

مفهوم الزمن في السينما

(2)

د. جواد بشارة – باريس

مقدمة نظرية

"ليس هناك ما هو أكثر أناقة وفعالية من فن تم تصميمه على شكل فن آخر."

روبرت بريسون

عند الحديث عن الماضي سينمائياً

بحث مقدم لأستاذ مادة الإخراج في كلية السينما في جامعة السوربون المخرج الراحل إريك رومير مترجم عن الفرنسية.

إن صنع فيلم يقع في فترة تاريخية معينة يفترض مسبقاً خطاباً واعياً حول الماضي. نظراً لتدخل صانعي الأفلام في مجال المؤرخ، وغالباً ما يتم الحكم على هذا النوع من الأفلام من حيث الدقة في إعادة البناء بصورة تفصيلية للحقائق والجوانب التاريخية. حيث يُنظر إلى الفيلم على أنه وثيقة أكثر من كونه عملاً خيالياً. إلى جانب حقيقة أن رؤية التاريخ تتطور مع التغيرات التاريخية، فمن غير المناسب إلى حد كبير الحكم على عالم خيالي بأدوات العلوم. إذ سيكون التحليل مشوه، سواء فيما يتعلق باستدعاء الماضي، والذي سيكون دائماً غير مرضٍ لهذا المتخصص أو ذاك، أو كما هو الحال فيما يتعلق بنوايا المخرجين. سيكون من العدل تحليل دوافع صانعي الأفلام ووجهة النظر المعتمدة لتفسير العمل الفني السينمائي المنجز.

وبالتالي نترك البحث عن التاريخية المميزة للموضوع، أو محاولة العثور على أمانة خيالية للماضي، لأصالة تبدل عالم ما وتاريخه أو حكايته، مما يشير أيضاً إلى أن عمل الخيال يمكن أن ينتج خطاباً "حقيقياً" عن الماضي، وأحياناً الابتعاد عن الحقيقة التاريخية المناسبة. يوضح فرانسوا جيري أن "الوصول إلى التاريخ في السينما يتطلب تجاوزاً جذلياً للفيلم أو لما هو قابل للأفلمة عن طريق الإخراج". من خلال عمل التحول، إذ يتجنب المبدع الطبيعية والمحاكاة المرجعية لما نظهره، أي الذي يصبح "جزءاً أو عنصراً من خطاب حول الماضي".

باستخدام الماضي، يجلب صانعو الأفلام أنماطاً أخرى من التمثيل والتجسيد البصري والسرد في بيانات الفيلم، مما يؤكد على مكان السينما في تاريخ الفن وتاريخ التمثيلات والتجسيديات. إن استخدام مصادر الإلهام من الفنون الأخرى والعصور الأخرى يتحدى اللغة السينمائية، وفي نفس الوقت يثريها. كيف يتم بناء هذا العالم الآخر، أي العالم السينمائي، وبأي وسيلة؟ ما هي المعايير التي يحتفظ بها المخرج من القصة وتاريخ حدوثها؟ ما هي المراجع الجديدة التي يبتكرها؟ ما يظهر دائماً هو الحاجة إلى تعديل الواقع، و "العمل" عليه، وإعادة تكوين الماضي إلى الأبد، والذي لا يُعرف إلا بتمثيلاته. تتطلب المعرفة اللجوء إلى وساطة، تلك المتعلقة بالماضي التاريخي، وساطة أخرى للعيش كخيال أو رؤية روائية.

وبما أننا نتحدث عن مفهوم الزمن في السينما فإن العصور الوسطى تمثل مصدرًا مهمًا للإلهام في السينما منذ بداياتها، مع أفلام تتعلق بالبعد الفني، والأدوات الإيديولوجية أو ببساطة بالترفيه. العصور الوسطى يمكن الوصول إليها اليوم من خلال تمثيلاتها وإسقاطاتها الصورية فقط، بطرق نصية أو بصرية (إضاءة، نحت، زجاج ملون، هندسة معمارية). ومن هذه الأشكال رسمت السينما وغذت رؤيتها للعصور الوسطى، بدءًا من اقتباس التأثير البسيط إلى التحول الجذري للعالم البصري. في هذه الدراسة، سنحاول أن نرى ما يدور حول الأفلام التي تسعى إلى أن تكون أقرب ما يمكن، ليس إلى واقع ملموس من القرون الوسطى فحسب، بل وإلى جماليات القرون الوسطى. فعلى سبيل المثال، إريك رومير، مع فيلم بيرسيفال لو غالوا، يطرح بشكل مباشر ومكثف مشكلة نقل صور القرون الوسطى إلى شاشة السينما. لذلك، من هذا المثال، الذي غالبًا ما يعتبر متطرفًا من وجهة النظر السينمائية الكلاسيكية، سنبدأ في تفحص عملاً سينمائيًا سبق تحفة رومير السينمائية المشار إليها، ألا وهو فيلم هنري الخامس، إخراج لورانس أوليفيه، وهو عبارة عن إعداد لمسرحية شكسبير للشاشة. هنا يثار السؤال عن طرائق تحويل العالم المرئي لإضاءة القرون الوسطى إلى صور خاصة بالسينما. للحصول على فكرة أفضل عن نتيجة كل خطوة، يتعلق الأمر أولاً بمعرفة الخيارات المتاحة لكل مخرج وما هي التحيزات الجمالية التي تحكم إنتاج أعمالهم. وأخيرًا، سنتيح لنا مقارنة الأعمال التمييز بشكل أفضل بين المسارات المختلفة التي اتخذناها وتقدير إنجاز كل مشروع.

الخيال المشترك في بحثنا هو الفضاء أو المكان المتعلقة بحقة زمنية محددة ومعروفة، مع الطرق المختلفة لتمثيل وتجسيد المكان والعلاقات التي يتم إنشاؤها بين الوسائط المختلفة، فهناك مساحة مصورة، خاصة بالقرون الوسطى على وجه الخصوص. بالإضافة إلى الأسئلة الأكثر عمومية حول تحولات المكان التصويري وعلاقاته بالشاشة التي تكمن وراء هذه الدراسة، سنشير هنا بشكل أكثر تحديدًا إلى مساحة صورة القرون الوسطى.

في العصور الوسطى، تم تجاهل بناء المكان وفقًا لقواعد المنظور؛ من ناحية أخرى، يتم استخدام الصفائح المتراكبة انطلاقًا من مساحة وصفية. نلاحظ أيضًا التسلسل الهرمي للوجوه والصور، الذي اقترحه الحجم والتناوب الإيقاعي للألوان والشفرة الرمزية للإيماءات والمواقف. سوف نتذكر أيضًا بنية الفضاء في الأماكن، المقابلة للمفهوم العام للفضاء أو المكان في العصور الوسطى. هناك خاصية أساسية أخرى: يتم التعبير عن الوقت أو الزمن عن طريق الفضاء أو المكان، من خلال تجاوز أماكن مختلفة تشكل العديد من اللحظات المختلفة للتاريخ وللحكاية المروية في سياقها التاريخي، مما يسمح بتقارب أولي بين فن العصور الوسطى والسينما. فيما يتعلق بالمساحة السينمائية أو المكان السينمائي، سنحتفظ بتعريف جان رينيه ديبريكس، المناسب جدًا للأعمال التي تمت دراستها هنا: بيئة ذاتية مستقلة، وتقليدية تمامًا، تحافظ مع تلك الطبيعة على تقارير التشابه فقط، والتي يلتزم مخرج الفيلم بإعادة إنشائها بالكامل، والتي يعترف بها المشاهد فقط على أنها حقيقية من خلال بعض القطع الأثرية الدالة على تلك الحقبة الزمنية.

من الموارد الأساسية للسينما كفن هناك علاقة الفضاء أو المكان بالزمن وتأثيرهما المشترك على الخيال أو المخيلة الشخصية لمخرج الفيلم؛ إنها سلسلة الزمكان التي تخلق السرد. يتم إنشاء الفضاء المسرحي "من الهندسة المعمارية، أو من وجهة نظر العالم (المصور أو الصوري)، أو من الفضاء المنحوت بشكل أساسي من قبل أو بواسطة أجساد الممثلين". سواء كان معماريًا أم لا، فإن المكان المحدد على هذا النحو ضروري لمفهوم المسرح؛ حيث تتميز الأماكن باستخراجها من الحياة اليومية، في تكوين مساحة اللعب

ذات الحدين: منصة العرض/ المتفرج. لكنه مكان مغلق ومحدود، على عكس شاشة السينما التي تفتح على مساحة قد تكون غير محدودة. هذا هو الاختلاف الأساسي الذي يجب أن يؤخذ في الاعتبار من قبل أولئك الذين يحاولون الانتقال من نص من المسرح إلى السينما، أي في عملية الإعداد السينمائي لنص مسرحي.

بالنسبة إلى إريك رومير ، كان نقل رواية كريتيان دي تروا إلى الشاشة مصدر قلق طويل الأمد لديه كما أخبرنا في محاضراته في الإخراج. وقد تم إثبات ذلك من خلال محاولة أولى قام بها في عام 1964 على شكل فيلم تعليمي للتلفزيون المدرسي، بيرسيفال أو حكاية الكأس المقدس. عندئذ تكونت لديه رؤية المواد اللازمة لفيلم سينمائي، إذ سيطور المشروع على مر السنين بعد توفر المادة الأساسية لعمل فيلم للسينما ؛ وكما سنرى ، يجمع هذا الفيلم بين العديد من العناصر العريضة على مؤلفه. جاء الدافع الأول من شغفه بالرواية، وللنص نفسه، وهو انعكاس للتدريب الأدبي للمخرج ونشاطه التدريسي. ولكن من حيث الإبداع السينمائي وعلى صعيد العمل السينمائي المحض، فإنه يشهد على التفكير في المساحة الخاصة بالسينما وفي المكان السينمائي تحديداً، وارتباطه بالمساحة التصويرية أو بالمكان الصوري، وكذلك الرغبة في استكشاف فترة من الماضي من خلال مخيلته الخاصة، والجماليات التي تميزها.

يستنسخ الفيلم بأمانة إلى حد ما رواية كريتيان دي تروا "قصة الكأس المقدس"، التي كتبت في نهاية القرن الثاني عشر. يتبع شخصية بيرسيفال في تعلمه للفروسية، مستوحى من لقاءه مع فارس يأخذه من أجل تقديمه لفرسان الطاولة المستديرة ؛ ثم سيذهب بعد ذلك إلى محكمة الملك آرثر ، وسيتعرف بلانسلو ، وسيلتقي بالملك فيشرمان وسيذهب للبحث عن الكأس المقدسة، ليطلب في النهاية نصيحة من ناسك. ثم يغير الفيلم التركيز ويتبع شخصية Gauvain غوفان، كما هو الحال في الرواية ، لكن رومير Rohmer يحتفظ فقط بالجزء الأول من مغامراته ، قبل أن يعود نهائياً إلى تلك المغامرة الخاصة ببيرسيفال . Perceval في هذا المستوى ، يسمح رومير لنفسه بأكبر قدر من الحرية مقابل النص: إذا ، في الرواية ، الناسك يذكر بيرسيفال فقط أنه يوم الجمعة العظيمة ، يتخيل رومير لعبة الشغف ، مع بيرسيفال (الذي يؤدي دوره الممثل المبدع فابريس لوتشيني) في حين يلعب دور المسيح والممثلين الآخرين في أدوار تكشف عن شخصيتهم. يتم حل الصراع الداخلي للشخصية التي ارتكبت خطأ ترك والدته في الوهم، يجيب جزئياً على الأسئلة التي تركت دون إجابة من قبل النص غير المكتمل لكريتيان. يتبع ذلك نهاية مفتوحة، مع "الصورة الكهنوتية للبطل وهو يمشي بعيداً على الطريق الرئيسي" ، يشكل ذلك مرجعاً سينمائياً في عالم من القواعد المتفق عليها.

إذا لم يكن بيرسيفال يشبه رسمياً أي فيلم آخر من أفلام رومير ، فإن ثيمة هذا الفيلم تقع من وجهة نظر مواضيعية، في استمرار الحكايات الأخلاقية التي دأب رومير على تقديمها من خلال أفلامه الأخرى، وتستكشف الطريقة التي تتطور بها الشخصية التي تتمتع بوعي ذاتي قوي في بيئة بها شفرات أخلاقية دقيقة وصافية. على النقيض من الأبطال المعاصرين، يعرض بيرسيفال سذاجة كبيرة، "براءة مميتة" التي تهرب من علم النفس الحديث. لكنه بطل روماني من حيث أنه في نفس الوقت بريء ومذنب، مذنب لأنه لم يطلب سر الكأس ولكن قبل كل شيء أنه تخلى عن والدته التي ستموت من الحزن دون أن تتمكن من رؤيته مرة أخرى. في النهاية، إنها رواية تعليمية، و "البحث الحقيقي هو عن وجه الله" حيث الكأس ليست سوى خطوة واحدة لذلك المسعى الروحي. يمكن بالتالي وضع بيرسيفال رومير في سلسلة طويلة من إعادة تفسير واستمرارية الرواية لكريتيان دي تروا ، كما يقترح جيرارد جينيت.

كان نهج رومير الأولي هو عرض النص بدقة وبأكبر قدر ممكن. كان قصده هو جعل النص في متناول جمهور أوسع من النخبة المثقفة فقط، من خلال ترجمة كانت حرفية ومفهومة. وهكذا، ينتقل أولاً إلى "تحديث" نص القرون الوسطى، مع الحفاظ على البساطة النحوية، وتوسع الآيات في المقاطع الصوتية والأسلوب غير المباشر للراوي الذي يتناوب مع الحوار المباشر.

يملي النص نفسه ، بروح الإخلاص التي دعا إليها رومير. يختار تمثيل العصر من خلال فنه وجمالياته، ولا سيما من خلال الرسم أو الفن التشكيلي والمسرح، من أجل جعل القصة أكثر مصداقية. هذا الاختيار أكسب بيرسيفال تسمية الفيلم "الأثري" - لا شيء أبعد عن الحقيقة. قام رومير بعمل عميق في نحت المكان السينمائي للفيلم ، وهو في صميم تصميم مشروعه ، لأنه يؤكد بنفسه أن "الخطوة الأولى للتكيف والإعداد هي اختيار المكان وخصوصياته". المرجع الأساسي هو أن الفن الروماني. يذكر رومير أنه سعى إلى "استحضار الفضاء الروماني" الذي يتميز "بهذا الجانب المغلق الدائري المستدير بالكامل". تم بناء جميع الديكورات في الاستوديو، في مكان فريد يصبح بذلك مكاناً مغلقاً كما هو الحال في العديد من أفلام رومير الأخرى.

