit de même que de la « science » de la vérité sur laquelle, à titre d'universitaires, nous prétendons souvent la structurer. Ainsi, il faut considérer que l'art et l'architecture peuvent *coloniser* le droit, en l'incitant au besoin à redéfinir les frontières tracées par les juristes. Les démarches artistiques et architecturales se nourrissent à la source des nombreux et inévitables maux juridiques propres aux structures complexes du droit. Ce faisant, elles créent un outil réflexif pour les juristes⁵³ en *mettant à*

51. Igor STRAMIGNONI, « Seizing Truths : Art, Politics, Law », dans O. BEN-DOR (dir.), préc., note 4, 73 :

The invitation to consider the relationship between art and law is, after all, a philosophical invitation, a question for thought. Or is it? The scene, it appears, was set long ago, when in Plato's *Republic* Socrates first issues Homer, the great poet of antiquity, with the rather biting indictment of having been neither a Lycurgus nor a Solon, and then proceeds to banish poetry from the city except when it comes to « hymns to the gods and eulogies to good people » or else, when it is readmitted because « it has successfully defended itself, whether in lyric or any other meter ». It is thus commencing with Plato that the city comes to be seen as fundamentally separate from, and better a world than that of art and that, by implication, law comes to be understood as *not* poetry.

52. F. OST, préc., note 5.

53. O. BEN-DOR, préc., note 4, à la page 2 :

Art does protect something essential in humans and in their togetherness as a political community. That protection is, of course, transparent to legal and ethical judgement, but it is far from clear now [...].

Law was classically understood as *ars iuris*, an art of law, legal aesthetics which used the panoply of humanist disciplines, from philology to fine art, in the exercise of the legal role and the scholarly understanding of its texts [...] Indeed, modernism itself has been shown to recast this aesthetic aspect of law within itself. However, law and art are still captured by many as antagonistic, at best existing in tense and uneasy, highly suspicious, relationship with each-« other ».

[...] Post-Modernist and structuralist/post-structuralist meditations as well as open-Marxist critical frameworks of analysis show that any separation between law and art is essentially impossible and thus, as illusion, constitutes a depoliticised form of social relations which cloaks behind objectivism for the sake of protecting existing structures of power.

Law and art serve both as instruments of oppression and as means for emancipation.

l'épreuve le droit⁵⁴. Il a été énoncé que l'art contemporain, dans le domaine de la sociologie, permet « plus que tout autre objet, de repenser, et parfois d'abandonner ou de renverser, un certain nombre de postures, de routines, d'habitudes mentales ancrées dans la tradition⁵⁵ ». De la même manière, pour le droit, il nous faut nous interroger à savoir « comment l'art contemporain déplace les frontières mentales et institutionnelles, les principes de jugements, les modalités de positionnement des acteurs⁵⁶ ». Cependant, allons plus loin et soulignons que les liens entre le droit et l'art sont de l'ordre du révolutionnaire⁵⁷, tout en rappelant les propos de Malraux : « Les grands artistes ne sont pas les transpositeurs du monde, ils en sont les rivaux », sans oublier de considérer que « le droit [est] un moyen de la révolution ; la révolution, un moyen de l'art⁵⁸ ».

L'apport prospectif de l'art et de l'architecture est sans doute facilité par une forme d'irréductibilité du droit qui permet de le penser autrement, d'éviter de tout rattacher à des catégories préconstruites, à des institutions ou à des constructions sociales. Ainsi, le recours à des « outils juridiques » par l'architecture, comme dans l'installation *The Evidence Room*, permet de projeter des valeurs plurielles et surtout divergentes sur un même objet (la représentation de la preuve utilisée lors d'un procès ou la vérédiction historique par un juge). C'est au rôle social de l'art et de l'architecture que

54. N. HEINICH, préc., note 48, p. 158 :

La mise à l'épreuve des règles du droit par l'art contemporain s'opère de deux façons : soit en amenant les acteurs à faire appel à la justice pour obtenir réparation des dommages occasionnés par des œuvres ou des interventions menées au nom de l'art (ce qui fait évoluer la jurisprudence) ; soit en amenant les juristes à infléchir leurs catégories pour les adapter aux situations inédites ainsi créées. Dans le premier cas, ce sont les praticiens du droit (avocats et magistrats) qui interviennent ; dans le second, ce sont les théoriciens. Mais dans tous les cas les artistes contemporains contribuent à faire bouger le droit – parfois à leurs risques et périls.

