

La foi qui vacille dans *Le septième sceau* (Bergman), *Andreï Roublev* (Tarkovski) et *Sous le soleil de Satan* (Pialat)

Manon GIBOT *

Résumé : Dans cet article, nous proposons une réflexion sur la manière dont le cinéma donne à voir l'aprétré du combat intérieur entre la foi et l'expérience du monde. À partir de l'analyse du *Septième sceau* d'Ingmar Bergman, d'*Andreï Roublev* d'Andréi Tarkovski et de *Sous le soleil de Satan* de Maurice Pialat – trois films envisagés comme des sources à part entière –, nous soutenons que le cinéma offre un éclairage nouveau sur la thématique théologique qu'est le combat intérieur. Le langage cinématographique, en incarnant la vie spirituelle et en rendant perceptible cette lutte, dépasse la simple représentation ou l'inventaire de ces tensions : il interroge au contraire leur réalité.

Mots clés : foi, doute, angoisse, combat intérieur, spiritualité, cinéma

Dans le récit qu'il fait de sa conversion, au livre VIII de ses *Confessions*, Augustin décrit son ascension vers Dieu comme un long parcours tortueux, marqué par un déchirement intérieur entre une volonté ancienne et charnelle d'une part, et une volonté nouvelle et spirituelle de l'autre. Ne parvenant ni tout à fait à haïr et à rejeter le monde, ni à aimer pleinement Dieu, Augustin se dit tiraillé entre deux volontés contraires qui, se livrant un combat en

* Manon Gibot est doctorante contractuelle, « Religion et système de pensées », à l'École Pratique des Hautes Études–LEM.

lui, finissent par « dissiper son âme (*dissipabant animam meam*) » (VIII, 5, 10).

Le portrait de cette âme déchirée, qui traverse l'ensemble des *Confessions* et plus largement le corpus augustinien¹, montre que les combats intérieurs façonnent la personnalité comme autant de ruptures qui ébranlent les repères de l'être humain. Pour l'homme d'Église qu'est Augustin, ce déséquilibre prend une acuité particulière, car il touche le lien même qui structure son rapport au monde : sa relation avec Dieu.

Si cette tension entre la foi et l'expérience du monde a été abondamment explorée par la théologie², notamment à partir de l'épineuse question du mal (si Dieu est bon et tout-puissant, pourquoi le mal existe-t-il ?)³, elle trouve également un écho puissant dans le cinéma. Mais comment cet art, fondé sur la représentation du visible, peut-il rendre perceptibles une intériorité, une foi vacillante et un combat intime, alors même qu'il donne à voir avant tout la matérialité des corps et des visages filmés ? Est-ce précisément à travers ces corps et ces visages, leurs expressions et leurs silences, que le combat devient tangible ? Ou est-ce, au contraire, par la mise en scène d'affrontements entre des personnages distincts que le cinéma figure les tensions qui animent un seul et même être ?

Dans cet article, nous soutenons que le cinéma, en abordant lui aussi les questionnements spirituels et métaphysiques, met en scène le combat intérieur dans toute son âpreté. Art populaire par excellence, il n'a pas vocation à illustrer, mais à incarner l'expérience spirituelle et engage, par là même, la possibilité d'une heuristique nouvelle dans le domaine des sciences religieuses.

¹ Sur le conflit intérieur chez Augustin, voir par exemple : Poque (1984 : 7–35), La Bonnardière (1965), Dubreucq (2003 : 93–145), Solère (2003 : 214–218), Sourrise (2007), Marion (2008 : 205–260), Chrétien (2017 : 159–210) et Huian (2020 : 143–175) (liste non exhaustive).

² En raison de l'omniprésence de cette thématique, il ne nous est pas possible de fournir une liste complète : Maxime le Confesseur (1945), Diadoque de Photicé (1953), Cyprien de Carthage (2008), Jean Chrysostome (2013), Origène (2020), Cyrille d'Alexandrie (2025), Grégoire le Grand (2009), Jean Cassien (1958, 1959, 1966), Évagre le Pontique (1971), Prudence (2022) et Bourguignon et Wenner (1934).

³ La question du mal est l'une de celles qui ont le plus hanté Augustin, comme en témoigne le livre VII des *Confessions*. Voir aussi Cambronne (1994).

L'enjeu de cette étude est dès lors de montrer que le cinéma dit bien quelque chose de la réalité du combat intérieur, tel qu'il est décrit dans les sources philosophiques et théologiques. De cet enjeu en découle un second : le cinéma constitue, par là même, une source à part entière dans l'étude du sentiment religieux, au même titre que les sources anciennes.

Pour étayer cette thèse, notre analyse se concentre sur trois films qui, bien que réalisés à des époques différentes et par des cinéastes issus de cultures distinctes, se rejoignent dans une même volonté de mettre en scène une foi en crise, confrontée à l'angoisse du monde et à l'absence apparente de Dieu : *Le septième sceau* d'Ingmar Bergman (1957), *Andreï Roublev* d'Andréï Tarkovski (1966), et l'adaptation cinématographique par Maurice Pialat (1987) de *Sous le soleil de Satan* de Georges Bernanos. Le choix de ces trois films s'explique par le fait qu'ils semblent représenter, chacun à leur manière, des films paradigmatisques. Dans les trois cas, les personnages principaux (un chevalier, un moine et un jeune abbé) exercent une fonction religieuse, qui justifie la virulence de leur doute. La fragilisation de leur foi s'inscrit dans des mondes marqués par la guerre, la peste ou le péché. Mais loin d'être des films religieux, c'est-à-dire des œuvres qui prennent la religion comme objet d'étude ou d'enseignement, ces derniers proposent le portrait universel et intime de la conflictualité inhérente au sentiment religieux lui-même. Autrement dit, ils ne sont pas religieux au sens doctrinal, puisqu'ils ne délivrent pas de message dogmatique sur la foi, mais ils élèvent celle-ci au rang de sujet, permettant ainsi au spectateur de revenir à sa propre intériorité. Comme le souligne Tarkovski, l'image cinématographique porte « une charge émotionnelle » singulière, dans la mesure où « au cinéma, il ne faut pas expliquer, mais agir sur les sentiments du spectateur, afin que l'émotion ainsi réveillée incite à penser » (Tarkovski, 1962 : 9 ; cité dans Bird, 2008 : 15). Le cinéma devient alors un médium de ré-intériorisation ; en extériorisant la lutte intérieure, il permet à chacun de faire l'expérience – par l'image – d'un sentiment religieux omniprésent : le vacillement de la foi.

Nous reviendrons d'abord sur le portrait de ces trois hommes et sur leurs fonctions religieuses. Nous étudierons ensuite la manière dont le paysage chaotique au sein duquel ils évoluent les met à l'épreuve. Enfin, nous nous arrêtons sur un dispositif formel

commun aux trois films : l'art de filmer les visages comme lieu d'expression de l'intimité spirituelle.

