LA SYMBOLISATION DES COULEURS DANS LE FILM FRANÇAIS ET ROUMAIN, FIN DU XX^{EME} SIECLE - DEBUT DU XXI^{EME} SIECLE, MARQUES D'IDENTITE DANS LE MULTICULTURALISME EUROPEEN

Cristina TAMAȘ
"Ovidius" University of Constanţa

Abstract. *Literary history, which sometimes inspires and doubles the history of cinema, pays great attention to the symbolism of colors in the unfolding of narrative action. A famous example is the famous novel The Red and the Black (1830), which is an in-depth chronicle of French society during the revolution. In this novel, the two colors are emblematic for the characters' destinies, red symbolizing the military career for which Julien Sorel develops a real passion, while black is the ecclesiastical career. Regarding the female characters Madame de Renal and Mathilde de Mole, the author also resorts to this chromatic symbolism, in this case red representing love, excitement, passion and black representing misery, sickness, penance and, ultimately, death. Starting from this novel which was screened in countless versions, we intend to analyze the chromaticity of the French and Romanian films of the 1990s to 2000s, the shades ranging from white to black, with alternations of blue and gray, the color of ash, suggesting the atmosphere of the 1980s to 1999, respectively the Communist era, the fall of Communism and the transition period in films such as "*4 Months, 3 Weeks and 2 Days*", "*Asphalt Tango*", "*Italiencele*", "*The Snails' Senator*", "*Occident*", "*12:08 East of Bucharest*", "*The Death of Mr. Lăzărescu*", "*Child's Pose*", etc.*

Keywords: *French and Romanian movie, colors, symbol, identity, European multiculturalism*

Introduction

Serceau fait une distinction nette et convaincante entre le cinéma et la littérature, en concluant : « En tant qu'art de la représentation, le cinéma se distingue, dans le principe, radicalement du roman. Alors que le roman est – Marthe Robert l'a fort justement souligné – le seul genre littéraire à ne pas montrer les choses représentées en même temps que les procédés de la représentation, le cinéma, art mixte ou ambigu, reprend au roman son bien, mais remet au premier plan la représentation. Multiforme et plurivoque, seul art à utiliser toutes les matières d'expression, ayant au total fort peu de codes spécifiques, le cinéma emprunte à tous les arts. Ce mimèsis s'en éloigne ou s'en rapproche ; elle les intègre ou s'en distancie. Plutôt que de privilégier, en synchronie, l'idée du cinéma comme progrès continu vers la complexité narrative ou vers la modernité, il faut, si l'on veut comprendre les rapports qu'il entretient avec le récit, examiner, en diachronie aussi bien qu'en synchronie, l'articulation du récit et du discours, la part de la représentation et de la narration, leurs modes et leurs degrés d'articulation. Nouveau médium, destiné à la consommation de masse, le cinéma est d'abord un syncrétisme de représentations et de formes du spectacle et du récit populaires. Protéiforme, il a emprunté des modèles à tous les genres et à toutes les formes de la mimèsis » (Serceau 57).

L'histoire littéraire qui inspire et double parfois l'histoire du cinéma prête une grande attention au symbole des couleurs dans le déroulement de l'action narrative. Pour analyser la couleur on doit tenir compte de plusieurs éléments et concevoir une grille d'analyse afin de comprendre la construction des cadres et les niveaux de profondeur. En effet, les nuances touchent le spectateur, incitent son imagination, le transforment dans un partenaire du metteur en scène selon les mots du célèbre Alfred Hitchcock :

BDD-A29377 © 2019 Ovidius University Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 18:01:03 UTC)

« Je suis comme, disons, un peintre qui peint des fleurs. C'est la manière de traiter les choses qui m'intéresse. Mais, d'autre part, si j'étais un peintre, je dirais : Je ne peux pas peindre qui ce qui contient un message » (Rohmer et Chabrol 15).

Les couleurs confèrent au cinéma une dimension plus intellectuelle qui le relie directement aux arts et surtout à la peinture. L'influence des couleurs et des nuances est d'ailleurs reconnue par des grands maîtres du cinéma.

Dans une interview accordée à Charles Bitsch en février 1959, dans les *Cahiers du cinéma,* Alfred Hitchcock parle de sa préférence pour certaines nuances :

« En fait, le vert est ma couleur favorite. J'aime les couleurs de la terre, les verts, les bruns, les ocres. J'aime moins les bleus ou les rouges » (Blandine).