55. L'affirmation portait sur la sociologie, mais rien n'empêche de l'appliquer en matière juridique : Nathalie HEINICH, *Ce que l'art fait à la sociologie*, Paris, Éditions de Minuit, 1998, p. 8.

56. *Id.*, p. 78.

57. François TERRÉ, « Sociologie du droit et sociologie de l'art », (1995) 40 *Ar. philo. dr.* 242, 250 :

Bref, au conservatisme du juriste s'oppose la résistance, le refus, voire la révolte de l'artiste. Attitudes anciennes, mais qui semblent s'être étendues et accentuées depuis le siècle dernier. Elles s'expliquent : l'expérience artistique serait d'autant plus intense que l'artiste arrache l'auditeur ou le spectateur à l'ordinaire de ses habitudes et de ses préoccupations : Manet, Stravinski... Il semble, écrit Edgar Wind, que « les triomphes artistiques des cent cinquante dernières années aient été avant toutes choses des triomphes de bouleversement ». Et de citer Kandinski, rappelant ses conversations avec Schönberg sur l'émancipation de la dissonance et disant qu'« il est plus facile de peindre la nature que de la combattre ».

58. *Id.*

le droit doit faire appel⁵⁹, et cette relation heuristique—soit l'enrichissement de la connaissance des juristes—par le recours au recul réflexif et critique—c'est-à-dire le déplacement des frontières, l'ébranlement des dogmes juridiques—est facilitée par l'expérience devant l'œuvre. De la même manière qu'Hannah Arendt considérerait le lieu d'opposition entre l'art et le politique comme absolument nécessaire⁶⁰, l'artiste et l'architecte donnent accès au juriste, par leurs représentations plus ou moins abstraites, à une critique sur son objet de savoir⁶¹. Cette dernière prend sans doute sa source dans le fait que, pour reprendre cette fois les termes de Theodor W. Adorno, l'«art ne se maintient en vie que par sa force de résistance sociale⁶²». Il s'agit, ni plus ni moins, de réinventer la démocratie juridique à l'aide des poètes au cœur de la cité⁶³. Bien qu'ils soient généralement ignorés, les liens sont réels et importants puisqu'il «y a une concordance dans les mouvements historiques de l'art et du droit, même si les grandes périodes artistiques peuvent correspondre à des crises du droit⁶⁴». Dans leur dimension politique au sens élargi, et par conséquent juridique, l'art et l'architecture incitent donc le juriste à maintenir ouverte la perception de son champ épistémologique, et cela, dans une perspective utopique—au sens strict où l'entendait Moore ou Campanella⁶⁵—en vertu de laquelle artistes et architectes tendent à engendrer une humanité meilleure⁶⁶ et s'inscrivent dans l'élaboration d'une modernité juridique et démocratique. Toutes ces choses sont possibles dans la mesure où cela permet de renouer avec une conception plus humaniste du droit. Un humanisme par rapport au temps, au droit dans le temps, à une longue contemporanéité, ce à quoi se réfère par ailleurs l'installation *The Evidence Room*: le procès en 2000, les expositions en 2016, mais plus encore la période 1942-1945, de même que les travaux de *forensic analysis* en cours depuis une dizaine d'années,

59. Kendall L. WALTON et autres, «Aesthetics», dans Jane TURNER, *Grove Art Online. Oxford Art Online*, Oxford University Press, [En ligne], [www.oxfordartonline.com] (7 février 2017).

60. Hannah ARENDT, *Between Past and Future: Eight Exercises in Political Thought*, New York, Penguin Books, 1993, p. 197.

