



# **L'affaire Jean-Claude Romand. Entre vérité et mensonge, réalité et fiction**

Nicolas THIRION  
*Professeur, Université de Liège*

David PASTEGER  
*Substitut du Procureur du Roi de Liège/Collaborateur scientifique,  
Université de Liège*

Magalie FLORES-LONJOU  
*Maître de conférences en droit public, Université de La Rochelle*



## **Introduction**

Des différentes affaires qui ont défrayé la chronique judiciaire en France ces vingt-cinq dernières années, l'affaire Romand est probablement celle qui a suscité le plus d'adaptations littéraires, cinématographiques, théâtrales et télévisuelles. Pendant dix-huit ans, Jean-Claude Romand a fait croire à ses proches qu'il avait réussi ses examens de médecine, passé l'internat et qu'il était devenu chercheur à l'Organisation Mondiale de la Santé (OMS). En réalité, il passait ses journées, désœuvré, sur le bord des autoroutes ou marchant dans les forêts. Il finançait le train de vie correspondant à son statut social supposé en abusant de la confiance qu'il inspirait aux membres de sa famille et de sa belle-famille, dont il recueillait d'importantes sommes d'argent en leur faisant croire qu'il opérait, pour leur compte, des placements juteux dans des banques helvètes auxquelles il avait un accès aisé, vu la notoriété et le respect dont il était censé bénéficier dans le petit monde genevois. En janvier 1993, le faux médecin assassinait

sa femme, ses enfants et ses parents, avant d'avalier des barbituriques et d'incendier sa maison. Il n'en survivra pas moins et sera condamné le 2 juillet 1996 à la réclusion criminelle à perpétuité avec une période de sûreté de vingt-deux ans.

Jean-Claude Romand est devenu de la sorte quelqu'un dont la vie, le procès et les œuvres auxquelles ils ont donné lieu peuvent nourrir une réflexion sur les interactions entre deux couples oppositionnels généralement tenus pour synonymes alors même qu'ils ne se recoupent pas totalement : vérité et mensonge, d'une part ; réalité et fiction, d'autre part. Ainsi nous analyserons une partie des productions artistiques inspirées par l'affaire Romand en vue d'explorer les rapports entre les différents types de discours que celle-ci a suscités (juridique, journalistique, littéraire, cinématographique) et la relation que chacun d'eux noue avec la vérité.

Le singulier est du reste trompeur. Un philosophe comme Michel Foucault, par exemple, a souvent insisté sur le caractère mythique d'une vérité qui existerait en soi et qu'il serait possible de saisir dans sa pureté originelle : elle est plutôt une production, qui se crée au moyen de procédures mises au point et admises dans chacun des savoirs qui forment la connaissance. La vérité consacrée au terme de ces procédures n'est donc pas un absolu ; elle est un critère de validation d'un énoncé à l'intérieur d'un savoir donné. C'est en se situant à l'extérieur de celui-ci qu'il est possible d'observer la production de vérité à l'œuvre. Dans deux cours professés à la fin des années 1970<sup>1</sup> et au début des années 1980<sup>2</sup>, Foucault a étudié quelques-uns de ces régimes de production de vérité dans la culture occidentale. Dans chaque cas, cette production a lieu au moyen de procédures différentes (épreuves, enquêtes, témoignages, examens de conscience, confessions, etc.), que Foucault appelle, d'un néologisme construit à partir du terme grec *alètheia*, des *aléthurgies*, c'est-à-dire des rituels de vérité. À rituels différents, vérités différentes.

Appliquée à une affaire judiciaire, une telle approche implique que la vérité des discours qui prétendent en rendre compte est en grande partie tributaire du domaine dont relève chacun d'eux et, plus précisément, de l'aléthurgie qui le gouverne : les pratiques, procédures et techniques

1. M. Foucault, *Du gouvernement des vivants. Cours au Collège de France 1979-1980*, Paris, coll. Hautes Etudes, Gallimard/Seuil, 2012.

2. M. Foucault, *Mal faire, dire vrai. Fonction de l'aveu en justice*, Presses universitaires de Louvain/University of Chicago Press, 2012.

utilisées pour faire émerger la vérité ne sont pas les mêmes selon qu'il s'agit de l'enceinte d'une cour d'assises, de l'enquête journalistique, de la démarche historique ou de la mise en forme artistique. Il n'y a donc pas une vérité de l'affaire Romand, mais des vérités, qui constituent autant de points de vue susceptibles d'éclairer les événements et leur interprétation.

L'attention sera focalisée sur trois œuvres inspirées plus ou moins directement de l'affaire Romand – les deux premières livrant une transcription assez fidèle des événements (en l'occurrence, *L'adversaire* d'Emmanuel Carrère<sup>3</sup> et son adaptation cinématographique par Nicole Garcia<sup>4</sup>), alors que la troisième s'en détache davantage en évacuant purement et simplement l'aspect meurtrier pour ne retenir que la dimension métaphysique du mensonge (*L'emploi du temps* de Laurent Cantet<sup>5</sup>). Nous confronterons ces œuvres aux oppositions vérité/mensonge et réalité/fiction : alors que l'affaire tourne autour du mensonge de Romand, le discours du droit – celui tenu par la Cour d'assises au terme du procès – prétend dire la vérité sur les faits et les motivations de l'accusé. Mais quelle vérité, si ce n'est la vérité judiciaire, dont on sait qu'elle est circonscrite par la procédure, les règles de preuve, l'objet même du procès qui la fait advenir ? À cet égard, ne s'agit-il pas plutôt d'une vérité, à tout le moins partielle ? En outre, tout discours qui s'écarterait du verdict prononcé est-il nécessairement mensonger ? Répondre par l'affirmative à cette question, n'est-ce pas confondre la vérité avec la réalité (comme si la réalité pouvait être tout entière capturée par les mots, fussent-ils ceux du droit) et la fiction avec le mensonge ? N'y a-t-il pas, au contraire, une vérité de la fiction, *a fortiori* du récit littéraire – ce qu'Aragon appelait le « mentir-vrai »<sup>6</sup> ? Cette vérité-là n'est-elle pas en mesure de rendre mieux compte que d'autres types de discours (juridique, journalistique, historiographique, etc.) d'éléments que ces derniers n'appréhendent que malaisément (sentiments, arrière-pensées, rêveries, etc.) ? Dans cette perspective, les productions artistiques plus ou moins librement inspirées de l'affaire Romand n'obéissent-elles pas à un certain régime de vérité, certes étranger à ceux du droit et des sciences, mais qui incite à distinguer nettement mensonge et fiction ?

3. E. Carrère, *L'Adversaire*, Paris, P.O.L., 2000, rééd. *Folio* (c'est cette réédition que nous utilisons).

4. N. Garcia, *L'Adversaire* (France/Suisse/Espagne, 2002).

5. L. Cantet, *L'emploi du temps* (France, 2001).

6. L. Aragon, *Le mentir-vrai*, Paris, Gallimard, 1980.

Voyons donc comment s'articulent, dans le cas précis de l'affaire Romand, les vérités du droit et de l'art.

## I. Des limites de la vérité judiciaire...

La procédure criminelle advient alors que le fait divers a déjà été porté à la connaissance du public, notamment par voie de presse, et a pu, de ce fait, stimuler déjà la curiosité des créateurs. La vérité judiciaire s'inscrit dès lors dans une chaîne discursive dont elle n'est ni le commencement ni l'aboutissement.