Fidèle à sa mission, A. Hitchcock utilise le gris pour exprimer la mélancolie, la tristesse, la solitude, mais lorsqu'il apparait dans les vêtements des certains personnages, le gris (cette combinaison de blanc et de noir) suggère l'élégance, la sobriété. Une couleur employée assez souvent chez A. Hitchcock est le violet dans toutes ses nuances : « Le violet est une couleur ambigüe, fuyante, ni chaude, ni froide, qui apparaît chez Scottie. Le violet suggère la délicatesse, la douceur et le rêve. Il se réfère à la magie, au fantastique, à l'imaginaire. Cette couleur véhicule des valeurs de sérénité et de spiritualité, moins dans le film, le violet inspire la mélancolie, la solitude, la tristesse et la jalousie » (voir Giroux, « La signification cachée des couleurs en communication visuelle»). En réalité, ses sentiments sont parfois rendus par le jaune (la jalousie), le bleu (la mélancolie), le bleu marin (la solitude et la tristesse). Il y a aussi des couleurs des moments de la journée qui ne font que compléter par leurs images ce que le cinéaste a voulu suggérer.

Blanc, Noir et Gris dans le film d'Abel Gance (*La Roue,* 1922)

En Europe surtout, pendant la période de l'entre deux guerres, les élites considèrent le cinéma en tant qu'art, mais également comme industrie. En France, bien des écrivains un peu surpris par cet art forain s'y intéressent : Colette, Jean Cocteau, Jean-Georges Auriol et d'autres. G. M. Coissac publie *L'Histoire du cinématographe* et Léon Moussinac écrit *La naissance du cinéma* (Brion 17).

En reconnaissant la virtuosité du montage de la pellicule *La Roue* (1922) d'Abel Gance, qui le place dans la catégorie des films d'art, Jean Cocteau remarquait :

« Il y a le cinéma d'avant et d'après *La Roue*, comme il y a la peinture d'avant et d'après Picasso » (Brion 16).

Dans *La Roue,* le récit raconte un grand désastre des chemins de fer et la roue est celle d'un train. C'est une histoire triste car elle raconte introspectif les sentiments des personnages surpris par cette catastrophe inattendue. Il y a des morts, il y a des blessés, c'est un tableau d'apocalypse et l'atmosphère hivernale prête au cadre son air glacier. Entre les nuances de blanc, noir et gris, c'est le rougeâtre qui présente le grand incendie. Tout est en flammes dans un décor enneigé quand un mécanicien, se glissant parmi les morts et les blessés, sauve une petite fille, jetée du train, abandonnée, effrayée et toute seule. Le mécanicien, qui était déjà père d'un fils, la sauve de mourir gelée et emmène avec soi la petite orpheline en disant : « Peut être, sera-t-elle une gentille sœur pour mon fils ». Dans cette alternance de blanc et noir, suggérant l'hiver et la catastrophe des chemins de fer, il y a aussi les nuances blanchâtres de la neige qui enveloppent l'image d'une femme lointaine, qui semble venir d'une autre dimension. C'est la mère disparue dans une autre dimension et de là elle veille sa fille comme un hombre, présence de l'absence physique.

Quelques années plus tard, en 1925, en faisant recours au triple écran pour donner à certaines scènes du film *Napoléon* une dimension spectaculaire, Abel Gance explique sa

BDD-A29377 © 2019 Ovidius University Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 18:01:03 UTC)

démarche : « Napoléon est un paroxysme dans son époque, laquelle est un paroxysme dans le temps. Et le cinéma, pour moi, este un paroxysme de la vie » (Brion 16).

La trilogie de Michelangelo Antonioni : *L'Aventure* (1960), *La Nuit* (1961) et *L'Eclipse* (1962)

Toujours au début du cinéma, les films en noir et blanc réussissent à s'imposer par l'intensité des deux couleurs mais aussi par les nuances de gris. Un moment privilégié dans la symbolique des couleurs est la représentation par *l'aube* chez un cinéaste qui peut être considéré un chef de file du cinéma européen : Michelangelo Antonioni, celui qui reste dans l'histoire du cinéma comme le créateur exceptionnel du film *L'Eclipse*, avec Alain Delon et Monica Vitti. Auteur d'une trilogie, *L'Aventure* (1960), *La Nuit* (1961) et *L'Eclipse* (1962), le grand cinéaste met dans le creuset de la création les sentiments humains dans toute leur complexité pour se rendre compte d'où naissent la solitude, l'isolement, l'incompatibilité entre les personnes.

