

Ahmed KABOUB\*

## Le courage de la vérité à l'épreuve du cinéma : *L'Étranger* de Visconti entre Camus et Foucault

*The Courage of Truth Put to the Test of Cinema: Visconti's L'Étranger  
between Camus and Foucault*

**Abstract:** Starting from *Lo straniero* (Luchino Visconti, 1967), the cinematic adaptation of Albert Camus's *L'Étranger*, this article proposes an extended and problematized reading of the film drawing on Michel Foucault's late works on truth, parrêsia, veridiction, and modes of subjectivation. The aim is neither to turn Visconti into the illustrator of a Foucauldian thesis nor to dissolve Camus into a genealogy of power, but to show that the film displaces the novel's central question: it no longer merely stages the absurd but exposes the social procedures through which a subject is forced to become legible, morally interpretable, and narratively coherent. The guiding hypothesis is that Meursault appears, in Visconti's film, as a limit-figure of modern truth-telling. His refusal or inability to produce the expected signs of mourning, remorse, and interiority makes him the object of an exemplary sanction. By crossing Foucault, Camus, and Visconti, the article shows that cinema constitutes here a genuine analytical machine: it renders visible the scene of judgment, the fabrication of a moral subject, and the social cost of a truth without prestige.

**Keywords:** Foucault, Camus, Visconti, *L'Étranger*, truth, parrêsia, trial, prison, subjectivation, cinema.

### Introduction

Le point de départ de cet article est simple, mais il implique un déplacement théorique net : que devient *L'Étranger* lorsqu'on ne le lit plus prioritairement comme roman de l'absurde, mais comme scène de production de la vérité ? La question ne vise pas à corriger la lecture camusienne canonique. Elle cherche plutôt à faire apparaître, à partir du film de Visconti, une dimension du texte que le cinéma rend particulièrement sensible : l'inscription institutionnelle et sociale du jugement. En passant du récit à la première personne à un dispositif d'images, de regards et d'espaces, l'adaptation cinématographique transforme une expérience existentielle en théâtre visible des procédures qui fabriquent un sujet moralement interprétable.

---

\* Université de la Manouba, Tunisie ;  
e-mail: ahmedkaboub7@gmail.com

Le geste est foucauldien au sens précis où la vérité, chez Foucault, ne se laisse jamais réduire à un simple contenu propositionnel. Dans les cours des années 1980<sup>1</sup>, elle engage des formes d'énonciation, des risques, des scènes, des techniques de soi et des rapports de pouvoir. Dire vrai ne signifie pas seulement formuler une proposition exacte ; cela suppose une position, un coût, un style d'exposition de soi. Or le film de Visconti montre précisément un monde dans lequel la vérité est exigée sous une forme normative : il faut raconter, expliquer, confesser, regretter, donner à voir une âme. L'individu n'est pas seulement jugé pour ce qu'il a fait, mais pour la manière dont il se rend lisible dans le langage et dans les affects.

La problématique peut alors être formulée ainsi : comment Visconti transforme-t-il *L'Étranger* en dispositif visuel de véridiction, où la condamnation de Meursault repose moins sur le meurtre que sur son incapacité à performer les signes d'une intériorité conforme ? Cette question permet de tenir ensemble trois dimensions souvent séparées : la critique camusienne du jugement moral, l'analyse foucauldienne des procédures de vérité, et l'intuition viscontienne d'un enfermement social qui excède largement le cadre du droit. Pour y répondre, il faudra d'abord préciser le cadre foucauldien de la vérité, puis observer ce que le cinéma fait au roman, avant d'analyser la place du procès, de la prison et du regard social dans la constitution du personnage de Meursault.