### A. Au départ : le fait divers

« À la fois ordinaire et extraordinaire, routinier et spectaculaire, le fait divers, tant par ses mécanismes de publication que par sa nature même, brouille les frontières habituellement admises entre ce qui rompt la trame de la vie quotidienne et ce qui s'y insère avec fluidité »<sup>7</sup>, permettant ainsi à l'imaginaire de se déployer avant ou après la décision de justice.

Si, assez vite, l'idée d'écrire sur l'affaire Romand s'imposa dès lors à Emmanuel Carrère, ce ne fut pas sans mal, ni sans revirements et reculades. *L'Adversaire* inaugure en effet une nouvelle manière d'écrire chez l'auteur qui, jusqu'alors et sous réserve d'une biographie de Philip K. Dick, n'avait produit que de la fiction pure. Or, en l'espèce, il s'agissait de se saisir d'un fait divers pour le transformer en récit littéraire ; la possibilité de modeler la réalité, *a fortiori* de la dénaturer, était beaucoup plus malaisée, puisque, après tout, le romancier, même s'il s'inspire du réel, peut le transformer au gré de son imagination au nom des droits inaliénables de la fiction. Rien de tel en l'espèce :

---

7. É. Brière, « Le laminage de l'événement et du quotidien », *in temps zéro. Revue d'étude des écritures contemporaines*, n° 1, (2007), [en ligne] URL : <http://tempszero.contemporain.info/document78>

Carrère cultive cette ambivalence en exploitant l'affaire Romand non pas uniquement parce qu'elle condense de façon spectaculaire des tensions sociales sous-jacentes, mais aussi, et surtout, parce que son aberrance apparente voile une ressemblance, voire une identité fondamentale, entre une conduite anormale et blâmable et un comportement ordinaire et routinier. En d'autres termes, plutôt que de mobiliser le fait divers pour son caractère remarquable et son aptitude à instaurer une rupture dans le quotidien, l'auteur choisit de l'inscrire dans sa routine et celle de Romand<sup>8</sup>.

Quant au cinéma, il s'est également intéressé au fait divers, comme le note Jacques Rancière :

Le cinéma a joué à son tour de la duplicité du fait divers, toujours à cheval entre deux logiques : la logique néo-représentative de « démocratisation des grands événements » et la logique esthétique de distension du temps mort et de diffusion indéterminée du sens et du non-sens du petit fait quotidien. D'un côté, il s'agit de remettre, selon une formule célèbre, de la tragédie grecque dans le roman policier. De l'autre, il s'agit de tendre le fait divers vers sa fonction de reflet d'une société, au prix même qu'il soit surtout le reflet de son peu de sens ou de l'indécidabilité de son peu de sens.<sup>9</sup>

Oscillant entre ces deux pôles, *L'adversaire* de Nicole Garcia et *L'emploi du temps* de Laurent Cantet se sont aussi intéressés à ce fait divers. La réalisatrice et ses scénaristes, également fascinés, ont insisté, dès le générique de début, sur le fait que « ce film est inspiré d'une histoire vraie ». Par le recours à de nombreux retours en arrière, ils nous plongent dans la vie quotidienne de Jean-Claude Romand, une vie ordinaire, un mensonge ordinaire :

S'appuyant sur le livre éponyme d'Emmanuel Carrère, elle [Nicole Garcia, *NdA*] construit son film comme un flash-back, avec comme point d'ancrage la fameuse journée du « dimanche blanc », que

8. É. Brière, *ibid.*

9. J. Rancière, « Il y a bien des manières de traiter la machine », *Vertigo*, 2004/3, p. 17-18.

Jean-Marc Faure – alias Romand – passa tout seul enfermé chez lui une fois ses meurtres accomplis. Une structure scénaristique qui permet à la réalisatrice de reconstituer peu à peu le puzzle des événements, et de mettre en lumière ses morceaux choisis de dix-huit années de lente descente aux enfers.<sup>10</sup>

Le choix des couleurs bleutées, sombres, froides, hivernales se succédant tout au long du film, tout comme le paysage s'imprimant sur les vitres de sa voiture et sur son visage, montrent un Jean-Marc Faure passager de sa propre existence. Ce parti pris photographique a par contraste pour effet de mettre en exergue le caractère extraordinaire de son geste : supprimer la vie de son épouse, de ses enfants et de ses parents.

*A contrario*, le réalisateur Laurent Cantet ne souhaitait pas, dans *L'emploi du temps*, restituer le fait divers, considérant qu'une fiction tirée d'un tel événement est « déceptive »<sup>11</sup> :

Persuadé, à juste titre, que la vérité du cinéma n'est pas de reproduire le réel mais plutôt de le réfléchir, le cinéaste gomme habilement tous les détails rocambolesques du fait divers pour tenter de mieux comprendre ce qui, dans une expérience humaine aussi folle, touche sans doute chacun d'entre nous.<sup>12</sup>

Serait-ce que la vérité judiciaire seule pourrait délivrer la clé du mystère lové au cœur du fait divers ?

## B. À l'arrivée : la décision de justice

Comme le remarque Julie Allard, « l'idéal d'un juge porteur de vérité se maintient dans l'origine latine du "verdict" : *veri-dictum*, dire le vrai. Mais il est potentiellement contredit par la réalité de la pratique du

---

10. É. Brière, *loc. cit.*

11. G. Lefort, « Entretien avec le réalisateur », in L. Cantet, *L'emploi du temps*, DVD, Arte Vidéo/DVD vidéo.

12. J. Collet, « Cinéma. L'emploi du temps de Laurent Cantet », *Etudes*, 2001/12, p. 684.

droit, soumis au formalisme des catégories juridiques et, surtout, aux contraintes procédurales. Cette contradiction entre l'idéal et la réalité a nourri une opposition historique entre justice et vérité dont on trouve la trace dans l'adage de *common law* : *justice before truth* (la justice avant la vérité). »<sup>13</sup> De quelle nature alors est cette vérité judiciaire dont la procédure pénale est censée être ici l'opérateur ?

Par un arrêt du 2 juillet 1996, la Cour d'assises de l'Ain a, aux termes de dix jours de débats, déclaré Jean-Claude Romand coupable de parricides, assassinats, tentative d'assassinat et délits connexes et a, en conséquence, prononcé sa condamnation à la réclusion criminelle à perpétuité en fixant à vingt-deux ans la période de sûreté.

Pour comprendre l'exacte portée de cette décision et son rapport à la vérité judiciaire, il nous semble nécessaire de convoquer la philosophie du langage. Dans son ouvrage *How to do things with words*<sup>14</sup>, le philosophe anglais John L. Austin dénonce « l'illusion descriptive » selon laquelle la fonction de tout énoncé serait limitée à « décrire un état de choses » ou à « affirmer un fait quelconque ». Au contraire, le rôle d'un énoncé consiste parfois à exécuter une action plutôt qu'à se borner à rendre compte de la réalité. Ainsi, lorsque, au moment de briser une bouteille sur la coque d'un navire, quelqu'un s'exclame « je baptise ce bateau le *Queen Elizabeth* », il ne se contente pas de décrire l'action qu'il est occupé à accomplir : il l'accomplit. Dans ce contexte, dire, c'est faire. Cette énonciation, à l'inverse de l'énoncé descriptif « le bateau se nomme le *Queen Elizabeth* », n'est ni vraie ni fautive ; ce qui est prononcé est considéré comme allant de soi et ne peut souffrir de discussion. Austin propose de qualifier de « performatif » l'énoncé qui accomplit un acte par le simple fait d'être formulé, pour mieux l'opposer ensuite à l'énoncé exclusivement descriptif, qu'il nomme « constatif »<sup>15</sup>. Cette découverte de l'existence d'actions

13. J. Allard, « Vérité contre politique, vérité comme politique : que fait le juge ? », in J. Allard, O. Corten, M. Falkowska, V. Lefebvre et P. Naftali (dir.), *La vérité en procès. Les juges et la vérité politique*, Paris, coll. Droit et société. Recherches et travaux, 30, LGDJ/Lextenso éditions, 2014, p. 318.