Portrait d'hommes religieux : moine, prêtre et chevalier

Dans *Le septième sceau*, *Andreï Roublev* et *Sous le soleil de Satan*, le combat intérieur qui oppose la foi et l'expérience du monde passe tout d'abord par l'incarnation de personnages emblématiques, qui symbolisent d'emblée le religieux : un moine orthodoxe, un abbé et un chevalier. Chacun est, par sa fonction, directement lié à Dieu. Pourtant, ces hommes expérimentent leur foi comme une épreuve, voire un fardeau, ce qui souligne que même celui qui a déjà voué sa vie à Dieu n'est pas préservé du doute et du tourment. Ces récits se présentent alors comme autant de « films d'apprentissage » et de « chemins de croix », non pour acquérir la foi, mais pour l'éprouver, la confronter au réel et la préserver.

Incarné par Anatoli Solonitsyne, qui oscille entre fragilité et désœuvrement, puis entre férocité et mutisme, Andreï Roublev est un personnage historique russe qui aurait vécu entre 1360-70 et 1430. En adaptant la vie de ce moine orthodoxe et peintre d'icônes, Tarkovski a voulu relater le désarroi d'un jeune croyant⁴. Au commencement du film, son apparence frêle et sa timidité font qu'on le distingue à peine de ses camarades, car il n'existe qu'en tant que membre d'un monastère. N'ayant jamais quitté le monastère de la Trinité Saint-Serge, Andreï Roublev ne connaît du monde que l'enseignement de ses pairs et ses valeurs d'amour, d'unité et de fraternité. Mais comme tout enseignement abstrait, qui n'a pas de prise avec le réel, ce dernier ne tiendra pas face à la diversité du monde, et Andreï sera frappé par l'existence des maux et de tentations au-delà des murs qui le protégeaient, comme l'atteste Tarkovski (2014 : 106) : « Une fois hors des murs de son monastère, [Andreï] se retrouve devant une réalité aussi inattendue que terrifiante, face à toute la tragédie d'une époque ».

L'histoire d'Andreï est donc celle d'un choc radical entre l'idéal chrétien et la rudesse de la réalité, ce qu'il semble d'ailleurs annoncer dès la deuxième séquence du film, intitulée « Le

⁴ Et non faire un film « d'époque ».

baladin », dans laquelle il ne s'exprime que pour affirmer : « Il n'est pas bien que l'on s'éloigne de la Trinité ». L'on comprend alors que son périple sera semé d'embûches et qu'il lui faudra redéfinir son rapport à la foi en tenant compte de son ancrage dans le réel.

La force visuelle de cet apprentissage se double chez Andreï d'un travail de l'icône, puisque le geste de transcription de la transcendance divine est étroitement lié à la foi. Perdre cette dernière, c'est perdre de surcroît l'envie de peindre. C'est pourquoi la quête de Dieu passe pour Andreï par le réapprentissage de la peinture, qui est elle-même une éducation du regard : l'icône ne se peint pas *trait par trait*, mais doit sortir du cœur d'Andreï, en tant qu'il est croyant. Quitter le monastère signifie dès lors sortir de l'aveuglement et s'émanciper du regard de la communauté : Andreï peut apprendre à voir, c'est-à-dire à voir par « soi-même, sans pouvoir compter sur le soutien et l'amour de ses amis » (Bird, 2008 : 57). L'irruption finale de la couleur pour dévoiler les icônes, à l'issue d'un long film en noir et blanc, symbolise cette renaissance spirituelle et artistique, où la foi retrouvée se conjugue avec le renouvellement de la pratique artistique. En effet, si Andreï Roublev renait à la fois comme croyant et comme peintre, c'est que les deux gestes sont indissociables.

Ce processus d'apprentissage du regard se manifeste également dans *Sous le soleil de Satan*, avec le personnage du jeune abbé Donissan, interprété par Gérard Depardieu, dont la carrure imposante contraste avec la fragilité que lui donnent les doutes et les tourments. Cette fragilité intérieure se traduit physiquement à travers de fréquents évanouissements et épisodes d'essoufflement : l'abbé semble traverser le film comme un homme exténué et affaibli par un combat spirituel qui le dépasse. Mais contrairement à Andreï, l'abbé Donissan voit trop. Dès la scène d'ouverture, il confesse au doyen Menou-Segrais (Maurice Pialat) : « Au début, je ne connaissais pas le mal. Je n'ai appris le mal que de la bouche des pécheurs ». Pialat, qui est à la fois le réalisateur et l'interlocuteur de l'abbé dans cette scène, capte ce moment d'introspection en filmant Donissan de trois quarts et tête baissée. Ce cadrage saisit la détresse du personnage précisément au moment où on lui refait la tonsure – geste qui devrait, en principe, symboliser la foi et la vocation sacerdotale. *Sous le soleil de Satan* retrace ainsi le chemin d'un abbé, engagé dans une lutte pour se maintenir dans la foi, alors

même que ses rencontres avec les pécheurs et Satan ne cessent de le mettre à l'épreuve. La scène finale, marquée par sa mort, ne laisse guère place à l'optimisme et peut être interprétée comme l'illustration de l'impossibilité à voir le monde tel qu'il est et à demeurer fidèle à Dieu.

Le chevalier Antonius Block, interprété par Max von Sydow, complète ce portrait. Figure emblématique du Moyen Âge, le chevalier est, au même titre que le moine ou l'abbé, rattaché à Dieu. Comme eux cependant, il est, dès l'ouverture du film, montré en décalage avec sa fonction. Pour montrer cela, Bergman fait débuter *Le septième sceau* sur l'image d'un ciel ombragé dans lequel perce un aigle, avant de dévoiler une mer agitée sur le verset de l'*Apocalypse* (Ap. 8, 6) qui donne son titre au film. Tous les éléments naturels filmés sont sujets à la tempête et renvoient à l'état d'agitation intérieure du chevalier. En effet, alors qu'il revient d'une dizaine d'années de croisade qui auraient dû renforcer sa foi, il semble vidé de cette dernière, comme en témoigne le fait qu'il interrompt net une prière à peine commencée. Le récit d'Antonius Block se construit ainsi comme une nouvelle croisade vers un savoir (et non plus une croyance) sur l'existence de Dieu que personne ne peut lui apporter. Comme l'abbé Donissan, sa mort à la fin du film marquera l'impossibilité d'une science de Dieu.

Dès lors, Roublev, Donissan et Antonius incarnent chacun à leur manière une forme de désœuvrement religieux, accentué par la fonction qui leur est attribuée. Cette fonction les place *a priori* dans une position de retrait par rapport au spectateur, qui peine à s'identifier à eux, puisque le moine, l'abbé et le chevalier sont en effet ceux qui, traditionnellement, protègent, guident et écoutent. Or, aucun d'entre eux n'exerce réellement cette fonction au cours du film. Antonius Block ne se battra jamais – si ce n'est lors de sa partie d'échecs ; Andréï Roublev ne peindra pas, et Donissan ne prêchera pas. Et s'il sera bien représenté sur le chemin du confessionnal dans la dernière scène du film, c'est sa propre confession qui est donnée à voir. Ainsi, l'identification du spectateur ne se fait pas à travers leur rôle social et religieux, mais par le biais de leur combat intérieur. Leur lutte, à la fois physique et psychique, exprime un vacillement de la foi si profond qu'il

s'accompagne d'un épuisement corporel⁵. Ils apparaissent dès lors d'autant plus proches du spectateur qu'ils expérimentent des épreuves existentielles universelles.