يتضمن مساحة مركزية وقائمة للقتال وحركة الرجال والخيول. يصفه رومير بأنه شبه منحرف بزوايا مستديرة ويقارنه بطبلة الأذن في الكنيسة. حول هذا المجال المغلق، تم بناء التصميمات الداخلية والخارجية اللازمة للعمل، مثل العديد من القصور في مشهد القرون الوسطى. يستخدم البعض منها لتعني أماكن مختلفة؛ لذلك هناك غابة واحدة فقط، غرفة واحدة، مرج واحد. تعمل القلعة المبنية على تمثيل جميع القلاع التي تظهر في التاريخ: إنها تغير فقط شعارها. مستوحاة من الهندسة المعمارية للكنائس الرومانية، "جميع التصميمات الداخلية لها شكل حنية". وهكذا يصبح قوس الدائرة العنصر الأساسي في التكوين؛ تم العثور عليه في الديكور، ولكن أيضاً، أكثر أهمية بالنسبة لرومير، في المسارات المنحنية للشخصيات، والتي تحددها الهياكل الدائرية، والتي تصبح مسارات رمزية. من المفترض أن يعكس كل شيء حقيقة أنه "في العصر الروماني لم نكن نمثل كل المساحة"، ولكن فقط بعض العناصر المهمة منها. توفر الزخارف المرجع الرئيسي الآخر للديكور. يأخذ رومير في الاعتبار حقيقة أنه في صور القرون الوسطى "لا يوجد تمثيل يري المرء المقياس ويغدو بمثابة المعيار" - فكرة تنعكس في عدم تناسب الزخارف. باختصار، نلاحظ البحث عما يعادل صورة القرون الوسطى: غياب أو تقليل منظور اللقطات، الألوان المشبعة (الأزرق السماوي، الأحمر، الأخضر الفاتح، الذهبي)، الزخارف على شكل قصور، كما في مسرح الألغاز. سنعود لاحقاً إلى الخيارات والآثار الناتجة عن هذا التفسير للمكان. في هذا الديكور الوهمي، تشكل الأزياء والأسلحة عنصراً واقعياً. يتم تطويرها مع الاهتمام بشكل خاص بالتفاصيل، حتى إذا كانت هناك "أخطاء مقصودة في الأزياء وتسريحات الشعر". يتم تمييز هذه الكائنات من خلال الصور أو اللقطات المقربة التي تترجم النص بشكل حرفي تقريباً: إذا تمت تسمية كائن، فإنه يظهر في الصورة في وقت واحد، مما يجعل من الممكن شرح الآثار المحفوظة في النص. هذه التفاصيل لها أيضاً وظيفة إنشاء الخيال التاريخي، لاستعادة الخيال الإقطاعي من خلال اقتراح واقع ملموس بفضل تأثير الواقع السينمائي، والذي من خلاله يستعيد تصور المشاهد الأجسام والمساحات ثلاثية الأبعاد حيث يتأثر تمثيل الممثلين دائماً، خاصة فيما يتعلق بالإيماءات والمواقف، من خلال مصادر بصرية من العصور الوسطى. استناداً إلى فكرة أن هذه الأشياء دائماً ما تكون منمقة في فن العصور الوسطى، إذ يتخيل رومير نظاماً عالمياً للإيماءات. على سبيل المثال، يمكننا أن نرى بشكل خاص مسرحية أم بيرسيفال أو لعبة بعض أعضاء الجوقة: المرفقين الضيقين، والأيدي الممدودة قليلاً،

في الاستلقاء، واليدين على الصدر، وإيماءات التظلم أو اليأس. وهذا يخلق لعبة منمقة غير طبيعية، من المفترض أن "تعيد إيماءة النعمة الطفولية على المنمنمات من القرنين الثاني عشر والثالث عشر". بالنسبة لرومير، فإن الممثلين هم أول "قراء" للنص الذين ينتهي بهم من خلال اللعب والتمثيل، بهدف جعل المتفرج ينسى تقاليد الديكور، في توازن بين المواقف المسرحية والإيماءات الطبيعية. كان يمكن تفسير النتيجة على أنها مسرحية معروضة على مسرح دائري أو منصة دائرية، وهذا ما أراده رومير إلى حد ما ، مخلصاً للروح التي ميزت عمله بالفعل ، ولكن مع مرحلة أرادها هنا مستوحاة من مسرح العصور الوسطى والمسرح المستدير الحديث. العناصر الأخرى للمرحلة تضيف مسافة بين المتفرجين والفيلم، أي حالة التغريب أو التباعد البريشيتية. أولاً هناك الكلام غير المباشر للشخصيات. حافظ رومير على النص كما هو ، بما في ذلك المراجع غير المباشرة للراوي ، لذلك تشير الشخصيات إلى نفسها بالكلام بصيغة الشخص الثالث ، بالتناوب مع الحوار المباشر. كلاهما الراوي والممثل / الشخصية. هناك اختلاف حول دور الراوي في أفلام رومير - وهي عملية موجودة بالفعل في القصص الأخلاقية التي تشكل مواضيع ومضامين أفلامه الأخرى. عنصر آخر للمسافة هو وجود الجوقة في الإطار. كما يلعب دور الراوي، وهو الراوي المرئي الموجود في الإطار، إلى جانب الشخصيات في القصة. يفكر المرء على الفور في الراوي الفاعل للعروض الشفوية لأعمال العصور الوسطى، التي كان من المفترض أن ترتدي صفتها ويتم تحديثها عن طريق الصوت. لكن عملية رومير تذكرنا بقائد لعبة الألغاز التي وقفت على مساحة اللعب، مع وجود ملخص - يمكن للمرء أن يقول إن كل ممثل هو شخصيته، ومرافقة موسيقى القرون الوسطى الكثير من السرد. يتم إنتاجه في الإطار من قبل أعضاء الكورال، على أنغام من القرنين الثاني عشر والثالث عشر. هذا هو عنصر آخر من أصالة يريده رومير في مشروعه. من خلال كل عمليات الإبعاد هذه، يبرز المخرج الغرابة ويؤكد على الطابع الآخر للشخصيات والقصة، إذ يعتمد الآن فتح "المساحة التي فصلنا عنها ، مع السماح بالقراءة . كاميرا رومير سرية للغاية ؛ إنه يصور بطريقة كلاسيكية ، مع بنى تركيب غير مرئية للغاية ، وبالتالي يترك مساحة للديكور والشخصيات لرواية القصة ووصف هذا العالم باعتباره مختلفاً جداً عن الحياة اليومية. يعزز هذا التقدير للكاميرا البعد المسرحي والاصطناعي للفيلم؛ كان انحياز رومير هو عرض القصة بتغيير كلي ، ولكن لتصويرها مثل أي فيلم آخر من أفلامه التي تجري أحداثها في الوقت الحاضر. بمجرد إنشاء هذا العالم بخلاف عالمنا ، بخلاف الواقع ، يرغب رومير منا كمتفرجين جهداً لاستيعابه ، والالتزام به طوال مدة الفيلم: "سيكون الأمر المثالي هو أن ينظر المشاهد إلى هذه العناصر البلاستيكية على أنها تنطلق من نفسه ، أنه ينسيهم أو بالأحرى يشعروهم كرموز ". في عمل رومير، يتناسب استخدام هذا التظاهر والخدعة مع مفهوم أكثر عمومية للصورة السينمائية على أنها خاطئة من الناحية الوجودية، وهي سمة يجب استكشافها ودفعها إلى حدودها.

يستجيب المشروع بأكمله لرغبة رومير في التقاط "هذا الجمال الطازج والبسيط والمفيد الذي هو فن القرون الوسطى" - وسنحاول لاحقاً معرفة مدى تحقيقه. يترجم رومير المكان، تمامًا كما يترجم النص، لجعله أكثر سهولة. يعترف بأنه قام بترجمة مزدوجة، أولاً النص إلى آية، ثم النص إلى فيلم، باستخدام السينما لوضعه في خدمة الأدب. يسعى إلى حل من المعادلات؛ يمكن القول إنه يستخدم نفس الأسلوب، مقتنعا بقوة اللغة. من خلال جميع عناصر مرحلته، "يكسر الوحدة الوهمية لأي تمثيل مأخوذ لجميع الواقعيين" وبهذه الطريقة يحاول أن يجعل كونه أكثر مصداقية وأكثر "واقعية". في محاولة العودة إلى المصادر التي ألهمت رومير، أكد بعض النقاد على المفارقات التي تتسلل إلى خياراته. من المؤكد أن رومير لا يستخدم فقط إشارات إلى فن القرن الثاني عشر. مسرح الألغاز، مع منطقة اللعب المركزية

والقصور لمختلف الأماكن، حتى لو كان قد ظهر حوالي عام 1200، يميز حقبة لاحقة، من القرن الرابع عشر. فيما يتعلق بالمصادر التصويرية، لاحظنا على وجه الخصوص تأثير المنمنمات في القرنين الثالث عشر والرابع عشر، مما يوجه الفيلم بصرياً نحو العصر القوطي. يحقق جاك لي جوف الديكور بدلاً من "رافائيل آيت"، مما يشير إلى أن هذه طريقة مؤرخة إلى حد ما لتفسير العصور الوسطى. الأمر الأكثر إثارة للدهشة، والذي يتعارض مع النمط العام للديكور، هو مناظر المدن المرسومة على اللوحات، والتي تظهر في خلفية بعض اللقطات. المقارنة التي قمنا بها مع فن عصر النهضة هي فقط؛ هذه الآراء التي تكسر وحدة نمط الديكور. لكن هذه "المفارقات" لا يمكن إدانتها بالضرورة، خاصة إذا تذكر القاريء أن رومير لا يسعى إلى إعادة بناء دقيقة للمرجع التاريخي؛ فهو يدرك أن فكرة الفضاء - المكان هي تفسير شخصي، يدعي هو نفسه أنه "ربما يتعارض مع متطلبات معينة للرومانسية". بدلاً من ذلك، يجب أن ننظر إلى المنطق الداخلي للفيلم، والعلاقات بين المساحات التي تم إنشاؤها - وبالتالي الحكم على الفيلم على أنه خيال، حتى لو كان متكرراً في شكل "وثيقة" تاريخية. يشكك الفيلم في توضيح المساحة التصويرية والفضاء السينمائي، التي يضيف إليها رومير مساحة مسرحية، تنبع من السياق الفني نفسه للعصور الوسطى. لذلك سنلقي نظرة على القوانين الداخلية التي تحكم الهياكل والمساحات والحركات. يهدف العمل على المكان أولاً إلى تقليل البعد الثالث وبناءه، وفقاً لنموذج المنمنمات، مساحات ذات مستويات متراكبة، دون منظور واضح. مسار المخرج مُحَوَّل تماماً: "جعل غياب البعد الثالث مبالغة من نفس البعد" من خلال إنشاء هذه المساحة المغلقة والمستديرة في الاستوديو. سحق الزخرفة له تأثير مزدوج، وفقاً لزمثور - Zumthor، "تقدير البادرة البشرية الوحيدة، وتضييق وجهات النظر إلى حد استبعاد أي اقتراح ملحمي"، والذي يعطي جانباً هرمياً للشخصيات. ويشير المخرج - المؤلف إلى "الإلغاء التام تقريباً للبعد الثالث"، ولكن هذا "تقريباً" هو بالضبط ما يزعج تصميم رومير. في السينما، لا يمكنه محو المنظور. فبين المساحات المسطحة والأسطح والأشياء والخلفيات يمتد الفضاء الذي يبرزه التصوير الفوتوغرافي. تضيف الظلال التي ألقتها الشخصيات طبقة أخرى على هذا الشعور، وهذه إحدى المشاكل التي يعترف رومير بأنه لا يستطيع حلها، على الرغم من جهود مدير التصوير المجدد والمصور السينمائي نيسطور ألمندروس، الذي يستخدم الضوء المنتشر لهذا الغرض. يضاف إلى ذلك الأبعاد الثلاثة للكائنات والأشياء التي يرنو إلى تشريدها، لأنها تحتل مساحة، تشير إلى فكرة المنظور. في المشاهد الداخلية، لا يزال المنظور يكتسب حضوراً بفضل الأشكال المعمارية للديكور. حركات الكاميرا تزيد فقط من هذا الشعور؛ وهي حركة بانورامية، يفترض السفر بحكم تعريفه حركة في المكان - الديكور، في العمق. يربطون مساحات مختلفة على طول المحور نفسه، تماماً كما فعل المنظور، من المحاولات الأولى لألبيرتي Alberti وبالتالي، حدد رومير هدفاً غير قابل للتحقيق، لأنه على الرغم من الأبعاد الثنائية للشاشة، لن تكون المساحة السينمائية مستوية أبداً. إشارة رومير إلى المسرح المستدير واضحة مع بناء المساحة المركزية الدائرية، محاطة بالقصور. وهو بذلك يرغب في إعادة اكتشاف الفضاء الكلي والمتقطع للألغاز: منطقة اللعب التي تمثل العالم بأكمله، منظمة من قبل أماكن مختلفة حيث تقع الأحداث وتحدث الإجراءات، في بعض الأحيان في وقت واحد. لكن هذا النهج يضع تقريباً تماماً بالنسبة لمشاهد الفيلم الذي لا يمكن إدراك المكان بأكمله. على الأغلب، وبفضل الصور البانورامية الأطول، يرى مسافتين مرتبطتين بمسار. فعلى الشاشة، يمكن للمشاهد دائماً رؤية أماكن مختلفة يمكن أن تكون موجودة في أماكن بعيدة - إنها الشخصية الكلية للزخرفة التي فقدت. بالطبع، لا يندفع رومير بهذه النتيجة؛ إن إصراره على المرجع المسرحي يلبي دائماً رغبته في إعادة اكتشاف العالم من خلال خياله. لا شك في أن المجموعة التي تم بناؤها بالفعل بهذه الطريقة خدمته بشكل جيد في