### Vérité, véridiction et courage du vrai : le cadre foucauldien

Chez Foucault, la vérité n'est pas un simple horizon épistémologique. Elle est inséparable de procédures, d'institutions et de formes de subjectivation. Ce déplacement est capital pour la lecture du film. Il interdit d'entendre la vérité comme un contenu psychologique qui attendrait d'être révélé et oblige au contraire à décrire les scènes où une vérité est produite, reconnue, imposée et sanctionnée. La véridiction désigne justement cette articulation entre un régime de discours, une autorité qui le valide et des sujets qui y sont formés. L'enjeu n'est pas seulement de savoir qui dit vrai, mais selon quelles règles, dans quel espace et à quel prix.

La notion de parrhesia<sup>2</sup>, centrale dans les derniers cours de Foucault, permet d'affiner ce cadre. Le franc-parler n'est pas seulement la liberté de tout dire. Il désigne une parole qui s'engage elle-même dans la vérité, une parole proférée depuis une position de risque, où le sujet accepte d'exposer sa relation à lui-même en disant ce qu'il tient pour vrai. Le parrhesiaste n'est ni l'orateur habile ni le simple expert. Il dit vrai en assumant le danger de déplaire, d'offenser ou de perdre sa place. *Le courage de la vérité* désigne ainsi moins une vertu abstraite qu'une épreuve où la parole engage l'existence même de celui qui la prononce.

Cependant, le recours à la parrhesia ne doit pas conduire à chercher chez Meursault un héros du vrai au sens antique ou politique. Le personnage

camusien, et plus encore le personnage viscontien, ne cherche pas à convertir autrui, ne s'avance pas comme maître de vérité et n'endosse pas la dignité rhétorique du témoin courageux. C'est justement ce décalage qui rend le film intéressant. Il donne à penser une forme pauvre de vérité, une vérité sans emphase, sans doctrine et sans mission, mais dont le coût social est pourtant maximal. La question n'est donc pas de savoir si Meursault entre ou non dans la définition stricte de la parrhesia, mais ce que le film révèle d'un régime moderne de vérité où la non-simulation produit des effets comparables à ceux du franc-parler.

La lecture gagne encore à se prolonger du côté du cynisme<sup>3</sup> tel que Foucault le réinterprète. Le cynisme antique fait de la vie même une manifestation scandaleuse du vrai. Ce n'est plus seulement la parole qui expose la vérité, mais la forme de vie. Or si Meursault n'a rien d'un cynique au sens doctrinal, il partage avec cette tradition un point crucial : il devient scandale non parce qu'il construit une thèse offensive, mais parce que son existence, sa manière d'être, ses gestes minimaux et ses manques affectifs rendent visibles les normes invisibles qui organisent le monde social. La vérité peut donc prendre la forme d'une simple persistance à ne pas jouer le rôle attendu.

### **De Camus à Visconti : l'adaptation comme déplacement du problème**

L'une des difficultés majeures de toute adaptation de *L'Étranger* tient au statut de la première personne. Le roman de Camus (Camus 1942a; Visconti 1967) est porté par une voix à la fois sèche, concrète et déconcertante, qui donne accès à une perception du monde sans offrir pour autant la profondeur psychologique attendue d'un récit de confession. Visconti ne peut pas simplement traduire cette voix ; il doit redistribuer son effet dans un espace cinématographique. Le passage du texte à l'image ne se réduit donc pas à une transposition narrative. Il modifie les conditions même de la lecture : ce qui était d'abord entendu comme modulation de la conscience devient visible comme comportement, posture, rythme, silence et rapport aux autres.

C'est pourquoi la fidélité de Visconti au roman doit être comprise de façon dialectique. D'un côté, l'intrigue demeure reconnaissable ; de l'autre, le cinéma introduit une pluralité de regards qui change la nature du problème. La voix de Meursault cesse d'organiser souverainement l'expérience. À sa place apparaît un réseau d'observateurs : voisins, collègues, médecins, policiers, magistrats, jurés, aumônier. Le personnage devient progressivement un cas, c'est-à-dire un individu saisi par une série d'instances qui cherchent moins à comprendre qu'à qualifier. La neutralité de sa parole devient, sous l'effet de cette scénographie, une anomalie publique.

