

DURA LEX SED LEX

une étude iconographique des portes du nouveau Palais de justice de Montréal

Mickaël Bouffard

Number 82, Winter 2007–2008

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/9192ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Le Centre de diffusion 3D

ISSN

0821-9222 (print)

1923-2551 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Bouffard, M. (2007). *DURA LEX SED LEX* : une étude iconographique des portes du nouveau Palais de justice de Montréal. *Espace Sculpture*, (82), 44–46.

DURA LEX SED LEX : une étude iconographique des portes du nouveau Palais de justice de Montréal

Mickaël BOUFFARD

Les portes de bronze qui ornent l'imposante façade du « nouveau » Palais de justice de Montréal (aujourd'hui appelé édifice Ernest-Cormier) pourraient faire figures de doyennes dans une revue presque exclusivement consacrée à la sculpture actuelle. Toutefois, leur exemple n'en est pas moins pertinent pour la compréhension des modes d'expressions de l'œuvre sculptée de toute époque. Dans cette perspective, la sculpture ne s'efforce-t-elle pas maintenant comme alors d'incarner un message qu'elle ne peut livrer que de manière muette ? Son sculpteur doit donc user de toute son industrie pour rendre cette signification intelligible par des procédés d'ordre strictement visuel. En interprétant ces portes comme le support d'un discours, nous verrons comment l'iconographie de ces bas-reliefs, leur répartition spatiale et leur situation dans l'archi-

ture concourent à rendre lisibles, dans la fixité du bronze refroidi, certaines idées concernant l'institution judiciaire.

L'histoire de leur genèse commence à la fin du XIX^e siècle. Le Barreau demanda au gouvernement de construire une annexe à l'ancien Palais de justice de Montréal, afin de remédier au manque d'espace croissant causé par la multiplication des services judiciaires requis par la province. L'attente se fera longue, car ce n'est qu'en 1922 que l'on confia la construction d'un nouveau Palais à Louis A. Amos, Charles J. Saxe et Ernest Cormier¹. Ce nouvel édifice était principalement destiné au jugement des affaires criminelles, tandis que les causes civiles continuaient d'être traitées dans l'ancienne construction². La fonction spécifique de ce palais, comme nous le verrons plus tard, déterminera entièrement le contenu symbolique de l'œuvre qui nous intéresse.

Les bas-reliefs qui décorent ces portes de bronze ont été esquissés par Ernest Cormier (1885-1980) lui-même, qui cumulait les professions

de sculpteur et de peintre à celles d'architecte et d'ingénieur. Leur réalisation et leur adaptation sont cependant dues au maître français de la ferronnerie Art Déco, Edgar Brandt (1880-1960) qui travailla à leur fabrication de 1926 jusqu'aux premiers jours de 1927³. Les portes seront finalement mises en place au cours du mois de juillet de la même année⁴. Cormier agissait véritablement comme maître d'œuvre dans la réalisation de ses projets. Dans ses églises, il réalisait les dessins des verrières, commandait des tableaux d'autel en Europe, choisissait les statues et parfois même les ornements sacerdotaux⁵. Dans ses palais de justice, il supervisait la conception de l'appareillage lumineuse et esquissait les panneaux historiés des portes d'entrée, que ce soit dans cette commande ou dans celle de la Cour suprême du Canada à Ottawa. Edgar Brandt, quant à lui, aura collaboré plusieurs fois avec Cormier : il le fit pour les torchères de ce même projet, mais aussi pour l'ornementation et les portes de la Chambre de Commerce de Montréal.

L'œuvre nous donne à lire six panneaux historiés disposés en trois registres. Son programme iconographique se veut une allégorie du droit criminel, mais surtout une synthèse idéologique de l'institution judiciaire qui proclame en façade le rôle qu'elle se propose de jouer au sein de la société et la ligne de conduite, plus sévère que clémentine, qu'elle s'engage à suivre. Dans ce qui semble être l'annexe d'une lettre signée du 18 mai 1971 adressée au constable Holdam de la ville de Montréal, Cormier joint un schéma qui identifie le thème de chacun des panneaux : soit la Vérité, la Justice, le Jugement, le Code criminel, le Pardon et le Châtiment⁶.

