

Le Signe de Zorro

Rouben Mamoulian,
États-Unis, 1940, noir et blanc



Sommaire

Générique, résumé.....	2
Autour du film	3
Le point de vue de Emmanuel Siéty :	
<i>La beauté du geste</i>	8
Déroulant.....	18
Analyse d'une séquence	24
Une image-ricochet	32
Promenades pédagogiques.....	33
Filmographie.....	38
Bibliographie	39

Ce Cahier de notes sur... *Le Signe de Zorro* a été
réalisé par Emmanuel Siéty.

Il est édité dans le cadre du dispositif *École et Cinéma*
par l'association *Les enfants de cinéma*.

Avec le soutien du **Centre national de la Cinématographie**,
ministère de la Culture et de la Communication,
et la **Direction générale de l'enseignement scolaire**,
le **SCÉRÉN-CNDP**, **ministère de l'Éducation nationale**.

Générique

Le Signe de Zorro

Titre original : *The Mark of Zorro*

Rouben Mamoulian,

États-Unis, 1940, 94 minutes, noir et blanc.

Production : Twentieth Century Fox, sous la supervision de Darryl F. Zanuck / **Scénario** : John Taintor Foote, adaptation de Garrett Fort et Bess Meredyth, d’après Johnston McCulley, *The Curse of Capistrano* / **Image** : Arthur C. Miller / **Direction artistique** : Richard Day et Joseph C. Wright / **Montage** : Robert Bischoff / **Musique** : Alfred Newman.

Interprétation : Tyrone Power (Don Diego Vega/Zorro), Linda Darnell (Lolita Quintero), Basil Rathbone (le capitaine Esteban Pasquale), Eugene Pallette (Fray Felipe), J. Edward Bromberg (Don Luis Quintero), Gale Sondergaard (Inez Quintero), Montagu Love (Don Alejandro Vega), Janet Beecher (señora Isabella Vega).

Résumé

Madrid, au début du 19^e siècle : Diego Vega, jeune homme fougueux et séducteur, brillant escrimeur et cavalier émérite, doit interrompre sa formation d’officier pour retourner en Californie où le rappelle son père.

Sur place il découvre que celui-ci a été démis de ses fonctions d’« alcalde » de Los Angeles. Il ne tarde pas à faire la connaissance de son successeur, don Luis Quintero, qui pille sans vergogne la population avec la complicité armée de son aide de camp le capitaine Esteban Pasquale. Il fait également la connaissance d’Inez, l’épouse de Quintero, aussitôt séduite par ce jeune homme aux manières raffinées, tandis que l’attention de Diego est captée par la ravissante et virginale Lolita Quintero, nièce de l’alcalde. D’emblée, Diego

dissimule sa véritable personnalité sous les apparences d’un jeune nanti futile et quelque peu efféminé.

Une conversation avec son père lui permet de comprendre que ni son père ni les autres notables de Californie n’agiront pour rétablir la justice.

Peu de temps après, Zorro se manifeste pour la première fois en délivrant un message d’espoir à la population. Tel un bandit de grand chemin, il intercepte l’attelage de Quintero et de sa femme pour leur dérober or et bijoux.

Dans la séquence suivante, il s’introduit de nuit dans le bureau de Quintero pour l’effrayer et obtenir sa démission en faveur d’Alejandro Vega. Recherché par les soldats, il se réfugie dans la chapelle où il trouve le temps de s’entretenir avec Lolita, dissimulé sous la robe à capuche d’un « padre », et de lui adresser un compliment d’amoureux. Lorsqu’elle découvre l’imposture, elle ne le dénonce pas aux soldats.

Tandis que Zorro poursuit son action de justicier, Diego fait la cour à Inez pour l’inciter à favoriser le départ de son mari pour Madrid. Jaloux de Diego et intrigué par l’intervention de Zorro en faveur d’Alejandro Vega, Esteban convainc Quintero de s’allier aux Vega en mariant Lolita à Diego. Convié chez les Quintero, Diego feint l’indifférence auprès de Lolita, mais l’enchanté tout de même le temps d’une danse et se rattrape enfin en lui révélant, dans le secret de sa chambre, qu’il n’est autre que Zorro.

Désormais les événements se précipitent : le père Felipe est arrêté par Esteban qui a découvert chez lui l’or et les bijoux dérobés par Zorro. Lolita avertit Diego qui se rend à nouveau chez l’alcalde pour précipiter sa démission. Défié par Esteban, il le combat en duel et le tue sous les yeux de Quintero. Celui-ci comprend alors que Diego n’est autre que Zorro et le fait arrêter. Il convoque tous les « caballeros » de la région pour assister à l’exécution de celui qu’il prend pour leur champion. Mal lui en prend, car Diego/Zorro parvient à s’évader et à rallier les notables à sa cause. L’action conjuguée du peuple révolté et des propriétaires terriens a raison de Quintero et de sa troupe. Quintero est défait et renvoyé avec Inez en Espagne. Lolita et Diego vont pouvoir couler des jours tranquilles en Californie.

Autour du film

De Tarzan à Zorro : pulp fiction

Le personnage de Zorro voit le jour en août 1919, sous la plume de Johnston McCulley (1883-1958), dans la revue hebdomadaire américaine *All-story weekly*.

All-story weekly est né en 1914 de la transformation en hebdomadaire du mensuel *All-story magazine*, créé en 1905 par Frank Munsey, pionnier de ce qu’on appelle aux États-Unis les *pulp magazines*, ces publications populaires bon marché tirées sur du mauvais papier.

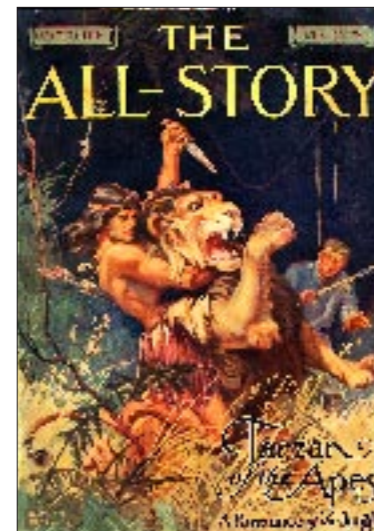
C’est dans cette même revue qu’Edgar Rice Burroughs crée en octobre 1912 le personnage de Tarzan (*Tarzan of the Apes, a romance of the jungle*), début d’une longue série d’aventures publiées en feuilleton.