61. Henry-Pierre JEUDY, *Les usages sociaux de l'art*, Paris, Éditions Circé, 2007, p. 11.

62. Theodor W. ADORNO, *Théorie esthétique*, Paris, Klincksieck, 1974, p. 313.

63. I. STRAMIGNONI, préc., note 51, à la page 88.

64. F. TERRÉ, préc., note 57, 243.

65. Rapellons qu'il faut comprendre le terme *utopie* au sens premier, développé par Moore (1516) et Campanella (1532), soit celui d'une critique du régime existant et la proposition d'une solution autre, qui «n'existe pas», ou qui n'existe «nulle part», en «aucun lieu». Ce n'est que plus récemment, soit à la fin du XIX^e siècle, sous l'influence du courant marxiste, que le terme a acquis une connotation «irréaliste», parce qu'il ne répondait pas à des critères scientifiques.

66. É. LAMOUREUX, préc., note 6, à la page 46.

les procès des années 80 de Leuther and Ernst Zeundel, et aujourd'hui le discours même de David Irving qui continue de circuler malgré le jugement sans équivoque rédigé par le juge Gray. Tous ces temps variés, de sources multiples quant à leur présentation et leurs représentations, forment en partie et indirectement, mais indubitablement, notre discours sur le savoir juridique.

Par conséquent, dans une optique qui pourra paraître frondeuse parce qu'elle est opposée à l'utilitarisme ambiant, nous allons jusqu'à soutenir que l'art (et l'architecture dans sa dimension artistique), dans une visée critique ouverte à l'interdisciplinarité avec le droit, est susceptible d'apporter bien davantage que tout autre domaine du savoir⁶⁷. Cela se justifie en grande partie par la liberté fondamentale qui nourrit le travail de l'artiste et qui, souhaitons-le, apporte une perspective favorable au questionnement et à la réflexion⁶⁸. L'art fait un « usage du monde qui passe par son observation

67. En ce qui a trait à la sociologie, mais pouvant *a fortiori* s'appliquer au droit, N. HEINICH, préc., note 55, p. 8, écrit :

Parce que lui sont spontanément associées ces deux valeurs antinomiques de la posture sociologique que sont l'exigence de singularité et l'exigence d'universalité, l'art permet, plus que tout autre objet, de repenser, et parfois d'abandonner ou de renverser, un certain nombre de postures, de routines, d'habitudes mentales ancrées dans la tradition sociologique – ou du moins dans une certaine façon de pratiquer cette discipline.

68. S'exprimant sur la souveraineté de l'artiste en rapport avec l'histoire du droit, le théoricien de l'art Georges DIDI-HUBERMAN, *Sur le fil*, Paris, Éditions de Minuit, 2013, p. 31 et 32, écrit :

On rêve l'artiste souverain. Il serait la figure par excellence de cette liberté à laquelle chacun désespère trop souvent de parvenir dans sa vie de tous les jours. L'artiste serait souverain : et tellement souverain – souverain au sens le plus radical qui soit – qu'il n'aurait même pas besoin du *pouvoir*. Ne lui suffit-il pas de manifester, dans l'économie de son travail librement déployé et de son œuvre librement inventée, la *puissance* même de son imagination et de sa pensée ? En dépit des nombreuses lignes de rupture que les historiens de l'art ont voulu établir afin de dégager quelque chose comme un sens ou une dramaturgie de l'histoire – cela valant jusque dans l'opposition, si courante aujourd'hui, entre modernisme et postmodernisme –, le statut contemporain de l'artiste occidental n'est donc pas, sur ce plan, fondamentalement différent de celui que revendiquèrent, il y a sept siècles de cela, les premiers théoriciens humanistes de *artes liberales*, ces « arts libéraux » où ne s'affirmait rien de moins que la *souveraineté de l'artiste*, une souveraineté à laquelle nous ne cessons pas, aujourd'hui plus que jamais, de nous raccrocher pour exprimer tout ce que nous attendons de l'art comme espace de liberté radicale.