14. *Quand dire, c'est faire*, trad. fr. G. Lane, Paris, Seuil, 1970, rééd. Points Essais (c'est cette réédition que nous utilisons ici).

15. Les termes ou expressions cités entre guillemets se situent respectivement aux p. 39, 37, 41 et 42 de l'ouvrage.

accomplies par la seule force du langage entretient des liens évidents avec la pratique juridique, tant les énoncés performatifs sont omniprésents dans le dire du législateur, des cours ou des tribunaux. Comme l'écrit Christophe Grzegorzczuk, « en droit les mots font tout ou presque »<sup>16</sup>.

Aussi, lorsque la Cour d'assises s'exprime en ces termes : « condamne le prévenu à la réclusion criminelle à perpétuité », elle dit et fait quelque chose par un unique énoncé, à savoir condamner Jean-Claude Romand à la peine indiquée. Un tel énoncé, à l'inverse d'un constatif tel que, par exemple, « Jean-Claude Romand est docteur en médecine » ou « Jean-Claude Romand a tué sa femme et ses enfants », ne peut être évalué en termes de vérité ou de fausseté. Il serait dépourvu de sens de demander, aux termes du prononcé de cette condamnation, à la Cour d'assises : « est-ce bien vrai ? » Par contre, l'énoncé de condamnation peut, comme tout performatif, être réussi (Austin écrit : heureux) ou constituer un échec (malheureux) suivant que la procédure de félicité d'un tel énoncé a, ou non, été respectée – en l'occurrence, que les règles de procédure criminelle du droit français ont, ou non, été satisfaites. Ainsi, l'arrêt de condamnation de la Cour d'assises aurait constitué un performatif malheureux si, par exemple, les formes prescrites à peine de nullité n'avaient pas été respectées et que la Cour de cassation avait en conséquence cassé la décision.

Il reste alors à déterminer la force et le contenu de la vérité produite par l'arrêt de la Cour d'assises. Les vertus explicatives de l'opposition entre énoncés constatifs et énoncés performatifs marquent ici leurs limites car, si un énoncé constatif se borne généralement à décrire un fait (par exemple, dans un article de presse affirmant que Jean-Claude Romand a tué sa femme, ses enfants et ses parents) et sera tenu pour vrai ou faux en fonction de sa correspondance au réel, le même énoncé change de statut lorsqu'il est formulé dans le cadre d'une procédure criminelle, où l'établissement des faits est destiné à poser ultérieurement d'autres actes de langage : la déclaration de culpabilité ou de non-culpabilité, d'une part, et la condamnation ou l'acquittement, d'autre part. En d'autres termes, les énoncés qui, dans une décision judiciaire, portent sur les faits emportent eux-mêmes un effet performatif, en ce sens qu'ils contribuent de manière déterminante au choix du dispositif de la décision – lequel change nécessairement la

---

16. C. Grzegorzczuk, « Le rôle du performatif dans le langage du droit », in *Archives de philosophie du droit*, n° 19, *Le langage du droit*, Paris, Sirey, 1974, p. 186.



réalité sociale. On peut, de ce point de vue, rappeler la distinction opérée par John R. Searle<sup>17</sup> entre faits bruts et faits institutionnels : les premiers résultent des interactions physiques qui nous entourent, telles qu'elles sont décrites par les sciences de la nature ; les seconds, aussi appelés « faits sociaux », n'adviennent que pour autant que « leur existence soit reconnue par les individus appartenant à un groupe social donné »<sup>18</sup>. Si l'on observe, par exemple, un match de rugby sous l'angle des faits bruts, l'on constate uniquement un ensemble d'interactions physiques qui prennent place autour d'un ballon de forme ovale. Ce n'est que si l'on déplace le point d'observation sous l'angle des faits sociaux que l'on parvient à percevoir l'existence de deux équipes, d'essais, de transformations, de points marqués, de tout ce qui fait qu'on observe bien un match de rugby et non pas un autre jeu de balle quelconque<sup>19</sup>. Les faits sociaux ont donc pour principale caractéristique de voir leur existence subordonnée à une reconnaissance sociale. Dans le domaine juridique, il ne peut jamais être question de faits bruts : les faits y sont nécessairement institutionnels, car ils sont toujours appréhendés par le prisme de règles (de preuve, par exemple) et de procédures et ne sont reconnus qu'à travers ce prisme.

Les motifs d'une décision judiciaire portant sur les faits ne sont donc pas de simples énoncés constatifs mais forment ce que Christophe Grzegorzcyk appelle des affirmations performatives : une affirmation comporte ou non un effet performatif selon qu'elle crée ou non un fait social nouveau<sup>20</sup>. L'affirmation performative « crée le fait social de reconnaissance qu'un état de chose a lieu ou a eu lieu, ou qu'une situation donnée se présente d'une manière définie »<sup>21</sup>. Or dès l'instant où une telle affirmation a été posée, il devient possible de formuler à propos du fait social ainsi désigné des énoncés purement constatifs qui seront vrais s'ils correspondent à la première affirmation performative et faux, dans le cas contraire. Une affirmation performative établit donc « le critère de la vérité de toutes les affirmations constatatives correspondantes »<sup>22</sup>. Cette faculté, ainsi reconnue par la

17. J. R. Searle, *Les actes de langage*, Paris, Herman, 1972, p. 91-94.

18. C. Grzegorzcyk, *loc. cit.*, p. 237.

19. J. R. Searle, *op. cit.*, p. 93.

20. C. Grzegorzcyk, *loc. cit.*, p. 238.

21. *Ibid.*

22. C. Grzegorzcyk, *loc. cit.*, p. 237.

philosophie du langage à certains énoncés dotés d'une force performative, de créer un nouveau critère de vérité est particulièrement éclairante pour la notion d'autorité de la chose jugée. En effet, la caractéristique première de la vérité judiciaire est bien de créer une nouvelle réalité sociale : ce qui a été jugé définitivement doit être tenu pour vrai.

Prononcé avant l'obligation imposée par la Cour européenne des droits de l'homme de motiver les arrêts de cours d'assises, l'arrêt qui condamne Jean-Claude Romand est tout entier compris dans son dispositif. La vérité judiciaire qui en découle est ainsi limitée aux éléments suivants : Jean-Claude Romand a assassiné son épouse, ses deux enfants, sa mère et son père. Il s'est également livré à de nombreuses escroqueries, détaillées dans l'acte d'accusation. La déclaration de culpabilité crée un nouveau fait social, qui doit être tenu pour vrai, et permet désormais d'affirmer, sans crainte de s'exposer à des poursuites pour calomnie : « Jean-Claude Romand est un assassin ». La vérité judiciaire ainsi délimitée ne nous dit rien, ou pratiquement rien, au-delà des aveux de Jean-Claude Romand intervenus très tôt dans l'enquête ; elle est d'une concision et d'une sécheresse sans commune mesure avec l'épais mystère entourant l'acte jugé.