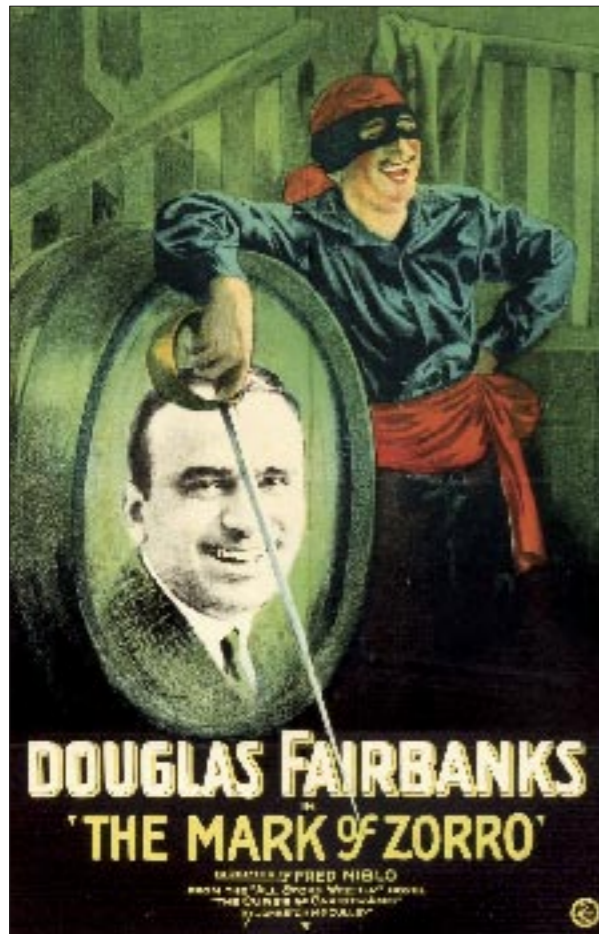
Zorro suit un chemin comparable. Entre 1919 et 1959, Johnston McCulley lui consacre plus d’une cinquantaine d’histoires courtes et quatre romans publiés en feuilleton dans divers *pulps magazines*. *The Curse of Capistrano* (la malédiction de Capistrano), le premier d’entre eux, est publié en cinq épisodes entre le 9 août et le 6 septembre 1919. Il donne aussitôt lieu à une adaptation cinématographique réalisée par Fred Niblo, en 1920, avec le célèbre acteur-producteur Douglas Fairbanks. Le succès du film entraîne en 1924 la publication du feuilleton de McCulley sous la forme d’un livre rebaptisé du titre du film : *The Mark of Zorro*. Mc Culley en profite aussi pour

y intégrer des idées fortes du film, en particulier la fameuse signature de Zorro, le « Z » tracé à l’épée.

Le personnage de Zorro a suscité d’innombrables adaptations cinématographiques (voir filmographie), parfois sous forme de *serials* (l’équivalent cinématographique des histoires publiées en feuilleton), motivant en retour de nouvelles aventures écrites. La publication, au début de l’année 1941, d’une histoire de Zorro en cinq épisodes intitulée *The Sign of Zorro*, survient ainsi deux mois seulement après la sortie en novembre 1940 d’une nouvelle aventure cinématographique de Zorro, la plus prestigieuse depuis la version de 1920 : *The Mark of Zorro* de Rouben Mamoulian avec Tyrone Power.

En 1958, Zorro accède à la notoriété télévisuelle avec





la série *Zorro* produite par Walt Disney avec Guy Williams dans le rôle-titre, soit 39 épisodes entre 1958 et 1959 largement diffusés et rediffusés à travers le monde. Zorro, comme Tarzan (tel est sans doute le destin des héros à l'époque du capitalisme mondialisé), est aujourd'hui une franchise détenue depuis 1986 par *Zorro Productions Inc* (ZPI), société basée à Berkeley, Californie.

De Robin des bois à Zorro : Hollywood

Le travail d'adaptation du livre de Johnston McCully débute dès 1936 à la 20th Century Fox. Le film terminé présente d'évidentes similitudes avec les *Aventures de Robin des bois* de Michael Curtiz, produit en 1938 par Warner Brothers avec l'acteur Errol Flynn, qui reprenait là, lui aussi, un rôle popularisé au début des années 1920 par Douglas Fairbanks.



Si dans *Le Signe de Zorro* la Californie espagnole des années 1800 a remplacé, comme toile de fond, l'Angleterre du 12^e siècle, on y retrouve la figure du justicier hors-la-loi (Robin/Diego) appartenant à la noblesse mais allié du petit peuple, luttant contre un despote (le prince Jean/Quintero) pour rétablir une figure légitime (le roi Richard/Alejandro Vega), non sans conquérir au passage le cœur d'une belle rencontrée dans le camp ennemi (Marian/Lolita).

L'acteur Eugene Pallette, qui interprétait l'un des fidèles compagnons de Robin, le bouillant et truculent frère Tuck, tient dans *Le Signe de Zorro* un rôle très semblable, celui du père Felipe, protecteur des pauvres et révolté contre l'injustice au point de s'autoriser quelques entorses aux prescriptions de sa religion. Quant au capitaine Esteban Pasquale, véritable ennemi de Zorro car Quintero apparaît davantage comme un bouffon, il

est interprété par Basil Rathbone qui était déjà le méchant principal des *Aventures de Robin des bois*, sir Guy of Gisbourne. Le point d'orgue des deux films est un fougueux duel à mort opposant Rathbone au héros. Les deux duels sont chorégraphiés par un célèbre maître d'armes d'Hollywood, Fred Cavens, qui avait été le collaborateur de Douglas Fairbanks après 1925.

Le personnage de Zorro est interprété, dans le film de Mamoulian, par l'acteur Tyrone Power dont un précédent rôle pouvait faire penser au justicier masqué : celui de Jesse James (*Le Brigand bien-aimé*, Henry King, 1935), jeune paysan changé en hors-la-loi par le comportement inique des toutes-puissantes compagnies de chemin de fer.