Cette référence aux « arts libéraux », tels qu'ils furent établis dans l'Italie prérenaissante du *xiv^e* siècle, peut nous aider à dégager – au moins pour un temps – la souveraineté de l'artiste de toute conception romantique ou libertaire, révoltée ou révolutionnaire, que nous avons tendance à convoquer aujourd'hui, avec Courbet, Rimbaud et la Commune de Paris dans un coin de notre tête. Car la souveraineté

déférente plutôt que par son exploitation sans vergogne⁶⁹ », ce que trop peu de juristes — et d'architectes par ailleurs — peuvent, il faut bien l'avouer, se targuer de faire, en remettant « en forme ce qui s'oublie dans le déni de la réalité⁷⁰ ». Par conséquent, l'installation *The Evidence Room* touche, pèse et opprime le spectateur⁷¹. L'artiste est producteur de *sens*, ce qui contribue à l'enrichissement des connaissances de nature sociétale, et donc plus ou moins directement mais inévitablement juridique, le droit ne pouvant s'élaborer *in fine* qu'entre les deux idéaux *classiques* que sont le droit naturel et le droit positif⁷². Alors que les types de connaissances générées par l'art peuvent être nombreux, l'œuvre d'art permet notamment au récepteur d'acquérir un savoir concernant celle-ci en tant qu'objet, mais aussi un savoir relativement à sa propre réaction émotionnelle devant l'œuvre et, plus généralement, à propos du monde dans lequel il se trouve. Ainsi, « l'art représente en effet le phénomène concret où se déchiffre la culture dans son ambivalence, à la fois reflet de la barbarie qui œuvre dans la civilisation (en vertu du principe de domination) et “promesse de bonheur” (selon la définition stendhalienne), donc “échappement” — ô combien conditionnel — à la domination⁷³ ». Il s'agit d'éviter une posture selon laquelle les juristes resteraient cantonnés dans le champ juridique des connaissances, d'une part, et selon laquelle les artistes et les architectes s'en tiendraient à celui de l'art, d'autre part, échangeant certes entre eux, mais sans toutefois espérer de véritables modifications du discours propre à l'autre discipline. Il faut plutôt viser une influence réciproque sur chacun des savoirs et, au final, une possible transformation des discours que l'on

de l'artiste est d'abord un phénomène structurel de longue durée, dont Ernst Kantorowicz a bien montré les fondements juridiques, au moment où la formule *arma et leges* — répandue chez les juristes médiévaux à partir du *Corpus Juris Civilis* de Justinien — se transforma chez Dante et les poètes humanistes pour donner *arma et litterae*, elle-même reprise dans les conceptions de Lorenzo Ghilberti, puis de Leon Battista Alberti, sur la « maîtrise » de l'artiste, cette *plenitudo potestatis* désormais, et pour très longtemps, revendiquée dans le champ esthétique.

69. Antoine MOREAU, « L'art libre, un réalisme poétique », *Nouveaux Cahiers du socialisme*, n° 15, 2016, p. 145, à la page 152.

70. *Id.*, à la page 153.

71. Par exemple, Phyllis Lambert, fondatrice du Centre canadien d'architecture, qui était présente à l'ouverture de la Biennale à Venise, nous a dit avoir dû quitter puis revenir dans la salle pour éviter l'inexorabilité (*relentlessness*) de l'installation.

72. À moins qu'il ne s'agisse d'insuffler un peu d'âme aux discours juridiques ? Voir, en ce sens, Simone GOYARD-FABRE, *La textualité du droit. Étude formelle et enquête transcendante*, Paris, Éditions du Cerf, 2012, p. 310 : « Dans cet enclos où règne la peur du normatif, la dogmatique positiviste, qui s'évertue à souligner l'autorité de la *dura lex*, ne saurait tracer qu'une voie doctrinale pavée d'illusions. Jamais ses fausses vérités ne donneront une âme aux textes qu'édicte la pensée juridique. »

73. P.-L. ASSOUN, préc., note 47, p. 125.

peut qualifier d'*intradisciplinaires*⁷⁴. Ce qui est visé est donc une *mise en dialogue* de deux discours disciplinaires⁷⁵, ou encore une forme d'interculturalité qui implique de penser le savoir dans sa globalité⁷⁶, forçant la dogmatique juridique à communiquer le plus pleinement possible avec le milieu dans lequel le droit se développe⁷⁷.