عمل عرض النص والتحضير للتصوير. إريك رومير هو تلميذ أندريه بازان Bazin الذي رأى السينما كنافذة مفتوحة على العالم ، والإطار يعمل كذاكرة تخزين مؤقت تسمح لك فقط برؤية جزء منه في وقت واحد. ولكن إذا كانت تعمل بشكل عام لمساحة طبيعية، فهي ليست هي نفسها بالنسبة لهذه الزخرفة المستديرة، التي لا يعرفها المشاهد على الفور. وبالتالي، لن يرى المشاهد المساحة بأكملها مصممة أبداً، ولكن فقط الموقع المختلف. يتوافق هذا التأثير بالتأكيد مع قناعة رومير بأنه في العصر الروماني "لم تمثل المساحة بأكملها"، ولكنه لا ينصف الفضاء المسرحي الذي يصبح عديم الفائدة. أخيراً، المساحة التي تم إنشاؤها هي مختلطة: لا المسرحية ولا السينمائية في هيكلها ، فهي قبل كل شيء تبرز على الشاشة المرجع المصور. وهكذا يصبح هذا هو العلامة الرئيسية لمرجع العصور الوسطى، السمة المميزة للفيلم، للمرحلة التاريخية المقصودة، بمجرد محو المرجع المسرحي. إن دهشة المشاهد خلال الدقائق الأولى من الفيلم أمر أساسي. كل شيء مختلف: الديكور واللغة وطريقة التحدث والحركة. يجب أن نتبع فرانسوا جيري ونؤكد له أنه بهذه الصدمة التي تمس "عادات احتمالنا"، فإن المتفرج عالق في اللعبة. وبمجرد أن تبدد الانطباع الأول، اعتدنا على هذا العالم البصري ولدينا يكون الوقت قد حان لاستكشافه وتحليله. ثم نلاحظ التهجير الرمزي من خلال الغابة والمروج، وكذلك تكرار عناصر الزخرفة التي تكتسب بالتالي بُعداً رمزياً أكبر. ومع ذلك، نحن لسنا حقاً "في" هذا العالم - وليس بسبب التمثيل. تأتي المسافة على وجه الخصوص من الطريقة الكلاسيكية للتصوير التي تصف هذا الإعداد المنمق كإعداد طبيعي - وهذا التأثير الغريب يؤسس مسافة أكبر بين المتفرج وعالم الفيلم. لكن هذه المسافة ليست مطلوبة من قبل رومير، لأنها تمنعه من الانضمام إلى هذا العالم. يمكننا أيضاً ملاحظة التأطير السينمائي الذي لا يتوافق مع مساحة صورة القرون الوسطى، فيما يتعلق بجسم الإنسان (لقطة مقربة، لقطة متوسطة، لقطة أمريكية). هذا يقدم تجزئة الجسم التي لا تتوافق مع جماليات القرون الوسطى. يستخدم رومير هنا حتى العدسات المقربة الزوم والصور المقربة أكثر من أفلامه الأخرى، ويستخدم في الغالب العدسة 50 مم. لقد ذكرنا بالفعل حركات الكاميرا: العديد من الصور البانورامية ولقطات السفر تنكسر مع المقدمة ولكنها موجودة في العديد من الإطارات والكادرات الأخرى، مما يشير إلى منظور وعمق الفضاء السينمائي. وهكذا تصبح السينما نوعاً من القفص الزجاجي الذي يحتوي على هذا العالم الغريب، والذي يظهر كفضول، ديوراما غريبة. بدون الانضمام إلى المؤلفين الذين يرون في بيرسيفال لوغالوا فقط بناء كائن متحفي، فضول للمتخصصين، سنحتفظ من هذه المرحلة الأولى بمراقبة الفاصل بين الفضاء السينمائي والمساحة التصويرية والمسرحية من الديكور.

العصور الوسطى في رؤية لورنس أوليفيه:

في عام 1943، اتصلت وزارة الدفاع البريطانية بلورانس أوليفيه لتعديل مسرحية شكسبير هنري الخامس وإعداده سينمائياً، كجزء من دعاية الحرب. والنتيجة فيلم يطرح أسئلة معقدة حول طبيعة السينما والمسرح والصورة، وكذلك طبيعة التمثيل بشكل عام. من خلال تكيف وإعداد مسرحية شكسبير، اختار Laurence Olivier نهجاً مزدوجاً. قام أولاً بقص النص الأصلي، مع التركيز على تكيفه مع شخصية الملك ووطنيته وبره. لكن أهم عمل هو تكيف الوسط المسرحي مع الوسط السينمائي، مما يعطي أكبر قيمة لفيلمه. والنتيجة هيكل على عدة مستويات. يبدأ الفيلم بمنظر جوي للندن عام 1600. تأخذنا سلسلة من اللقطات إلى مسرح غلوب، حيث سيبدأ عرض مسرحية شكسبير هنري الخامس. يبدأ العرض، الذي قدمته جوقة، شخصية تقليدية من المسرح الإليزابيثي. يقدم لنا القانون الأول كمشهد على المسرح الإليزابيثي؛ هذا هو المستوى الأول من الفيلم. ثم، أثناء المرور إلى الفصل الثاني من المسرحية التي أدخلتها الجوقة مرة أخرى، ننتقل إلى المستوى الثاني. نحن لم نعد على مسرح الكرة الأرضية، ولكننا بعيديون عن كوننا في عالم "واقعي": تتطور الشخصيات في بيئة مستوحاة من المنمنمات في

العصور الوسطى. هذا المستوى الثاني من الفيلم سوف يفسح المجال لوجهة أخرى أكثر "واقعية" من وجهة نظر سينمائية، والتي سوف تتعلق بالمشاهد الليلية في المعسكر الإنجليزي وخاصة معركة أجينكورت، أعلى نقطة في الفيلم. ثم يحدث المسار العكسي: المرور إلى مكان "القرون الوسطى" لعواقب الحرب ومشهد إغواء هنري لكاترين. ثم نعود إلى مسرح الكرة الأرضية، لنهاية المسرحية، بتدخل أخير من الجوقة. تعرض نهاية الفيلم مرة أخرى المنظر البانورامي للندن، كما في البداية. الأسباب التي أثرت على أوليفيه متنوعة وتستحق التحديد. كان همه الرئيسي هو تقديم عرض لجمهوره يكون محبوباً وممتعاً. ركز عمل أوليفيه وفريقه أولاً على اكتشاف "أسلوب" مرئي يناسب الفيلم ويهيمن عليه. كان لا بد من تمرير حوار شكسبير "المسرحي" القديم عبر البيئة الطبيعية للسينما، التي من المفترض أن تمثل العالم الحقيقي. لكن بذور التكيف السينمائي موجودة بالفعل في شكسبير، ولا سيما في هيكل المسرحية: "إن تقسيمه للعمل إلى العديد من المشاهد الصغيرة يكاد يكون توقعاً لتقنية الفيلم". فمسرحيته وريثة مسرح العصور الوسطى، وشكسبير لا يتبع القواعد الكلاسيكية لأنه يلعب بحرية مع الزمان والمكان؛ لا شك أن السينما ستفعل ذلك بعد عدة قرون، لكن العملية كان لها بالفعل تقليد طويل مع مسرح الألغاز. في مقدمة شكسبير وفي الإطار السردى الذي أنشأته الجوقة، تم بالفعل تضمين قضايا استخدام وتمثيل التاريخ في المسرح، من "القوة الخيالية" للعرض المسرحي. هذه هي نقاط البداية التي وجهت الإخراج. مساحة الفيلم، من حيث الإعداد ومن حيث اللقطات وتسلسلها، هي العنصر الرئيسي في العمل، الذي يصبح نقطة محورية بين الوسائط المختلفة. المستوى الأول للفيلم، وهو "فيلم تاريخي على المسرح الإليزابيثي"، بعيد عن إعادة البناء الواقعي. علاوة على ذلك، تم الكشف عن لهجة الفيلم من خلال المقدمة، المنظر الجوي البانورامي للندن، رؤية مثالية ممثلة بنموذج مستوحى من خريطة فيشر المرتفعة التي تبدو وكأنها دمية. تقترب الكاميرا (مع الرافعة) من نموذج الكرة الأرضية، عن طريق مونتاج اللقطات البانورامية، تقودنا داخل الكرة الأرضية، بين المتفرجين الذين يأخذون أماكنهم. ما يقدم لنا هو المسرح، مع عدة طوابق من صالات العرض للمشاهدين. في الأسفل، الطابق الذي يشغله الجمهور دائماً، حيث تتقدم الكنيسة. يمتد إلى الخلف بمساحة مخصصة للمشاهد الداخلية، يحيط بها بابان ويطل عليها معرض تم استخدامه أيضاً لمشاهد معينة. يُدعى عارض الفيلم إلى مساحة خيالية، غير واقعية بشكل واضح، حيث سينكشف كل شيء - وهي فكرة معززة بالنهاية الدورية للفيلم التي تأخذ المشهد الجوي من البداية. إنها مساحة تقع بدقة في الزمان والمكان والتاريخ. في الواقع، يخبرنا النقش على الورقة التي تحملها الرياح في مقدمة الفيلم أن العرض سيقام في 1 مايو 1600. ثم تضع الكاميرا نظرتها بين الجمهور. لكن عارض الفيلم يعرف أنه يواجه بناء وهمي. بعد ذلك، ستعزز اللقطات التي تظهر النشاط وراء الكواليس هذا التمييز مع المتفرج الذي يأخذ مكانه في العالم المعاد تكوينه.

تحتوي بداية العرض في الفيلم أيضاً على سلسلة من العناصر فائقة المسرحية metatheatrical و metacinematographic. يتحدث إلى المتفرجين وتجعل Capevio benevolentiae المعتاد بأسلوب مسرحي علني. ولكن في منتصف نصه يتقدم نحو الكاميرا، في إطار يستبعد الجمهور، ويخاطبه مباشرة، على الكلمات: "في عمل قواتك الخيالية" - دعوة المتفرج لتكملة عمله في تخيل الثغرات وحدود الفضاء المسرحي والممثلين. تتميز هذه الخطة أيضاً بالملاحظات الأولى للموسيقى الأصلية للفيلم - مصدر خارج عن القانون، لأنه حتى ذلك الحين سمعنا فقط أوركسترا غلوب. وهكذا تصبح اللحظة لحظة للسينما النقية، تصبح المساحة المسرحية حتى الآن، مطواعة إذا كانت فقط لمساحة سينمائية فورية.

بعد ذلك، يبدأ المشهد الأول للمسرحية بالحوار بين رئيس أساقفة كانتربري وأسقف إيلي: تحول مسرحية الممثلين النقاش حول قانون ساليك إلى لحظة كوميدية. يتفاعل جمهور المسرح وفقاً لذلك؛ طوال الأداء، يضحك أو يضحك أو يوافق أو يرفض، باختصار، هو جمهور مطلع للغاية ويدرك الطبيعة الوهمية لما يظهر على المسرح. يستثمر أوليفيه آليات تحديث الوهم المسرحي الفريد لشكسبير، من أجل جلب الجمهور المعاصر إلى تصور أفضل للتاريخ وتمثيله. تتضاعف التفاصيل التي تشير إلى فن المسرح، بدءاً من ستارة المسرح، التي تعمل كإشارة مرئية وكنصر يذكر بالوسيط المسرحي. تظهر الستارة مرة

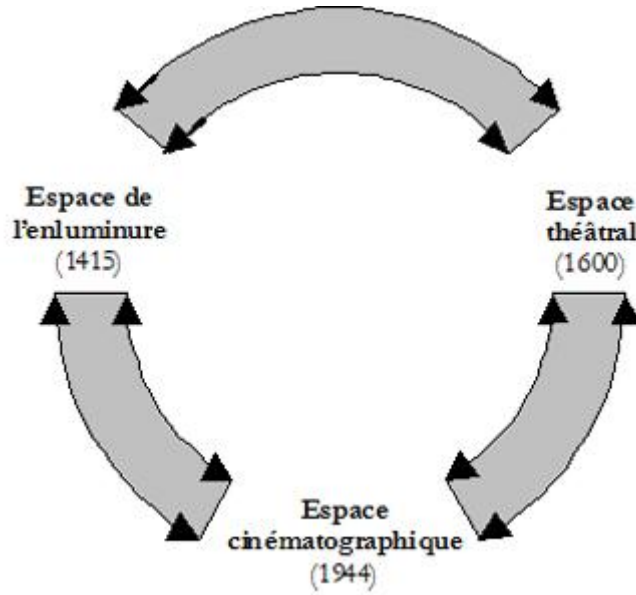
أخرى في النهاية بمناسبة الانتهاء من الأداء. يحدث أول ظهور للملك خلف الكواليس: بعد مقالة تصف النشاط الفوار للممثلين والفنيين، يتم إصلاح الكاميرا، ويأتي الممثل الذي يلعب هنري إلى الإطار من اليسار. يتوقف ويسعل حتى يخرج حلقه قبل دخوله المسرح، وهي فرصة لنا لاكتشاف قلقه. يحدد هذا المظهر بالفعل المستويات الثلاثة للشخصية في الفيلم: فهو يمثل شخصية الملك، والممثل "التاريخي" الذي يجسده (جيمس برباج) وأيضاً لورانس أوليفيه نفسه. ثم يتم تنفيذ المشاهد التي تقرر فيها الغزو بطريقة مسرحية. ومع ذلك، يظهر هنا لأول مرة أحد الاكتشافات السينمائية البحتة لأوليفيه: خلال خطبته رداً على السفير الفرنسي، تحولت الكاميرا من لقطة مقربة على وجه الملك إلى لقطة واسعة، كما ترتفع نغمة صوت الملك. تلعب هذه الحركة على الفضاء أو المكان السينمائي، كما يوضح غراهام هولدينس: "إنها تزيد من حجم وتضاعف محتوى الإطار". حتى عند التصوير والأداء المسرحي، يستخدم الفيلم بشكل كامل الوسائل الخاصة بالسينما في هذا القسم الأول - نحن بعيدون عن المسرح المصور. تعمل المسرحية في الإطار (وليس الإطار) كنقطة مقابل للواقعية المرغوبة لتسلسل المعركة. اللقطات طويلة بما يكفي لتناسب أجزاء كبيرة من الحوار. لا يتبع منطق التحرير هنا تقنية هوليوود البديلة الحقل/ والحقل المقابل أو اللقطة واللقطة المقابلة لها، ولكنه يتوافق مع معايير السينما البريطانية الكلاسيكية - التي تؤكد على الممثل وصوته والحوار، مما يسمح بالتواصل الواضح والفعال بين الشخصيات. يتم الانتقال إلى المستوى التالي من الفيلم (، مع ديكور الإلهام التصويري، من خلال سلسلة من المشاهد التي تكون فيها القطعة أكثر وضوحاً، وبالتالي تحديد مسافة تكسر الوهم المرجعي. يتم تقديمها من قبل الجوقة، والتي تكشف الحلقة التالية خلف ستارة المسرح: إن صعود القوات والملك في ساوثامبتون لديه بالفعل جودة بصرية للنسيج في العصور الوسطى. ثم، تشير المناظر الطبيعية للريف الفرنسي على الفور إلى النموذج: الزخارف من مخطوطة الساعات الغنية للغاية لدوق بيرري. هذا المرجع أكثر وضوحاً في المشهد الداخلي الأول في قصر ملك فرنسا: دوق بيرري موجود كشخصية؛ علاوة على ذلك، نراه يتصفح خلال كتاب وضع على منبر - إشارة مباشرة إلى المصدر المرئي للفيلم. وبالتالي فإننا نوضع في نفس الوقت في الكتاب، من خلال النمط المرئي للفيلم على هذا المستوى وخارجه، لأننا نراه ككائن مميز في الصورة. يلعب الممثلون ويتطورون إما أمام خلفيات مطلية، من منظور غير خيالي، أو في زخارف ثلاثية الأبعاد تحاكي نفس النوع من الفضاء: "تم التخطيط للفيلم على أنه" رؤية عين الرسام للأحداث المتحركة. هذا المستوى من الفيلم هو الأكثر أصالة، ويمكن مقارنته بالمثل الأول الذي تم التعليق عليه أعلاه. يبرر أوليفيه مرة أخرى هذا الاختيار من خلال متطلبات تعديل نص شكسبير: "ما كان على العين رؤيته لتعزيز الواقع الظاهري للغة". لذلك كان بحاجة إلى وسيط بين مساحة النص ومساحة الشاشة؛ لذلك يسعى من خلال الديكور إلى معادل بصري لنص الزمن. ومثل رومير، يستخلص أوليفيه من الخلفية المرئية للزمن: ما هي أفضل طريقة لتوضيح عالم 1415 من مخطوطة إخوان ليمبورغ، التي تم إنتاجها بين 1411 و 1416؟ في هذه الإعدادات غير الواقعية تتطور الجهات الفاعلة التي ترتدي أزياء من القرن الخامس عشر وتتعامل مع الأشياء "الواقعية" الواقعية. اللقطات ليست قريبة جداً من بعضها البعض وغالباً ما تبقى في حدود اللقطة المتوسطة، مما يسمح بوضع الشخصية في ديكوره؛ هذا يساهم في حقيقة أن الكاميرا توضع بشكل متكرر على مستوى الممثل: "[الفضاء] مصطنعة واعية ذاتياً وثابتة ومصورة، [مما يفقد المتفرج] إلى معالجة الفيلم كسلسلة من اللقطات، للعودة لصور القرون الوسطى التي ألهمته". لكن أندرو ديفيز يلاحظ تعديلاً لمنطق الفضاء الواقعي الذي يتأثر بالخروج من الزمن التاريخي المناسب: "تماماً كما تصبح الشخصيات نموذجية، لذلك يصبح الفضاء مثاليًا"؛ يسمح هذا التعديل للمساحة المنمقة للزخارف والديكورات الداخلية بأن تصبح مساحة سينمائية. المستوى الثالث، والذي يمكن اعتباره سينمائياً بحثاً، يتواجد في قلبه معركة أجينكورت. يبدو أن الفيلم يشير إلى أننا لم نعد في رواية مسرحية شكسبير، ولكن "حقاً" في يوم سانت كريستين في Azincourt. أزينكورت حيث يحدث الانتقال التدريجي؛ أما الفضاء أو المكان، فقد تم تحضيره بالفعل بأكبر حرية من المستوى الثاني: هنا لم يعد هناك قيود على المساحة الخلابية. يظهر هنري على ظهور الخيل قبل حصار Harfleur هارفلور، مما يزيد من واقعية الإطار؛ الليلة السابقة للمعركة هي خطوة أخرى نحو الواقعية. ولكن خلال معركة أجينكورت تم نشر جميع وسائل السينما. المشهد يحدث في بيئة