Elle n'a donc pas étanché la soif de vérité d'Emmanuel Carrère, pas plus qu'elle n'a satisfait la quête dans laquelle Jean-Claude Romand lui-même dit s'être lancé. Dans *L'Adversaire*, l'auteur explique que l'enquête qu'il aurait pu mener pour son compte, de même que l'instruction criminelle dont il aurait pu tenter d'assouplir le secret, « n'allaient mettre à jour que des faits »<sup>23</sup>. Cela ne lui apprendrait pas ce qu'il « voulait vraiment savoir : ce qui se passait dans la tête [de Jean-Claude Romand] durant ces années qu'il était supposé passer au bureau »<sup>24</sup>. C'est la question qui l'a poussé à entreprendre un livre sur l'affaire et à prendre, le 30 août 1993, la plume pour entamer une correspondance avec Jean-Claude Romand. Le 10 septembre 1995, Jean-Claude Romand répond enfin à l'écrivain. Dans un courrier ultérieur, il affirme que ce qui lui donne encore un peu de force, « c'est d'abord de ne pas être seul dans cette quête de vérité ». Cette quête, Emmanuel Carrère la décrit en ces termes : « il me donnait l'impression de ne pas s'intéresser au réel, seulement au sens qui se cache derrière », Jean-Claude Romand se disant convaincu que « l'approche de

23. E. Carrère, *L'Adversaire*, *op. cit.*, p. 35.

24. *Ibid.*

cette tragédie par un écrivain peut largement compléter et transcender d'autres visions, plus réductrices, telles que celles de la psychiatrie ou d'autres sciences humaines ». De ces échanges, l'écrivain conclut qu'« il comptait sur moi [Emmanuel Carrère] plus que sur les psychiatres pour lui rendre compréhensible sa propre histoire et plus que sur les avocats pour la rendre compréhensible au monde »<sup>25</sup>.

Ici se situe exactement le point de rupture entre vérité judiciaire, vérité de Jean-Claude Romand et vérité de la littérature. Ce que n'ont pu complètement éclaircir le procès ou les aveux de Jean-Claude Romand, c'est aux écrivains et, plus tard, aux metteurs en scène qu'il appartiendra, sans faire fi de la subjectivité indispensable à une œuvre de l'esprit, de le mettre en lumière.

Les premiers textes d'Emmanuel Carrère sur le sujet consistent en deux articles parus dans *Le Nouvel Observateur*, à l'occasion du procès d'assises<sup>26</sup>. Toutefois, cette approche strictement factuelle et extérieure au sujet s'est vite avérée insatisfaisante :

Ce qui m'intéressait, ce n'était pas l'information extérieure que je pouvais pêcher en faisant l'enquêteur. Cette affaire me travaillait à cause de la part d'imposture qui existe en nous et qui ne prend que très rarement des proportions aussi démesurées, tragiques, monstrueuses. Il y a, en chacun de nous, un décalage entre l'image qu'il donne, qu'il souhaite donner aux autres, et ce qu'il sait qu'il est lui-même, quand il se retourne dans son lit sans arriver à s'endormir. Le rapport entre ces deux hommes-là, c'était ce qui m'attirait. J'y voyais l'occasion d'en parler sous la forme de la tragédie, pas de la chronique intimiste<sup>27</sup>.

Ce qui captive l'écrivain n'est pas tant l'issue fatale que le mensonge, l'imposture, ce « grand vide blanc »<sup>28</sup> en quoi a consisté l'existence de Jean-Claude Romand pendant près de deux décennies et l'étrange sentiment de compréhension qu'il éprouve envers cette distorsion, poussée ici

---

25. *Ibid.*, p. 42.

26. Ces deux articles sont reproduits in E. Carrère, *Il est avantageux d'avoir où aller*, Paris, P.O.L., 2016, p. 101-116.

27. Entretien d'E. Carrère accordé à *l'Express*, 1<sup>er</sup> février 2000.

28. E. Carrère, *L'Adversaire*, *op. cit.*, p. 56.



à un paroxysme monstrueux, entre ce que nous sommes et l'image que nous ambitionnons de donner de nous. Du point de vue des faits soumis à la Cour d'assises de toute façon, les choses étaient claires désormais : « Son procès a duré une dizaine de jours d'une intensité sidérante. Toute l'information nécessaire s'y trouvait (...) »<sup>29</sup>.

De son côté, en situant son récit au présent, Nicole Garcia inscrit la tuerie dans un temps judiciaire. Toutefois, son regard s'arrête à l'instruction, ne relatant pas le procès d'assises, comme si elle voulait s'intéresser à l'homme et à son comportement, plutôt qu'à la sanction prononcée, comme le note Henri Mitterand :

Jean-Marc Faure « (...) garde son aspect énigmatique et incompréhensible. Nicole Garcia choisit d'en faire un véritable "bloc de vide", rejoignant la formule d'Emmanuel Carrère : " Sous le faux docteur Romand, il n'y avait pas de vrai Jean-Claude Romand". »<sup>30</sup>

Antoine Garapon a déjà souligné les limites de la vérité judiciaire et l'insatisfaction relative qu'elle peut procurer pour l'esprit en ces termes : « Le débat judiciaire révèle la nature de la vérité judiciaire qui est d'ordre procédural. Le caractère agonistique du procès s'oppose à ce que la recherche de la vérité judiciaire se poursuive dans les mêmes conditions de sérénité et de rigueur que celle de la vérité scientifique ou historique. Le procès ne peut se conclure que par une vérité relative. »<sup>31</sup> Partant de là, les artistes peuvent s'approprier le fait divers pour reprendre, d'une autre façon, la quête de vérité<sup>32</sup>.

## II. ... aux ressources de la vérité artistique

La mise en forme artistique de l'affaire Romand, si elle s'éloigne de la vérité judiciaire en tentant de percer le mystère de questions non résolues

29. Entretien d'E. Carrère accordé à *l'Express*, *loc. cit.*

30. *100 Films du roman à l'écran*, Paris, Nouveau Monde éd./CNDP-CRDP, 2011, p. 41.

31. A. Garapon, *Bien juger. Essai sur le rituel judiciaire*, Paris, Odile Jacob, 2001, p. 148.

32. *Ibid.*, p. 205.



dans le cadre du procès, ouvre la voie à d'autres formes de vérité, que le juriste aurait tort de négliger.

### A. La mise en récit

Ce n'est que plus tard, donc, après moult tergiversations et plusieurs tentatives avortées, que le procédé narratif le plus adéquat est apparu avec évidence à Emmanuel Carrère : « à l'automne 1998, j'ai enfin compris une chose d'une simplicité totale : je devais écrire à la première personne. Or, je n'ai jamais écrit à la première personne. "Je" m'est assez difficile. À partir du moment où le "je" est venu, dès la première phrase, le reste a suivi. »<sup>33</sup> Comme le résume la journaliste, « la méthode de l'écrivain : s'emparer (...) "d'un fragment de la réalité", y mêler des éléments de sa propre vie et, entre les deux, établir des passerelles, organiser des frottements, des échos. »<sup>34</sup> Par la suite, Emmanuel Carrère exploitera cette singularité dans tous ses récits : *Un roman russe*<sup>35</sup>, *D'autres vies que la mienné*<sup>36</sup>, *Limonov*<sup>37</sup> et *Le Royaume*<sup>38</sup> : « Je vois se dessiner *a posteriori* un bloc de temps de quinze ans où j'écrivais de la fiction ; après quoi est venu un autre bloc, de quinze ans également, qui va de *L'Adversaire* au *Royaume*. »<sup>39</sup> Les écrits d'Emmanuel Carrère ne constituent donc pas, à proprement parler, des autofictions mais des récits du réel auxquels leur auteur et le processus d'écriture qu'il déploie sont parties prenantes : des non fictions – même si des procédés fictionnels, tels que des changements de noms pour certains protagonistes secondaires, sont employés, ne fût-ce que pour des raisons de prudence éditoriale.