Après avoir brossé le portrait de ces trois hommes, dont la fragilité physique et psychique contraste avec la fonction spirituelle, il convient désormais d'examiner comment ce contraste prend forme à l'écran. Car si Andreï, Donissan et Antonius sont avant tout des figures paradigmatisques du religieux, leur désarroi ne demeure pas dans la sphère de l'intime, mais prend vie au sein d'un monde précis et en face d'ennemis identifiables. En faisant évoluer leurs personnages au milieu de divers maux, Tarkovski, Pialat et Bergman donnent ainsi corps au conflit entre la foi et le monde.

Rendre tangible la lutte intérieure

Pour rendre visible l'antagonisme entre foi et expérience du monde et ainsi témoigner de la complexité de l'homme, Andreï, Donissan et Antonius affrontent d'autres personnages qui, chacun à leur manière, les confrontent à leurs doutes et à leurs limites. À travers la mise en scène de ces affrontements, Bergman, Tarkovski et Pialat ne cherchent pas seulement à construire des récits dramatiques. Ils s'attachent également à sonder l'intériorité de leurs protagonistes. Ces combats apparaissent ainsi comme la mise en lumière de l'épreuve existentielle que traversent ces personnages, confrontés à des tensions morales et métaphysiques irréductibles, et qui les assimilent pleinement. L'affirmation de François Truffaut (2019 : 323) selon laquelle la force de Bergman réside dans la « pure introspection dans le cœur des personnages » s'applique ainsi non seulement au *Septième sceau*, mais également à *Andreï Rouleb* et à *Sous le soleil de Satan*. Dans ces trois œuvres, il s'agit de rendre perceptibles la lutte intérieure et ses conséquences physiques et spirituelles. Le prologue d'*Andreï Rouleb* pourrait d'ailleurs servir d'ouverture symbolique aux trois récits : on y voit un paysan tenter de s'élever dans les airs à bord d'un ballon avant

⁵ Sur la fragilité humaine, voir notamment l'analogie entre l'homme et le vase d'Augustin : « Quoi de plus fragile qu'un vase de verre ? Et pourtant il se préserve et persiste pendant des siècles. [...] la vieillesse et la maladie ne lui font pas peur. Par conséquent, nous sommes plus fragiles et plus faibles » (*Sermon*, XVII, 7). Et le commentaire de Chrétien (2017 : 56–59).

que celui-ci ne s'écrase au sol. La caméra de Tarkovski s'approche alors de la toile déchirée du ballon, la filmant comme un corps vivant à l'agonie, une image qui annonce dès les premières minutes la désillusion à venir.

Pour représenter cette lutte intérieure, Bergman adopte le dispositif cinématographique le plus radical : la partie de jeu d'échecs qui oppose physiquement Antonius Block à la Mort elle-même – figure magistrale interprétée par Bengt Ekerot dont on ne perçoit que le visage livide. Par ce jeu inéluctablement voué à se conclure sur un échec et mat de la part de la Mort, Bergman met en scène la question métaphysique du sens de l'existence et de l'au-delà. Ce questionnement rejoint l'un des motifs centraux de son œuvre : le silence de Dieu, tourment spirituel qui le hantait depuis l'enfance, lui qui fut fils de pasteur (Vaillancourt, 2019 : 188). La partie d'échecs devient ainsi le vecteur de l'extériorisation du conflit intérieur d'Antonius, partagé entre une foi qu'il ne peut renier et l'angoisse du néant, ou pour reprendre les mots de Bergman lui-même, entre les deux « compagnons fidèles » de route que sont « la croyance et le doute » (Mambrino, 1958 : 45)⁶. Loin d'être un simple jeu, cette partie d'échecs revêt une gravité réelle, indissociable d'un apprentissage⁷ de la mort, puisque toute partie doit se terminer. La puissance du film réside dans le fait que Bergman donne littéralement corps à la Mort, rendant possible non seulement la confrontation ludique, mais également la discussion. De chaque côté de l'échiquier, la Mort, vêtue de noir et manipulant les pions noirs, dialogue avec Antonius Block, chevalier à la chevelure claire et à l'armure argentée, qui joue les pions blancs. Ce face-à-face se présente comme l'inverse du pari pascalien, selon lequel il est plus rationnel de croire en Dieu, car la foi promet une espérance qui surpassé les pertes du doute (Pascal, 1963 : 418). Pour Antonius, au contraire, toute réponse sur le sens de la vie et de la mort, ainsi que sur la foi, doit être cherchée non pas dans le pari (ici, le jeu), mais dans une stratégie, fondée sur des règles et une

⁶ Mambrino ira jusqu'à dire que Bergman « n'a pas encore tranché, il est toujours en chemin avec tous ces rêves, toutes ces terreurs enfantines, tous ses désirs » (Mambrino, 1958 : 45).

⁷ Selon Platon, le jeu a en effet une importance cruciale dans la formation de la cité, dans la mesure où il est lié à l'éducation : *Lois*, I, 643b-c et I, 644d-645a.

tactique rationnelle. Autrement dit, il ne veut plus croire, mais savoir.

Pour accentuer l'universalité de l'angoisse face à la Mort, Bergman place au cœur de son film une longue scène de flagellation, dans laquelle des pénitents portant une croix interrompent le spectacle de Mia et Jof⁸. Cette interruption rappelle la figure de l'insensé de Nietzsche qui, au paragraphe 125 du *Gai Savoir*, annonce la mort de Dieu et accuse les hommes d'en être les meurtriers – meurtriers d'autant plus coupables qu'ils sont incapables d'en mesurer les conséquences (2007 : para. 125)⁹. À l'inverse, le pénitent de Bergman ne proclame pas la mort de Dieu, mais affirme au contraire son existence : Dieu est vivant et la peste s'abat sur les hommes précisément parce qu'ils ne croient plus en lui. D'où son cri d'alerte : « Savez-vous, fous bornés, que vous allez tous mourir ? condamnés ! ». Que ce soit chez Nietzsche ou chez Bergman, c'est l'incompréhension humaine qui est mise en scène, car les hommes ignorent la portée de leur rejet ou de leur oubli de Dieu. Lorsque les pénitents repartent, la croix en tête, la caméra de Bergman s'élève pour les suivre ; on les voit s'éloigner jusqu'à disparaître dans un nuage de poussière – métaphore à peine voilée du destin de l'homme, destiné à redevenir poussière selon les termes de la *Genèse* (Gn 3, 19). Comme l'insensé nietzschéen, les pénitents arrivent trop « tôt » : leur message est incompris, voire tourné en dérision. Cette réception est illustrée par le regard cynique du chevalier, qui interprète leur procession comme une mise en scène.