Ce déplacement est crucial. Dans le roman, l'étrangeté de Meursault se donne d'abord dans son rapport au monde sensible, aux corps, à la chaleur, à la fatigue, à la lumière. Dans le film, elle est aussi le produit d'une visibilité instituée. Le personnage n'est plus seulement étrange en lui-même ; il devient étrange pour une collectivité qui apprend à le regarder. Cette socialisation de l'étrangeté est ce qui rend l'adaptation si précieuse pour une lecture foucauldienne. Elle exhibe la fabrication publique d'une vérité sur le sujet.

Par ailleurs, Visconti inscrit cette fabrication dans une esthétique de l'espace. Les lieux ne sont pas de simples décors. L'asile, l'appartement, le bureau, la plage, le commissariat, la salle d'audience, la cellule composent une série de cadres où le personnage est tantôt exposé, tantôt contenu, tantôt observé. Chaque espace impose une grammaire de gestes et d'affects. Le cinéma rend alors visible ce que le roman pouvait seulement laisser entendre : la vérité d'un individu se fabrique dans des dispositifs matériels, des agencements de corps et des répartitions de places.

### **Les scènes sociales du jugement : deuil, désir, conduite**

La puissance critique du film tient d'abord au fait que le jugement commence bien avant le procès. La mort de la mère et la séquence de l'asile<sup>4</sup> constituent déjà une première épreuve de lisibilité morale. Ce qui s'y joue n'est pas seulement la douleur d'un fils, mais l'attente sociale d'un comportement. Il faut veiller, pleurer, se souvenir, manifester un trouble conforme. L'absence de ces signes n'apparaît pas comme simple singularité de tempérament ; elle est reçue comme déficit d'humanité. La scène vaut donc comme matrice du futur procès : Meursault y est déjà mesuré à une norme affective qui le précède et le dépasse.

Le scandale se poursuit dans la vie ordinaire. Sa relation avec Marie, son rapport à Raymond, sa manière d'accepter les événements sans les envelopper d'une justification morale, tout cela compose une économie de conduite qui déséquilibre les attentes du milieu social. Visconti accentue ici la dimension visible du comportement. Les gestes de Meursault ne sont pas spectaculaires ; ils sont pauvres, mais obstinés. Il ne construit pas de personnage ; il ne cherche pas à sauver les apparences ; il ne traduit pas ses actes dans la langue des valeurs. Cette retenue devient suspecte parce qu'elle prive la société des indices qui permettent de classer et d'absoudre.

Il faut alors comprendre que le film ne raconte pas seulement l'histoire d'un homme indifférent. Il montre comment une collectivité transforme l'absence de performance affective en faute morale. Le jugement social se nourrit de détails : un visage, une réponse brève, une posture, une manière de traverser une pièce, un silence. La question n'est pas simplement ce que Meursault ressent, mais ce qu'il donne à voir, et surtout ce qu'il ne donne pas à voir. Le visible devient ainsi un opérateur de normativité.

Cette logique rejoint une intuition plus large de Foucault : le pouvoir moderne ne s'exerce pas seulement depuis le sommet de l'État ou dans la brutalité de la loi. Il circule à travers des micro-attentes, des évaluations diffuses, des répartitions du normal et de l'anormal. La salle du tribunal ne fera que condenser et officialiser un jugement déjà à l'œuvre dans le social. Le film de Visconti se distingue en ce qu'il fait sentir cette continuité entre les rites ordinaires de la conduite et la violence extraordinaire de la condamnation.

### **Normalisation et grammaire des affects**

La séquence de la veillée funèbre permet de rendre sensible, dans sa matérialité même, cette grammaire sociale des affects. Visconti y construit un dispositif de visibilité où le comportement de Meursault devient immédiatement interprétable comme anomalie. Le cadrage insiste sur son isolement relatif au sein de l'espace collectif : plans fixes, durée étirée, économie de parole. Le visage demeure neutre, les gestes réduits à leur stricte fonctionnalité, tandis que les autres figures — pensionnaires, personnel de l'asile — apparaissent comme porteurs implicites d'une attente normative.