Le deuxième film de la trilogie, *La Nuit*, s'achève à l'aube, lorsque les deux personnages décident leur séparation.

L'Eclipse commence toujours à l'aube et toujours par une séparation. A la suite d'une conversation qui avait duré toute la nuit, Vittoria (25 ans) annonce à son amant Ricardo, qui avait quarante ans, qu'elle s'est décidée de le quitter. Avec ses dernières forces, Ricardo essaie de convaincre Vittoria de rester, de changer sa décision au dernier moment :

- Je voulais te rendre heureuse, murmure-t-il.
- Quand nous nous sommes rencontrés, j'avais vingt ans, j'étais heureuse, répond Vittoria en se libérant.
- Dis-moi une dernière chose, insiste-t-il, tu ne m'aimes plus ou tu ne veux plus m'épouser ?
- Je ne sais pas.
- Depuis quand ne m'aimes-tu plus ?
- Je ne sais pas.
- Moi, je voulais…
- Me rendre heureuse, tu me l'as déjà dit. Mais pour continuer, je devrais vouloir aussi être heureuse… (Carter)

C'est déjà l'aube quand la jeune femme s'en va et, même si Ricardo la suit pour l'accompagner, en fait il veut avoir l'initiative de cette séparation. Le décor de ce film rend la froideur et la sècheresse des cœurs des personnages. Avant de commencer le tournage de l'*Eclipse*, le troisième long-métrage du cinéaste, Antonioni s'était rendu à Florence pour filmer une éclipse totale de soleil. Le spectacle l'avait vivement impressionné : « Tout était soudain gelé. Un silence différent des silences ordinaires. Une lumière terrestre différente de toutes les autres lumières. Puis l'obscurité. Immobilité parfaite » (Carter).

Voilà comment, par ces trois exemples de films en noir et blanc, des maîtres du septième art ont réussi à créer de véritables chefs d'œuvre dans les nuances de blanc, voire de gris. À quoi l'on ajoute l'image biblique du soleil qui devient noir comme dans l'Apocalypse.

Dans la deuxième partie du XXème siècle, on remarque une préférence des grands cinéastes pour les adaptations des romans qui ont réussi à réaliser une exploration critique de la société, soit qu'il s'agisse de celle italienne, française, anglaise, allemande. On parle de Roberto Rossellini avec *Voyage en Italie* (1954). Ou de Godard qui réalise, dans un scénario, une adaptation d'après Moravia, *Le Mépris*, un récit introspectif écrit à la première personne.

BDD-A29377 © 2019 Ovidius University Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 18:01:03 UTC)

Dans la présentation de son scénario, Godard dévoile sa manière de mise en scène et, en guise de conclusion, il avoue :

« On obtiendra ainsi, j'espère, les sentiments personnels des personnages par rapport au monde et aux autres – ce sentiment physique que l'on a de son existence en face d'autrui – et on obtiendra en même temps la vérité externe de leurs faits et gestes, de leurs rapports entre eux, bref, de leur histoire ou aventure » (Marie 171).

La force des couleurs dans le roman de Stendhal, *Le Rouge et le Noir*

Un exemple de ce courant est le célèbre roman de Stendhal, *Le Rouge et le Noir* (1830), une chronique approfondie de la société française pendant la révolution de 1830. Mais, au-delà de cette image de la Restauration, la pensée stendhalienne se penche sur le destin de Julien Sorel, en fait, « un paysan qui s'est révolté contre la bassesse de sa fortune » (la célèbre phrase prononcée par Julien-même dans son plaidoyer au procès) (Stendhal 629). À l'époque, la cinématographie française était déjà reconnue de sorte qu'elle attirait des producteurs, réalisateurs et interprètes russes et exportait, à son tour, des acteurs et cinéastes, de Sarah Bernhardt à Charles Boyer et Claude Autant-Lara (Brion 17).

Julien Sorel est analysé de plusieurs perspectives et, même si la critique littéraire dévoile que l'auteur Stendhal n'a jamais expliqué le titre, celui-ci a été sans doute inspiré du destin du personnage principal.