Tarkovski crée une atmosphère tout aussi lourde et apocalyptique dans *Andreï Roublev*, en inscrivant en arrière-plan de chaque scène des luttes armées, des actes de torture, et même une scène de crucifixion. Son esthétique rejoint à bien des égards celle de Bergman, puisque tous deux donnent à voir un monde marqué par la souffrance, le silence de Dieu et l'angoisse. Toutefois, si Bergman met l'accent sur l'individu en proie à un face-à-face avec

⁸ Les personnages de Mia (Bibi Andersson) et Jof (Nils Poppe), dont les prénoms sont proches de ceux de Maria et Josef, sont les seuls personnages qui s'en sortent, car ils possèdent une naïveté et une joie dans la vie. Ces deux personnages pourraient donner lieu à un commentaire à part entière que nous ne mènerons pas ici, car il nous éloignerait de notre sujet. Voir Bergman (2022 : 46).

⁹ Sur la mort de Dieu chez Nietzsche, voir Franck (1998).

la mort, Tarkovski élargit quant à lui la portée de la lutte intérieure. Bien que le récit suive principalement le regard d'Andréï, Tarkovski déplace subtilement la perspective pour dévoiler une autre forme de violence, plus diffuse, mais non moins cruciale : celle qui règne au sein même du monastère. En explorant les tentations, les jalousies et les rivalités entre moines, le cinéaste met en lumière une problématique récurrente dans les traditions monachistes : l'imperfection et la faillibilité des hommes de foi eux-mêmes, constamment exposés à des tensions morales qui minent la communauté religieuse de l'intérieur.

C'est à travers le personnage de Kirill (Ivan Lapikov) que Tarkovski donne corps au péché d'orgueil, tant la jalousie de celui-ci envers Andréï le pousse à se retrancher de la communauté. Dans le deuxième épisode intitulé « Théophane le Grec », Kirill fait la rencontre du célèbre iconographe Théophane le Grec (Nikolaï Sergueïev), qui cherche un assistant pour l'aider à peindre le plafond d'une église orthodoxe. Craignant qu'Andréï lui soit préféré, Kirill tente de discréditer le travail de son rival, affirmant que celui-ci manque de foi et de simplicité. Cette critique esthétique se double d'un ressentiment plus profond, nourri par l'orgueil, puisque Kirill exige que Théophane vienne en personne le solliciter au monastère, dans l'espoir d'humilier Andréï et d'affirmer sa supériorité. Ce désir orgueilleux est montré ici dans toute sa bassesse, mais aussi dans les conséquences néfastes qui en découlent. Lorsque le messager de Théophane vient finalement chercher Andréï, la jalousie de Kirill éclate et il quitte le monastère. Cependant, pour ne pas reconnaître sa faute, il accuse ses frères d'avoir « placé le profit au-dessus de la foi » et d'avoir transformé le monastère en « marché ». Par cette dénonciation, qui renvoie explicitement à l'épisode évangélique de l'expulsion des marchands du Temple (Mt 21, 12-13 ; Mc 11, 15-17 ; Jn 2, 14-16), Kirill se donne le rôle du Christ, dans une ultime manifestation d'orgueil. Cette scène trouve un écho dans les récits du moine Évagre le Pontique, lequel avertissait que le moine, même dans la solitude de sa cellule, devait se garder du péché d'orgueil. Ce péché, selon Évagre, engendre tous les autres péchés (colère, tristesse, égarement d'esprit, folie), car il pousse l'orgueilleux à « regarder de haut les frères », se croyant le seul vrai élu de Dieu (1971 : 14). À travers le personnage de Kirill, Tarkovski explore cette dimension insidieuse du mal, qui naît dans l'intériorité, mais

menace les communautés religieuses de l'intérieur, bien plus que les violences extérieures.

Car ce cortège de péchés n'épargnera pas Kirill, comme en témoignent ses regrets et sa tristesse lors de sa dernière rencontre avec Andreï, dans l'épisode intitulé « La cloche ». Rongé par les remords, Kirill cherche à se confesser : « Je t'enviais, tu sais. La jalouse me rongeait. Une espèce de poison m'étouffait ». Sa confession demeure cependant ambiguë, puisqu'il accuse Andreï d'être « un plus grand pécheur » que lui. Cette scène constitue une épreuve à surmonter pour les deux personnages. Pour Andreï, elle marque une cassure intérieure décisive : au lieu de pardonner à Kirill, comme le commande l'Évangile (Mt 6, 12-15), il lui tourne le dos. Ce geste symbolique dépasse le simple refus du pardon à Kirill : c'est aussi au monastère, et par extension à Dieu, qu'Andreï tourne le dos. L'accusation portée par Kirill en témoigne : « Dieu t'a pourvu d'un don pour les images saintes. Refuser l'étincelle divine est un péché capital ». En renonçant à peindre, Andreï se détourne de sa fonction spirituelle, ne parvenant plus à comprendre le message de Dieu.

Si Kirill incarne un adversaire spirituel intérieur, la Femme (Irma Rausch) est une figure tout aussi redoutable pour Andreï, en qui s'affrontent l'appel du corps et l'idéal de chasteté. Outre la scène de la « fête » sur laquelle nous reviendrons, cette femme, désignée comme la « simple d'esprit », parce qu'elle ne parle pas, personnifie la tentation. Sa première apparition dans le film la montre entrant dans l'église qu'Andreï est en train de peindre, les cheveux détachés et les épaules dénudées, tandis qu'est lue la première épître aux Corinthiens (1 Cor 11, 3-9), qui enjoint aux femmes de draper leur chevelure. Par cette coïncidence, Tarkovski associe dès l'abord cette femme au péché. Toutefois, ses pleurs à la vue d'une tache de peinture ayant endommagé une icône viennent contredire cette image, soulevant le commentaire ironique de Danil (Nikolay Grinko) : « Tu parles d'une pécheresse ». Cette remarque souligne l'ambiguïté irréductible de la nature humaine, jamais entièrement pécheresse ni totalement innocente. Andreï développera un attachement profond à cette femme, au point qu'il est possible d'interpréter son vœu de silence comme le désir de partager avec elle une forme de mutisme. Or cet amour engendre un nouvel affrontement, cette fois physique, dans l'épisode de « L'amour », lorsque la femme choisit de suivre un groupe

d'hommes. La lutte qui s'ensuit est d'autant plus terrifiante qu'elle est silencieuse : seuls les halètements désespérés d'Andreï sont audibles. Ce moment constitue une nouvelle rupture. Le départ de la femme est vécu par Andreï comme une trahison qui paraît lui « ôter la dernière barrière qui [le] sépare [...] du désespoir le plus total » (Bird, 2008 : 69).