Ces multiples recoupements témoignent de la science du recyclage des sujets et des personnages, des comédiens et des réalisateurs (et de tous les autres collaborateurs) caractéristique des méthodes de production de l'âge d'or d'Hollywood. Elles expliquent, côté spectateur, le sentiment plaisant de familiarité que l'on peut éprouver à circuler de l'un à l'autre de ces films, la confusion qui parfois en résulte, et aussi comment peut naître de la vision de ces films un film purement mental fait de toutes ces expériences d'aventure, d'amour, de mouvement, de visages mêlés – ce qui n'empêche pas certains d'entre eux de surpasser les autres dans notre mémoire tout en tirant une part de leur aura de leur appartenance à cet ensemble.

De Zorro à Batman : le père des super-héros

La 20th Century Fox a confié la réalisation du *Signe de Zorro* à Rouben Mamoulian. Ce n'était pas un habitué du film de cape et d'épée. Originaire de Tbilissi en Géorgie, d'abord metteur en scène de théâtre et d'opéra, Mamoulian s'était fait connaître à Broadway où il avait créé en 1927 la pièce *Porgy*, dont George et Ira Gershwin tirèrent en 1935 l'opéra *Porgy and Bess*, également créé par lui. Mamoulian est appelé à Hollywood par la Paramount à la fin des années 1920, lorsqu'au passage du muet au parlant les produc-

teurs de cinéma se tournent vers les professionnels du spectacle parlé et chanté.

Au cinéma, il réalise en 1935 le premier film en prise de vue réelle en Technicolor trichrome, *Becky Sharp* (*Le Signe de Zorro*, contrairement aux *Aventures de Robin des bois*, sera tourné dans un magnifique noir et blanc qui sied parfaitement à son héros masqué). Il fait jouer Marlène Dietrich (*Le Cantique des cantiques*, 1933), Greta Garbo (*La Reine Christine*, 1933), réalise plusieurs comédies musicales (*Love me tonight* en 1932 avec Maurice Chevalier et Jeannette McDonald, et plus tard *La Belle de Moscou* en 1957 avec Fred Astaire et Cyd Charisse).

En dépit de sa filmographie quelque peu hétéroclite, les auteurs qui se sont penchés sur son œuvre ont noté la récurrence d'un thème évidemment essentiel dans *Le Signe de Zorro* : la dualité de l'être, le conflit intérieur. C'est vrai de la reine Christine, partagée entre sa fonction de reine et ses sentiments de femme, et qui pour éprouver un peu de liberté s'autorise une escapade anonyme déguisée en homme. C'est encore vrai de Diego/Zorro. Et c'est superlativement vrai dans l'adaptation réalisée par Mamoulian en 1931 du roman de Robert Louis Stevenson... *Dr Jekyll et M. Hyde* !

Ce thème deviendra un classique du film de super-héros : Batman, Spiderman, Superman sont obligés de dissimuler leur nature profonde à leur entourage, ce qui n'est pas sans entraîner de sérieuses complications dans leur vie sentimentale. Zorro est un peu leur père à tous. Bob Kane, le créateur de *Batman* en 1939, n'a pas caché s'être inspiré du justicier californien tel qu'interprété par Douglas Fairbanks en 1920.





La beauté du geste

par Emmanuel Siéty

Dans la catégorie des films « de cape et d'épée », la première version du *Signe de Zorro* avec Douglas Fairbanks occupe une place fondatrice. Fairbanks y campe un personnage héroïque, différent de ceux auxquels il était accoutumé et qui étaient plus proches de la comédie (même si le personnage de Diego est encore prétexte à comédie dans le film de Niblo). Couronnée de succès, cette tentative de Fairbanks inaugure une série de films d'aventures à grand spectacle (*Les Trois Mousquetaires*, *Robin des bois*, *Le Voleur de Bagdad*, *Le Pirate noir*...). Fairbanks, acteur et athlète, y accomplit lui-même les cascades faisant feu de tout bois (édifices, rideaux, voiles de navire, tables, jarres, balcons...).

Le film de Rouben Mamoulian avec Tyrone Power appartient à la deuxième génération des films de cape et d'épée, celle du cinéma sonore des années 1930-1940 dans laquelle s'illustra particulièrement Errol Flynn, et qui puise en partie dans le stock des sujets déjà traités à l'époque du muet (exemplairement : Zorro et Robin des bois).

Selon Tom Milne, auteur d'un livre sur Mamoulian, certains critiques jugèrent à l'époque que Tyrone Power n'accomplissait pas suffisamment de prouesses physiques en comparaison de son illustre prédé-

cesseur Douglas Fairbanks. Par ailleurs, contrairement à Fairbanks, Power était doublé dans les scènes d'action. De telles réserves tranchent pourtant avec l'impression que laisse le film – impression de virtuosité, de fluidité, de mouvement, « sensation d'action ». Milne l'exprimait à sa façon en observant que si Power n'avait pas la combattivité et le mordant d'un Fairbanks, la mise en scène de Mamoulian y suppléait largement. Il ne faudrait pourtant pas s'en tenir à l'idée d'un réalisateur palliant par la mise en scène les faiblesses de son acteur, car le plaisir que procure le film est incontestablement « conduit » par les corps des trois acteurs principaux (Tyrone Power, Linda Darnell, Basil Rathbone). Il est toutefois vrai que *Le Signe de Zorro* nous invite à évaluer plus finement ce que peut être l'action, ou la « sensation d'action », dans un film qui vise précisément à satisfaire certaines attentes du public de ce côté-là.

La retenue plutôt que la débauche d'effets

Il faut se garder de méconnaître le rôle des producteurs dans les parti-pris esthétiques des films de l'époque classique d'Hollywood. En l'occurrence, les mémos de Darryl F. Zanuck, le producteur du *Signe de Zorro*, l'un des plus célèbres d'Hollywood, insistent au moment du tournage sur la nécessité de faire preuve de retenue en matière de prouesses : « Nous devons mettre la pédale douce sur l'héroïsme et le mélodrame et nous ne devons jamais forcer les choses [...] Si jamais le public a l'impression que le héros prend des risques inutiles juste pour le plaisir, il cessera de s'y intéresser. » Et de citer en exemple deux films tournés peu avant : *Le Brigand bien-aimé* de Henry King avec Tyrone Power, et *Les Aventures de Robin des bois* de Michael Curtiz avec Errol Flynn.