À l'inverse, il faut bien évidemment éviter un réalisme radical en vertu duquel le savoir juridique ne pourrait qu'être entièrement dissous dans les autres disciplines⁷⁸. C'est ainsi que, dans l'objectif d'en arriver à une compréhension inclusive et ouverte du droit et de l'architecture qui tenterait de nous éloigner de la tentation de la *doxa* (croyance) au profit de la connaissance, des échanges interdisciplinaires s'avèrent toujours souhaitables. Au-delà de l'appel à l'échange intellectuel entre le juriste et l'architecte, soit leur relation dans la sphère de l'utile, de la logique et de la raison⁷⁹, les savoirs juridiques et artistiques se rejoignent dans des considérations propres à la création de leurs discours respectifs. En effet, l'intelligence de l'art, de l'architecture et du droit réside dans l'atteinte d'un équilibre en ce qui concerne l'encadrement de l'expérience « brute » du monde qu'ils offrent respectivement, par les œuvres et le système juridique⁸⁰.

74. Jacques DUFRESNE, « De l'indisciplinarité à l'interdisciplinarité », dans Violaine LEMAY et Frédéric DARBELLAY (dir.), *L'interdisciplinarité racontée. Chercher hors frontières, vivre l'interculturalité*, Berne, Peter Lang, 2014, p. 115, à la page 119. En reprenant les propos de François OST et Michel VAN DE KERCHOVE, « De la scène au balcon. D'où vient la science du droit ? », dans François CHAZEL et Jacques COMMAILLE (dir.), *Normes juridiques et régulation sociale*, Paris, L.G.D.J., 1991, p. 67, à la page 78, nous pourrions ainsi schématiser notre position : la pluridisciplinarité (ou multidisciplinarité) consiste en une « juxtaposition de savoirs » ; la transdisciplinarité implique des « savoirs autonomes » et mène à une « intégration de disciplines » ; alors que l'interdisciplinarité consiste à partir du champ théorique d'une discipline afin de procéder à une « articulation de savoirs », à des « réorganisations partielles des champs théoriques en présence ».

75. Frédéric DARBELLAY, « L'interdisciplinarité : voyage à la croisée des cultures scientifiques », dans V. LEMAY et F. DARBELLAY (dir.), préc., note 74, p. 125, à la page 132.

76. *Id.*, à la page 130.

77. F. OST et M. VAN DE KERCHOVE, préc., note 74, à la page 78.

78. François COLONNA D'ISTRIA, « Contre le réalisme : les apports de l'esthétique au savoir juridique », *R.T.D. Civ.* 2012.1, 2.

79. En art, pensons à la manière dont le droit vient supporter le monde artistique à plusieurs égards – droits d'auteur, droit des biens, etc. Voir John Henry MERRYMAN et Albert E. ELSSEN, *Law, Ethics and the Visual Arts*, 4^e éd., La Haye, Kluwer Law International, 2002, p. XVI.

80. *Id.*, p. XVI ; voir aussi Marie-Claire BELLEAU, Valérie BOUCHARD et Rebecca JOHNSON, « Droit, cinéma et doute : rapport minoritaire », (2009) 14 *Lex Electronica* 1, 4.

Conclusion

I will show you fear in a handful of dust.

T.S. ELLIOT⁸¹

L'installation *The Evidence Room*, comme œuvre architecturale et d'art contemporain, cherche à faciliter la prise en considération de l'expérience artistique, à titre d'outil de compréhension du droit (le procès, la preuve, la valeur *historique* d'un jugement, le processus judiciaire), ce qui permettra d'enrichir l'expérience du droit au-delà d'une logique formatée exclusivement par la formation et l'expérience juridique⁸². L'aspect qui rend l'étude de l'œuvre d'art potentiellement enrichissante pour les connaissances en droit est probablement le fait que le juriste, devant une problématique donnée, réagira d'une manière différente selon que la question lui est amenée dans un cadre exclusivement juridique ou qu'elle est soulevée à travers un objet artistique⁸³. C'est pourquoi il s'agit de « s'intéresser aux œuvres non [simplement] pour ce qu'elles valent ou ce qu'elles signifient, mais pour ce qu'elles *font*⁸⁴ ». À travers la manipulation artistique d'un discours juridique, comme dans l'installation *The Evidence Room*, il se produit un moment de déconstruction (*deconstructive moment*) qui vient déstabiliser les connaissances acquises au sujet du droit⁸⁵. Ce faisant, l'œuvre d'art permet au juriste d'adopter de nouvelles postures⁸⁶. La considération de l'ensemble des « mondes » (juridique, artistique, architectural,