طبيعية. تم إنشاؤه للشاشة، وبينما لا يجد ما يعادله في نص شكسبير، إلا أنه يشغل جزءاً مهماً من الفيلم. هنا، الحوار غير موجود ويتم ترجمة كل شيء بصرياً، مع موارد خاصة بالسينما في إشارة إلى أفلام المغامرات، بالإضافة إلى الأفلام التاريخية. تعمل الصور والموسيقى معاً لفرض إيقاعهما على التسلسل والانتقالات، وقد تمت مقارنة دور موسيقى ويليام والتون مع دور موسيقى بروكوفيف في فيلم ألكسندر نيفسكي لأيزنشتاين. لكن المرجع الذي كان ملاحظاً ومناقشاً أكثر من غيره هو ذلك الذي تم تقديمه إلى الغرب، وهو النوع السينمائي المثالي وجوهر فيلم الحركة. تحرير الآثار يخلق جمالية خاصة بالسينما. تستخدم هذه الحلقة جزئياً المونتاج التحليلي لأفلام مغامرات هوليوود، دون نسخها إلى الرسالة. يؤدي تراكم الإشارات إلى السينما إلى جعل المتفرج على دراية بالوسيط المستخدم. تصبح هذه الحلقة نوعاً من "الفيلم داخل الفيلم"، وهو مركز لوسائل التعبير عن المغامرة وسينما الحرب. ولكن الحلقة لها روابط مع بقية اللغات المستخدمة في الفيلم؛ تم تصوير خطاب هنري الشهير في يوم سانت كريبين بطريقة تذكرنا بخطبته أمام السفير الفرنسي على مسرح الكرة الأرضية - تحول الكاميرا من لقطة قريبة إلى لقطة واسعة، حيث أن خطابه يشعل المشاعر. تشير الإيماءات التي استخدمها أوليفيه إلى هذه اللحظة نفسها، وبالتالي نسج صلة داخلية بين "المسرح" و "السينما" كأنماط لتمثيل التاريخ والشخصية نفسها. تجد خطط المعارك البانورامية إشارات مصورة، ولا سيما إلى باولو أوتشيللو. Paolo Uccello تجدر الإشارة أيضاً إلى استخدام علامات الشعار: علم fleur-de-lis للمعسكر الفرنسي، العلم الأبيض مع الصليب الأحمر للغة الإنجليزية؛ وهكذا، يعيد أوليفيه إحياء التقليد الأيقوني في العصور الوسطى. إلى جانب الواقعية الواضحة للصورة السينمائية، حيث نجد التحفة التي تهيمن على الفيلم: على هذا المستوى، تتداخل المراجع التصويرية والمسرحية والسينمائية وتتحوّل بشكل مستمر، مما يجعل هذا التسلسل مزيّجاً من العناصر المختلفة للفيلم. يتم إنشاء مستوى متوسط بعد المعركة، وهو ما يعادل المستوى الثاني من الفيلم. نجد الخلفيات من منظور مشوه وزخارف مستوحاة من الزخارف. تصبح اللعبة أيضاً أكثر "مسرحية". وتستمر هذه الحلقة حتى غزو كاترين وبدء حفل الزفاف. ثم نقطع وجه الزوجين الملكيين، نعود، كما لو كان الأمر على حين غرة، على المسرح، المستوى الأول من الفيلم. المقطع مفاجئ بشكل متعمد: نلاحظ التركيب الواضح للممثل الذي يلعب دور هنري، وحقيقة أنه الآن صبي يلعب دور كاترين. في اللقطة الواسعة، نتعرف بسرعة على مشهد الكرة الأرضية: الدائرة مغلقة، بالإضافة إلى إطار السرد المضاف إلى المسرحية. كما يشير كينيث روثويل، فإن الهيكل متعدد المستويات للفيلم يجعله مفضلاً للتفسير، تماماً مثل نص القرون الوسطى. وبالتالي يميل المسرح إلى ملء الفراغ بين الوسطين، وليس محوهما - فهو فيلم عن السينما والمسرح. لكن أسئلة التكيف والإعدادات تمتد أيضاً إلى الفضاء المصور: إنه النظام الثالث من العلامات التي تؤخذ في الاعتبار. أصبح هنري الخامس بطريقة ما رمزا في تاريخ الإعلام. تركز الأهمية التي يوليها أوليفيه للأسلوب على الخيارات الإيديولوجية والجمالية للفيلم، وتلقي خطاباً حول مفهوم التمثيل في الفنون. إذا كان عمل شكسبير يبدو جذاباً للسينما بطابعها المرئي وانفجار الزمان والمكان، فإن تكيفها البسيط مع السينما لا يضمن النجاح السينمائي. تمكن أوليفيه من إكمال الاقتراح الأصلي للمسرحية في عملية التكيف مع السينما، ويتم تحقيق هذه الإضافة على وجه الخصوص من خلال تطوير البعد الانعكاسي الذاتي للفيلم. ما نراه في الفيلم هو بالضبط ما تطالب به الجوقة: القوى الخيالية، "القوى الخيالية"، التي تعمل، في التقدم بين المسرح والسينما والرسم، ودعوة المشاهد إلى إطالة التفكير بشكل جيد ما وراء التصور البسيط للتاريخ. 32 قبل وضع الفيلم في علاقة ومناقشة نهجها الخاص لصورة القرون الوسطى ومساحة التمثيل، من المهم إدراك ما يفصل بينهما لأول وهلة، لأن العديد من الجوانب تميز الفيلم. تلاحظ فيرونیکا أورتنبرغ أنه لا يمكن تضمين تكيفات شكسبير في الأفلام عن العصور الوسطى، لأنها تحتوي بالفعل على مستويين من التفسير: الكتابة المسرحية لشكسبير ومستوى المخرج. في الواقع، النص الأصلي ليس من القرون الوسطى بل من العصر الإليزابيثي - من ناحية أخرى، فإن الواقع الذي يصفه هو العصور الوسطى. شكسبير، فيما يتعلق بفنه، هو وريث مسرح العصور الوسطى. هذا واضح في شكل مسرحياته (عدم وحدة المكان والزمان، مزيج من الكوميديا والمأساة)، ولكن أيضاً في مفاهيمها، وبالتالي يقع في استمرار الألغاز والأخلاق، مما يبرر الجمع بينهما وهو الأمر الذي يحدث هنا. فيما يتعلق بشخصية

النص الأصلي للفيلمين، من المثير للاهتمام ملاحظة أن كلاهما يبدأ من نصوص مرتبطة بالأداء الشفوي: نص Chrétien de Troyes كنص من العصور الوسطى، ونص شكسبير بطبيعته المسرحية والخصائص الموسوم بها من فنه. يمكننا بعد ذلك أن نلاحظ أنه عند لورنس أوليفيه، يكون مصدر الإلهام البصري هو القوطي وليس الرومانسيك، كما هو الحال في رومير. ويستوحى أوليفيه من إضاءة بداية القرن الخامس عشر، المعاصر تمامًا مع القصة التي تم سردها. من بين الإخوة ليمبورغ، نلاحظ بالفعل تأثير الفن الإيطالي، من خلال البحث في المنظور والعديد من المناظر الطبيعية التي تجد مكافئها في فيلم أوليفيه. وبالتالي يمكن القول إن هذا النوع من الصور يتم تكيفه بسهولة أكبر مع الشاشة، والتي تحكمها أيضًا قوانين المنظور. لقد رأينا ذلك، في أعمال رومير التي يظهر فيها طابع القوطية أيضًا، بأشكال تعود إلى القرن الرابع عشر. لكن النهج الأساسي لكل مخرج، الذي يهدف إلى تكيف الفضاء المصور ومساحة العصور الوسطى على وجه الخصوص، ما يسمح بالتقارب. بالإضافة إلى ذلك، يستغل الفيلمان التوتر بين النص والصورة، وهو جوهر التكيف والإعداد مع أي عمل أدبي إلى الشاشة. وبالتالي، وراء هذه الاختلافات، فإن الأمر يتعلق بمشاهدة ارتباط أنماط التعبير الثلاثة والروابط المعقدة بين العناصر المختلفة: الإضاءة والسينما. شكسبير ومسرح القرون الوسطى؛ مساحة العصور الوسطى والمساحة المسرحية، إلخ. نعود الآن إلى السؤال الأولي: ما هي طرق ترجمة صور القرون الوسطى إلى صور سينمائية؟ إن استخدام الفن، وخاصة الرسم، هو عملية تستخدم غالبًا في السينما. تصفها Angela Dalle Vacche أنجيلا دال فاتش بأنها علاقة حب - كراهية، مع تذبذب بين حالتين: إما أن السينما معقدة - على أنها فن "أدنى" - وتحاول استخدام الرسم كمبرر، كشرعية لوضعها، أو أنها تحرر نفسها وتفترض أشكالها بالكامل عن طريق إعادة تعريف وتحويل تاريخ الفن، حيث يمكن تسجيله على أنه حق من حقوقها وملكيته ولغتها. يصف رومير، الذي يفكر في مشاكل المكان في السينما في دراسة مخصصة لفيلم فاوست لـ Faust من إخراج مورنو FW Murnau (وهي أطروحته لنيل شهادة الدكتوراه في السينما)، يصف ثلاثة عناصر: المساحة التصويرية التي يمثلها مستطيل الشاشة، الفضاء المعماري (الأشكال الموضوعية أمام الكاميرا) والمساحة السينمائية التي يشاهدها المشاهد، أي "مساحة افتراضية أعيد تشكيلها في أذهانهم، باستخدام العناصر المجزأة التي يوفرها لهم الفيلم". يقترح هذا الجانب الأخير أهمية، بالنسبة لرومير، للعنصرين الأولين في دستور العنصر الأخير - وذلك بلا شك أفضل جانب تم إبرازه في بيرسيفال. لكن يجب أن يكون استخدام الفن مبتكرًا، وليس فقط مقلدًا. وفقا لرومير حول أسلوبه في تحقيق بيرسيفال، "لم يكن الأمر يتعلق بتقليد الأعمال الفنية السابقة بطريقة عبودية، بل كان وسيلة للوصول إلى نوع جديد من التعبير". في عمله، يشير رومير إلى عدة إشارات إلى الرسم: إلى لوحات فوسلي في فيلم لاماركيز دو La Marquise d'O ... ، وإلى ماتيس في فيلم بولين على البلاج Matisse in Pauline à la Plage ، ومؤخرًا في الإنجليزية والدوق L'Anglaise et le Duc ؛ وهذا يكشف أحد هواجسه: "جعل سر (...) الحياة الداخلية معبراً عنه بالوسائل الخارجية للسينما". بعد أن فكر أولاً في تصوير فيلمه في إعدادات حقيقية، سرعان ما أدرك أوليفيه أن التباين بين واقع الإعداد وحيلة اللغة كان يمكن اعتباره مزعجاً. من المثير للاهتمام أن نلاحظ أن رومير كان يفكر أيضًا في صنع فيلم بيرسيفال في بيئاته الطبيعية، "ولكن بدا لي أنه من المستحيل بالنسبة لي أن أمثل فارساً أمام شجرة"، لأن "خليط الرؤية الفوتوغرافية والرؤية لمخرج في متوسط العمر مثلي صدمتني" وهكذا يصبح استخدام الفن وسيلة للهروب من الواقعية المتأصلة في السينما، لخلق حالة أخرى تعكس نصاً بعيداً في الوقت والشكل. السينما لديها إمكانية استيعاب الفضاء الطبيعي مع الفضاء التصويري، وتسليط الضوء على الطبيعة التعسفية في الأساس لمفهوم الفضاء أو المكان. السينما من الناحية الفنية والجمالية مشتقة، من تطور التصوير الفوتوغرافي. الذي يربطها بقوة بصور القرن التاسع عشر، من حيث تكوين الصورة، وبالتالي التأكيد على المنظور. إنها في الأصل تمثل وجهة نظر فريدة للمتفرج المتميز، وهو تأثير تمكنت السينما من تعويضه في كل مكان، مع تعدد وجهات النظر، التي يتم التعبير عنها بواسطة المونتاج. فيما يتعلق بالمحتوى والقصص ولكن أيضاً طريقة الإخبار، تعتمد السينما مرة أخرى على القرن التاسع عشر. تعود العصور الوسطى السينمائية على وجه الخصوص إلى حد كبير للرسم والأدب في هذه الفترة التي، كما نعلم، بعيدة عن