Ce qui est en jeu n'est pas une absence de sentiment en soi, mais une défaillance dans la production de ses signes socialement reconnaissables. Le refus de voir le corps, l'absence de pleurs, la fatigue exprimée sans pathos constituent autant d'indices qui, dans ce contexte, sont immédiatement codés comme déficit moral. La scène fonctionne ainsi comme une première opération de qualification : elle transforme une économie minimale du comportement en preuve d'une inadéquation à la norme affective.

Le cinéma rend ici perceptible ce que l'analyse foucauldienne permet de conceptualiser : l'anomalie n'est pas donnée, elle est produite par un dispositif de perception et d'évaluation. Voir, dans ce cadre, c'est déjà mesurer un écart.

Le pouvoir moderne opère par normalisation. Le film rend sensible une grammaire des affects : règles tacites qui gouvernent l'expression du deuil, de l'amour, du remords. L'écart de Meursault ne tient pas à une absence de sentiments en soi, mais à une défaillance de leur mise en forme socialement reconnue.

Le regard social fonctionne comme instrument de mesure : il compare, hiérarchise, sanctionne. L'anomalie n'est pas une essence ; elle est un écart mesuré. Ainsi, le défaut de performance affective devient indice d'une déviance morale, puis preuve d'une dangerosité.

C'est ici que la figure de Meursault devient philosophiquement la plus intéressante. Il ne parle pas comme un dissident ; il ne se lève pas contre les juges ; il ne formule pas une contre-vérité. Pourtant, tout se passe comme si son existence produisait l'effet du franc-parler. Il ne simule pas. Il n'offre

pas le récit qui apaiserait les institutions. Il ne convertit pas l'événement en sens moral. Il demeure en deçà de la confession, du repentir et de la profondeur psychologique. Cette retenue ne relève pas d'une stratégie ; elle correspond à une fidélité obscure à sa propre présence au monde.

On pourrait donc parler, à titre d'hypothèse, d'une parrhesia involontaire. Le terme ne signifie pas que Meursault serait secrètement un disciple de la vérité antique, mais qu'il supporte le coût du vrai sans en adopter la posture héroïque. Il ne proclame rien ; il persiste. Il ne cherche ni l'affrontement ni le scandale ; mais son refus de fabriquer une âme lisible produit l'effet parrhésiastique par excellence : il devient intolérable pour ceux qui détiennent le pouvoir de qualifier.

Cette lecture permet d'éviter deux contresens symétriques. Le premier consisterait à héroïser Meursault, à en faire un résistant pleinement conscient, presque un militant de l'authenticité. Le second serait de le rabattre sur une psychologie de l'apathie. Le film interdit l'un comme l'autre. Sa force est de montrer un sujet dont la vérité n'est ni glorieuse ni rhétoriquement construite. Elle est pauvre, minimale, presque sans langage. Mais c'est justement parce qu'elle n'entre pas dans les formes légitimes de la parole de soi qu'elle produit un si fort effet de rejet.

Dans cette perspective, la condamnation prend un sens plus précis. On ne punit pas seulement un homme pour avoir tué. On punit un sujet qui ne sait pas, ou ne veut pas, participer au régime de vérité qui le somme de se raconter, de s'expliquer et de se normaliser. La parole minimale de Meursault n'est pas fautive ; elle est improductive. Elle ne permet ni l'expiation, ni la réintégration, ni la pédagogie morale. Elle laisse le social devant une vérité inutile, et c'est cette inutilité qui devient insupportable.

### **Le procès et la fabrication d'une vérité utile**

La mise en scène du procès constitue le moment où cette logique se formalise et se rend pleinement visible. Visconti y organise l'espace comme un dispositif de capture du sujet : Meursault est placé au centre, mais cette centralité est celle d'un objet exposé à une multiplicité de regards convergents. Le montage alterne entre plans sur l'accusé et plans sur les juges, les jurés et le public, produisant un effet d'encerclement visuel qui redouble la pression discursive.