Il faut reconnaître que les deux couleurs présentées dans le titre ont eu un si fort impact sur le grand public que toutes les adaptations ultérieures pour le cinéma ou la télévision sont restées fidèles au titre du roman. La première adaptation est un film muet italien de Mario Bonard (1920), *Il rosso e il nero*, suivi de deux remakes : en 1928 – *Le rouge et le noir*, film muet allemand de Gennaro Righelli, et en 1947 – le même Gennaro Righelli réalise un remake au précédent, avec Rossano Brazzi, Irasema Dilian et Valentina Cortese.

Un véritable chef d'œuvre est réalisé en 1954 par Claude Autant-Lara, avec Gérard Philippe dans le rôle de Julien, Danielle Darieux (Madame de Rênal), Antonella Lualdi (Mathilde) et Jean Martinelli (Marquis de la Môle).

Jusqu'à présent, on a réalisé également d'autres versions pour le cinéma, la télévision et à la radio, et même un film soviétique en 1976, *Krasnoe i čërnoe*, metteur en scène Serghei Gherassimov et un téléfilm cubain en 1979, *El rojo y el nero*.

La carrière de Julien pendule entre le rouge, couleur du service militaire dans l'armée, présenté dans la première partie du roman, et le noir – la carrière ecclésiastique. Mais, pour Madame de Rênal, tout comme pour Mathilde de la Môle, le rouge signifie la flamme de l'amour passionné, charnel, une flamme qui enflamme sans brûler. Madame de Rênal pendule elle aussi entre ces deux couleurs : au moment où son fils est atteint par la maladie, Madame de Rênal interprète cela comme un châtiment du Dieu pour son adultère et elle se retire dans les prières, renonçant apparemment à sa passion charnelle, à l'érotisme, en préférant le noir.

D'un autre point de vue, *le rouge* symbolise la passion pour les femmes et *le noir* – la couleur de la mort. D'ailleurs, Stendhal a eu cette tendance à donner à ses romans des noms de couleurs. *Le Rose et le Vert* (1837), un roman inachevé, commencé avant la *Chartreuse de Parme* et publié après la mort, conte l'histoire d'une jeune bourgeoise allemande, Mina de Wanghel, très riche à la suite d'un héritage paternel. C'est un roman qui semble célébrer l'amour mais qui, en réalité, parle de l'ambiguïté des sentiments et du néant des biens. La figure qui se détache, haute en couleurs, c'est le *bleu*. Autrefois la couleur des habits, des vêtements, le bleu est une marque du style et de la mode de l'époque et elle donne la mesure de l'identité culturelle en soulignant l'empreinte des mentalités (Lucien Leuwen, *Le Rouge et le Blanc*, 1834).

BDD-A29377 © 2019 Ovidius University Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 18:01:03 UTC)

Dans le film européen, les couleurs représentent parfois le cadre, le rouge en mélange avec le blanc et le noir suggèrent aussi des états psychologiques, des émotions, des plus sensibles au plus complexes, des éléments rendus par des scènes de guerre, de bataille, des réunions politiques, des élections, des scènes de tribunal, de prison.

Parfois, ces couleurs en combinaison avec la musique donnent le cadre, tandis que la colonne sonore annonce une scène ou bien la clé de la pellicule.

Trois couleurs (Bleu, Blanc, Rouge) - l'identité de la France dans le multiculturalisme européen

Si l'on prend en considération la IXème décennie de la fin du siècle dernier, une pellicule de référence considérée par certain un chef d'œuvre du cinéma[11] serait la trilogie qui finit d'une manière triste la carrière d'un grand cinéaste, Krzysztof Kieslowski, intitulée *Trois couleurs*.

Le triptyque formé des couleurs du drapeau français – *Bleu, Blanc, Rouge* (1993-1994) – gravite autour des trois idées fondamentales de la démocratie européenne : *Liberté, Egalité, Fraternité*. La première partie de la trilogie, *Le Bleu*, suggère le mystère, la solitude, le désir, comme dans un aller et retour de l'agonie.