Cet *ethos* de l'écriture rejoint une position pour ainsi dire philosophique sur le problème de la vérité :

Pour ce qui est de parler en mon nom propre, j'ai commencé à le faire depuis près de vingt ans, en écrivant *L'Adversaire*. Sincèrement, je

33. Entretien d'E. Carrère accordé à *l'Express*, *loc. cit.*

34. Entretien d'E. Carrère accordé à *Télérama*, 23 août 2014.

35. Paris, P.O.L. 2007.

36. Paris, P.O.L., 2009.

37. Paris, P.O.L., 2011.

38. Paris, P.O.L., 2014.

39. Entretien d'E. Carrère accordé à *Télérama*, *loc. cit.*

ne pense pas que ce soit du narcissisme, c'est un souci d'honnêteté : je ne crois pas à une vérité objective ou révélée ; on ne formule, dans le meilleur des cas, que sa propre vérité. Ce qu'on pense et ce qu'on ressent à un instant donné – la vérité d'un moment n'est pas la même qu'il y a dix ans, et ne sera pas la même dans dix ans ou dans dix jours.<sup>40</sup>

Un tel procédé explique l'imbrication d'au moins trois niveaux de narration dans *L'Adversaire* : d'abord, la présentation des événements matériels, bien attestés par les reconstitutions et les audiences devant la Cour d'assises, dans un style objectif où n'apparaît pas l'auteur ; ensuite, les conjectures et hypothèses sur certains faits et pensées de Jean-Claude Romand ou d'autres protagonistes de la tragédie, dans lesquelles la présence du « je » de l'écrivain est patente afin de marquer la distance entre la réalité et les énoncés hypothétiques formulés à son propos ; enfin la reconstitution, en filigrane, du processus d'écriture du livre lui-même, des difficultés qui l'ont scandé, des doutes qui en ont ralenti ou réorienté le cheminement. De sorte que le récit relaie au moins trois histoires : celle de l'affaire proprement dite ; celle de l'énigme que représente Jean-Claude Romand et qu'Emmanuel Carrère tente de percer à jour ; celle de l'acte créateur dont le livre est issu. C'est cette complexité narrative qui confère à *L'Adversaire* son originalité mais aussi, sans doute, la difficulté d'en transposer l'épaisseur polythématique à l'écran :

Fondé sur une métalepse structurante, *L'adversaire* relate à la fois l'histoire de Jean-Claude Romand et celle d'Emmanuel Carrère, qui collige au fur et à mesure les informations nécessaires à la mise en récit de ce fait divers. (...) [l]'auteur ne cherche pas seulement à reconstituer la suite des événements qui ont immédiatement précédé les crimes commis le 9 janvier. Il s'intéresse également à la longue durée de la vie du coupable, à ce qui n'a pas « fait événement » mais qui n'en est pas moins à l'origine de gestes événementiels.<sup>41</sup>

Ce travail sur le réel et sa réinterprétation sont également à l'œuvre chez Nicole Garcia et ses co-scénaristes, Jacques Fieschi et Frédéric Bélier-Garcia,

---

40. *Ibid.*

41. É. Brière, « Le laminage de l'événement et du quotidien », *loc. cit.*

qui, dans leur scénario, glissent « quelques hypothèses, comme la fameuse cassette vidéo sur-enregistrée, sur laquelle [ils] imagine[nt] que Faure aurait tourné sa confession [ce qui permet par ailleurs de donner des clés au spectateur, tout en réalisant un bel effet de palimpseste] ; ou bien [ils] propose[nt] ou reconstitue[nt] des moments clés, comme celui où Auteuil est prêt à tout avouer à son ami, mais échoue finalement, scellant ainsi la tragédie »<sup>42</sup>.

Quant à Laurent Cantet, s'il « respecte les données de l'affaire, il en évacue les meurtres. C'est que cet *acting-out* n'entre pas dans la logique d'un récit moins fixé sur les causes sociales du mensonge dans lequel baigne le héros Vincent que sur ses effets, abyssaux, sur son entourage. Car Vincent (...) est confronté au regard de l'Autre, de sa femme, de ses enfants, en particulier de son fils aîné Julien, qui a découvert très rapidement, (...) qu'il était un étranger. (...) En fait, Vincent est un *alien* (...) »<sup>43</sup>.

De ces diverses mises en récit, aux options formelles parfois radicalement différentes, d'autres vérités que la vérité judiciaire peuvent émerger.

## B. Les vérités produites par la mise en récit

Ce qui frappe évidemment le plus dans l'affaire Romand, au-delà de sa dimension strictement criminelle (des homicides se commettent quotidiennement après tout), c'est le caractère vertigineux du mensonge autour duquel s'articule l'existence tout entière du protagoniste : une vie passée à mentir, à recouvrir ce grand rien d'un vernis illusoire d'activités professionnelles, de revenus confortables et de notoriété scientifique. Elle renvoie ainsi à l'une des questions philosophiques, pour ne pas dire métaphysiques, les plus fondamentales de la pensée occidentale : qu'est-ce que le vrai ? Et, par suite, qu'est-ce que le faux – dont le mensonge n'est que l'une des manifestations ?

Du reste, si un certain nombre d'énigmes ont été laissées de côté dans la procédure criminelle, les œuvres analysées n'hésitent pas à les affronter. Ce que la vérité du droit n'a pu saisir, celles de l'art s'efforcent de s'en emparer. Dans cette perspective, le récit d'Emmanuel Carrère et les films de Nicole Garcia et Laurent Cantet abordent deux questions de fait, laissées

42. *100 Films du roman à l'écran*, op. cit., présentation d'Henri Mitterrand, p. 41.

43. A. Roy, « L'inquiétante étrangeté du banal », *24 images*, 2002, n° 110, p. 32.

sans réponse par la Cour d'assises de l'Ain : Jean-Claude Romand est-il l'assassin de son beau-père ? A-t-il réellement eu l'intention de se suicider dans l'incendie de sa maison ?