إعطاء صورة تتوافق مع واقع الزمن، حيث وجدت الرؤية الرومانسية للعصور الوسطى أرضية خصبة جيدة، خاصة في سينما هوليوود. وهكذا، فإن جماليات التصوير الفوتوغرافي والمفهوم الرومانسي للعصور الوسطى غالباً ما يجتمعان لتقديم منتجات غير مرضية تماماً، للمؤرخ بالطبع، ولكن أيضاً للمشاهد المستنير. تكمن المشكلة التي تنشأ في استنساخ النموذج، وهي أكثر صعوبة في العصور الوسطى، مع مساحتها التي تفتقر إلى المنظور. يخبرنا رومير نفسه: "لا يمكننا الوصول إلى إعادة بناء العصور الوسطى، لأن السينما من ناحية ليست لوحة، ولكن التصوير الفوتوغرافي...". يسجل الفيلم والأشياء الموضوعة أمام الكاميرا. كما يوضح تاشيرو C. S. Tashiro: "إذا كانت العناصر التي تم تصويرها ليس لها منظور واقعي، فإن العدسة ستقوم فقط بإعادة إنتاج تشوهات الجسم...". تسجل الكاميرا بشكل واقعي إعداداً غير واقعي، ولكن التأثير ليس هو المطلوب فقط، حتى إذا كان عمق الإطار أو عمق المجال يعتمد أيضاً على هيكل الإعداد والعدسة المستخدمة. إن التكيف البسيط للديكور مع القوانين التصويرية لعصر لا يضمن النقل الدقيق لهذه المساحة على الشاشة، على العكس. للنجاح، من الضروري توضيح الفراغين، أي وضعي الإدراك. هنا يبرز العمالان البارزان. ما يمكن أن نلومه أو نأخذ على فيلم أوليفيه، بمناظره الطبيعية المرسومة في منظور مشوه، هو ما أراد رومير تجنبه، لأن الديكور بالنسبة له يجب أن يعطي انطباعاً عن صورة من القرون الوسطى. فهم رومير هذه الحاجة. لم أكن أرغب في الرسم، بل بالأحرى الهندسة المعمارية، وهذا يعني تصوير نمط تمثيل كما كان يمكننا أن نتخيله في ذلك الوقت، إذا احتفظنا بشيء من ألغازه. تُظهر هذه الجملة بوضوح مزيج المساحات الثلاثة التصويرية والمسرحية والسينمائية. كما يشير إلى المشكلة الرئيسية للفيلم: "تصوير" كل شيء مثل أي فيلم آخر. وينطبق الشيء نفسه على القيمة التي يعلقها رومير على الصورة التي "لم يتم إنشاؤها للدلالة، ولكن لإظهار (ما يدعو)، للدلالة، هناك أداة ممتازة، وهي اللغة المنطوقة"، مشيراً إلى حقيقة أن ما يظهر موجود دون شك، وذلك لدعم الكلام. هذه بالتأكيد واحدة من التناقضات الرئيسية مع مفهوم القرون الوسطى، حيث لم تكن الصورة أبداً التوضيح البسيط للنص، والعناصر التي جعلته يلعب دور القرائن لواقع غير حسي. يظهر المسرح في الفيلم كوسيط بين الواقع التاريخي والسينما، بين الفضاء "الحقيقي" والفضاء السينمائي. إنها تفي بالحاجة إلى "تبرير" السينما، من وجهة نظر بصرية، ولكن أيضاً فيما يتعلق بالأخرى (التاريخ، الموضوع، المكان، إلخ). تنتج المسرحية المستخدمة في السينما تأثيراً بعيداً، وتشير على الفور إلى تصورات بريخت. لكن هذه الفكرة موجودة بالفعل في مسرح العصور الوسطى حيث، من خلال اللعب وهيكلة الفضاء، تم إنتاج نفس التأثير غير الخيالي. يجد مسرح القرن العشرين شيئاً من جماليات العصور الوسطى، وليس عن طريق الصدفة، دائماً من خلال الفضاء وعلاقة المشهد مع المتفرجين (في ماكس رينهاردت، برتولت بريخت). يمكن أن يرتبط هذا، من ناحية، بحساسية جديدة للمساحة المجزأة والمتقطعة لفن القرون الوسطى، ومن ناحية أخرى، إلى ظهور السينما في القرن العشرين. يعتمد كلا الفيلمين على نصوص تدعو إلى التأمل الذاتي، وربما هذا هو أفضل ما يسمح بمزيج من أشكال مختلفة من الفضاء. يحتوي عمل شكسبير نفسه على إشارات لوسائل الإعلام التي تنشره: مخطوطة، مطبوعة، وبالتالي فإنه يشجع أولئك الذين يسعون إلى فك رموزه وتحويله لإطالة تفكيره. هيكل قطعه ليس خطياً، ولكنه يتبع أنماطاً محددة للأداء السمعي البصري، مع التدريبات، والنقاشات والروابط المواضيعية. هذه السمات شائعة في الأشكال الفنية الأخرى مثل أدب العصور الوسطى (بوكاتشيو، تشوسر)، الرسم في العصور الوسطى أو اللوحات الحية. مسرح أوليفيه موجود في النص، لكن استخدامه كمرجع مرئي ليس إلزامياً على الإطلاق - كان بإمكان أوليفيه نقل المسرحية مباشرة، عن طريق تجنب البيئة المسرحية، مثل العديد من التعديلات الأخرى. ولكن، إذا عكس النص مشاكل الفن المسرحي التي شاهدها شكسبير، فإن الفيلم يتضمن أيضاً انعكاساً على السينما والفنون التشكيلية بشكل عام. بين الفضاء المسرحي الموجود كإطار سردي والفضاء السينمائي الذي يتضمن كل شيء ولكن يتم التعبير عنه بشكل كامل في التسلسل المركزي (المعركة)، يقطع أوليفيه المساحة التصويرية لإضاءة القرون الوسطى. إنه أيضاً مرجعي ذاتي، إذا فكرنا في صورة دوق بيري الذي ينظر إلى الكتاب الذي يلهم العالم البصري للفيلم أو اللوحات التي تعيد إضاءة تقويم الساعات الغنية جداً، خاصة في المناظر الطبيعية الشتوية. الذي يستأنف أداء ديسمبر. إنها شفاعة، وساطة في الصورة

التصويرية التي تدبر المقطع وتمكن من التعبير عن الإعلامين والسينما والمسرح. من الممكن بفضل قدرة السينما "إنشاء صور من الدرجة الثانية حيث (...) صور الحواس وصور مزيج الخيال". لكن الفضاء السينمائي يشمل كل شيء، لأنه فيلم، وبطريقة أو بأخرى، كل ما نراه هو مساحة سينمائية. تظهر المراجع التصويرية أيضًا في لندن عام 1600 (خطة جوية، رؤية مثالية للمدينة والمسرح) وفي تسلسل المعركة. وأخيرًا، المسرح موجود في كل مكان، لأن إطار الفيلم مسرحية، ونحن نتذكر ذلك في عدة مناسبات (الجمهور، الكواليس، الكورال، نص "المسرحية"). نصل إلى نمط دائري لتوضيح المساحات، مع تبادلات دائمة بين العناصر. يمكن تمثيل العلاقة بين الأنماط الثلاثة لتمثيل الفضاء على النحو التالي كما رسمه رومير:



تتغذى الفراغات الثلاثة على بعضها البعض من خلال تداول العلامات؛ هذا ممكن بفضل نفاذية وسائل الإعلام الثلاثة، التي أثبتت حقيقة أن الوهم لم يكن مطلقًا. وهكذا نصل إلى مسامية مساحة التمثيل المشبعة بعلامات الفضاء المجاور. إن ما يجعل كل هذا ممكناً، كما سنقول مرة أخرى، هو الابتعاد عن طريق الانعكاسية الذاتية لكل وسط. عند رومير، يأتي البعد الانعكاسي الذاتي من المواد الرومانسية. تم العثور على هذا البعد في الفيلم بفضل الحفاظ على صوت الراوي، ودمجه في حوار الشخصيات. الإشارة إلى المسرح هي اكتشاف رومير؛ يبدو من الطبيعي أنه في ذلك الوقت كان كل النص اقتراحاً لأداء شفهي. يتم تضمين المسرح كطريقة للتمثيل أولاً في المفهوم العام، مع المسرحية التي يفترضها العرض. يظهر المرجع أيضاً في لعبة شغفية Passion والتي تقدم نفسها على أنها تمثيل، ولكنها أيضاً جزء من مصير الشخصية. المسافة التي تؤدي إلى الانعكاس الذاتي تأتي بشكل رئيسي من غرابة الديكور المستوحى من الزخارف. وبالتالي لدينا مساحة سينمائية تتضمن مساحة تصويرية ومسرحية مجتمعة، وفقاً لنوايا رومير. ولكن إذا كان المرجع المصور حاضر دائماً، فإن ذلك في المسرح يكون جزئياً فقط، ويتم ذلك علانية في النهاية فقط. بينما يعامل رومير ديكوره المسرحي المصور بموضوعية و "سذاجة" كما هو الحال بالنسبة لعملية التمثيل (لا توجد إشارات أو قليلة إلى الوسط الشامل، أي السينما)، يصل المرء بدلاً منه إلى مكانه في أماكن متشابكة من المساحات: مساحة الرسوم السينمائية (محاييد وموضوعي) الذي يحتوي على مساحة مصورة (واضحة جداً) والتي بدورها لها نموذج مسرحي عند رومير، هناك إذن ارتباط بين المساحات الثلاثة، ولكن لا يوجد أي اتصال بينهما. كل منهم يعبر عن طبيعته ووجود الآخرين يشكل عنصراً غريباً متبايناً، يشعر به المتفرج على هذا النحو. نحن نفهم

المرجع (المصور، المسرحي)، لكننا نجد صعوبة في تصديق كل شيء. الاختيار له ما يبرره فكرياً، ولكنه يواجه صعوبة في إدراكه ككل ومساحة سينمائية. يحاول رومير مزج الأيقونات في السينما، لكن النتيجة تعمل بشكل جزئي فقط. ويرجع ذلك أولاً إلى التعارض المباشر بين المساحات والمنظور والمشاهد "الفريد" المتميز الذي هو الكاميرا. أيضاً، استخدام الينايبع المسرحية (المساحة المستديرة، القصور) قابل للقراءة ويكون مفهوماً إلى حد ما على الشاشة؛ ويستمد نوعه من الزخارف على نحو فريد وطريقته في التصوير أيضاً. متفرج السينما لا يمكن أن يجد محامله ومرجعياته. لا يزال هناك خبراء في العصور الوسطى الذين، الذين تجذبهم لعبة اكتشاف الإشارات والمراجع، سيثيرون بالقلق أيضاً من عدم كفاية المساحات التي تلتقي: الفضاء بدون عمق صورة القرون الوسطى ومساحة منظور السينما. وبالتالي، فإن الفشل، إن وجد، يأتي من عدم كفاية وسائل التعبير؛ يمكن العثور على تفسير في الشخصية الأدبية والنصية التي تدور حول سينما رومير. حتى أنه مفتون بالعصور الوسطى وعالمه المرئي، لا يمكنه أن يغيرها / يترجمها بالكامل، والتي يتمكن من القيام بها، بمزيد من النجاح، فيما يتعلق بالنص الذي كتبه كريتيان دي تروا. وينبع هذا أيضاً من صعوبة مشروعه، وهو يجرؤ على صرامته، في طابعه الاستثنائي الذي يتعهد باستجواب العناصر الأساسية للسينما. يمكننا القول إن رومير لم يقطع الطريق بالكامل؛ إن مفهومها العام منزعج من تقسيم المساحات، والمعارضة بين ابتكار الشكل وكلاسيكية اللغة السينمائية، بحيث تكون "الترجمة" جزئية فقط.