Dans le registre du haut, c'est une Vérité nue qui côtoie la Justice. Effectivement, la nudité est l'un de ses attributs traditionnels qui nous enseigne que les témoignages véri-

tables ne sont jamais déguisés. Plus significatif encore est le soulèvement de son voile par ses deux acolytes, car il justifie en partie la juxtaposition au même niveau des deux allégories. Ensemble, elles suggèrent non seulement l'illustration d'un thème classique de l'histoire de l'art, mais aussi celle d'une idée chère à l'institution dont l'accès ou le seuil est marqué par ces portes de bronze, c'est-à-dire *La Vérité dévoilée*. En fait, la Vérité se découvre littéralement « devant » la Justice si l'on considère que les portes ont été conçues pour être ouvertes vers l'intérieur, de manière à ce que les deux séries de bas-reliefs fussent en vis-à-vis. L'originalité de cette mise en scène est donc d'avoir réparti sur deux surfaces un thème qui est habituellement représenté au sein d'une seule image. De plus, le rapport spatial qui s'établit entre les deux scènes, tantôt face à face, tantôt côte à côte, établit une cohérence extrêmement élaborée entre signification et espace. Ainsi, la Justice fixe son regard imperturbable en direction de sa compagne qui lui tient lieu de pendant. Solennelle, elle porte l'épée, la balance, ainsi que la couronne et la main de justice qui sont respectivement les symboles de son pouvoir punitif, de son équité et de son autorité.

Au registre central, on aperçoit le Jugement qui est figuré par deux militaires romains plaidant de part et d'autre d'un juge qu'on reconnaît non seulement à sa toge de magistrat, mais encore à sa pose qui en est une traditionnellement associée à l'acte de méditation. À côté de cette scène (ou encore en face si l'on considère les portes comme étant ouvertes) se trouve le Code criminel pour reprendre les mots de Cormier. On pourrait plus généralement la désigner comme la représentation de la Loi ou de la Jurisprudence. Deux personnages tiennent un livre où il est inscrit ce vieil adage de l'ancien

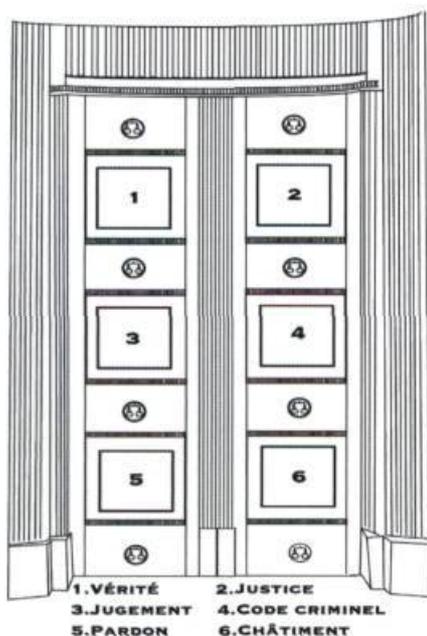


Schéma du programme iconographique.

droit romain : *DVRA LEX SED LEX*, ce qui revient à dire : « La loi est dure, mais c'est la loi. » On retrouve cette maxime au livre XL du *Digeste*, compilation de la jurisprudence classique élaborée au VI^e siècle après J.-C. sur l'ordre de l'empereur Justinien⁷. Le personnage affublé d'une peau de lion est l'un des licteurs qui, dans la Rome Antique, escortaient les magistrats déten-

teurs de l'*imperium*. Les licteurs étaient aussi chargés d'exécuter les décisions des juges, d'où la présence du faisceau de verges soigneusement attachées autour d'une hache, symbolisant respectivement les punitions corporelles associées aux petites offenses et la peine capitale associée aux grandes. Ce personnage intraitable vient ajouter beaucoup de force à

cette image inflexible de la Loi que proclamait déjà la sentence latine du livre ouvert.