Dans ce film, Julie perd, à la suite d'un accident, sa fille et son mari, un compositeur de notoriété. Convaincue que sa vie n'aurait plus de sens, l'héroïne tombe dans une sorte de dépression et se retire du monde réel. Par étapes, Julie est amenée dans le monde réel grâce à des amis sincères et à la musique. Julie, interprétée par Juliette Binoche, c'est la personnification de la reconnaissance grâce à la couleur et à la musique.

Dans *Le Blanc*, on assiste à la déception d'un homme récemment divorcé mais fortement épris de son ancienne épouse. Les sentiments de désenchantement du personnage principal sont présentés grâce à une technique spéciale (qui fait penser à un autre grand cinéaste, Ingmar Bergman) dans des scènes où le blanc prédomine.

La dernière partie de cette trilogie, *Le Rouge*, explore l'idée de fraternité opposée à celle de l'isolement. Tout ce qui était mystérieux, caché, dans les deux autres parties, se dévoile peu à peu, dans une véritable symphonie de couleurs qui suggèrent la diversité des caractères et la complexité de la nature humaine. Conçu comme une interrogation sur la destinée, le Rouge vient souligner la complexité des relations interhumaines, dans une méditation sur la mélancolie, sur les destins qui parfois s'entremêlent jusqu'à la fin lorsque le spectateur assiste à une libération des énergies à effet dévastateur : la confession du juge qui avait, au long de sa carrière, décidé le destin, la sort, la vie de tant des hommes. Et, lui, le juge, interprété d'une manière très réelle et véridique par Jean-Louis Trintignant (devenu célèbre après le film *Un homme et une femme*, metteur en scène Claude Lelouch, où Trintignant joue à côté d'Anouk Aimée), réussit à quitter sa « coquille », à abandonner son gîte, en redevenant humain grâce à son interlocutrice, connue par hasard. Le sujet présente un accident à la suite duquel un chien est accidenté et meurt. La femme qui conduit la voiture (Juliette Binoche) prend le chien dans ses bras et va à la maison du juge pour reconnaître que c'est elle qui a provoqué l'accident. Elle se reconnaît coupable, elle est effrayée par l'accident, le regrette et demande pitié de la part du maître du chien. Les dialogues réussissent à les approcher et, en plus, à transformer leurs sentiments.

Noir et gris dans le film roumain (*La mort de Monsieur Lăzărescu, Quatre mois, trois semaines et deux jours, Asfalt Tango, La Source des Femmes*)

Selon Michel Pastoureau, en *Noir : histoire d'une couleur* (Cousserand et Pastoureau, 266-268), la symbolistique des couleurs est bien complexe même s'il s'agit des couleurs

[11] La critique Roger Ebert considère la trilogie comme un chef d'œuvre, une grande réalisation du film moderne ("Trei culori (film)").

BDD-A29377 © 2019 Ovidius University Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 18:01:03 UTC)

fondamentaux. « Le noir fait écho à différentes époques : le temps du charbon et des usines, celui de l'automobile… Il réunit les tendances les plus extrémistes : le fascisme et l'anarchie. Le noir devient tragique, poétique, moderne et transgressif. Son sens est désormais plurivoque » (Cousserand et Pastoureau 266-268).

L'un des films qui a présenté la Roumanie grise, la Roumanie noire, enfin un pays malade atteint dans son propre système médical est le film de Cristian Puiu, *La mort de Monsieur Lăzărescu*, qui a remporté le Prix « Un Certain Regard – Fondation Gan pour le Cinéma », au Festival de Cannes.

Le film raconte l'histoire d'un homme de 63 ans qui vit tout seul, avec ses chats et qui, à la suite d'une crise, qui semble être un accident cérébral, fait venir le service d'urgences chez lui. L'assistante de l'ambulance, interprétée d'une manière presque magistrale par Luminița Gheorghiu, commence un véritable périple dans les hôpitaux de la capitale, se heurtant contre l'indifférence des médecins et l'organisation déficitaire du service médical roumain.

Les couleurs qui prédominent dans le film sont le gris et le noir de l'appartement de Monsieur Lăzărescu, la veste orange de l'infirmière, et le bleu des salons de l'hôpital.

En effet, la nouvelle vague du cinéma roumain d'après 1990 utilise le noir ou bien les nuances du gris, comme l'empreinte d'une époque totalitaire, où le communisme devient une doctrine, une mentalité extrémiste.