Si *Le Signe de Zorro* est un film d'action, c'est donc en vertu d'une conception du « film d'action » qui diffère radicalement de celle qu'on trouve à l'œuvre dans les variations les plus récentes sur Zorro, celles



de Martin Campbell avec Antonio Banderas, qui se signalent par une ostentation ludique et une démesure manifestement empruntées aux films d'art martiaux de Hong-Kong.

Les principes du maître d'armes Fred Cavens, responsable de la conception des duels dans *Le Signe de Zorro*, témoignent également d'une économie gestuelle fondée sur le naturel et le vraisemblable, en opposition avec les folles cascades contemporaines : « Tous les mouvements – au lieu d'être aussi petits que possible, comme dans les compétitions d'escrime – doivent être larges mais néanmoins corrects. Amplifiés est le mot. Le combat devrait contenir les attaques et les parades les plus spectaculaires possibles tout en restant logique par rapport à la situation. En d'autres termes, le duel devrait être un affrontement et pas une exhi-



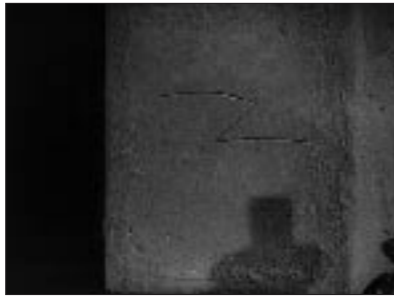
bition d'escrime, et devrait s'écarter de temps à autre des gardes et des bottes classiquement correctes. Les attitudes qui naissent spontanément dans le feu de l'action devraient prédominer. Quand cela se produit la performance dans son ensemble procure une impression de force, d'adresse et de grâce virile. »

Ces principes énoncés par Darryl F. Zanuck et Fred Cavens nous aident à cerner la qualité narrative et visuelle du film de Mamoulian : une manière de faire avancer le récit sans détours mais avec un sens de la courbe et de l'ornement, sans vanité ni gestes superflus mais avec élégance. Le duel entre Diego et Esteban offre une belle illustration de cette « ampleur tempérée ». Et tout d'abord par sa manière de survenir sans tambour ni trompette. Certes, nous l'attendions, ce duel – le capitaine Esteban est le véritable



adversaire de Zorro, son ennemi personnel, tout dans le film nous l'indique à commencer par leur première rencontre, où Esteban est déjà l'épée à la main. Mais il suffit d'une subtile surenchère de Diego sur l'irritation d'Esteban pour que nous y soyons – pour que la rage intérieure d'Esteban, conformément au dessein de Diego d'en finir, se matérialise et se structure sous la forme codée d'un duel.

– l'ordre spatial et les courbes du mouvement
Esteban se prépare en maître d'armes qu'il était – exercices d'assouplissement et vérification du tranchant de la lame par le geste, non dépourvu d'esbroufe, de trancher une bougie, geste auquel Diego répond en tranchant à son tour une bougie mais sans séparer les morceaux, autrement dit en ayant l'air de ne pas y toucher. Et, donc, en ayant l'air de ne pas y toucher,



L'estocade est précédée d'un surcroît d'énergie, un assaut d'une extrême fougue spectaculairement suivi d'une immobilisation totale, animale, suivie à son tour du coup fatal filmé en deux plans : un plan où Diego pénètre le cadre par la gauche en portant le coup – la pénétration du cadre doublant le transpercement du torse ; puis un travelling avant sur Esteban selon l'axe du bras tendu et de l'épée de Diego, épousant l'avancée meurtrière de

la mine de rien, nous parvenons bel et bien au clou du spectacle. Pas de musique : les lames et les intentions sont à nu, sans doublure musicale. Le commencement est on ne peut plus cadré : le tapis rectangulaire semble délimiter l'aire d'affrontement, comme un *ring* ; le bureau clôture l'espace ; les deux compétiteurs définissent un axe perpendiculaire à la caméra.

Mais très vite, au gré des déplacements de l'un et l'autre, l'espace rectangulaire est débordé, les axes de déplacement en diagonale apparaissent ainsi que les boucles, les inflexions de trajectoire et les points de rebroussement, conduisant les deux hommes aux quatre coins du décor, les faisant tourner parfois autour d'un axe central (le centre du tapis, la sphère armillaire) ou autour de l'un des deux duellistes transformé en axe de rotation pour l'autre.

– l'ardeur des duellistes et le calme des statues

Tandis que la sueur perle sur leurs visages et que leurs cheveux s'ébouriffent dans l'ardeur du combat, les statuetstes semblent suivre avec une indifférence tranquille et énigmatique ce duel à mort. Sous le regard d'une femme peinte (comme dans *Lolita* de Stanley Kubrick), Esteban meurt transpercé par la lame de Diego.

– le rythme des corps et des plans

la lame. Le coup est filmé avec une franchise totale, de face, et une tache sombre se forme et s'élargit à l'endroit de la touche. Esteban s'effondre sous le regard de la femme peinte dont la chute à son tour dégage opportunément le pan de mur déjà signé d'un « Z », conformément à la dramaturgie aristotélicienne du hasard (dans sa *Poétique*, Aristote préconise les situations où les événements *attendus* s'accomplissent *comme par hasard*).

Un film « d'action » ?