Pour ce qui est de l'association sur un même niveau du Jugement et de la Loi, on peut la justifier avec ce lieu commun de la tradition juridique qui dit *nemo iudex sine lege* (nul juge sans loi). En effet, de la même manière que la Justice faisait face à la Vérité, ainsi le juge corres-

pond à la Loi, à la lumière de laquelle son jugement doit se laisser conduire. L'un n'a aucune légitimité sans l'autre. Une traduction anglaise du célèbre livre d'emblèmes de César Ripa pourra nous aider à approfondir le lien qui unit les deux concepts, compte tenu de l'influence exceptionnelle de cet ouvrage en Occident sur le langage allégorique qu'utilise ici Cormier. On y retrouve une personification du *Just Judgment* que Ripa décrit ainsi : « A Man in a long, grave Robe, [...] stands with his Head inclin'd, and his Eyes fixt on open Law-books, at his Feet; which denotes Integrity in a Judge, who never ought to take his Eye off the Justice of the laws, and Contemplation of naked Truth⁸. » Cet extrait met en valeur, non seulement la dépendance qui attache la figure du juge au livre de lois (spatialement et symboliquement juxtaposés par Brandt et Cormier), mais encore le rapport qui relie le magistrat à la « Vérité nue » qui surmonte le bas-relief du Jugement.

Enfin, tout au bas des portes, les deux derniers reliefs incarnent respectivement chacune des deux issues du jugement figuré au registre supérieur : soit le Pardon et le Châtiment⁹. La première idée est illustrée par une femme dont le corps reprend à quelques détails près l'antique pose de la *Venus pudica*. Comme le dit son nom latin, cette figure exprime en effet la pudeur, non plus cette pudeur timide qu'exprimait le statuaire antique, mais plutôt un sentiment honteux que l'on peut interpréter dans ce contexte-ci comme du repentir ou du regret. Cormier et Brandt ne sont pas les premiers à attribuer une telle connotation à cette pose. Masaccio en fit une utilisation célèbre pour l'Ève de son *Expulsion du Paradis* (1426-27, chapelle Brancacci, Florence). Le jugement venant d'être rendu, l'homme portant des parchemins et un poignard (le même exactement que l'un des plaideurs proposait tantôt au magistrat s'éloigne de l'accusée vers la droite, comme s'il retournait à l'intérieur du Palais de justice. Ceci renforce la concordance entre l'espace narratif et celui où l'œuvre prend effectivement place. De l'autre côté, le Châtiment est dépeint par un homme attaché dont deux bourreaux se saisissent. La personne acquittée fait ainsi pendant à la personne condamnée ; l'une lève sa tête vers le haut, orien-

Edgar BRANDT
et Ernest CORMIER

La Vérité, 1926-1927.

La Justice, 1926-1927.

Le Jugement, 1926-1927.

Le Code criminel, 1926-1927.

Le Pardon, 1926-1927.

Le Châtiment, 1926-1927.

Photos : Mickaël Bouffard.



tation à teneur traditionnellement positive, l'autre la penche avec désespoir vers le sol.

Si chaque scène possède une signification en soi et une autre en juxtaposition à son opposé, d'autres rapports raffermissent l'unité discursive de l'œuvre. En effet, les six reliefs agissent comme les parties d'un discours extrêmement cohérent. La répartition des panneaux dans l'espace peut encore nous renseigner sur le concept inhérent à cette organisation spatiale. Tout d'abord, on peut remarquer que chacun des registres est placé dans un ordre hiérarchique qui varie en fonction de la hauteur. La Vérité et la Justice se réservent l'espace du haut, celui que l'on a toujours attribué aux idées dans la tradition artistique et philosophique. Par leur immatériabilité et leur perfection, elles sont appelées à occuper une place dominante et à présider à tout ce programme. Le registre du centre est laissé au Jugement et au Code criminel, ou Loi, qui sont des concepts plus honorables et nettement supérieurs aux accusés du bas, mais moins parfaits que la Vérité et la Justice qui doivent inspirer le juge et les livres de lois. Enfin, au bas de cet étage ordonné, on retrouve l'homme et la femme dont le sort est irrévocablement soumis à ce système idéal qui les domine symboliquement et visuellement.