La première interrogation était absente du débat judiciaire pour une raison simple : la mort de Pierre Crolet, le beau-père de Jean-Claude Romand, intervenue plusieurs années avant les événements de 1993, ne faisait pas partie de l'acte d'accusation. L'enquête n'a pu démontrer que Jean-Claude Romand, seul témoin de l'accident qui a causé le décès et qui nie toute implication autre que celle dans les crimes de l'hiver 1993, serait coupable de meurtre. Il n'a donc pas été poursuivi de ce chef. Pour rappel, Jean-Claude Romand, qui n'était ni médecin, ni employé par l'OMS, ne disposait d'aucun revenu. Afin de donner l'illusion d'une situation financière conforme à ses mensonges, Jean-Claude Romand a commencé par épuiser l'épargne de ses parents. Celle-ci tarie, Jean-Claude Romand a alors profité de sommes que lui remettaient des proches, auxquels il faisait miroiter des placements particulièrement avantageux que lui permettait son statut de fonctionnaire international. Parmi ceux-ci, le beau-père de Jean-Claude Romand, souhaitant acquérir un véhicule de luxe, s'est montré de plus en plus insistant auprès du faux médecin pour récupérer une partie des sommes prétendument placées à Genève. Quelques semaines plus tard, le 23 octobre 1988, Pierre Crolet a fait une chute dans un escalier à son domicile, où il se trouvait seul avec son gendre. Il décèdera à l'hôpital sans avoir repris connaissance. Au procès, écrit Emmanuel Carrère, « l'avocat général a estimé ne pouvoir taire ce doute terrible avec lequel les Crolet, qui n'avaient pas besoin de ça, continuent à vivre (...). À la fin, avant que la Cour se retire pour délibérer, [Jean-Claude Romand] a tenu à dire à la famille Crolet, et à prendre Dieu à témoin qu'il n'était pour rien dans cette mort. »<sup>44</sup>

Pour sa part, Emmanuel Carrère affirme dans *L'Adversaire* n'avoir « aucune thèse sur cette question »<sup>45</sup>. Il ajoute toutefois qu'en déclarant, pour se défendre, « si je l'avais tué, je le dirais. On en est plus à un près », Jean-Claude Romand semble « ignorer ou feindre d'ignorer l'énorme différence entre des crimes monstrueux mais irrationnels et un crime crapuleux »<sup>46</sup>. Concédaient que, pénalement, cela ne change pas grand-chose, Emmanuel

44. E. Carrère, *L'Adversaire*, *op. cit.*, p. 107.

45. *Ibid.*

46. *Ibid.*, p. 108.



Carrère estime que « moralement ou, si on préfère, pour l'image qu'il donne de lui et qui lui importe, ce n'est pas du tout pareil d'être le héros d'une tragédie, poussé par une fatalité obscure à pousser des actes suscitant terreur et pitié, et un petit escroc qui par prudence choisit ses dupes, des personnes âgées et crédules, dans le cercle familial et qui pour préserver son impunité pousse son beau-père dans l'escalier. Or, si ce crime n'est pas prouvé, le reste est vrai : Romand est aussi ce petit escroc. »<sup>47</sup>

Fidèlement adapté du livre d'Emmanuel Carrère, le film *L'Adversaire* de Nicole Garcia ne pouvait pas faire l'économie de la scène du décès du beau-père de Jean-Marc Faure. Avant qu'ils ne partent ensemble acheter la voiture de luxe, au moyen des sommes que Jean-Marc Faure (incarné par Daniel Auteuil) prétend avoir retiré des placements suisses de son beau-père, ce dernier, joué par Bernard Fresson, propose à Faure de visiter les travaux de rénovation de la maison familiale. La caméra s'attarde sur le visage figé, les yeux rivés au sol, de Faure. Pensif, celui-ci hésite quelques instants. Son visage s'éclaire ensuite légèrement, lorsqu'il prend le pas de son beau-père. Sur une mezzanine à laquelle on accède par un échafaudage, le vieil homme affable explique à son gendre, resté à l'étage inférieur, comment évoluent les travaux. Filmé de loin et de dos, on entend Faure, d'une voix à peine perceptible, dire sur le ton de la plainte : « Il faudra que vous vous occupiez de Christine et des enfants ». « Pourquoi dis-tu ça ? », rétorque le beau-père. Faure ne répond pas immédiatement, il déambule quelques instants, lentement, comme perdu, puis prend appui sur l'échafaudage. Le beau-père insiste : « Tu es malade ? Que se passe-t-il ? ». Faure poursuit son cheminement silencieux, les yeux rivés vers le sol, l'esprit manifestement occupé. « Je n'ai pas l'argent ! », admet-il enfin, toujours d'une voix faible et hésitante. « Comment, tu n'as pas l'argent ? Tu l'as joué ? » s'énerve son interlocuteur. S'ensuit un chassé-croisé où le beau-père, toujours à l'étage supérieur de l'échafaudage, poursuit Jean-Marc Faure de ses questions, qui se font de plus en plus pressantes. La caméra adopte son point de vue. Il tourne sur lui-même et se penche pour tenter d'apercevoir son gendre à l'étage inférieur. Jusqu'alors baignée dans un silence glacial qui laisse toute la place au dialogue, la scène est désormais accompagnée d'une musique à l'intensité croissante. Malgré ses efforts, le beau-père ne parvient qu'à apercevoir l'ombre de Faure qui

---

47. *Ibid.*

se dérobe au regard. Les pas du second, discrets et lents, font écho aux pas, nerveux et accentués du premier. Filmé en gros plan, en mouvement constant, désormais manifestement hors de lui, le beau-père crie : « Tu m'embrouilles là ! Où es-tu ? Je ne te vois pas ! ». La caméra alterne des plans rapprochés sur les pas du beau-père puis sur les enjambées de Faure, dont on n'aperçoit plus que la silhouette. Le volume de la musique augmente, jusqu'au moment où le pied droit du beau-père s'appuie, par égarement, dans le vide. La chute lui sera fatale.

À la vision de cette scène, on ne peut parler de meurtre. Aucun des éléments matériels constitutifs d'un tel crime ne peut être mis à la charge de Jean-Marc Faure, qui n'a pas poussé, du moins physiquement, le grand-père de ses enfants dans l'escalier. Il n'en est pas moins présenté, par son comportement à l'égard du beau-père, comme la cause directe du décès de ce dernier. La mise en scène de Nicole Garcia suggère d'ailleurs que Faure avait peut-être l'intention de pousser son beau-père par-dessus la mezzanine si ce dernier n'était tombé de lui-même.

Dans un entretien avec Michel Ciment<sup>48</sup>, les scénaristes et la réalisatrice, décrivant leur intention artistique, expliquent que le film ne comporte pas de volonté d'explication. Il s'agit du « constat d'un itinéraire tragique sans diagnostic ». Le cinéma, indiquent-ils encore, « c'est suggérer l'intériorité en montrant des comportements ». Nicole Garcia concède toutefois que la forme cinématographique qu'elle emploie révèle son interprétation de cette histoire. Force est en effet de constater que, dans une scène aussi lourde de conséquences que celle du décès du beau-père, chaque choix de mise en scène, chaque plan, chaque note de musique, chaque expression des acteurs, est lourd de significations. À cet égard, si les scénaristes ont choisi, à l'instar d'Emmanuel Carrère dans son récit, de ne pas arrêter une position ferme sur le caractère criminel du décès, ils livrent néanmoins de nombreux éléments d'analyse au spectateur. C'est à lui qu'il appartient, à défaut de vérité judiciaire sur ce point et même de vérité intrinsèque aux œuvres d'Emmanuel Carrère et de Nicole Garcia, de se forger une opinion.