Ce schéma de la joute physique avec une figure féminine se retrouve de manière marquante dans *Sous le soleil de Satan*, avec le personnage de Mouchette, incarnée avec un mélange d'insolence et de vulnérabilité par Sandrine Bonnaire. Tout comme le départ de la femme signe pour Andreï une rupture intérieure, la disparition de Mouchette marque pour Donissan un vacillement de sa foi et la perte de ses repères. La force de Pialat réside dans sa manière de présenter séparément, dans un premier temps, les vies de Donissan et de Mouchette, construisant par ce montage une opposition nette en miroir entre l'homme et la femme, entre le croyant qui se flagelle dans sa cellule jusqu'à l'évanouissement et l'athée livrée aux plaisirs du corps, entre Dieu et Satan. Cette polarité est soulignée par la scénographie de leur rencontre, qui les montre d'abord séparés par un arbre massif, lequel constitue une barrière physique et spirituelle. La lutte charnelle qui s'ensuit ressemble à un affrontement réel, où Donissan étreint avec violence le corps de Mouchette jusqu'à la faire disparaître sous lui. Leurs visages se rapprochent à tel point que le spectateur pourrait croire assister à un baiser d'amants. Pourtant, au-delà de cette tension érotique, c'est une forme d'anéantissement symbolique qui s'opère : Donissan, en la dominant, semble effacer Mouchette, jusqu'à prendre sa voix. Il affirme alors voir dans « son cœur ». Les paroles qu'il lui adresse sont ininterrompues et sans filtre : « Remue dans ta boue. Le vice dont tu te flattes y a pourri sans donner de fruits. Depuis longtemps, à chaque heure, à chaque jour, ton cœur crève de dégoût ».

Loin d'endosser le rôle du prêtre, Donissan se fait accusateur. Cette condamnation s'explique par son impuissance croissante à affronter la présence de Satan en ce monde. Si, comme il le dit, le vice est « héréditaire » et si « des dizaines d'hommes et de femmes, liés par les fibres d'un même cancer » peuplent la terre, alors le mal est inéluctable. Cette révélation scelle la défaite des deux protagonistes. Leur corps à corps forme l'image d'une double déchéance : tous deux partagent, par leur malheur, un même secret,

tous deux ont à faire avec la folie (qu'elle ait nom Dieu, Diable, vice, meurtre) (Philippon, 1987 : 4).

C'est parce qu'il lui est impossible de vivre avec la conscience que Satan habite en elle que Mouchette met fin à ses jours. La seconde rencontre entre les deux personnages la montre, après une ellipse temporelle et spatiale, étendue sur le sol de sa salle de bain, tandis que Donissan la serre de nouveau contre lui, jusqu'à être couvert de son sang. Il s'accuse de sa mort, comme le sous-entendent ses mots : « J'ai voulu la rendre à Dieu ». De manière explicite, cette scène fait écho à leur premier affrontement charnel. Et lorsqu'après une nouvelle ellipse, Donissan dépose le corps de Mouchette devant l'autel, la composition de l'image reprend à nouveau l'imaginaire des amants maudits, séparés non seulement par leur propre conflit intérieur, mais également par la mort. Par son suicide, Mouchette révèle l'impuissance de Donissan à sauver son prochain du péché. Et en la « tuant », Donissan se précipite, lui aussi, symboliquement *sous le soleil de Satan*, c'est-à-dire dans l'ombre de celui qu'il devait pourtant combattre. C'est pourquoi, plus tard dans le film, lorsqu'il tente de ressusciter un enfant mort, l'abbé en vient à sommer Dieu de « se montrer » s'il existe encore. Cette prière est désespérée, car seul un miracle semble pouvoir raviver en lui la foi en un monde créé par Dieu. Pialat filme alors Donissan portant l'enfant comme il le filmait portant Mouchette : comme si sauver un être pouvait racheter le fait d'en avoir conduit un autre à la mort.

Dès lors, Donissan, comme Andreï et Antonius, est montré fragilisé dans sa foi et désarmé face au monde. La foi, loin de prémunir de la lutte intérieure, semble même l'intensifier. Dieu ne préserve donc personne de ce conflit : peut-être éprouve-t-il davantage le fidèle, car une foi qui vacille est aussi une foi qui lutte, et qui, malgré tout, choisit de persévéérer. Si cette conclusion peut paraître dramatique, elle se retrouve néanmoins chez de nombreux auteurs chrétiens, pour qui la foi légitime la lutte intérieure, constituant une preuve de fidélité à Dieu.

Le visage comme reflet du vacillement de la foi

Mais si *Le septième sceau* de Bergman, *Andreï Roublev* de Tarkovski et *Sous le soleil de Satan* de Pialat donnent à voir, avec

une telle acuité, le cheminement d'une foi qui vacille, c'est parce qu'ils sont avant tout des films de visages¹⁰. Tous trois, en effet, font le choix de filmer en gros plan les émotions, en s'attardant sur les expressions les plus infimes : un regard vide, une larme, un tremblement de lèvres. Par cette mise en scène, le spectateur est confronté à l'émotion nue. Cette dernière est d'autant plus remarquable dans les scènes où la foi bascule dans la folie et permet de rendre compte du désespoir et de l'angoisse qui saisissent le personnage lorsque Dieu semble se taire ou se retirer. Or, dans ces œuvres, le visage apparaît non pas seulement comme un support d'émotion, mais comme le lieu d'un dévoilement : celui de l'intériorité. Il va jusqu'à être, pour reprendre les affirmations éthiques de Levinas (2020 : 218) sur le visage, une « menace de lutte comme d'une éventualité », qui presuppose en elle-même « la transcendance de l'expression ».

Autrement dit, le visage n'est jamais neutre, mais m'interpelle et me demande de réagir, c'est-à-dire d'entrer dans une relation éthique avec lui. Il devient alors un instrument de connaissance, parce que j'y perçois ce que je ressens ; ce qui justifie doublement sa puissance cinématographique : le filmer d'aussi près, c'est capturer une émotion, mais également traduire en image une intériorité qui s'annonce comme limpide.

Dans la scène de lutte évoquée plus haut entre Mouchette et Donissan, leurs visages sont filmés en gros plan pour révéler l'intensité de leur folie. Mais c'est la scène qui précède, celle de la rencontre entre Donissan et Satan présenté sous les traits de Maquignon (Jean-Christophe Bouvet), qui rend le mieux compte du pouvoir du visage. Dans l'obscurité, Maquignon se penche sur un Donissan absent à lui-même pour lui offrir le « baiser du diable ». Au réveil, la caméra de Pialat se fixe sur le regard perdu de Donissan, qui ne cesse de scruter le ciel avec angoisse. Maquignon/Satan lui révèle alors qu'il a voulu l'éprouver durant la nuit¹¹. Le long dialogue qui s'ensuit se joue à un double niveau :

¹⁰ Sur la thématique du visage chez d'autres cinéastes, voir Aumont (1992), Costeix (2003 : 215), pour qui « [f]ilmer le visage en gros plan est nécessaire pour représenter le monologue intérieur », Habib (2006), Grasshoff (2015 : 17–36) et Belting (2017).