Le procès ne se contente pas d'établir les faits du meurtre ; il reconstruit la vie de Meursault à partir d'éléments apparemment périphériques — la veillée funèbre, ses relations, ses comportements ordinaires — qui sont progressivement requalifiés comme signes d'une personnalité. Ce déplacement, de l'acte vers l'être, est rendu sensible par la manière dont la parole judiciaire se déploie dans l'espace filmique : elle ne vise pas seulement à établir, mais à totaliser.

Le tribunal doit être pensé comme dispositif : réseau hétérogène de discours, d'institutions, de techniques et d'affects. Sa fonction n'est pas seulement répressive mais productive : il fabrique une vérité « utile », c'est-à-dire socialement intégrable, reliant l'acte à une identité morale. Par vérité utile, nous entendons une vérité capable d'intégrer l'individu dans une narration morale socialement stabilisante.

Cette productivité passe par l'hybridation des savoirs : juridique, psychologique, moral, social. L'individu est reconfiguré comme objet de savoir totalisable. Le procès n'est pas l'application d'une norme à un fait, mais la production d'un sujet à partir d'une grille d'intelligibilité.

La scène donne ainsi à voir la production d'une vérité « utile », au sens où elle permet de relier un geste à une identité moralement intelligible. Face à cette exigence, la parole de Meursault demeure minimale, factuelle, incapable de fournir les éléments nécessaires à une telle narration. Son défaut n'est pas de mentir, mais de ne pas contribuer à la fabrication de cette cohérence attendue.

Le procès est le moment où cette logique se formalise. Il ne se contente pas d'établir les faits du meurtre ; il cherche à construire une personne. Tout y concourt : les interrogatoires, les témoignages, les reprises de la scène de l'enterrement, l'accent porté sur la vie privée, l'insistance sur la sensibilité supposée déficiente de l'accusé. La justice apparaît alors non comme lieu neutre d'administration des preuves, mais comme machine de production d'une vérité socialement utile, c'est-à-dire d'une vérité capable de relier un acte à une âme, un geste à une morale, une faute à une identité.

L'adjectif utile est ici décisif. Une vérité utile rassure le monde social. Elle explique, ordonne, moralise. Elle inscrit l'événement dans une narration où chacun peut retrouver ses repères : un criminel doit avoir des mobiles, une sensibilité perverse, un remords tardif ou une intériorité déchirée. Ce cadre n'est pas seulement judiciaire ; il est culturel. Il permet au corps social de reconduire ses propres normes sous la forme apparente de l'évidence. Or Meursault ne fournit rien de tel. Il dit que les choses ont eu lieu ; il ne dit pas ce qu'elles veulent dire.

Le film met ainsi à nu une opération de moralisation du droit. Officiellement, Meursault est jugé pour avoir tué un homme. En réalité, il est condamné pour ne pas avoir pleuré sa mère, pour avoir aimé sans transcendance, pour ne pas avoir parlé la langue attendue de la faute. Le procès déplace donc l'objet du jugement : il quitte l'acte pour investir la conduite, puis la conduite pour investir l'être. La justice moderne, telle que Visconti la montre, ne veut pas seulement savoir ce qui s'est passé ; elle veut savoir qui est cet homme et comment sa vérité intime peut être transformée en preuve.

Cette opération rejoint les analyses de Foucault sur le lien entre savoir psychologique, pouvoir judiciaire et constitution du sujet délinquant. Le tribunal n'est pas seulement une institution punitive ; il est un foyer de

véridiction. Il agrège des discours hétérogènes, emprunte au moral, au médical, au social, et recompose l'individu comme cas interprétable. Le film rend visible cette hybridation en exposant la manière dont un événement singulier est absorbé dans une grille d'intelligibilité bien plus vaste que le droit pénal strict.