À cet égard, le récit et le film semblent proposer un processus de recherche de la vérité directement opposé à celui qui, au terme d'une procédure

---

48. M. Ciment, « Entretien avec la réalisatrice, le scénariste et l'auteur du livre mené par Michel Ciment », in *L'Adversaire*, DVD, réalisé par Nicole Garcia, StudioCanal, 2002.

criminelle, produit la vérité judiciaire. En effet, après la digestion de très nombreux éléments de fait soumis au jury, la condamnation prononcée, longue d'à peine quelques lignes et pauvre de tout motif de conviction, a pour conséquence d'imposer comme fausse toute affirmation contraire à la lettre de son verdict. À l'inverse, si les travaux d'Emmanuel Carrère et de Nicole Garcia communiquent au lecteur ou au spectateur de très nombreux éléments, soigneusement sélectionnés et mis en forme par eux, ils ne prétendent arrêter aucun verdict, laissant à chacun la lourde tâche d'y déceler sa propre vérité.

Quant à la seconde question, « dans ce procès où aucun doute n'entourait les faits eux-mêmes, l'authenticité de la volonté de suicide [de Jean-Claude Romand] s'est révélée le principal enjeu du duel entre accusation et défense »<sup>49</sup>. La sincérité du geste de Jean-Claude Romand échappe pourtant à l'empire de la vérité judiciaire. Cette question est en effet indifférente, du point de vue du droit pénal, pour déterminer la culpabilité de l'accusé. Si elle a peut-être pu avoir une incidence, sans doute toute limitée, sur la peine, il est, faute à nouveau de motivation de l'arrêt du 2 juillet 1996, impossible de s'en assurer. En d'autres termes, aucun élément issu du procès ne permettait d'affirmer, avec la force d'un énoncé revêtu du prestige de la vérité judiciaire, que Jean-Claude Romand avait l'intention, ou non, de se suicider dans l'incendie de sa maison. L'interprétation offerte sur cette question par les œuvres de fiction examinées est, par conséquent, d'autant plus prégnante.

Dans *L'Adversaire*, Emmanuel Carrère commence par souligner qu'« on accusait Romand de meurtres et d'abus de confiance, on n'allait pas en plus lui reprocher de ne pas s'être suicidé. Juridiquement c'était irréfutable. Mais de toute évidence, humainement, c'est bien ce qu'on lui reprochait »<sup>50</sup>. Il souligne que Jean-Claude Romand attend une vingtaine d'heures, seul chez lui avec les cadavres de sa femme et de ses deux enfants, après être rentré de Paris où il a tenté d'assassiner sa maîtresse. Ensuite, « il se décide enfin à mettre le feu, mais à quatre heures du matin, l'heure exacte du passage des éboueurs. Il l'allume au grenier, de façon que les flammes se voient vite et de loin. Il attend que les pompiers arrivent pour avaler une poignée de cachets périmés depuis dix ans. Et pour finir, au cas où ils lambineraient parce qu'ils croient la maison vide, il leur signale sa présence

49. E. Carrère, *L'Adversaire*, *op. cit.*, p. 198.

50. *Ibid.*, p. 200.

en ouvrant la fenêtre. »<sup>51</sup> Si ce passage traduit assez nettement l'opinion de l'auteur sur la sincérité de l'intention suicidaire de Jean-Claude Romand, il se garde toutefois d'arrêter une conclusion assertive et préfère s'en remettre à l'avis des psychiatres qui « parlent de conduite ordalique, signifiant que [Jean-Claude Romand] a remis son sort au destin ».

*L'emploi du temps* de Laurent Cantet propose quant à lui une scène de suicide qui s'appuie tant sur les codes du cinéma que sur la connaissance qu'a le public de l'affaire Romand pour tromper le spectateur sur l'issue fatale du récit, non sans avoir joué au préalable avec ses nerfs. L'avant-dernière scène du film montre Vincent (Aurélien Recoing), confronté à ses mensonges par sa femme (Karin Viard) et ses enfants. Incapable d'admettre la vérité, Vincent ouvre la fenêtre de la maison familiale et s'enfuit. Filmé depuis le siège arrière d'une voiture, le plan suivant place Vincent, au volant, de nuit, sur une route de campagne. La scène n'est éclairée que par les phares du véhicule. Alors que la caméra reste fixée sur la route, hypnotique, qui défile à vive allure, le portable de Vincent sonne. Il raccroche. Le téléphone sonne à nouveau. Vincent décroche mais ne répond pas. La voix de son père tente de le rassurer : « Il n'y a rien de grave. Ça s'arrange toujours les histoires d'argent. Tu m'entends ? ». La caméra s'arrête sur le profil fermé de Vincent. On devine qu'une larme se fait attendre sous son œil. Il écoute en silence. Puis il raccroche. La route est à nouveau au centre de l'image. La voiture ralentit, vire, puis se gare dans un champ. La sonnerie du téléphone retentit une nouvelle fois. La voix de Karin Viard, douce mais tremblante, essaie d'apaiser Vincent : « On est que tous les deux. Tu veux bien me parler ? Tu ne roules plus ? Tu veux bien me dire un mot ? ». Sans dire un mot, laissant la voix de sa femme continuer à l'appeler, Vincent quitte le véhicule. Le plan reste fixé sur le pare-brise de la voiture laissant entrevoir la campagne, à peine éclairée par les phares. Alors que la voix de l'épouse continue à se montrer rassurante, on voit Vincent s'enfoncer, d'un pas décidé, dans la nuit et puis, faute de luminosité, y disparaître complètement. À cet instant précis, son épouse se lamente : « J'ai envie d'être avec toi là. Tu ne vas pas tout détruire ? Tu ne vas pas me laisser toute seule ? Je t'aime. » Sans autre forme de transition, le plan suivant montre Vincent assis en face du bureau d'un homme qui l'interroge sur son *curriculum vitae*. L'entretien se passe pour le mieux. Vincent va retrouver un emploi.

---

51. *Ibid.*, p. 199.

Entre deux fins possibles pour son film, Laurent Cantet semble, à première vue, avoir opté pour un *happy end*, même s'il n'a pas ménagé le spectateur en utilisant tous les codes cinématographiques à sa disposition (scène filmée de dos, de nuit, la route qui défile dans l'obscurité, pas un mot prononcé par le personnage principal avant de disparaître dans l'obscurité) et l'issue tragique du fait divers dont s'inspire le film, pour laisser croire au suicide de Vincent. Dans un entretien avec Gérard Lefort<sup>52</sup>, Laurent Cantet se défend toutefois d'avoir voulu donner une fin résolument optimiste à son récit. Il voit dans le renoncement de Vincent et son acceptation d'une vie aseptisée, autour des sempiternelles occupations professionnelles et familiales, l'abandon d'une forme d'idéalisme, même s'il est suicidaire. Dans la séquence finale du film, en se réinsérant dans une routine de travail, le héros renonce à ses envies de liberté et à ses échappées, révélant, pour le metteur en scène, que « Vincent a perdu et est perdu. » Ainsi que le note René Prédal, « La férocité psychologique est à son comble et sa réintégration finale est encore moins rassurante que la folie ou le meurtre plus ou moins attendu par le spectateur. »<sup>53</sup>

## Conclusion

La vérité judiciaire est, du point de vue de la philosophie du langage, le fruit d'une affirmation performative qui, en créant un nouveau fait social, établit un référent permettant de vérifier la vérité ou la fausseté des affirmations qui lui succèdent. Les œuvres cinématographiques examinées emportent probablement elles aussi un effet performatif à ne pas négliger. Comme l'enseigne Jérôme Baschet, la théorie d'Austin a, au cours des dernières décennies, trouvé une résonance particulière dans le champ de l'histoire de l'art et des études visuelles : « On demandait hier à l'art de provoquer un plaisir désintéressé, de témoigner de la

---

52. G. Lefort, « Commentaires audio du réalisateur – Entretien réalisé par G. Lefort », in *L'emploi du temps*, DVD, réalisé par L. Cantet, A-Film Home Entertainment, 2003.