Dans *Le Signe de Zorro* les scènes d'action ne sont finalement pas très nombreuses ni exceptionnellement spectaculaires. Quelles sont les prouesses physiques accomplies dans le film, et singulièrement par Zorro ? On peut décider d'en faire un recensement, en une naïve opération de quantification de l'énergie dégagée par le film. Une telle tentative fait immédiatement apparaître une difficulté inhérente au fait que dans un film, *tout* en réalité est physique : nous ne voyons rien d'autre que des corps en activité, serait-ce la simple activité de vivre, d'exister devant la caméra. Mais si l'on s'en tient aux actions acrobatiques ou sportives, physiquement éprouvantes, de celles qu'un cascadeur ou un homme de l'art effectue éventuellement à

la place de l'acteur, et qui font qu'un film peut se trouver catalogué dans la catégorie des « films d'action », l'inventaire se bornerait en gros à ceci : un grand duel (Diego contre Esteban) ; deux poursuites à cheval (après la visite à Quintero et le vol de la recette des impôts) ; l'évasion de Zorro hors de la propriété de l'alcalde (franchissement du mur d'enceinte relativement peu élevé en s'aidant avec un arbre) ; la mêlée finale (avec pour Diego une escapade de chat sur le toit de la résidence pour ouvrir la grille).

Seulement cet inventaire grossier fait aussitôt apparaître que la courbe des émotions, la courbe d'adrénaline et de plaisir du spectateur reposent sur une quantité d'autres actions jusqu'au niveau le plus fin du film, celui des mouvements d'ombre et de lumière.

À l'inventaire précédemment entrepris on peut ajouter deux autres duels (Zorro contre un soldat désarmé en quelques secondes à la sortie de la chapelle, et surtout Felipe contre Esteban : duel émotionnellement fort, à proportion de l'inégalité des forces donc du courage que cela suppose pour Felipe de dégainer contre Esteban, et en raison du caractère transgressif d'un tel geste pour un prêtre) et les deux apparitions de Zorro/Diego (dans le bureau de l'alcalde et celle de Diego déguisé en *padre* dans la chapelle). Mais c'est sur d'autres instants qu'il nous faut attirer l'attention comme participant, en finesse, de la sensation de mouvement et de fluidité du film :

– la visite clandestine de Zorro à Lolita, c'est-à-dire, en termes événementiels : la chorégraphie des entrées et des sorties, des apparitions et des éclipses, la chute d'une rose blanche sur un pan de robe chatoyante, le travelling avant sur le baiser – etc.

– la gestuelle d'Esteban/Rathbone : l'épée incessamment sortie pour fouetter l'air et pour fendre un ennemi imaginaire, pointée à l'occasion sur Gonzalès ou sur Quintero ; la magnifique estocade portée contre une pomme lors du dîner ; les exercices d'assouplissement, à la fois drôles et réalistes, soulignant la flexi-

bilité du corps de Rathbone, semblable à celle d'une lame (tout identifie Esteban/Rathbone à une lame : profil en lame de couteau, diction tranchante/cinglante, regard perçant, souplesse et fermeté du corps à la fière stature).

– gestes encore, et non des moindres ! le « Z » tracé à l'épée, frappante symbiose de force concrète (qui mord l'étoffe, la pierre, le bois et la chair) et d'action symbolique.

Et plus spectaculaire encore : le puissant geste de défi et de dépit puis de victoire, celui de l'épée lancée par deux fois en direction du plafond, pour l'y ficher.

Le motif de l'épée lancée en hauteur et fichée dans un mur était déjà présent à la fin du film de Fred Niblo. Mais Mamoulian confère à ce geste une tout autre dimension en le dédoublant et en le magnifiant pour en faire une signature du film. Le geste est désormais positionné à l'orée de l'aventure, et il est répété pour clôturer le film. La première fois il est exécuté sans coupe, dans un plan large qui atteste l'effectivité du geste et le trajet contre nature de l'épée, propulsé verticalement comme une fusée à l'encontre de l'attraction terrestre – un recadrage sur l'épée suspendue établissant ensuite solidement sa valeur de blason.

Dans le film de Mamoulian, l'épée suspendue acquiert une valeur symbolique inédite. Elle ne dit plus,



comme dans le film de Niblo, que l'aventure est terminée ou qu'à la rigueur elle pourrait avoir une suite dans un autre film. Car ainsi positionnée en début du film elle ne peut être qu'une fausse clôture (motif excitant pour le spectateur qui sait fort bien que tout commence et qui attend par conséquent que le vent tourne, que le courroux des dieux bouscule le cours paisible des choses, qu'un hasard espéré vienne transmuter cette fin en commencement). L'épée suspendue au plafond n'est pas une épée au repos, elle subit l'assaut continu et implacable des lois de l'attraction terrestre acharnées à l'arracher à son socle retourné. À cet endroit du film, si Diego pense ne plus avoir besoin de son épée dans la sommeillante Californie où il est rappelé par son père, le spectateur, lui, sait bien qu'il n'en sera rien, et cette épée suspendue devient alors pour lui le signe exact du contraire de ce qu'elle signifie pour Diego : une épée de Damoclès.

Et l'inventaire pourrait continuer pour rendre justice aux tours de magie de Diego auprès de son père, lors du dîner et surtout dans la prison pour s'emparer de la clé (sa main capte la lumière, blanche sur fond noir), pour attirer l'attention sur la courbe d'une chevauchée au clair de lune suivant harmonieusement la courbe des ramures d'arbres... Ou encore, pour célébrer la magnifique ouverture du film : la double rangée des soldats entrechoquant leurs lames en même temps, au rythme exact de la musique, double haie face caméra qui fend profondément l'espace comme plus tard le fera la lame de Diego contre Esteban. Ou encore, au plus discret des harmonies d'événements : le passage d'une femme dans l'encadrement de la porte d'auberge à la seconde où Diego jette un froid en déclarant être le fils de l'alcalde (« un ange passe »).

Plaisir sensuel du mouvement – la danse

On l'aura compris, la grâce et la séduction du film de Rouben Mamoulian reposent sur une précision et une élégance d'exécution des gestes et des mouvements,



comme sur l'élégance et la précision de leur saisie par la caméra, et sur un art consommé de l'intégration du mouvement à une architecture de lumière et d'ombre (nous reviendrons plus loin sur ce dernier point). Interrogé sur les procédures adoptées par son père et lui-même en matière de cascades, Douglas Fairbanks Jr (le fils de Douglas Fairbanks, devenu acteur à son tour) expliquait : « elles étaient planifiées et pensées en avance avec autant de soin et d'attention qu'aurait pu en avoir Fred Astaire pour préparer un numéro

de danse. [...] De plus elles étaient souvent accompagnées au métronome. On déterminait à l'avance la musique ou le tempo de la musique. [...] Mon père se concevait davantage comme un danseur que comme un athlète. »

Cette affinité du film d'action/aventure/cape et épée avec la danse est peu apparente dans la version de 1920 réalisée par Niblo. Elle est en revanche remarquablement sensible dans le jeu développé par Fairbanks dans *Le Voleur de Bagdad* de Raoul Walsh. Et elle l'est encore, intimement liée cette fois à la mise en scène, dans *Le Signe de Zorro* de Mamoulian.