Ce programme qui régit l'iconographie et la disposition de chacun des reliefs en bronze nous propose une vision idéalisée et synthétique du système de justice criminelle, où le juge et la loi sont placés entre les idéaux qui les guident et les décisions qu'ils doivent prendre, entre le registre de l'inspiration et celui de l'application. En approfondissant un peu la tradition juridique, on constate que cette œuvre n'est que l'exemplification des représentations tripartites de la Justice médiévale qui était à la fois allégorie, juge et bourreau¹⁰. L'historienne de l'art Gina Strumwasser remarque que ce qui était souvent uni au sein de la même figuration durant le Moyen Âge se trouve différencié à partir de l'âge classique dans les livres d'emblèmes comme celui de César Ripa¹¹. En effet, la Justice, le Jugement et le Châtiment y sont trois allégories distinctes. C'est en fait la même différenciation que Cormier et Brandt ont utilisée pour les portes du Palais de justice de Montréal où chaque registre correspond

à l'une des trois parties qui composent ce système judiciaire idéal.

On peut remarquer une autre division symbolique séparant cette fois les deux vantaux de cette porte. Sur le côté gauche, l'image de l'institution judiciaire semble plus clémente ; on y retrouve le Pardon et des allégories plus douces. De l'autre côté, la vision est terriblement rigoureuse ; la scène du Châtiment est surmontée d'un licteur portant les verges et la hache, d'un livre qui proclame en latin l'inflexibilité de la Loi, ainsi que d'une Justice armée et autoritaire. Comme nous venons de le voir, le discours qui sous-tend l'articulation des parties de la sculpture est construit de manière extrêmement cohérente. Cette unité est d'ailleurs renforcée par l'aspect formel de l'œuvre qui emprunte une structure régulière et reprend systématiquement des compositions à trois personnages. Ainsi, la logique qui préside à l'organisation du programme iconographique est tellement implacable que, s'il advenait que tous les reliefs soient dispersés, on pourrait tout de même déduire aisément la place de chacun.

Au-delà de la relation spatiale qui unit chacune des scènes, le choix du lieu où l'on décida d'installer ces panneaux de bronze ne mérite pas moins d'être étudié. En interprétant cet ensemble comme un avertissement qui s'adresse à quiconque pénètre le bâtiment où siège cette Cour criminelle et comme une synthèse de l'idéologie soutenant cette dernière institution, on comprend tout de suite la valeur stratégique de sa disposition à l'entrée principale. Cette porte marque la frontière précise séparant le monde judiciaire de la vie civile. Elle peut, tantôt entraver l'accès à l'intérieur du bâtiment, tantôt l'autoriser, mais, dans tous les cas, le visiteur ou l'avocat ne peut contourner l'admonition cristallisée dans la sculpture. Ce procédé s'inscrit dans la continuité de la tradition des portes de bronze à programme, comme on pouvait en trouver depuis l'Antiquité. On n'a qu'à penser aux portes de la crypte de Saint-Michel d'Hildesheim (1045 après J.-C.) ou encore aux Portes du Paradis que Lorenzo Ghiberti a réalisées pour le baptistère de la cathédrale de Florence (vers 1435 après J.-C.). La porte est donc un lieu de premier choix pour transmettre un message officiel, car elle s'impose au spectateur en prenant place dans cette ouverture réduite qui permet

le passage. N'est-ce pas d'ailleurs une porte, celle d'une l'église de Wittenberg, qu'a choisi Luther en 1517 pour afficher les quatre-vingt-quinze thèses qui allaient marquer à jamais l'histoire de la Chrétienté ?

Le message qui est « affiché » ici semble s'adresser de manière universelle au monde civil sous la forme d'un discours sexpartite. Son contenu intrinsèque et sévère est placé au centre d'une façade monumentale dont l'entablement porte cette non moins rigoureuse maxime : *Frustra legis auxilium quaerit qui in legem committit*, ce qui veut dire : « il cherche en vain le secours de la loi celui qui enfreint la loi ». Mais il faut toutefois nuancer la portée de ce que nous désignons depuis tantôt comme un message. Bien entendu, son déchiffrement n'est pas aisé et ne peut être résolu que par une minorité du public auquel on s'adresse. En vérité, ce message est codé par un langage allégorique et latinisé qui est une référence obligée aux origines illustres du droit de tradition romaine. Seuls des avocats ou des magistrats possédant une connaissance suffisante du latin et de l'iconographie judiciaire pouvaient en comprendre toute la subtilité. De plus, nous savons très bien que les principaux concernés, à savoir les accusés, entraient généralement par l'arrière et non par l'avant. Cormier avait planifié un système ingénieux de couloirs, d'ascenseurs et d'escaliers réservés qui permettait de les conduire du garage d'accueil au box des accusés sans être vus ni du public ni des témoins¹².