53. R. Prédal, *Le cinéma français depuis 2000. Un renouvellement incessant*, Paris, A. Colin Cinéma, 2008, p. 204.

puissance créatrice de l'artiste ou de transmettre des énoncés. On somme aujourd'hui l'image d'agir, de "performer" sinon d'être performante (...) il est vrai que l'image agit et fait agir : elle fait croire, fait peur, fait donner, fait chanter, ... ; elle (é)meut. »<sup>54</sup> Pour cet auteur, les images sont « des nœuds de relations sociales qu'elles contribuent à mobiliser ou sur lesquelles elles permettent d'influer. Ces relations sociales les dépassent, les traversent, mais se cristallisent en elles »<sup>55</sup>. Les films de Nicole Garcia et Laurent Cantet permettent, à ce titre, de guider les spectateurs dans une quête de vérité et de contribuer ainsi à la tâche que confiait Jean-Claude Romand à Emmanuel Carrère, lorsqu'il lui avouait compter plus sur la fiction que sur ses avocats pour comprendre sa propre histoire et la rendre compréhensible au monde<sup>56</sup>.

Sans doute peut-on ajouter que les œuvres cinématographiques et littéraires qui s'inspirent de son histoire contribuent, au même titre, à la reconstitution de la vérité, en tout cas d'une forme de vérité. C'est que la vérité, comme le mensonge, relèvent de la sphère linguistique, du domaine de la représentation : chaque régime discursif, chaque langage (celui du droit, celui de l'art, celui de l'histoire, etc.) développe ses propres critères du vrai et du faux<sup>57</sup>. En revanche, l'opposition réalité/fiction renvoie à la sphère extra-linguistique et est donc du domaine de ce qui est représenté : Jean-Claude Romand appartient au réel, Jean-Marc Faure et Vincent à la fiction. Les deux niveaux (celui de la représentation et celui du représenté) ne doivent pas être confondus, de sorte qu'il n'est pas contradictoire de parler, en fin de compte, d'une vérité de la fiction. C'est un point de vue que ne démentirait sans doute pas Hegel qui, dans son *Esthétique*, estimait que la vertu philosophique de l'art consiste à « dévoiler la vérité sous la forme d'une configuration esthétique sensible »<sup>58</sup>.

54. J. Baschet, "Images en acte et agir social", in *La performance des images*, Bruxelles, Editions de l'Université Libre de Bruxelles, 2010, p. 14.

55. *Ibid.*

56. *Supra*, I-2.

57. Il y aurait ainsi tout un travail à faire avec les spécialistes des disciplines artistiques concernées sur les régimes de vérité qui leur sont propres et confronter ces derniers à celui du droit : des vertus décidément inépuisables de l'interdisciplinarité...

58. G. W. Hegel, *Esthétique*, trad. fr. de C. Bénard, éd. scientifique de B. Timmermans et P. Zaccaria, Paris, Le Livre de poche, 2001, t. 1<sup>er</sup>, p. 113.

## Références

### – Ouvrages

- L. Aragon, *Le mentir-vrai*, Paris, Gallimard, 1980
- J. L. Austin, *Quand dire, c'est faire*, trad. fr. G. Lane, Paris, Seuil, 1970, rééd. Points Essais
- E. Carrère, *Il est avantageux d'avoir où aller*, Paris, P.O.L., 2016
- E. Carrère, *L'Adversaire*, Paris, P.O.L., 2000, rééd. Folio
- M. Foucault, *Du gouvernement des vivants. Cours au Collège de France 1979-1980*, Paris, coll. Hautes Etudes, Gallimard/Seuil, 2012
- M. Foucault, *Mal faire, dire vrai. Fonction de l'aveu en justice*, Presses universitaires de Louvain/University of Chicago Press, 2012
- A. Garapon, *Bien juger. Essai sur le rituel judiciaire*, Paris, Odile Jacob, 2001
- G. W. Hegel, *Esthétique*, trad. fr. de C. Bénard, éd. scientifique de B. Timmermans et P. Zaccaria, Paris, Le Livre de poche, 2001, t. 1<sup>er</sup>
- H. Mitterand, *100 Films du roman à l'écran*, Paris, Nouveau Monde éd./CNDP-CRDP, 2011
- R. Prédal, *Le cinéma français depuis 2000. Un renouvellement incessant*, Paris, A. Colin Cinéma, 2008

### – Articles

- J. Allard, « Vérité contre politique, vérité comme politique : que fait le juge ? », in J. Allard, O. Corten, M. Falkowska, V. Lefebve et P. Naftali (dir.), *La vérité en procès. Les juges et la vérité politique*, Paris, coll. Droit et société. Recherches et travaux, 30, LGDJ/Lextenso éditions, 2014, p. 318
- J. Baschet, "Images en acte et agir social", in *La performance des images*, Bruxelles, Editions de l'Université Libre de Bruxelles, 2010, p. 14
- É. Brière, « Le laminage de l'événement et du quotidien », in *temps zéro. Revue d'étude des écritures contemporaines*, n° 1, (2007), [en ligne] URL : <http://tempszero.contemporain.info/document78>

- J. Collet, « Cinéma. L'emploi du temps de Laurent Cantet », *Etudes*, 2001/12, p. 684
- M. Goyet, « L'empreinte des faits divers », *Le Débat*, 2015/4, p. 186-192
- C. Grzegorzcyk, « Le rôle du performatif dans le langage du droit », in *Archives de philosophie du droit*, n° 19, *Le langage du droit*, Paris, Sirey, 1974
- Th. Lamonnier, « Faits d'hiver. *L'adversaire* et *L'emploi du temps* », *Vertigo*, 2004/3, p. 55-56
- X. Lardoux, « *L'adversaire* de Nicole Garcia », *Etudes*, 2002, 10, p. 394-395
- X. Lardoux, « *L'emploi du temps* de Laurent Cantet », *Etudes*, 2001, 12, p. 683-684
- A. Lavoie, « *L'adversaire*. Savoir dompter l'ennemi intérieur », *Ciné-Bulles*, vol. 21, n° 4, 2003, p. 22-26
- J. Rancière, « Il y a bien des manières de traiter la machine », *Vertigo*, 2004/3, p. 17-18
- A. Roy, « *L'emploi du temps*. L'inquiétante étrangeté du banal », *24 images*, 2002, n° 110, p. 32-33
- St. Grelet et B. Tijou, « Travail-écran sur *L'emploi du temps* de Laurent Cantet », *Vacarme*, 2001/4, n° 17, p. 39

#### - Films

- L. Cantet, *L'emploi du temps* (France, 2001)
- M. Ciment, « Entretien avec la réalisatrice, le scénariste et l'auteur du livre mené par Michel Ciment », in *L'adversaire*, DVD, réalisé par Nicole Garcia, Studio Canal, 2002
- N. Garcia, *L'adversaire* (France/Suisse/Espagne, 2002)
- G. Lefort, « Commentaires audio du réalisateur – Entretien réalisé par G. Lefort », in *L'emploi du temps*, DVD, réalisé par L. Cantet, A-Film Home Entertainment, 2003