¹¹ Dans le roman de Bernanos (1926 : 175), Donissan passe d'un discours à la première personne du singulier à la première personne du pluriel, incluant ainsi dans son discours tous les êtres humains : « Seigneur, sommes-nous ainsi

celui de la parole, qui prend une valeur de révélation, et celui des corps qui se rapprochent, se confrontent et se tournent le dos. Pourtant, lorsque Donissan se résout à faire face à Satan, celui-ci a disparu. Cette disparition révèle l'ambivalence de Donissan : son propre visage morcelé devient le lieu d'un combat entre Dieu et Satan. Lorsqu'il en prend conscience, cette découverte provoque chez lui un nouvel effondrement physique.

Les évanouissements successifs de Donissan préparent le spectateur à la scène finale, où attablé à son bureau, il perd progressivement vie. La caméra s'arrête sur son visage, comme pour saisir le moment où il abandonne la lutte qui l'oppose à Satan : « Ta douleur est stérile Satan, quel jour ai-je cédé pour la première fois ? ». Chaque mouvement de son corps, devenu incontrôlable, laisse transparaître la souffrance intérieure de Donissan, comme s'il subissait « tous les coups d'un assaillant aussi proche de lui qu'absent de l'image » (Philippon, 1987 : 4). Ce paradoxe, qui fait de lui l'assaillant et l'assaili, souligne l'impossibilité de sortir victorieux d'un tel combat : quelle qu'en soit l'issue, Donissan est déjà vaincu. C'est pourquoi, lorsqu'il parvient à rejoindre le confessionnal, la caméra suit son visage devenu livide. Philippon évoque à ce propos une scène proche d'un « acte de vampirisme » (*ibid.* : 5), tant la lumière semble extraire la vie de son visage. Le dernier plan du film montre un visage cadavérique, baigné d'une vive lumière, qui peut évoquer le divin, en tant qu'il semble accompagner la défaite de Donissan. Ses yeux toujours ouverts sont tournés vers le ciel, pendant que nous entendons l'*Intermezzo* de la *Symphonie n°1* d'Henri Dutilleux. Cette fin ambivalente donne au visage le rôle de révélateur ultime d'un combat spirituel entre Dieu et Satan, dont le spectateur demeure le témoin impuissant.

Ce travail minutieux sur le visage est également central chez Bergman. Le dialogue entre Antonius et la Mort, notamment dans la scène de la chapelle, illustre cette attention portée aux expressions du doute et du désespoir. Pensant parler à un prêtre, Antonius se confesse, sans savoir qu'il s'adresse à la Mort. Le spectateur, seul au fait de la supercherie, devient le complice de cette fausse confession qui accentue l'isolement d'Antonius, lequel

transparents à l'ennemi qui nous guette ? Sommes-nous si désarmés à sa haine pensive ? », voir sur ce sujet Benoit (2008 : 127).

avoue avoir le « cœur vide ». Tour à tour appuyé contre les parois de la chapelle, ou séparé de son interlocuteur par des barreaux, Antonius semble enfermé dans son désir d'avoir la certitude de l'existence de Dieu. Il interroge :

Est-ce impensable de comprendre Dieu avec des sens ?
Pourquoi se cache-t-il à travers des promesses à demi articulées et des miracles invisibles ?

Ce questionnement rejoint les réflexions d'Augustin (2023 : VI, 5, 7) : si nous croyons des choses invisibles, comme le récit de notre naissance, pourquoi douter de Dieu simplement parce qu'on ne peut le voir ? Nous oubliions en fait que son mode de présence est différent de celui des choses matérielles. C'est cette incapacité à admettre un autre mode de présence qui trouble Antonius, refusant du même coup le statut sensible de la foi, qui ne doit pas se confondre avec le savoir. Il déclare : « Je veux savoir, pas croire. Pas supposer, mais croire », ce à quoi la Mort rétorque : « Tu veux des garanties ». L'erreur d'Antonius est autrement dit d'exiger de la foi ce qu'elle ne peut lui offrir : un savoir objectif, alors qu'elle relève d'un engagement intérieur.

Chez Bergman toutefois, les visages ne se contentent pas de traduire le tiraillement intérieur, mais rappellent aussi l'omniprésence de la mort et du néant. Cette idée s'incarne dans de nombreux plans montrant des visages ravagés par la peste ou déformés par la terreur. Le travail sur le visage de la jeune femme accusée d'avoir rencontré le « Malin » (Maud Hansson) et promise au bûcher est à ce titre frappant. Lorsque le chevalier l'interroge pour savoir si elle a réellement vu le diable, afin de pouvoir « le questionner sur Dieu », car « lui doit savoir », la jeune femme l'invite à la regarder dans les yeux. Elle espère qu'il puisse, à travers elle, apercevoir ce qu'elle a vu. Mais Antonius – et avec lui le spectateur – n'y découvre que la peur d'une mort imminente et la question de l'au-delà. En alternant les plans sur le regard de la femme et sur celui du chevalier, Bergman confronte son spectateur à la laideur du visage défiguré par la peur. Quand les flammes s'élèvent, l'écuyer (Gunnar Björnstrand) déclare avec cynisme : « Sa pauvre conscience fait une découverte : le néant ». La caméra se fixe tour à tour sur Antonius, pétrifié, et sur la femme, au regard exorbité. Ces visages se présentent alors comme des doubles, qui se rejoignent dans la même perte de foi, face au silence de Dieu au

seuil de la mort. Car même la Mort, dans *Le septième sceau*, avoue ne pas savoir ce qu'il advient des vivants qu'elle emporte. Ce non-savoir radical, partagé par tous, condamne l'homme à affronter seul l'éénigme du néant.

Chez Tarkovski, le visage est également le lieu privilégié de l'émotion et de l'angoisse, comme l'atteste le regard d'Andreï, souvent plongé dans l'ombre ou tourné vers le ciel. Deux scènes méritent ici une attention particulière. La première se situe dans l'épisode « La fête », qui montre une célébration païenne. Cette nuit de fête devient un moment propice à l'émergence de l'angoisse. Dans cette atmosphère à mi-chemin entre rêve et réalité, Andreï observe, silencieux, les corps nus qui se livrent à la fête. Son regard oscille entre la fascination pour ces corps et le dégoût pour cette forme d'amour, qu'il juge contraire à la Trinité. Attaché à un poteau dans une grange par trois hommes, sous prétexte de lui permettre « de mieux regarder » la fête, Andreï est libéré par une femme. Celle-ci abandonne volontairement son habit, avant de lui expliquer qu'il n'existe pas qu'un seul type d'amour et que le monastère auquel il appartient n'incarne pas la charité, mais une foi imposée de force, qui maintient le peuple dans la peur. Ce discours se conclut par un long baiser. La caméra alterne alors les plans serrés sur le visage d'Andreï et les plans larges sur son corps vacillant. Cette mise en scène rend visible l'agitation intérieure du personnage, dont le regard fuyant et la démarche incertaine, révèlent une perte de repères tant physiques que psychiques.