Une des scènes d'action les plus frappantes du film, et que nous avons délibérément omis de citer plus haut, est la scène de danse qui unit Diego à Lolita chez Quintero, qui ne figure pas dans le roman de McCulley ni dans la version de Niblo très proche du roman, mais qui n'a sans doute pas échappé aux scénaristes du *Masque de Zorro* de Martin Campbell car une des scènes flamboyantes du film est un *paso doble* dansé par Antonio Banderas et Catherine Zeta-Jones. Dans la scène du film de Mamoulian, Diego se révèle non seulement cavalier et escrimeur, mais danseur. Pour dissiper le malaise après l'échange entre Esteban et Diego, Inez demande à Diego de leur montrer les pas de danse à la mode à la Cour. Il accepte, se lève ; elle se lève aussi... mais lui s'est déjà tourné vers Lolita, qu'il avait pourtant jusqu'à présent soigneusement ignorée ou toisé avec arrogance, pour l'inviter. Moment important du film, car Diego y fait une entorse à sa stratégie de dissimulation en invitant l'élue de son cœur plutôt qu'Inez, et en exprimant l'ardeur de ses sentiments au travers de la danse ou, si l'on préfère, « sous couvert » de la danse en tant que forme codée et socialement acceptable de la parade amoureuse. Cette séquence tout à fait pudique revêt néanmoins une dimension érotique car les sentiments y sont conduits, comme nous l'écrivions plus haut, par les corps. Toute la fatuité du personnage de Diego se



Arènes sanglantes, Rouben Mamoulian, 1941.

trouve effacée pour Lolita par cette démonstration physique qui produit en elle un authentique émoi. De façon frappante, c'est encore une scène de danse qui constitue un des moments mémorables du film suivant de Mamoulian, *Arènes sanglantes*, dont une version plus ancienne avait été réalisée également par Fred Niblo en 1922 avec le célèbre acteur – et danseur – Rudolph Valentino. Tyrone Power et Linda Darnell tiennent encore la vedette de ce film réalisé un an après *Le Signe de Zorro*, mais la scène de danse

unit un autre couple, celui d'Anthony Quinn et Rita Hayworth. L'histoire du film est celle de l'ascension et du déclin d'un torero jusqu'à sa mort dans l'arène, dans une ultime minute de gloire, en Espagne au dix-neuvième siècle. Au faîte de sa gloire, Juan (Tyrone Power), le torero, quitte l'amour de jeunesse devenue sa femme (Linda Darnell), pour une autre femme, Dona Sol, absolument fatale (Rita Hayworth), qui l'abandonne pour la nouvelle étoile montante de la corrida, Manolo. En dansant avec Manolo, Dona Sol s'offre on ne peut plus clairement à lui sous les yeux de Juan. La danse assume donc, de façon plus explicitement sensuelle, une fonction similaire à celle qu'elle avait dans *Le Signe de Zorro*. Il s'agit par ailleurs d'un *paso doble*, danse dans laquelle les deux partenaires réinterprètent la relation du torero à sa cape – la femme tournoyant et virevoltant comme elle entre les mains de l'homme.

Dans la scène de danse du *Signe de Zorro* c'est le corps de Diego qui se trouve réinvesti érotiquement par Lolita qui en avait pour ainsi dire fait le deuil, et c'est le corps de Diego qui est le plus mis en valeur par la caméra (la fermeté des mollets et des fesses étroitement moulés par le costume). Cette érotisation du corps masculin est centrale dans *Arènes sanglantes*, où Juan revêt son « habit de lumière » devant une cour d'hom-



mes avant de se donner à admirer par la foule entière dans l'arène où il se livre à l'« *art of killing* » (pour reprendre la formule d'ouverture du *Signe de Zorro*) de la tauromachie. Diego/Zorro, comme le montre la séquence d'ouverture évoquée plus haut (celle où Diego revêt une tenue d'apparat pour séduire une femme), est également sensible à la séduction de la parure – et l'on peut faire l'hypothèse que c'est là en partie ce qui l'attire dans le rôle de Zorro, héros masqué vêtu de noir (Diego reconnaît lui-même auprès de Felipe qu'il ne peut se confier à son père car celui-ci gâcherait le plaisir de l'affaire, « *would spoil the fun* »).

Lorsqu'il se confie à Lolita dans sa chambre, Diego emploie lui-même le terme de « mascarade » pour désigner ses subterfuges, renvoyant ainsi à la tradition carnavalesque du masque, en rapport avec le jeu, la séduction et les libertés qu'autorise la dissimulation de l'identité derrière un « loup ». On peut penser au début du film de Joseph Von Sternberg, *La Femme et le Pantin*, dans lequel Marlène Dietrich séduit un bel inconnu lors d'un carnaval à Séville, tous deux échangeant des regards plein d'ardeur et de coquetterie joyeuse à travers leurs masques. Si Fred Cavens parle de « grâce virile » au sujet des combats à l'épée, il ne faut pas négliger la dimension de grâce féminine que Mamoulian accorde au personnage de Diego en le constituant comme objet de regard et de désir (une place classiquement accordée aux femmes à l'écran), et accorde aussi film dans son ensemble.

D'ombre et de lumière

Le jeu de séduction ne se limite en effet pas au masque de Zorro, mais s'étend à la mise en scène et aux jeux d'éclairage pour devenir jeu d'ombre et de lumière. Le choix de tourner le film en noir et blanc était à ce titre une idée des plus heureuses – alors qu'une riposte irréfléchie aux *Aventures de Robin des bois* en technicolor de la Warner, avec sa débauche de couleurs vives, aurait pu inciter la 20th Century Fox à



tourner *Le Signe de Zorro* en couleur (comme ce sera le cas, un an plus tard, d'*Arènes sanglantes*).