Il faut enfin souligner que le procès demande implicitement un aveu complet : non seulement l'aveu des faits, mais l'aveu du sens des faits. L'ordre social veut une parole qui confirme sa propre grammaire. Il veut du remords parce que le remords ratifie la norme ; il veut de la peine parce que la peine réintègre le sujet dans la communauté des êtres moraux ; il veut une narration parce que la narration stabilise le monde. En ce sens, l'absence d'aveu total chez Meursault est moins un manque qu'un court-circuit. Elle empêche la clôture morale du procès.

### **Prison, discipline et condition humaine : Foucault, Camus, Visconti**

L'analyse du procès conduit naturellement à la prison, mais celle-ci ne doit pas être entendue comme simple conséquence pénale. Chez Foucault, dans *Surveiller et punir* (Foucault 1975), la prison est la figure par excellence d'un pouvoir disciplinaire qui surveille, corrige, classe et normalise. Elle s'inscrit dans un continuum institutionnel où l'école, l'armée, l'hôpital et la justice participent de la même logique de distribution des corps et de régulation des conduites. La prison n'est pas l'échec de la modernité pénale ; elle est sa réussite fonctionnelle, parce qu'elle fabrique des sujets gouvernables et gère politiquement les marges.

Chez Camus, l'enfermement recouvre une autre dimension. Dans *L'Étranger*<sup>5</sup>, la cellule n'est pas seulement un appareil social ; elle est aussi le lieu d'une expérience limite, où le personnage se trouve confronté à la nudité du temps, au dépouillement des habitudes, à l'impossibilité d'échapper à la mort. La prison révèle une vérité existentielle : l'homme ne maîtrise ni le sens du monde ni le terme de son propre temps. L'enfermement physique redouble alors un enfermement plus fondamental, celui de la condition humaine elle-même.

Le grand intérêt du film de Visconti est de faire tenir ensemble ces deux dimensions sans les confondre. La prison y est à la fois prolongement du dispositif judiciaire et condensation sensible de la finitude. Elle enferme un corps, mais elle expose aussi un sujet à sa propre nudité. D'un côté, elle appartient à la chaîne des institutions qui ont déjà objectivé Meursault ; de l'autre, elle radicalise la solitude métaphysique du personnage. Cette lecture croisée de Foucault et de Camus ne relève pas d'un rapprochement artificiel. Elle permet de comprendre que l'enfermement moderne est à la fois social et ontologique, normatif et existentiel.

Visconti ajoute à cet entrecroisement sa propre intelligence historique. Dans l'ensemble de son œuvre, les personnages sont pris dans des structures qui les dépassent : classe sociale, héritage, passion, décadence, histoire. Même lorsqu'il adapte Camus, il conserve cette sensibilité aux formes d'écrasement qui ne sont jamais purement intérieures. Chez lui, l'enfermement est toujours aussi affaire d'espace social, de mise en scène, de destin matérialisé. La prison n'est donc pas un lieu fermé qui succéderait au reste ; elle est la figure visible d'un enfermement déjà à l'œuvre dans les regards, les rôles et les hiérarchies.

On peut, à partir de là, distinguer trois niveaux analytiques. Premier niveau : l'enfermement politique, où les institutions fabriquent des sujets par la norme et la surveillance. Deuxième niveau : l'enfermement social, où une collectivité distribue l'acceptable et l'intolérable à travers des attentes affectives et morales. Troisième niveau : l'enfermement existentiel, où la conscience se heurte à la mort, au temps et à l'absence de garantie métaphysique. La singularité de *L'Étranger* de Visconti est de donner une forme sensible à la convergence de ces trois niveaux.