C'est toutefois dans l'épisode intitulé « L'invasion », au moment du massacre des fidèles réunis dans la cathédrale, que Tarkovski saisit avec le plus de force l'anéantissement de la foi. Témoin de cette violence, Andreï se « salit » même les mains, en portant secours à la « simple d'esprit », et ce premier contact avec la guerre marque en lui une rupture irréversible : il ne comprend ni le silence ni l'inaction de Dieu face à la barbarie. Une incompréhension que Tarkovski rend manifeste en s'attardant sur son visage bouleversé, son regard fuyant et sur les gouttes de sang qui perlent sur son front. L'échange avec Théophane qui s'ensuit accentue cette fracture spirituelle, puisqu'il s'agit en réalité d'un monologue : Théophane étant déjà mort, il incarne la partie d'Andreï qui tente de résister à la perte de la foi. Ce dédoublement donne à voir la confrontation de deux parts irréconciliables : celle qui doute, et celle qui persiste à croire. Visuellement très proche du

face-à-face entre Donissan et Satan que Pialat mettra en scène quelques années plus tard, cette scène dévoile l'un des procédés dont le cinéma peut user pour exprimer le combat intérieur. En donnant deux visages et deux voix à un seul et même être, ce procédé permet au spectateur de saisir tous les enjeux de la contradiction interne. D'une certaine manière, le spectateur entre dans l'intériorité même du personnage et le comprend d'autant mieux qu'il assiste à l'ensemble du combat.

Au cours de cette scène, Roublev prend la décision radicale de ne plus jamais peindre. Cette résolution ne sera levée qu'au terme du film. La remarque de Théophane, contemplant les icônes brûlées, constitue une réponse implicite à ce renoncement :

Là-bas [sous-entendant dans l'au-delà, aux côtés de Dieu],
c'est très différent de ce que vous pouvez imaginer ici [...]
pourtant, tout cela [les icônes] est tellement beau.

Car c'est la question de la représentation du divin qui est ici posée. Si l'icône, par sa matérialité et par son origine humaine, ne peut correspondre à la transcendance, qui par principe excède toute figuration, elle n'en demeure pas moins un point de contact entre l'être humain et Dieu. D'un point de vue phénoménologique, cette image sacrée n'est pas un objet clos, enfermé dans sa forme, mais elle a une visée vers ce qui échappe, par principe, à la saisie humaine. En ce sens, elle est ambivalente, puisqu'elle est à la fois approche et retrait, présence et distance. Elle appelle le divin, tout en signifiant que celui-ci ne peut y être contenu. Renoncer à l'icône revient alors à ignorer sa fonction intermédiaire qui consiste à orienter le regard humain vers le divin, même imparfaitement.

Nous trouvons donc ici une métaphore du cinéma lui-même : comme l'icône, ce dernier ne peut atteindre directement le spirituel, car il est un art de la représentation. Pourtant, il peut en esquisser l'élan. À l'instar de l'icône, le film ne montre jamais Dieu, mais invite à comprendre le sentiment religieux qu'il inspire. En ce sens, Tarkovski se conçoit comme Andreï Roublev lui-même : son œuvre est un acte de foi, un témoignage du combat intérieur, dont l'issue réside dans l'acte créatif. La fin d'*Andreï Roublev* devient alors une ode à l'espérance et à la renaissance artistique, puisque des cendres surgit une nouvelle vérité, plus solide, capable de faire face au chaos de la réalité.

Conclusion

À travers l'étude de ces trois films et l'analyse approfondie de certaines de leurs scènes, nous avons défendu la thèse selon laquelle le cinéma apporte une contribution originale et pertinente pour aborder la thématique théologique du combat intérieur. Le cinéma rend visible cette tension propre à l'homme de foi, entre son amour pour Dieu et son expérience du monde, alors même que cette dernière relève, par essence, de l'invisible. En choisissant d'incarner cette tension à travers des personnages investis d'une fonction religieuse, Pialat, Bergman et Tarkovski accentuent leur peinture d'une condition humaine traversée par le conflit. Leurs films, en extériorisant ce combat intérieur, réactualisent ainsi avec force les questionnements existentiels et métaphysiques.

Les nombreux procédés artistiques mobilisés – le dialogue / monologue, la joute physique, ou encore les gros plans sur les visages – permettent au cinéma d'offrir des pistes de réflexion pour approfondir des thèses philosophiques et théologiques, tout en en préservant la complexité. Et même Maurice Pialat, dont l'œuvre est moins imprégnée par la spiritualité que celle de Bergman et de Tarkovski, livre, dans son *Sous le soleil de Satan*, une réflexion riche autour de la question de la foi sous l'angle d'un combat individuel, où les luttes physique et spirituelle se confondent.

Loin d'un pessimisme désabusé, ces trois films envisagent le vacillement de la foi comme une expérience humaine universelle. La lutte intérieure, qu'elle soit de nature religieuse ou non, n'est ni exceptionnelle ni condamnable, mais se présente comme un matériau propice à la création, en tant qu'elle peut et doit être pacifiée. À cet égard, les mots de Larissa Tarkovski (Tarkovski, 2014 : 9–10) résonnent avec justesse :

L’art nous donne la force et l’espoir devant un monde monstrueusement cruel et qui touche, dans sa déraison, à l’absurdité. [...] Lorsque, par son art, Andreï Tarkovski s’efforçait de montrer cette terreur dans laquelle vivent les hommes, c’était seulement pour y trouver un moyen d’exprimer la foi et l’espoir.

Le discours cinématographique se révèle ainsi être un témoignage fécond sur les grandes interrogations métaphysiques et théologiques. À ce titre, il mérite d’être intégré aux réflexions contemporaines des sciences religieuses.

Bibliographie

AUGUSTIN. 2023 [1962]. *Les confessions* (Livre VIII–XIII). BA. 14. Édition bilingue latin – français, édité par Martinus SKUTELLA. Paris : Desclée de Brouwer / Institut d’Études Augustiniennes : Bibliothèque augustinienne.

AUMONT, Jacques. 1992. *Du visage au cinéma*. Paris : Cahiers du Cinéma.

BELTING, Hans. 2017. *Face and Mask : A Double History*. Princeton : Princeton University Press.

BENOIT, Éric. 2008. « La rencontre avec Satan ». *Roman 20-50*, Hors-série no 4, p. 105–128.

BERGMAN, Ingmar (réal.). 1957 [France]. *Le septième sceau*. [Restauration, Svensk Filmindustri et StudioCanal. Stockholm : SF Filmindustri. 96 min.

—. 2022 [2018]. *Carnets 1955–2000*. Traduit par Jean-Baptiste BARDIN. Paris : Carlotta Films.

BERNANOS, Georges, 1926. *Sous le soleil de Satan*. Paris : Plon.