Une autre pellicule, *Quatre mois, trois semaines et deux jours*, réalisée par le cinéaste roumain Cristian Mungiu, a remporté le prix *Palme d'or* à la sixième édition de Cannes de 2007 et un prix FIPRESCI dans le cadre de la même édition du festival. Le film aborde un sujet tabou à l'époque de Ceausescu, plus précisément l'illégalité de l'avortement due à un Décret anti-avortement. L'action se passe en 1987 et a comme protagonistes deux jeunes étudiantes qui essaient de faire un avortement, chose interdite et, bien sûr, illégale. Au-delà du drame en soi, Bucarest est une capitale grise, d'un gris foncé et d'un noir opaque, estampillée par les deux couleurs froides suggérant l'ombre, la nuit, le désespoir, l'apathie des deux jeunes.

Dans le cas du personnage d'Otilia, le noir apparaît en antithèse avec le blanc, comme une absence de la lumière. Le noir est présent partout où elle se déplace, son corps devient noir dans l'ombre sans pouvoir être identifié, soit qu'il s'agisse des couloirs de l'université (où elle cherche son ami Adi pour lui demander une somme d'argent), des couloirs de l'appartement des parents de celui-ci, et même des rues sombres que Otilia traverse pour se débarrasser du colis contenant le produit de l'avortement. Otilia disparait dans le noir qui suggère cette fois-ci le gouffre, le vide, sort d'expulsion macabre qu'elle souffre, consciente et complice à un acte dur de meurtre d'un fétus qui n'aurait aucune chance à la vie. Le récit du film coule dans le noir de la nuit, dans un Bucarest gris, déprimant, qui semble malheureux tout comme ses habitants.

Dans un article de Libération intitulé « La Roumanie sans anesthésie », Didier Pron fait l'éloge de ces films « subtiles » et « sans pitié » pour le système hospitalier roumain, avec ses docteurs encore plus présomptueux que les nôtres » ("Le film 'La mort de Monsieur Lăzărescu', de Cristi Puiu, primé à Cannes").

Même si à la fin du film l'héroïne réussit à dépasser la situation et le risque d'une sévère infection qui aurait pu aboutir à la septicémie généralisée, le film met en discussion un problème très actuel de l'époque communiste, à savoir le phénomène de plus de 500.000 femmes mortes à cause de ce type d'avortement illégal.

« On ne parlera jamais de ça, d'accord ? »

BDD-A29377 © 2019 Ovidius University Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 18:01:03 UTC)

La dernière réplique du film prononcé par Găbița entre plusieurs portes, l'une grise, l'autre bleue, l'autre blanche, dans un cadre fermé souligne le désir d'enterrer ce secret à jamais.

Asfalt Tango (1996), réalisé par Nae Caranfil, est une tragi-comédie amère qui présente les temps troubles et gris des années '90, lorsque bien des jeunes filles se laissent tromper par le mirage français.

C'est le cas de onze ballerines qui quittent leur foyer, leurs maisons en cherchant l'aventure et une vie plus facile. Ce voyage est organisé par Gigi, un type étrange, sorte de trafiquant de jeunes filles, interprété de Florin Călinescu, et par Charlotte Rampling (dans le rôle de Marion), une Française cynique, rebelle, convaincue de sa supériorité. Frustrée par sa solitude, Marion veut s impliquer dans chaque couple, se transformant dans un animal de proie sans scrupules. Élégante et raffinée, Marion est fascinée par les hommes roumains, elle est capable de concessions sensuelles même immorales mais effrayée des périls du pays de Dracula, qu'elle désire de quitter le plus vite possible.

Mircea Diaconu (dans le rôle d'Andrei) a une passion presque maladive pour son épouse Dora (partie avec le groupe) et poursuit l'autocar, en proie à de nombreuses mésaventures. Obstiné, Andrei veut réussir à parler avec elle, la convaincre de rester et continuer au théâtre où elle était prime-ballerine. Mais Dora ne cède pas et refuse de parler avec son époux. Intrigué de l'attitude de son épouse qui lui a laissé une lettre d'explication, Andrei commet plusieurs infractions, et à la fin il est emprisonné.

Du point de vue des images, des cadres, le film *Asfalt Tango* est une réussite, présentant une Roumanie moderne, avec des villes intéressantes, de belles jeunes filles, ainsi que *le tango* comme la danse la plus sensuelle. Les couleurs dans le spectre de l'arc en ciel encadrent les danses dans le restaurant tout près de la frontière, avant que les filles ne quittent le pays, les scènes d'amour et de trahison.