### **Le scandale du vrai : du cynisme antique à la modernité viscontienne**

Le recours au cynisme permet d'éclairer autrement la figure de Meursault. Chez Foucault, le cynique ne se contente pas de parler vrai ; il fait de sa propre existence une manifestation provocatrice de la vérité. Sa vie scandalise parce qu'elle attaque directement les conventions, les distinctions de statut, les biens de la respectabilité. Le scandale est ici voulu, assumé, presque construit comme arme philosophique. Il appartient à une politique de l'exposition de soi.

Rien de tel, apparemment, chez Meursault. Il ne choisit pas la provocation ; il ne cultive ni la pauvreté démonstrative, ni l'insolence volontaire, ni la rupture ascétique avec les normes. Et pourtant, il scandalise. Le film fait apparaître que le scandale moderne peut prendre une autre forme : non plus celle d'un geste offensif, mais celle d'une défaillance performative. Meursault choque parce qu'il n'accomplit pas les rites affectifs minimaux par lesquels une société se confirme à elle-même. Son scandale n'est pas stratégique ; il est conséquentiel.

Ce point est essentiel pour penser la modernité des régimes de vérité. Dans un monde où l'intériorité, la sensibilité et l'authenticité sont elles-mêmes soumises à des normes, il n'est plus nécessaire de mener une contre-vie spectaculaire pour mettre l'ordre en difficulté. Il suffit parfois de ne pas jouer correctement la vie ordinaire. La vérité n'apparaît plus comme geste souverain de contestation, mais comme incapacité à se conformer aux formes requises du sentir et du se-dire.

Meursault devient ainsi une figure limite du cynisme moderne : non parce qu'il choisirait de vivre scandaleusement, mais parce que sa simple présence fait ressortir la dimension coercitive de ce qui passait pour naturel. Le film ne célèbre pas cette position ; il en montre le coût. Une telle vérité n'ouvre pas à la gloire philosophique. Elle expose à l'isolement, à l'incompréhension, puis à la condamnation. *Le courage de la vérité* change alors de sens. Il ne désigne plus seulement l'audace de celui qui attaque ; il peut désigner l'obstination nue de celui qui ne fabrique pas l'âme que l'on attend de lui.

### **Le cinéma comme machine à rendre visible**

C'est sans doute ici que l'objet filmique apporte le plus à une lecture foucauldienne. Le cinéma ne vaut pas comme simple illustration d'une théorie du pouvoir<sup>6</sup> ; il constitue un instrument d'analyse à part entière. Il montre des corps placés, des regards distribués, des espaces hiérarchisés, des proximités et des distances, des rythmes de parole et des silences. Il rend visible ce qui, dans un texte philosophique, peut demeurer abstrait : la manière dont un sujet est pris dans des dispositifs sans que ceux-ci aient besoin de se présenter explicitement comme pouvoir.

Dans *L'Étranger*, cette puissance de visualisation est décisive. La salle d'audience, par exemple, n'est pas uniquement le lieu où se prononce une sentence ; elle est une scène. Les positions y sont réglées, les regards orientés, la parole distribuée, l'accusé rendu visible comme objet d'évaluation. Le film fait sentir la densité de cette scène sans commentaire théorique. De même, la cellule ou les espaces quotidiens du personnage ne valent pas seulement par leur fonction narrative ; ils organisent un régime de perception où la solitude, l'exposition ou l'assignation deviennent sensibles.

On peut donc soutenir que le cinéma apporte à la pensée foucauldienne non un supplément décoratif, mais une méthode. Il permet de décrire des dispositifs à partir de leur efficacité sensible. Il montre comment un individu est conduit à parler, à se taire, à se justifier ou à devenir opaque ; comment les institutions ne se contentent pas de réprimer, mais produisent des formes de visibilité et d'intelligibilité ; comment enfin l'ordre social fait tenir ensemble droit, morale et affect. Cette contribution est particulièrement précieuse pour un colloque sur Foucault, parce qu'elle déplace la discussion du plan purement conceptuel vers une phénoménologie des procédures de pouvoir.