BIRD, Robert. 2008. *Andreï Roulev d'Andreï Tarkovski*. Chatou : Éditions de la transparence.

CAMBRONNE, Patrice. 1994. « *Unde Malum ?* Augustin et les questions sur le Mal. Des philosophies classiques à la théologie ». *Revue des études anciennes*, vol. 96, no 3/4. p. 511–535.

CHRÉTIEN, Jean-Louis. 2017. *Fragilité*. Paris : Éditions de Minuit.

COSTEIX. Éric. 2003. « André Téchiné : le cinéma transfiguré ». Dans *Représentation et modernité*, sous la dir. de Dominique CHATEAU et Claire LEMAN, p. 197–224. Paris : Publications de la Sorbonne.

CYPRIEN DE CARTAGE. 2008. *La jalouse et l'Envie*. SC 519. Trad. Michel POIRIER. Paris : Éditions du Cerf.

CYRILLE D'ALEXANDRIE. 2009. *Lettres festales*. Tome V. SC 654. Trad. Jean-Noël GUINOT. Paris : Éditions du Cerf.

DIADOQUE DE PHOTICÉ. 1953 [1943]. *Oeuvres spirituelles*. SC 5Bis. Trad. Édouard DES PLACES. Paris : Éditions du Cerf.

DUBREUCQ, Éric. 2003. *Le cœur et l'écriture chez Saint Augustin*. Villeneuve d'Ascq : Presses universitaires du Septentrion.

ÉVAGRE LE PONTIQUE. 1971. *Traité pratique*. Volume 2. SC 71. Trad. Antoine GUILLAUMONT. Paris : Éditions du Cerf.

FRANCK, Didier. 1998. *Nietzsche et l'ombre de Dieu*. Paris : Presses universitaires de France.

GRASSHOFF, Thibault. 2015. *Philippe Garrel : une esthétique de la survivance. Essai sur la mémoire et la mélancolie*. La Madeleine : Éditions LettMotif.

GRÉGOIRE LE GRAND. 2009. *Morales sur Job. Livres XXX–XXXII*. SC 525. Trad. les moniales de Wisques. Paris : Éditions du Cerf.

HABIB, André. 2006. « Impressions et figurations du visage dans quelques films de Chris Marker ». *Intermédialités / Intermediality*, no 8, p. 153–171.

HUIAN, Georgiana. 2020. *Augustin. Le cœur et la crise du sujet*. Paris : Éditions du Cerf.

JEAN CASSIEN. 1958. *Conférences*. Volume 2. SC 54. Trad. Eugène PICHERY. Paris : Éditions du Cerf.

—. 1959. *Conférences*. Volume 3. SC 64. Trad. Eugène PICHERY. Paris : Éditions du Cerf.

—. 1966. *Conférences*. Volume 1. SC 42Bis. Trad. Eugène PICHERY. Paris : Éditions du Cerf.

JEAN CHRYSOSTOME. 2013. *Homélies sur l'impuissance du diable*. SC 560. Trad. Adina PELEANU. Paris : Éditions du Cerf.

LA BONNARDIÈRE, Anne-Marie. 1965. « Le combat chrétien. Exégèse augustinienne d'*Eph. 6, 12* ». *Revue d'études augustinianes*, vol. 11, no 3/4, p. 235–238.

LEVINAS, Emmanuel. 2020 [1971]. *Totalité et infini. Essai sur l'extériorité*. Paris : Le livre de Poche.

MAMBRINO, Jean. 1958. « Traduit du silence ». *Cahiers du cinéma*, no 83 (mai), p. 43–46.

MARION, Jean-Luc. 2008. *Au lieu de soi. L'approche de saint Augustin*. Paris : Presses universitaires de France.

MAXIME LE CONFESSEUR. 1945. *Centuries sur la charité*. SC 9. Trad. Joseph PEGON. Paris : Éditions du Cerf.

NIETZSCHE, Friedrich. 2007 [1997]. *Le Gai Savoir*. Traduit de l'allemand par Patrick WOTLING. Paris : GF Flammarion.

ORIGÈNE. 2020 [1960]. *Homélies sur Josué*. SC 70. Trad. Annie JAUBERT. Paris : Éditions du Cerf.

PASCAL, Blaise. 1963. *Œuvres complètes*. Paris : Seuil.

PHILIPPON, Alain. 1987. « Description d'un combat ». *Cahiers du cinéma*, no 399 (septembre), p. 3–5.

PIALAT, Maurice (réal.). 1987. *Sous le soleil de Satan*. France, Erato et Gaumont. 103 min.

POQUE, Suzanne. 1984. *Le langage symbolique dans la prédication d'Augustin d'Hippone, images héroïques*. Volume 1. Paris : Études augustinianes.

PRUDENCE. 2022 [1948]. *Psychomachie – Contre Symmaque*. Édition et trad. Maurice LAVARENNE. Paris : Belles Lettres.

SOLÈRE, Jean-Luc. 2003. « Remédier aux passions : de la “fortitudo” antique et médiévale à la “résolution” cartésienne ». Dans *Les passions antiques et médiévales. Théories et critiques des passions*, vol. I, sous la dir. de Bernard BESNIER, Pierre-François MOREAU et Laurence RENAULT, p.213-248. Paris : Presses universitaires de France.

SOURISSE, Michel. 2007. « Saint Augustin et le problème du mal : la polémique anti-manichéenne ». *Imaginaire et inconscient*, vol. 19, no 1, p. 109–124.

TARKOVSKI, Andreï (réal.). 1966. *Andreï Roublev*. [Restauration] Moscou : Mosfilm. 205 min. [2^e version projetée en URSS, 186 min].

—. 1962. « *Iskat' i dobivat'sia* ». *Sovetskii ekran*, no 17, p. 9 et 20.

—. 2014 [1989]. *Le temps scellé*. Traduit du russe par Anne KICHILOV et Charles DE BRANTES. Paris : Philippe Rey.

TRUFFAUT, François. 2019 [1975]. *Les films de ma vie*. Paris : Flammarion.

VAILLANCOURT, Yves. 2019. *L'évangile selon Bergman : essai*. Québec : Presses de l'Université Laval.

BOURGUIGNON, Pierre et Francis WENNER. 1934. « Combat spirituel ». Dans *Dictionnaire de théologie catholique*. Volume 2, sous la dir. d'Alfred VACANT et al., p. 1135–1142. Paris : Beauchesne.

Abstract : In this article, we reflect on how cinema conveys the harshness of the internal struggle between faith and worldly experience. Based on our analysis of Ingmar Bergman's *The Seventh Seal*, Andreï Tarkovsky's *Andreï Rublev*, and Maurice Pialat's *Under the Sun of Satan* – three films considered as sources in their own right –, we argue that cinema offers new insights into the theological theme of inner struggle. By embodying spiritual life and making this struggle perceptible, cinematic language goes beyond the mere representation or inventory of those tensions : on the contrary, it questions their reality.

Keywords : Faith, doubt, anxiety, inner struggle, spirituality, cinema