عند لورنس أوليفيه، يتم تصوير هذا المزيج من المساحات المتداخلة التي تشير إلى بعضها البعض، في تأثير متداخل، بكاميرا تعمل دائماً على تغيير الزاوية وجهة النظر. أحياناً تكون ذاتية، وأحياناً موضوعية - مما يزيد من اختيار الرؤية وفقاً لجماليات الوقت. يؤدي هذا أيضاً إلى استخدام مفردات بصرية أكثر تنوعاً واستدعاء مصادرها باستمرار. تتكامل الإشارات إلى العصور الوسطى بسهولة أكبر، ويقبلها المشاهد بسهولة أكبر، لأنها تقترن بتقنيات خاصة بالسينما. استخدام المسرح ميزة في كلتا الحالتين: الابتعاد عن الفترة، من السرد، ولكن أيضاً من إجراءات التكيف. التأثير هو تقليل التغريب، الاصطناعي الذي يظهر من خلال عرض صور مصورة في السينما التي تستخدم عادة الإطار الطبيعي. الحل العازل هنا هو المسرح وبيئته. نعتمد على تجربة الجمهور في المسرح التي يمتلكها جمهور الفيلم، وبالتالي تهدف إلى تخفيف غرابة تجربة الحدود. فيما يتعلق بتكييف العصور الوسطى وخيالها على الشاشة، يمكننا القول إن استخدام الجماليات المسرحية هو حل أنيق لاستيعاب المشاهد وتمرير القصة (في كليهما معنى المصطلح) على الشاشة. إن المرجع المسرحي، وبشكل خاص على مسرح العصور الوسطى، غير الخيالي بطبيعته، يجلب معه مساحة (موضع)، وأسلوب لعب وطريقة تمثيل، ورؤية للعالم. تثبت إمكانية تجميع عدة أنماط للتمثيل بهذه الطريقة مرة أخرى أن "الواقع السينمائي ليس سوى حقيقة جمالية". إذا كان وسيط الفيلم معاداً للمسرحية وطبيعياً، تاركاً مساحة صغيرة للمشاهد للتفكير في طبيعة الوسط في حد ذاته، من خلال الكشف عن نوابضه، وكسر وهم "الواقع"، فإننا ندعو المتفرج ليصبح واعياً وحرراً. تمكن أوليفيه من الحفاظ على هذا المستوى طوال الفيلم، على عكس رومير. هذا هو المكان الذي ربما يكمن فيه التمييز الأكثر أهمية. عروض السينما في كل لحظة، بحكم طبيعتها، وعلاقتها بالتصوير والمسرح. من خلال إدراك هذه الصفات، وعن طريق استخدامها عن قصد وعن عمد، يمكنه التغلب عليها، وتحرير نفسه منها ويصبح ما يقدمه فناً في حد ذاته، أي السينما العظيمة.

العصور الوسطى السينمائية؟

جمالية القرون الوسطى لا تقترح فناً للفن، ولكن أولاً أخلاقاً، وهي مسيحية. لها هدف، وهو هدف التنوير، ومن هنا مبادئها الأساسية، تبررها اللاهوتية والفلسفية والأخلاقية. للعثور على مكافئ في شكل آخر، من الضروري اعتماد نفس المبادئ الأساسية (وليس الإعلان، فيما يتعلق بعقائد الإيمان، ولكن في جوهرها، كنهج)؛ يصبح التقارب أكبر عندما لا يكون الشكل هو الطاعي ولكن وجهة نظر الزمن المطلوب. إنه نفس نظام القيم الممثلة، ولكن بوسائل مختلفة (فيما يتعلق بالشكل) وعلى مسافة طويلة من الزمن.

هل يجب أن نستنتج أن السينما فشلت في ترجمة / تبديل خيال القرون الوسطى مباشرة؟ والنتيجة مقنعة بشكل خاص عندما تستفيد السينما بشكل كامل من وسائلها المحددة، وترجمة جمالية الماضي مع ما هو أكثر أهمية وخصوصية. وهكذا يمكننا أن نرى أن جلب العصور الوسطى إلى الشاشة هو أكثر بكثير من نسخ مظهر. بما أن العناصر المحددة يمكن العثور عليها في مكان آخر، فمن الممكن العثور على روح العصور الوسطى حتى في الأفلام التي يقع تاريخها أحداثها في الوقت الحاضر، أو في الآونة الأخيرة. بعيداً عن المظهر، ننتقل إلى رؤية للعالم تنطبق على أي حالة وفي أي وقت. ماذا سيكون فيلم القرون الوسطى بعد ذلك؟ ربما أيضاً فيلماً يتم التعبير عن روحه من خلال عمل معين في المكان والزمان، من خلال بنية نموذجية، تهدف إلى نهج أخلاقي، في معادلة القيم الروحية والجمالية التي هي أساس ما يتم تعريفها عادة على أنها العصور الوسطى. ففيلم من القرون الوسطى هو رؤية للعالم.

مراجع ومصادر البحث:

فيلم برسفال لوغالوا سيناريو وإخراج إريك رومير

Perceval le Gallois d'Éric Rohmer © 1978/Les Films du Losange.

فيلم هنري الخامس تأليف وليم شكسبير سيناريو وإخراج لورنس أوليفيه Laurence Olivier

Henry V (The Chronicle History of Henry the Fifth with His Battell) بريطانیا العظمى ، 1944 ، 137 دقيقة ، ملون (تكنيكولور).

ولورنس أوليفيه ممثل ومخرج سينمائي ومسرحي بريطاني وعالمي مشهور جداً ومتخصص بمسرح شكسبير. مثل وأخرج مئات الأدوار وعشرات الأفلام والمسرحيات .

إريك رومير الغائب الحاضر:

رحل أحد عمالقة الفن السابع وفقدت السينما الفرنسية برحيله أحد أعمدتها وأحد أركان الموجة الجديدة الفرنسية ألا وهو المخرج المبدع إريك رومير عن عمر ناهز التسعة وثمانون عاماً. وكان من حسن حظي أنني درست على يديه مادة الإخراج السينمائي في كلية السينما في جامعة السوربون الأولى لمدة ثلاث سنوات وعرفته عن قرب وأجريت معه عدة مقابلات وحضرت شخصياً تصوير عدد من أفلامه كمتدرب. وكان رومير في الأصل أستاذاً للأدب وكاتب وصحفي وناقد ورئيس تحرير سابق لمجلة كاييه

دي سينما أو كراسات السينما الرصينة والمتخصصة التي كتب فيها عدد كبير من المقالات وكان منظراً للغة السينمائية إلى جانب كونه مخرجاً ومنتجاً سينمائياً. ولد في 21 آذار 1920 وكان إسمه الحقيقي هو موريس شيرير Maurice Schérer وقد لجأ إلى إسم مستعار لكي يخفي عن عائلته مهنته الحقيقية أي إخراج الأفلام السينمائية. أصبح رئيس تحرير مجلة كراسات السينما سنة 1957 وعمل ناقداً سينمائياً وألف مع كلود شابرول كتاباً رائعاً عن هيتشكوك وكان أول فيلم أخرجه هو علامة الأسد سنة 1959 الذي لم يتمكن من عرضه إلا بعد ثلاث سنوات من إخراجة سنة 1962 وعرف أول نجاح تجاري له مع فيلم ليلتي عند مود سنة 1969 ونال عنه جائزة الأسد الذهبي لمهرجان فينيسا - البندقية في إيطاليا وكان هذا هو أول فيلم شاهدته له في المركز الثقافي الفرنسي في بغداد في أوائل السبعينات من القرن الماضي أي ليلتي عند مود الذي أخرجه سنة 1969 وفرض من خلاله أسلوبه وعالمه السينمائي وما عرف حينذاك بالحكايات الأخلاقية حيث تنتصر الفضيلة رغم المغريات وعبر معالجاته ألقى رومير نظرة جادة وحادة على الأخلاق المعاصرة السائدة آنذاك وما رافقها من تحولات إجتماعية وأخلاقية في العالم المدني وخاصة في المدن الجديدة وقد عرف عنه أنه سينمائي محافظ بل وشاع عنه أنه مخرج متدين وسينمائي أو مخرج مسيحي أثرت عليه اضطرابات العصر وتعتيدات الحضارة والحدثة وهو مخرج أسلوبى يسكنه هاجس المكان والفضاء السينمائي وفي نفس الوقت هو كاتب حوار مرفه وعاشق للغة الفرنسية الأنيقة ومعجون بالخصوصية الثقافية الفرنسية المشرعة على الحدثة والتمسكة بالتراث في آن واحد وقد استخدم اللغة السينمائية كأداة للتعبير عن الواقع الفرنسي ورسم صورة دقيقة عن الشبيبة الفرنسية المتفجرة حيوية والمتعلقة بكل جديد . دافع عن الثقافة الفرنسية والخصوصية الثقافية الفرنسية حيث كرس عدة أفلام عن التراث التاريخي الفرنسي مثل برسيغال لو غالوا، وغراميات آستريه وسيلادون . وكان أول من لجأ إلى استخدام التقنية الرقمية في السينما. وهو من الجيل الأول، جيل الرواد، الذي أسس مدرسة الموجه الجديدة في السينما الفرنسية برفقة جان لوك غودار وفرانسوا تروفو وجاك ريفيت وكلود شابرول وغيرهم، ترك خلفه أثراً سينمائياً يقدم رؤية لفرنسا منظور إليها بعمق العينين أي بتركيز وجعلها ممثلة لبلده وقابلة للتصدير للخارج لمن يحب فرنسا ويريد التعرف عليها عن قرب عبر الصورة والحكاية الرومانتيكية. وكان يمتلكه هاجس الاستقلالية والموضوعية والجرأة في طرح المسائل الشائكة والموضوعات الحساسة رغم فقر أفلامه وتواضع ميزانياتها كثمن للمحافظة على تلك الاستقلالية فقام بإنتاج أفلامه بنفسه بواسطة شركته الانتاجية المتواضعة أفلام لوزانغ وكان أول من استخدم تقنية الميكروفون الصغير والخفي المعلق بربطة العنق لتسجيل المشاهد الحوارية بحرية وقد تمكن من تسجيل أربعين عاماً من الحياة الفرنسية التقليدية بلغته الجمالية الخاصة والشخصية مستخدماً مفردات اللغة المحكية والموضوعة والملابس وطريقة الغزل وزخرفة البيوت وديكورات الأماكن الداخلية والخارجية الطبيعية حيث لم يتردد في تصوير أفلامه في المدن الجديدة والكثيية الباعثة على الملل والمصنوعة من الاسمنت الجاهز. لم يتجرأ أحد أن يطلب من رومير كيف يعمل وكيف يصور أفلامه ويدير مشاريعه السينمائية وهو مدافع شديد عن المرأة. ظهر أول أفلامه علامة الأسد سنة 1959 مع بدايات وازدهار الموجه الجديدة وهي التسمية التي اقترحتها الكاتبة والصحفية فرانسواز جيرو وكباقي زملائه في هذه المدرسة السينمائية - غودار وتروفو وشابرول ورينيه وريفيت وروزيه وروش وموليه وغرييه وغيرهم كثيرون - لم يحاول رومير أن يضع نظرية إخراجية وجمالية محكمة ومقيدة للتعبير عن لغة وخصوصية وجماليات هذه المدرسة إنما بنى نظامه الخاص لبنة بعد أخرى بفعل التجربة والممارسة والتجريب خطوة بعد أخرى ومكرراً التجارب والمحاولات ليشكل أثره السينمائي الذي يحمل بصماته وسمته الروميريه. أخرج إريك رومير ما يربو على الخمسة وعشرين فيلماً خلال نصف قرن من الانتاج

والعمل والابداع والنشاط الفني والتربوي وقد تميز بقلة المعدات المستخدمة في التصوير وقلة عدد طاقمه أو فريق العمل المرافق له في تصوير أفلامه حتى أنه كان يبدو وكأنه من هواة السينما كل ذلك من أجل الحفاظ على استقلاليته في الانتاج والتمويل وعدم الاعتماد على المنتجين والوقوف تحت رحمتهم فكان يكتفي بدعم الدولة لمشاريعه من خلال مساهمة المركز الوطني للسينما في جميع أفلامه تقريباً حيث استمر بإنتاج الأفلام بانتظام بواقع فيلم كل عامين رغم الأزمات التي واجهت السينما الفرنسية ولم يحد قيد أنملة عن خطه وأسلوبه وطريقة عمله بفضل شركته لوزانغ للإنتاج السينمائي التي أسسها مع المخرج باريست شرودير سنة 1962 وقد جرب كل التقنيات الحديثة خاصة التقنية الرقمية وتعاون مع أقسام الانتاج في القنوات التلفزيونية خاصة قناة + المتخصصة في السينما وكان أول مخرج سينمائي يعرض فيلمه الشعاع الأخضر على هذه القناة قبل عرضه في صالات السينما التجارية العادية وهو فيلم مستوحى من مقطع من قصيدة للشاعر آرثر رامبو كما استخدم الكاميرا الصغيرة المحمولة كآلة تصوير رئيسية وكذلك استخدم كاميرا الفيديو ويدرس جيداً مواقع التصوير ويدقق بكل مفردات وأدوات العمل السينمائي خاصة نوع العدسات وزوايا التصوير ولا يترك شيئاً للارتجال المكلف مادياً في أغلب الأحيان إلا مع غودار الذي يشكل استثناءً في هذا المجال، فيحدد رومير مسبقاً نوع العدسات وحركات الكاميرا وزوايا التصوير وطبيعة الحركة وأماكن التصوير. وكان مشهوراً خارج حدود بلده أكثر من شهرته في فرنسا ذاتها وبالذات في الولايات المتحدة الأمريكية حيث يوجد لديه معجبين مخلصين ومتابعين لأفلامه لأنه يجسد صورة معينة عن فرنسا وسينماها تتواءم مع أذواق تلك الفئة من الجمهور الأمريكي حيث اعتبروه مبدعاً حقيقياً قادراً على انتاج تحف سينمائية بالرغم من التقشف المادي وقلة أو فقر الإمكانيات والظروف الإنتاجية الصعبة فميزانية فيلم أمريكي كبير واحد تنتجه هوليوود تعادل عشرة أضعاف ميزانيات جميع أفلام رومير قاطبة أو ربما أكثر. فهو معروف بجديته وصرامته في العمل وكرهه للتبذير وتضييع الوقت ويبتعد عن الفخخة والبهرجة والانتاج الضخم والضجيج الإعلامي ويكتفي بالقصص الغرامية والحكايات التي تعكس إيقاع الحياة اليومية حتى عبر مواضيع تاريخية مستمدة من التراث التاريخي الفرنسي. كان متعلماً ومتقفاً وعاشقاً للسينما. نشر أول رواية له سنة 1946 بعنوان إليزابيت ولكن تحت اسم مستعار أيضاً هو جليبرت كورديه ويرتاد بانتظام نادي السينما في الحي اللاتيني حيث التقى بزملائه كهواة سينما آنذاك ثم تحولوا للنقد ومن ثم للإخراج وكان يحب التحليل رغم تحفظه على الكثير من أساليب أقرانه وكان معجباً بهوارد هاوكس وهنشوك وجان رينوار وبريرتو روسيليني وكان من أوائل المدافعين عن سينما المؤلف. لقد غاب الجسد وبقي الأثر والاسم والبصمات التي ستترك أثراً على طلابه وتلاميذه والأجيال الجديدة من السينمائيين الشباب.









1 *Notes sur le cinématographe*, Paris, Gallimard, 1995, p. 66.

2 Cf. Gil Bartholeyns, « Ce que le cinéma fait à l'histoire, et ce que l'histoire fait au cinéma », à paraître 2007. Toujours à ce propos, Robert Bresson affirme que, dans son *Procès de Jeanne d'Arc* (1962), entièrement inspiré de documents authentiques, il a

essayé « de trouver avec des mots historiques une vérité non historique » (Robert Bresson, *Notes...*, cit., p. 128).