Les exemples ne manquent pas de l'utilisation à la fois ludique et romantique du clair-obscur dans le film, si parfaitement adapté à son héros nocturne.

Dans le bureau de l'alcalde où Zorro s'introduit de nuit pour effrayer Quintero, puis dans la chapelle avec Lolita, mais aussi dans la salle où s'accomplit la collecte des impôts, Mamoulian joue à merveille de l'éclairage à la chandelle et aux torches pour distribuer l'ombre et la lumière dans l'espace, favoriser et magnifier les apparitions et les disparitions de son héros en l'enfouissant dans des bouches d'ombre ou en le détachant sur fond plus clair.

Le bureau de l'alcalde est éclairé par les flammes de chandelles visibles dans le champ. La lumière se distribue donc selon le principe du clair-obscur, les zones illuminées se situant dans un périmètre limité autour des sources lumineuses à faible portée que constituent les chandelles, tandis que le reste de l'espace plonge

dans l'obscurité. Bien sûr le chef-opérateur avait certainement disposé un éclairage d'appoint hors champ – mais celui-ci est mis au service du clair-obscur de l'éclairage aux chandelles.

Avant l'arrivée de Zorro, l'éclairage confère un caractère mystérieux aux figures sculptées des chandeliers qui hantent ces lieux. Lorsque Zorro éteint la flamme d'une chandelle du plat de l'épée, la fumée dégagée par la chandelle traverse un faisceau lumineux de façon à former d'élégantes volutes claires parfaitement dessinées sur fond sombre. Ensuite, lorsque la tête de Zorro passe l'angle du mur, l'éclairage est conçu de telle sorte que l'on voit seulement ses yeux dans la découpe du masque, mais sans voir les limites du masque lui-même car il est enveloppé par les ténèbres, d'où l'impression que ce sont les ténèbres qui ont des yeux. Quand Zorro pointe son épée sur Quintero, la pointe de l'épée brille davantage que le reste de la lame, ce qui confère une certaine magie à la lame et accroît la portée menaçante du geste. La silhouette



de Zorro (visage masqué et chapeau) se découpe sur un pan de mur éclairé à cet effet. Et lorsqu'il fait quelques pas en direction de Quintero et se penche sur lui, la silhouette de son chapeau se projette en ombre chinoise sur le mur derrière Quintero comme pour mieux serrer sa proie. De même, le « Z » tracé à l'épée sur le mur est nettement mis en valeur par l'éclairage d'une chandelle, présente sur le bord du cadre. Enfin, quand Esteban se précipite dans le couloir pour donner l'alarme, des sources lumineuses, non visibles dans le cadre, soulignent les arceaux circulaires de la voûte qui se distribuent en profondeur à partir de la silhouette dressée d'Esteban, comme pour donner un écho plastique à l'ordre qu'il lance en direction des deux soldats situés à l'autre extrémité du couloir. L'espace de la chapelle où Diego se trouve seul avec Lolita est également modelé selon le principe du clair-obscur. Les visages, les mains jointes en prière de Lolita y deviennent des foyers de lumière. Le visage de Diego, enfoui sous une capuche, s'illumine opportu-

nément au gré de ses mouvements de tête. Par exemple, quand Lolita fait part de ses doutes à l'égard de son oncle, la tête de Diego se redresse doucement de telle sorte que ses yeux se trouvent éclairés, signalant un redoublement de son attention. Puis lorsque Lolita suggère qu'elle serait peut-être aussi bien au couvent, Diego réagit vivement et de nouveau ses yeux passent dans la lumière, donnant davantage d'intensité à sa réaction.

Lors de la collecte des impôts, le profil d'Esteban se détache sur fond clair. Lorsque Zorro, du haut de l'escalier, menace de son pistolet l'ensemble des soldats, une torche située en contrebas permet à son ombre de se projeter sur un mur derrière lui, le noir de l'ombre prolongeant alors celui de son costume pour former un grand corps noir mi-chair mi-ténèbres.

Le romantisme et l'expressivité tempérée de l'éclairage s'accompagnent d'un sens également ornemental et décoratif. Lors de la première rencontre d'Esteban et Diego, les deux hommes s'arrêtent un instant au



cours de leur conversation. À cet endroit précis une fine découpe de feuillages en ombres chinoises, derrière Esteban et Diego, rime élégamment avec les broderies de la cape de Diego. Le jeu du noir et blanc se joue également au travers de multiples costumes : mantille blanche de Lolita sur robe à justaucorps noir et volants blancs (la croix accrochée en pendentif autour du cou ressortant sur l'étoffe noire) lorsque Diego l'aperçoit pour la première fois jouant avec le petit chat d'un blanc immaculé ; « habit de lumière » de Diego lors de la scène de danse avec Lolita ; robe en soie blanche de Lolita dans la chambre à coucher (voir analyse de séquence) ; robe et coiffe noires dans la chapelle.

Le sentiment de l'Espagne, tel qu'il se manifeste au travers de la danse encore (dramatisation et arabesque des mouvements de poignet du flamenco par exemple) traverse donc *Le Signe de Zorro*, mais il ne s'y exprime pas avec l'excès adopté de façon justifiée dans *Arènes sanglantes*, Mamoulian choisissant ici de le maintenir dans des harmonies plus classiques. Cet équilibre subtil fait du *Signe de Zorro* le film d'action que nous avons essayé de cerner : à la fois léger et romantique, futile et touchant, profondément classique et non dépourvu de maniérisme. Plutôt qu'un film d'action au sens ordinaire du terme, un film subtilement « mouvementé » - comme on le disait autrefois des plaques de lanternes magiques animées.



Séquence 0



Séquence 1



Séquence 1



Séquence 1



Séquence 2



Séquence 2

Déroulant

La date à laquelle les événements relatés par le film sont censés se produire n'est pas précisée dans le film (ni d'ailleurs dans le livre). Comme l'action se situe à Los Angeles à l'époque de la domination espagnole, nous pouvons toutefois situer l'histoire entre 1781, date à laquelle la ville de Los Angeles est officiellement fondée par les colons espagnols, et 1821, date à laquelle la Californie passe *de facto* sous l'autorité du Mexique indépendant.