Lire Visconti avec Foucault, ce n'est donc pas plaquer un schéma sur une œuvre. C'est reconnaître que certaines formes cinématographiques constituent elles-mêmes des analyses. En filmant les institutions sans les didactiser, en rendant sensible la violence des attentes ordinaires, en exposant un sujet qui ne se laisse pas convertir en confession morale,

Visconti produit un objet qui pense. Son cinéma n'illustre pas la généalogie de la vérité ; il en montre la texture visible.

## Conclusion

Le film de Visconti permet de reformuler en profondeur la question de *L'Étranger*. Ce qui y apparaît n'est pas seulement le divorce entre l'homme et le monde, mais la violence d'un ordre qui exige du sujet qu'il se raconte selon des formes déterminées de vérité. Meursault n'est pas condamné uniquement pour un meurtre ; il l'est aussi pour n'avoir pas su, ou voulu, transformer sa conduite en récit moralement recevable. La justice, le regard social, la prison et l'aumônerie convergent pour lui demander ce que le régime moderne de véridiction attend de tout sujet : une intériorité, un sens, un remords, une âme.

La lecture foucauldienne ne dissout pas la dimension camusienne du texte ; elle la déplace. L'absurde n'est plus seulement la structure métaphysique du monde, il devient aussi l'expérience d'une vérité improductive dans un univers qui ne tolère que des vérités utiles. Meursault figure alors une forme paradoxale de courage du vrai : non l'héroïsme de celui qui parle haut, mais la persistance de celui qui ne fabrique pas ce qu'on exige de lui. Une telle vérité n'est ni glorieuse ni souveraine. Elle est pauvre, minimale, presque sans langage. C'est pourtant pour cela qu'elle coûte si cher.

En croisant Foucault, Camus et Visconti, on peut ainsi avancer une thèse simple : la modernité n'est pas seulement l'âge de la discipline ou celui de l'absurde ; elle est l'âge où la vérité elle-même devient une épreuve sociale. Le sujet y est sommé de dire vrai selon des formes qu'il ne maîtrise pas, et condamné lorsqu'il s'y soustrait. Le cinéma de Visconti donne à cette épreuve une visibilité exceptionnelle. Il montre que la vérité ne libère pas toujours ; il arrive qu'elle expose, isole et condamne. Ce que Visconti donne à voir, ce n'est pas l'absurde du monde, mais l'intolérance structurelle d'un ordre qui ne supporte pas les sujets non interprétables.

## Notes

1. See Foucault (2008; 2009).
2. On parrêsia, see Foucault (2009).
3. On cynicism as a mode of true life, see Foucault (2009).
4. The asylum sequence already condenses, in both Camus and Visconti, a first social ordeal of mourning.
5. On imprisonment as an experience of dispossession in Camus, see Camus (1942a) as well as Camus (1942b).
6. See Deleuze (1986) on the relations between the visible and the utterable in Foucault.

## References

- Agamben, Giorgio. 1995. *Moyens sans fins. Notes sur la politique*. Paris: Payot & Rivages.  
Bentham, Jeremy. 1977. *Le Panoptique*. Paris: Belfond.

- Camus, Albert. 1942a. *L'Étranger*. Paris: Gallimard.
- Camus, Albert. 1942b. *Le Mythe de Sisyphe*. Paris: Gallimard.
- Camus, Albert. 1956. *La Chute*. Paris: Gallimard.
- Deleuze, Gilles. 1986. *Foucault*. Paris: Les Éditions de Minuit.
- Foucault, Michel. 1975. *Surveiller et punir. Naissance de la prison*. Paris: Gallimard.
- Foucault, Michel. 2008. *Le gouvernement de soi et des autres. Cours au Collège de France, 1982-1983*. Paris: Seuil/Gallimard.
- Foucault, Michel. 2009. *Le courage de la vérité. Le gouvernement de soi et des autres II. Cours au Collège de France, 1983-1984*. Paris: Seuil/Gallimard.
- Visconti, Luchino, dir. 1967. *Lo straniero*. Film.