3 Gil Bartholeyns, « Représentation du passé au cinéma. Entre historicité et authenticité », *Diogène*, n° 189, printemps 2000, p. 60–61.

4 François Géré, « La reconstitution n'aura pas lieu », dans Claude Beylie, Philippe Carcassonne (dir.), *Le Cinéma*, Paris, Bordas, 1983, p. 182.

5 *Ibid.*

6 François Amy de la Bretèque, « Le regard du cinéma sur le Moyen Âge », dans Jacques Le Goff, Guy Lobrichon (dir.), *Le Moyen Âge aujourd'hui. Trois regards contemporains sur le Moyen Âge : histoire, théologie, cinéma*, Paris, Le Léopard d'or, 1998, spéc. p. 286–292. Voir aussi son ouvrage de synthèse : *L'Imaginaire médiéval dans le cinéma occidental*, Paris, Champion, 2004.

7 Cf. Bretèque, *L'Imaginaire...*, cit., p. 1009–1017.

8 *Ibid.*, p. 317.

9 Cf. Jean-Claude Schmitt, « Images », dans Jacques Le Goff, Jean-Claude Schmitt (dir.), *Dictionnaire raisonné de l'Occident médiéval*, Paris, Fayard, 1999, p. 497–511, spéc. p. 500–505.

10 Cf. Jérôme Baschet, *La Civilisation féodale. De l'an mil à la colonisation de l'Amérique*, Paris, Aubier, 2004, p. 319.

11 Schmitt, « Images », cit., p. 500–501.

12 Jean-René Debrix, *Les Fondements de l'art cinématographique : I, Art et réalité au cinéma*, Paris, Cerf, 1960, p. 61.

13 Anne Ubersfeld, citée dans Patrice Pavis, « Espace (au théâtre) », dans *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Armand Colin, 2004, p. 118.

14 André Bazin, *Qu'est-ce que le cinéma ?*, Paris, Cerf, 1981 (édition définitive), p. 158, 160.

15 Dans ce film Rohmer utilise des images de deux mss du *Conte du Graal*, les BnF fr. 12576 et 12577. Le concept du film est de montrer le texte dans une écriture qui imite l'original, tandis que le texte est récité en voix-off ; ce texte est ensuite traduit et explicité pour le spectateur. Cf. Maria Tortajada, « *L'Exception médiévale : Perceval le Gallois d'Éric Rohmer* », dans Alain Corbellari, Christopher Lucken (éds), *Lire le Moyen Âge ?*, Lausanne, Association Arches, 1996, p. 117, n. 6.

16 Cette mise en scène prend des libertés vis-à-vis de la réalité archéologique du jeu de la Passion, tout comme le décor ne reflète pas exactement l'enluminure du XII^e siècle, même pas celle plus tardive. Ce n'est pas notre but ici de discuter les anachronismes, ou plutôt les libertés prises par Rohmer vis-à-vis de la matière de base. Seul compte le résultat sur l'écran. D'ailleurs, cet anachronisme est assumé par Rohmer, de même que les références à l'art roman, comme en témoigne son entretien avec Jaques le Goff. Cf. « *Perceval le Gallois*. Rencontre avec Éric Rohmer et Jacques Le Goff », entretien réalisé par Philippe Blon et Philippe Venault, *Ça cinéma* 17, mai 1979, p. 3-25.

17 François Géré, « Poor and lonesome... », *Cahiers du cinéma* n° 299, avril 1979, p. 46.

18 Éric Rohmer, « Note sur la traduction et la mise en scène de *Perceval* », *L'Avant scène* 221, 1^{er} février 1979, p. 7.

19 Plus récemment, Rohmer a renoué avec l'idée d'utiliser l'esthétique d'une époque de l'histoire comme source d'inspiration pour les décors. Dans son film intitulé *L'Anglaise et le Duc* (2001), les personnages sont incrustés grâce à la technique numérique dans des peintures réalisées sous sa direction à la manière de l'art du temps. Son but est de montrer « la Révolution comme la voyaient ceux qui l'ont vécue ». Cf. Aurélien Ferenzi, « Entretien avec Éric Rohmer », http://www.sensesofcinema.com/contents/01/16/rohmer_french.html.

20 Annette Insdorf, « France and the New York Film Festival », dans *The French Review* 52.6, mai 1979, p. 955.

21 Jacques Fieschi, « Une innocence mortelle », *L'Avant scène* 221, 1^{er} février 1979, p. 5.

22 Géré, « Poor... », cit., p. 46.

23 Rohmer, « Note... », cit., p. 7.

24 Genette discute le film dans le contexte des œuvres qui opèrent la christianisation du Graal et de la chevalerie Arthurienne, de Robert de Boron à Wagner. Le seul mérite du film de Rohmer, d'après Genette, est d'avoir ignoré les diverses continuations en se référant seulement au roman de base ; mais le mérite est largement contrecarré par l'ajout de l'épisode de la Passion, inadéquat et ridicule. Cf. Genette, *Palimpsests: Literature in The Second Degree*, Lincoln/ London, University of Nebraska Press, 1997, p. 195. Sur les thèmes et les motifs chrétiens dans le *Perceval* de Rohmer, voir Joseph Marty, « *Perceval le Gallois* d'Éric Rohmer : un itinéraire roman », *Les cahiers de la Cinémathèque* 42/43, été 1985, p. 114–120 et *ibid.*, « *Perceval le Gallois* : une symbolique de l'alliance chrétienne », dans Michel Estève (éd.), *Éric Rohmer 2*, Paris, Lettres modernes, Minard, 1986, p. 27–53.

25 Fieschi, « Une innocence... », cit., p. 4.

26 Rohmer, « Note... », cit., p. 6.

27 « ...to rediscover the vision of the medieval period as it saw itself... »; « ...the period is better described by an idealized image than by a 'truthful' one... »; « So this film will be the Middle Ages seen through the thinking of the Middle Ages, mystified and not demystified... ». Cf. interview avec E. Rohmer, *Film Comment*, sept.–oct. 1978, p. 50–56, cité dans Raymond J. Cormier, « Rohmer's Grail Story: Anatomy of a French Flop », *Stanford French Review* 5.3, 1981, p. 392.

28 Gérard Chaudès, « La société de communication et ses Graals : panorama », dans Yolande de Pontfarcy, Charles Ridoux, Jacques Ribard (éds), *Graal et modernité. Actes du Colloque du Centre culturel international, Cerisy, 24–31 juillet 1995*, Paris, Dervy, p. 157.

29 Rohmer, *L'Organisation de l'espace dans le Faust de Murnau*, Paris, Union Générale d'Éditions, 1977, p. 59.

30 Rohmer dans « *Perceval le Gallois*. Rencontre avec Éric Rohmer... », cit., p. 10.

31 Fieschi, « Une innocence... », cit., p. 5.

32 Éric Rohmer, entretien dans « En répétant *Perceval* », émission de Jean Douchet, 1978.

33 Élément du décor simultanément du théâtre médiéval où se déroule une scène, parfois synonyme de *lieu* ou *logis*. Cf. Gustave Cohen, « Le vocabulaire de la scénologie médiévale », *Zeitschrift für Französische Sprache und Literatur* 66, 1956, p. 18 ; Élie Konigson, *L'Espace théâtral médiéval*, Paris, CNRS, 1975 ; Graham A. Runnalls, « *Mansion and lieu* : two technical terms in Medieval French staging ? », *French Studies* 35, 1981, p. 385–393.

34 Rohmer, « Note... », cit., p. 7.

35 Rohmer dans « *Perceval le Gallois*. Rencontre avec Éric Rohmer... », cit., p. 11.

36 *Ibid.*, p. 12.

37 *Ibid.*

38 *Ibid.*, p. 20.

39 Rohmer, « Note... », cit., p. 6.

40 Géré, « Poor... », cit., p. 44.

41 C'était aussi la démarche de Dreyer pour son film *La Passion de Jeanne d'Arc* (1928) : introduire des éléments concrets et des détails naturalistes dans un décor minimaliste, dépouillé. Ce film était un des modèles de Rohmer : « ...je suis disciple de Bazin qui faisait observer que dans 'La Passion de Jeanne d'Arc', on voyait un morceau de terre dans un décor totalement abstrait. C'est la terre, disait Bazin, qui fait que cela devient du cinéma ». Cité dans Marty, « *Perceval le Gallois* d'Éric Rohmer... », cit., p. 117.

42 Gilbert Adair, « Rohmer's *Perceval* », *Sight and Sound* 47, automne 1978, p. 231.

43 Rohmer, « Note... », cit., p. 7.

44 *Ibid.*

45 Michel Mourier, « Moyen Âge et cinéma : solutions françaises », dans Michel Perrin (éd.), *Dire le Moyen Âge hier et aujourd'hui : Actes du colloque, Laon 1987*, Paris, PUF, p. 250.

46 Coll., « The Arthurian Legend », dans *Cinema Arthuriana*, p. 154.

47 Rohmer, « Note... », cit., p. 7.

48 Manuscrit contenant seulement les premiers et derniers vers des répliques de chaque personnage, ainsi qu'un appareil didascalique considérable concernant les mouvements des personnages, les actions, les effets de scène, etc. Il permet-tait au meneur du jeu, qui se déplaçait librement sur l'espace de jeu, de coordonner le déroulement du spectacle.

49 Rohmer, « Note... », cit., p. 7.

50 Paul Zumthor, « Le *Perceval* d'Éric Rohmer : note pour une lecture », *Revue des sciences humaines* XLIX, n° 177, janv.-mars 1980, p. 124.

51 « Once the set had been constructed, we shot it as we might have shot a modern one. » E. Rohmer dans Adair, « Rohmer's *Perceval* », cit., p. 234.

52 « Entretien avec Éric Rohmer », *Cinéma 79*, 242, cité dans Tortajada, « *L'exception médiévale...* », cit., p. 129, n. 43.

53 Marie-Claude Tigoulet, « Note sur *Perceval le Gallois* », dans Estève (éd.), *Éric Rohmer 2*, cit., p. 22.

54 Rohmer, « Note... », cit., p. 6.

55 Le projet de Rohmer mériterait la comparaison avec au moins deux autres œuvres majeures : *Lancelot du Lac* (1975) de Robert Bresson et *Excalibur* (1981) de John

Boorman ; l'étendue du présent article ne le permet pas. Mentionnons toutefois que dans le cas de Bresson le style s'accorde bien avec l'esthétique médiévale : fragmentation de l'espace, aplatissement du cadre, jeu hiératique et vision symbolique. Chez Boorman, la vision mythique et légendaire prime ; aucune volonté de recomposer l'espace médiéval, mais une conception qui privilégie le spectaculaire, le fantastique et le détail significatif.

56 Adair, « Rohmer's *Perceval* », cit., p. 231.

57 Rohmer affirme : « Un bon film ne me paraît pas parler un autre dialecte que ma mère Littérature. » cité dans Thomas Jefferson Kline, *Screening the Text : Intertextuality in New Wave French Cinema*, Baltimore/London, Johns Hopkins University Press, 1992, p. 1. Mais cela peut s'interpréter aussi dans le sens que le langage cinématographique « peut être aussi nuancé, aussi subtil que le langage parlé ». Cf. E. Rohmer, « Le cinéma, art de l'espace », dans *Le goût de la beauté*, Paris, *Cahiers du cinéma*, 2004, p. 54.

58 Marty, « *Perceval le Gallois* d'Éric Rohmer... », cit., p. 118.

59 Toujours constant dans ses convictions, Rohmer affirmait encore récemment aimer « montrer le décor tel qu'il est », car « le recours à un artifice extrêmement visible me donne de la vérité » (Ferenzi, « Entretien avec Éric Rohmer », cit.).

60 C'est le début de la grande époque des mystères ; cependant les premiers dispositifs scéniques en rond, pour le théâtre non religieux, sont apparus vers 1200, comme l'a montré Henri Rey-Flaud. Cf. Tortajada, « *L'Exception médiévale...* », cit., p. 120, n. 15.

61 Giovanna Angeli, « *Perceval le Gallois* d'Éric Rohmer et ses sources », dans *Le Moyen Âge dans le théâtre et le cinéma français*, *Cahiers de l'Association internationale des études françaises* 47, mai 1995, p. 46-47. L'auteur fait même des parallèles plus précis, en partant de l'analyse des « arbres-champignons » du décor. Elle y voit l'influence du Maître du *Remède de Fortune* ou du Maître de la *Bible de Jean de Sy*, éléments caractéristiques de l'art du troisième quart du XIV^e siècle. Même stimulant en tant qu'exercice intellectuel, ce genre de démarche ne mène pas très loin dans l'interprétation de l'œuvre de Rohmer ; la création scénographique est soumise aux mêmes lois de l'art qui ne copie pas, ne reproduit pas, mais transforme et interprète ses sources. Voir aussi Cormier, « Rohmer's Grail Story... », cit., p. 392-393. L'auteur note que ce sont les formes du gothique tardif

qui dominent dans le film ; il conclut que les décors ne suggèrent finalement ni les mystères, ni les enluminures, et pèchent en ne s'inspirant pas directement de l'architecture du temps... Rohmer justifie ce choix en évoquant le fait que les premières enluminures dans des manuscrits de Perceval sont du XIII^e siècle. Cf. « *Perceval le Gallois*. Rencontre avec Éric Rohmer... », cit., p. 21.

62 *Ibid.*, p. 5.

63 Angeli, « *Perceval le Gallois* d'Éric Rohmer... », cit., p. 4. L'auteur cite Alberti et Bramante ; elle interprète cette mise en parallèle de l'espace renaissant défini par la courbe avec un espace expressionniste de lignes obliques comme une référence ou une critique de Rohmer sur l'expressionnisme cinématographique.

64 Rohmer dans « *Perceval le Gallois*. Rencontre avec Éric Rohmer... », cit., p. 23–24.

65 Adair, « Rohmer's *Perceval* », cit., p. 234.

66 Paul Zumthor, « Le *Perceval* d'Éric Rohmer ... », cit., p. 123.

67 *Ibid.*

68 Rohmer dans « *Perceval le Gallois*. Rencontre avec Éric Rohmer... », cit., p. 9.

69 Hubert Damisch a montré que les premières expériences sur la perspective au XV^e siècle se placent en continuation de la logique médiévale de l'espace ; loin de créer un espace homogène et unifié, elles servent plutôt à articuler d'une manière nouvelle la structure des *loci* médiévaux. Baschet, *La Civilisation féodale...*, cit., p. 498–500. Cf. H. Damisch, *L'Origine de la perspective*, Paris, Flammarion, 1987.