Parmi les derniers films dont la chromatique impressionne, en créant une forte émotion, on peut citer *La Source des Femmes* de Radu Mihăileanu, avec Leila Bekhit, Hafsia Herzi et Hianu Abass. L'action se passe dans un petit village, entre l'Afrique du Nord et le Moyen Orient, où les femmes sont obligées d'aller à la source pour apporter de l'eau. La jeune mariée Leila propose de faire une grève de l'amour si les hommes n'apportent pas l'eau au village.

Penché sur des sujets se déroulant hors des frontières de son pays (je pense à un autre film de Radu Mihăileanu de 2005, *Va, vis et devient*, qui raconte l'histoire complexe de l'exode des Juifs éthiopiens sur le fond du conflit israélo-palestinien), le réalisateur roumain traite danse cette comédie dramatique la condition de la femme dans le monde oriental. Les couleurs de l'écran en général - des nuances de jaune qui suggèrent la sècheresse du désert où la pierre domine - présentent en fait la sècheresse et l'assèchement des cœurs qui ressemblent à la poussière et au sable. Les habits, les vêtements des personnages sont aussi en contradiction. Les femmes, qu'elles soient jeunes ou vieilles, sont présentées dans des lumières claires, toniques, tandis que les hommes sont habillés en couleurs ternes qui suggèrent la misogynie, la violence, l'hostilité. Seul le couple formé de Leila et son mari apparaît dans les lumières d'un arc-en-ciel, car c'est un couple qui s'aime tendrement, un peu trop merveilleux pour être réel. Mais, loin d'être ou non vrai, ce couple démontre l'espoir pour le monde arabe et surtout le fait que chaque film contient un conte qui garde la magie des contes de fées.

BDD-A29377 © 2019 Ovidius University Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 18:01:03 UTC)

Conclusion

En guise de conclusion, on peut dire que les couleurs représentent au cinéma, par leur langage, une véritable marque d'identité culturelle, de la spécificité d'un pays et, en même temps, une chance d'intégration dans le multiculturalisme européen.

BIBLIOGRAPHIE

Brion, Patrick. *Cinéma francais (1895-2005)*. Paris, 2005.

Cousserand, Isabele, Michel Pastoureau. *Noir : histoire d'une couleur.* Paris, Editions du Seuil, 2008.

Giroux, Mélanie, « La signification cachée des couleurs en communication visuelle ». Janvier 2016, http://evolutiongraphique.com/la-signification-cachee-des-couleurs-en-communication-visuelle/

Marie, Michel. *Comprendre Godard*. Armand Colin, Cinéma : Paris, 2006.

Rohmer, Eric, Claude Chabrol. *Hitchcock*. Editions Ramsay, 2006.

Serceau, Michel. *Etudier le cinéma*. Editions du temps : Paris, 2001.

Stendhal. *Le rouge et le noir*. Gallimand: 2000.

Carter, Geoffrey. « L'Éclipse ». *DVD Classik*. 8 Avril 2015, http://www.dvdclassik.com/critique/l-eclipse-antonioni

« La Roue (Abel Glance, 1922) ». *Allen John's Attic*. 28 Octobre 2012, Allenjohn.over-blog.com/article-la-roue-abel-gance-1922-111813546.html

"Signification des couleurs dans le cinéma". *EFAP étudiants*. 17 Avril 2017, www.efap-étudiants.org/signification-couleurs-cinema/

Etienne, Blandine. «VERTIGO», COPIE CONFORME". 25 Juin 2015, http://www.cinématheque.fr/article/318.html

« La signification cachée des couleurs en communication visuelle ». *Évolution Graphique*. 25 Janvier 2016, http://evolutiongraphique.com/la-signification-cachee-des-couleurs-en-communication-visuelle

« Trei culori (film) ». *Wikipedia, enciclopedia liberă*. 26 Mars 2013, https://ro.wikipedia.org./wiki/trei_culori_film

« Le film 'La mort de Monsieur Lăzărescu', de Cristi Puiu, primé à Cannes ». Juin 2005, www.roumanie.com/Le-film-La-mort-de-Monsieur-Lazarescu

BDD-A29377 © 2019 Ovidius University Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 18:01:03 UTC)