81. Voir son poème, *The Waste Land* (1922).

82. Richard J. SCHOECK, « The Aesthetics of the Law », (1983) 28 *Am. J. Juris.* 46, 56 : « What can a law student, or a lawyer, learn from law in the art ? If as Holmes once wrote, law lies at the intersection of logic and experience, the center of gravity of legal studies is too often in the area of logic (understood as the logic of legal reasoning). What the arts can do is to enrich and illuminate his experience, his sense of felt life – his awareness of conscience. »

83. Laure BLANC-BENON, « Esthétique/Artistique », dans Jacques MORIZOT et Roger POUIVET (dir.), *Dictionnaire d'esthétique et de philosophie de l'art*, Paris, Armand Colin, 2007, p. 172, aux pages 172 et 173.

84. N. HEINICH, préc., note 55, p. 37.

85. Daniel MCCLEAN, « The Artist's Contract/From the Contract of Aesthetics to the Aesthetics of the Contract », [En ligne], [www.moussemagazine.it/articolo.mm?id=607] (10 octobre 2016) ; O. BEN-DOR, préc., note 4, à la page 1.

86. O. BEN-DOR, préc., note 4, à la page 4 :

The force of art seems to be capable of disturbing the normativity that pertains to the aesthetic aspect of legal subjectivity. Despite art being capable of generating an « ought », this « ought » might be derived from prior listening to the unfolding of certain mysteries of the « is » and does not seem to be « normative », indeed may be valuable precisely because of not comporting to any « ought to do something about... ». There is something problematic, deeply so, in the very origin of norma-

historique, etc.) qui constituent la réalité sociale incite dès lors chacun à éviter de percevoir le droit en tant que vérité⁸⁷.

Alors que «la pluralité des vérités, choquante pour la logique, est la conséquence normale de la pluralité des forces⁸⁸», la violence avec laquelle le droit est déstabilisé par l'esthétique de l'œuvre—ici l'*effacement* des preuves par leur moulage en plâtre—se veut d'autant plus troublante concernant l'enrichissement du savoir juridique : l'émotion créée par la volonté de *néantiser*, en les reproduisant en blanc sur blanc, les documents produits en preuve lors du procès remet en question le rôle de l'objectivité de la preuve en droit. L'art et l'architecture permettent cette opposition jugée essentielle par Hannah Arendt puisqu'elle stimule le détachement «sur l'arrière-fond des expériences politiques et des activités qui, laissées à elles-mêmes, viennent et s'en vont sans laisser de traces dans le monde», chose possible puisque «la beauté est la manifestation même de la permanence⁸⁹». Placé devant un événement et sa permanence, aussi horrible soit-il—soit l'extermination de plus d'un million d'hommes, de femmes et d'enfants—, devant des *spectres* de nature artistique et architecturale, le juriste s'interroge : *quid* du rôle du droit et de ma démarche critique ? Au final, la réflexion intellectuelle du juriste que suscite l'œuvre d'art, dans la mesure où elle s'insère dans une perspective critique du droit, ne serait-ce qu'indirecte, facilite la réapparition du «juriste citoyen» et du «savant engagé⁹⁰», en ce que «le destin de l'art permet de lire la finalité de la "civilisation"⁹¹».

tivity – its very beginning for humans. Thus, the very origin of normative thinking, as well as any crave to critically and ethically enrich normative thinking is at stake in the puzzle before which we are standing.

87. N. HEINICH, préc., note 55, p. 53.

88. *Id.*, p. 50.

89. Hannah ARENDT, *La crise de la culture*, Paris, Gallimard, 2010, p. 279.

90. Jean-François KERLÉO, «L'imaginaire. Un outil méthodologique d'analyse du droit», (2015) 28 *Revue internationale de sémiotique juridique* 359, 369.

91. P.-L. ASSOUN, préc., note 47, p. 126. Par ailleurs, l'auteur ne manque pas de souligner qu'il faut entendre, dans ce contexte, le terme «civilisation» au sens de *Kultur*.