70 Par sa nature, « ce que le film donne à voir ce sont des lieux et non l'espace ». Cf. André Gardies, Jean Bessalel, « Lieux », dans *200 mots-clés de la théorie du cinéma*, Paris, Cerf, 1992, p. 32.

71 « Nouvel entretien avec Éric Rohmer », par Pascal Bonitzer, Jean-Louis Comolli, Serge Daney et Jean Narboni, *Cahiers du cinéma* n° 219, avril 1970. Cet aspect du cinéma le

sépare aussi du concept de base des enluminures, comme Rohmer le remarque dans un entretien. Cf. « En répétant *Perceval* », émission de Jean Douchet, 1978.

72 Angeli, « *Perceval le Gallois* d'Éric Rohmer... », cit., p. 38.

73 Géré, « Poor... », cit., p. 44.

74 Même s'il n'a pas été financé directement par le gouvernement, le film a bénéficié de son support, et Olivier a été déchargé de son service dans l'Aviation à la demande du Ministère de la Propagande. Cf. Emma Smith, « Introduction », dans William Shakespeare, *King Henry V*, E. Smith (éd.), Cambridge, Cambridge University Press, 2002, p. 56. Le film est dédié aux « Commandos and airborne troops of Great Britain ».

75 L'adaptation du texte a été faite par Olivier en collaboration avec le critique Alan Dent. Il s'agit d'environ 1500 vers qui restent sur 3000 dans le texte de la pièce. Cf. Laurence Olivier, *Confessions of an Actor*, London, Weidenfeld and Nicolson, 1982, p. 136.

76 Olivier raconte que les premières esquisses du décor (celui de Harfleur) respectaient la convention réaliste du cinéma, avec une perspective forcée. Sur sa suggestion, les scénographes ont trouvé la solution d'employer une perspective faussée, comme dans les images médiévales. Cf. Olivier, *Confessions...*, cit., p. 131-132.

77 Laurence Olivier, cité dans James N. Loehlin, *Henry V*, Oxford/New York, Manchester University Press, p. 26.

78 Graham Holderness, *Shakespeare: the Histories*, Basingstoke, MacMillan Press, 2000, p. 136.

79 *Ibid.*, p. 137.

80 Bazin, *Qu'est-ce que...*, cit., p. 141.

81 Olivier, *Confessions...*, cit., p. 140.

82 L'image qu'on s'en fait est influencée par les dessins du théâtre Swan, un peu postérieur, car aucune image du Globe ne subsiste. Pour ces aspects, et aussi sur le fonctionnement des divers espaces, voir Jean Jacquot, « Les types de lieu théâtral et leurs transformations, de la fin du Moyen Âge au milieu du XVII^e siècle », dans Jean Jacquot, Élie Konigson, Marcel Oddon (éds), *Le Lieu théâtral à la Renaissance : colloque tenu à Royaumont, 22-27 mars 1963*, Paris, CNRS, 1964, p. 491-496 ; John R. Elliott « Medieval Rounds and Wooden O's : The Medieval Heritage of the Elisabethan Theatre », dans Sandro Sticca (éd.), *The Medieval Drama*, Albany, State University of New York Press, 1973, p. 223-246.

83 Loehlin, *Henry V*, cit., p. 30.

84 *Ibid.*

85 Ce choix a été longuement discuté par la critique qui a notamment reproché au metteur en scène de vouloir minimiser ou distraire l'attention des raisons peu fondées de la succession pour justifier l'invasion de la France par Henry. Mais il s'agit aussi d'un commentaire sur les différences entre le médium théâtral opposé au médium cinématographique. Cf. Loehlin, *Henry V*, cit., p. 31.

86 Ace G. Pilkington, *Screening Shakespeare from Richard II to Henry V*, Cranbury (New Jersey)/London/Mississauga (Canada), Associated University Presses, 1997, p. 109.

87 Selon Martin Butler, le rideau, c'est un signe d'hybridation du théâtre élisabéthain avec des formes plus tardives, car cette pratique n'est pas contemporaine de Shakespeare. L'auteur fait aussi d'autres critiques, en particulier en ce qui concerne l'usage de la scène interne et du balcon pour des scènes d'intérieur, selon un modèle d'espace intérieur mimétique. Cf. Martin Butler, « Translating the Elisabethan Theatre: the Politics of Nostalgia in Olivier's *Henry V* », dans Alistair Stead, Shirley Chew (éds), *Translating Life: Studies in Transpositional Aesthetics*, Liverpool, University Press, p. 81-82.

88 Graham Holderness, *Shakespeare Recycled: The Making of Historical Drama*, New York/London/Toronto/Sydney/Tokyo/Singapore, Harvester Wheatsheaf, p. 188.

89 Charles Shiro Tashiro, *Pretty Pictures: Production Design and the History Film*, Austin, University of Texas Press, p. 115–117.

90 Gilles Menegaldo, « Shakespeare au cinéma : quelques repères », dans *Le Moyen Âge vu par le cinéma européen. Les cahiers de Conques* 3, 2001, p. 133.

91 Les interventions du Chœur sont multipliées par Olivier – elles passent de six dans la pièce à dix dans le film – et deviennent de plus en plus courtes et « cinématographiques », jusqu'à la voix-off, signe qu'on est passé dans un autre niveau de représentation et d'imagination, où sa présence est superflue. Ici, le cinéma prend le devant ; on a moins besoin de lui pour stimuler nos « forces de l'imagination ». Cf. Loehlin, *Henry V*, cit., p. 37.

92 Kenneth Rothwell, *A History of Shakespeare on Screen*, Cambridge, Cambridge University Press, 2004, p. 53.

93 Cette référence, relevée par la plupart des critiques, est mentionnée aussi par Olivier dans son autobiographie ; ce serait lui qui, pendant le travail sur la conception des décors, se serait souvenu du prestigieux manuscrit. Cf. Olivier, *Confessions...*, cit., p. 132–133.

94 Anthony Slide, *Fifty Classic British Films, 1932–1982: A Pictorial Record*, New York, Dover Publications, 1985, p. 52.

95 Cité dans Tashiro, *Pretty Pictures...*, cit., p. 111.

96 Les costumes des personnages sont ici adaptés à l'époque – début du XV^e siècle – et s'opposent aux costumes des personnages-acteurs qui sont contemporains de la représentation, selon les coutumes du temps. Cela ne rend pas les costumes de la deuxième section « réalistes » ; ils sont tout autant inspirés par les sources visuelles que les décors eux-mêmes.

97 Le chef opérateur Robert Krasker n'a apparemment jamais adhéré au « style » conçu par Olivier, réagissant à chaque nouveau décor de la même manière : « Looks terribly phoney ». Cf. Olivier, *Confessions...*, cit., p. 133.

98 Tashiro, *Pretty Pictures...*, cit., p. 117.

99 Andrew Davies, *Filming Shakespeare's Plays: the Adaptations of Laurence Olivier, Orson Welles, Peter Brook and Akira Kurosawa*, Cambridge, Cambridge University Press, p. 29.

100 Extérieurs tournés en Irlande, pays neutre durant la guerre, où il n'y avait ni couvre-feu ni pénurie de figurants. Cf. Smith, *King Henry V*, cit., p. 56.

101 Elle occupe 17 minutes sur une durée totale de 137 minutes.

102 Andrew Gurr remarque l'influence de Griffiths dans la charge de la cavalerie française, d'Eisenstein dans le nuage de flèches dans le ciel et de *Robin Hood* d'Errol Flynn dans l'embuscade des chevaliers français par les anglais juchés dans les arbres. Cf. Andrew Gurr, « Introduction », dans William Shakespeare, *King Henry V*, A. Gurr (éd.), Cambridge, Cambridge University Press, p. 49. Olivier confirme le fait que sa source majeure d'inspiration pour la séquence de bataille a été Eisenstein, « our Master of All ». Cf. Olivier, *Confessions...*, cit., p. 209.

103 Rothwell, *A History of Shakespeare...*, cit., p. 53.

104 Davies, *Filming Shakespeare's Plays...*, cit., p. 136–137. L'auteur fonde son analyse sur les éléments narratifs du western identifiés par André Bazin et, en ce qui concerne l'espace, sur la relation des hommes (et chevaux) avec l'espace ouvert. Le parallèle est justifié aussi par le fait que le film d'Olivier et le western trouvent tous les deux leurs racines dans le roman médiéval.

105 Bretèque, *L'Imaginaire...*, cit., p. 744–745.

106 Bretèque, « Filmographie sélective des représentations du Moyen Âge au cinéma », dans Le Goff, Lobrichon (dir.), *Le Moyen Âge aujourd'hui...*, cit., p. 309.

107 Bretèque, *L'Imaginaire...*, cit., p. 744.

108 Rothwell, *A History of Shakespeare...*, cit., p. 50.

109 Peter S. Donaldson, « Game Space/Tragic Space: Julie Taymor's Titus », dans Barbara Hodgdon, William B. Worthen (éds), *A Companion to Shakespeare and Performance*, Malden (Mass.), Blackwell, p. 458.

110 La stylisation plus poussée des scènes de la cour française a été interprétée politiquement : les mouvements figés des personnages et les compositions bidimensionnelles soulignent le manque de profondeur et de réalité d'un monde hyper-esthétisé. Cf. Smith, *King Henry V*, cit., p. 128.

111 Menegaldo, « Shakespeare au cinéma ... », cit., p. 142.

112 *Ibid.*, p. 121-122.

113 Veronica Ortenberg, « Camelot Goes Celluloid », in *ibid.*, *In Search of the Holy Grail: The Quest for the Middle Ages*, London/New York, Hambledon Continuum, 2006, p. 193.

114 Voir à ce sujet Martin Lings, *The Sacred Art of Shakespeare: To take Upon Us the Mystery of Things*, Rochester, Vermont, Inner Traditions, 1998; David Wiles, « Shakespeare and the Medieval Idea of the Play », in François Laroque (éd.), *The Show Within: Dramatic and Other Insets. English Renaissance Drama (1550-1642)*, Montpellier, Publications de l'Université Paul Valéry, 1992 t. 1, p. 65-74 ; Jean-Paul Debax, « Vices and Doubledeckers. Birth and Survival of the Vice Drama Pattern », *ibid.*, t. 1, p. 75-87.

115 Angela Dalle Vacche, *Cinema and Painting: How Art is Used in Film*, Austin, University of Texas Press, 1996, p. 1-3.

116 Rohmer, *L'Organisation de l'espace...*, cit., p. 11. Rohmer explore, dans le chapitre dédié à l'espace pictural, les rapprochements entre l'œuvre de Murnau et les tableaux de Rembrandt, du Caravage, de Georges de La Tour ou de Vermeer. Il ne s'agit pas de donner l'illusion de la peinture au cinéma, mais plutôt de montrer que « l'univers, notre monde quotidien, est pictural » (p. 17).

117 Adair, « Rohmer's *Perceval* », cit., p. 234.

118 Bonitzer, *Éric Rohmer*, Paris, Éd. de l'Étoile/Cahiers du cinéma, 1999, p. 85.

119 Peter Holland, « *King Lear on Film* », dans Anthony Davies, Stanley Wells (éds), *Shakespeare and the Moving Image*, Cambridge, Cambridge University Press, p. 55.

120 Rohmer dans « *Perceval le Gallois. Rencontre avec Éric Rohmer...* », cit., p. 22.

121 Debrix, *Les Fondements de l'art cinématographique...*, cit., p. 59.

122 André Gaudreault, François Jost, *Cinéma et récit II : Le récit cinématographique*, Paris, Nathan, 1995, p. 89.

123 Il est peut-être utile de mentionner l'opinion d'un cinéaste sans concessions, Michael Haneke : « ...le cinéma, produit industriel dont l'esthétique prétend que nous vivions encore au XIX^e siècle, relève bien de l'industrie culturelle et n'a pas grand-chose en commun avec ce qui se comprend comme 'art', concept autrement plus radical ». Michael Haneke, « Le Vrai, le Juste, le Beau selon Michael Haneke », *Ligne 88*, jan.-fév. 2006, p. 14.

124 « *Perceval le Gallois. Rencontre avec Éric Rohmer...* », cit., p. 9.

125 Tashiro, *Pretty Pictures...*, cit., p. 112.

126 « *Perceval le Gallois. Rencontre avec Éric Rohmer...* », cit., p. 9-10.

127 Cité dans Bonitzer, *Éric Rohmer*, cit., p. 18.

128 Schmitt, « Images », cit., p. 500-501.

129 Cf. Martin Stevens, « Illusion and Reality in the Medieval Drama », *College English* 32.4, janv. 1971, p. 448-464 ; Wayne Narey, « Metatheatricality on the Medieval Stage », *Mediaevalia* 18, 1995, p. 387-406 ; Jean-Pierre Bordier, « Art du faux, miroir du vrai : les Mystères de la Passion (XV^e siècle) », dans André Lascombes (éd.), *Spectacle and Image in Renaissance Europe : Selected Papers of the 32nd Conference of the Centre d'Études Supérieures de la Renaissance de Tours (29 June-8 July 1989)*, Leyde, Brill, 1993, p. 60-79.

130 Donaldson, « Game Space/Tragic Space... », cit., p. 458.

131 Holderness, *Shakespeare: the Histories*, cit., p. 10.

132 *Ibid.*, p. 10–11.

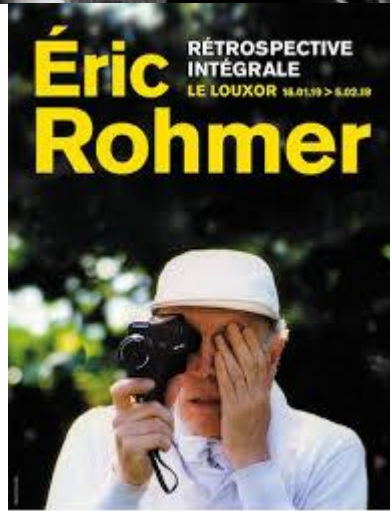
133 Debrix, *Les Fondements de l'art cinématographique...*, cit., p. 184.

134 Même si, comme on l'a vu plus haut, la reprise de l'espace totalisant des mystères ne passe pas vraiment à l'écran, puisqu'il est éclaté par l'espace cinématographique (les plans).

135 Debrix, *Les Fondements de l'art cinématographique...*, cit., p. 187.

136 Holderness, *Shakespeare Recycled...*, cit., p. 199–200.





Eric Rohmer et Jean-Luc Godard. Photo de J.P. Gauthier pour le Collège de France