Peu importe que le message ait une portée effective ou non, l'essentiel est qu'il soit là, symboliquement, au lieu le plus significatif de toute l'architecture. Son mystère, causé par l'opacité quasi-hiérographique du langage allégorique, provoque tout de même un effet puissant et peut-être même plus fort que si l'on avait voulu signifier le même contenu de manière explicite. À défaut de comprendre ce message avec certitude, nous le devinons avec crainte. Il en va parfois de même avec la sculpture contemporaine dont les codes nous échappent très souvent et à qui l'on reproche son hermétisme. Si cette critique n'est pas toujours injustifiée, il n'en demeure pas moins que l'œuvre communique quelque chose qui, sans faire sens avec limpidité, provoque une réaction vive issue de l'expérience esthétique. En effet, ceci est la conséquence du

mutisme, dont nous avons déjà parlé en introduction, qui conditionne traditionnellement les modes d'expression de l'œuvre sculptée. Si son déchiffrement exige toute une science, sentir ses effets n'en requiert aucune. L'œuvre gagne peut-être plus à s'entourer d'énigmes, car ce n'est pas le propre de l'art, il me semble, d'exprimer les choses de manière immédiate et directe. Quel en serait l'intérêt ? Ce que peut ici la sculpture, par contre, c'est conserver durablement et avec raffinement le propos symbolique d'une institution judiciaire qui se veut tout aussi éternelle que le bronze. ←

Deux fois boursier du Conseil de recherches en sciences humaines du Canada, **Mickaël BOUFFARD** entame un doctorat en histoire de l'art à l'Université de Montréal, sous la direction de Lorenzo Pericolo. Attaché à l'étude de l'art baroque et au problème du geste dans l'art, il est aussi appelé à agir ponctuellement en tant que commissaire d'exposition avec des artistes contemporains.

NOTES

1. Pour connaître les détails du contexte de la commande de l'édifice, voir Maréchal Nantel, « Le Palais de Justice de Montréal et ses abords », *Les Cahiers des Dix* (Montréal), n°12, 1947, p.197-230.
2. Victor Morin, *Les fastes historiques du Vieux Montréal*, Montréal, Éditions des Dix, 1944, p. 55.
3. Robert Fortier, *Projet 2000 : Annexe au Palais de justice de Montréal – portes* (dossier de photocopies de documents d'archives), 2000. Centre Canadien d'Architecture, Fonds Cormier, 001 III B).
4. « Une œuvre d'art au Palais de justice », *La Presse* (Montréal), jeudi 7 juillet 1927.
5. « Ernest Cormier, architecte et ingénieur : l'homme, sa personnalité, son œuvre », *Architecture, Bâtiment, Construction*, vol. 2, n°10, janvier 1947, p.15.
6. Centre Canadien d'Architecture, Fonds Cormier, 001 #2000 21-22.
7. Laurent Boyer et Henri Roland, *Adages du droit français*, 4^e édition, Paris, Litec, 1999, p.186.
8. César Ripa, *Iconologia : or, Moral emblems*, traduit en anglais par Pierce Tempest, Londres, chez B. Motte, 1709, p.47 [fac-similé en ligne : The English Emblem Book Project – Pennstate University, <http://emblem.libra.ries.psu.edu/Ripa/Images/ripatoc.htm>].
9. Dans l'ancienne tradition juridique, on parlait de jugement d'absolution et de jugement de condamnation.
10. Gina Strumwasser, « Justice », in Helene E. Roberts, *Encyclopedia of comparative iconography*, Chicago, Fitzroy Dearborn, 1998, vol.1, p.467.
11. *Ibid.*
12. « The Court Annex, Montreal », *Construction* (Toronto), vol.20, n°10, octobre 1927, pp. 315 et 317.