La première adaptation cinématographique de Zorro situait l'action vers 1820 (le film date de 1920 et un carton introductif nous transporte une centaine d'années en arrière (« *nearly a hundred years ago* »). Dans la série produite par Walt Disney, le carton introductif du premier épisode est encore plus explicite : « *Spanish California, 1820* ».

0. Générique

Les mentions du générique s'inscrivent sur des feuilles de parchemin aux bords irréguliers, écartées les unes après les autres comme si elles étaient feuilletées par une main invisible. Les lettres aux bords effrangés confèrent aux inscriptions un caractère brut.

1. Ouverture à Madrid [52'' à 4'56]

Un carton introductif situe l'ouverture du film à Madrid, « quand l'empire espagnol couvrait une bonne partie du globe, et qu'il était de bon ton d'enseigner aux jeunes gens l'art de tuer » (« *when the Spanish Empire encompassed the globe, and young blades were taught the fine and fashionable art of killing* »).

Diego Vega, jeune californien en formation à l'école militaire de Madrid, est rappelé par son père en Californie. Ces quelques minutes suffisent à nous livrer un portrait de Diego : excellent cavalier, fine lame, séducteur. Repères essentiels pour ne pas être dupe de la comédie qu'il va ensuite jouer.

Avant son départ Diego dresse à ses camarades le portrait d'une Californie sommeillante où l'on n'a rien d'autre à faire que se marier, élever des enfants bien gras et regarder pousser les vignes ! Il se débarrasse spectaculairement de son attribut guerrier, l'épée, en l'envoyant énergiquement se ficher dans les poutres du plafond. Cet augure (en parole et en geste) contient pour le spectateur la promesse de son exact contraire. Mais c'est par ces mêmes paroles et ce même geste que Diego viendra clore le film, en clin d'œil à son ouverture.

2. Le voyage du retour [4'56 à 8'46]

Retour en bateau, puis premiers échanges avec les péons de Californie. À chaque fois qu'il indique être le fils de l'alcalde (c'est-à-dire le représentant local de l'autorité, détenteur du pouvoir exécutif et judiciaire), Diego suscite l'effroi autour de lui. À sa grande surprise car il ne sait pas que son père a été démis de ses fonctions (la séquence suivante le lui apprendra). Ces quelques rencontres avec la population nous renseignent sur les exactions commises par l'alcalde. Le film plante aussi le décor : la petite bourgade de Los Angeles, l'animation populaire de la place du marché... Un attelage dépose Diego devant la résidence de l'alcalde.

3. La nouvelle donne [8'46 à 16'28]

Dans la maison de son père transformée en camp retranché, Diego va rencontrer ses futurs adversaires : le capitaine Esteban Pasquale, aide de camp du nouvel alcalde, constamment « démangé » par son épée, qui lui expose la nouvelle situation. Puis l'alcalde Don Luis Quintero, pitre sanguinaire qui se précipite sur les vêtements luxueux de Diego pour en tâter l'étoffe.

Questionné par Esteban, Diego veille déjà à dissimuler son authentique tempérament derrière la posture du jeune homme futile et efféminé (gestuelle du mouchoir brodé porté aux narines).

Diego fait aussi la connaissance d'Inez Quintero, sitôt conquise par ce jeune homme aux manières raffinées auréolé de son séjour à Madrid, capitale de l'empire espagnol. Au même moment l'attention de Diego est captée, à travers les barreaux de la fenêtre, par la fraîche Lolita dans le jardin. Diego prend congé sans qu'elle l'ait vu, mais non sans que sa curiosité ait été piquée par ce nouveau venu dont l'effet sur Inez ne lui a pas échappé.

Diego reprend la route vers l'hacienda de Don Alejandro, escorté par le sergent Gonzales et ses hommes. De nouveaux détails nous sont livrés concernant la façon brutale dont l'alcalde et son complice pratiquent la collecte des impôts.

4. Retrouvailles familiales [16'28 à 21'07]

Dans l'hacienda familiale, effusion des retrouvailles de Diego avec sa mère et les domestiques.

S'agissant du nouveau pouvoir en place, deux points de vue s'opposent dans le bureau du père de Diego : celui d'Alejandro Vega et de deux autres notables, passifs par légalisme (il faut respecter l'autorité en place, aussi injuste soit-elle) et pragmatisme (une révolte des caballeros échouerait), et



Séquence 2



Séquence 3



Séquence 3



Séquence 3



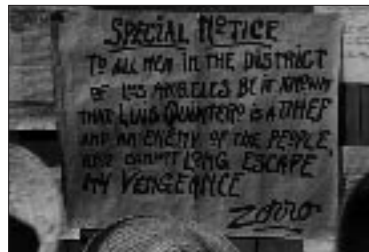
Séquence 4



Séquence 4



Séquence 5



Séquence 5



Séquence 6



Séquence 7



Séquence 7



Séquence 8

celui du père Felipe, éducateur du jeune Diego, qui prône le recours à la force. On sait à quel point de vue se ralliera Diego – mais pour l’heure, celui-ci prend sur lui de provoquer la stupeur et l’écœurement d’Alejandro Vega et du père Felipe en feignant l’indifférence.

5. Zorro se manifeste [21’07 à 26’07]

Zorro (« renard » en espagnol) se manifeste une première fois auprès de la population opprimée en ridiculisant deux soldats et en placardant un message d’espoir, et une deuxième fois en interceptant l’attelage de Quintero et Inez pour leur dérober or et bijoux.

Les deux fois, il signe son action d’un « z » en balafrant, de la pointe de son épée, la veste d’un soldat et la banquette de l’attelage. Sa tête est mise à prix 5000 pesos.

6. Zorro pose ses conditions [26’07 à 30’42]

Deuxième séquence chez l’alcalde, de nuit et en deux temps (segment 6 : dans le bureau de l’alcalde ; segment 7 : dans la chapelle avec Lolita).

Zorro s’introduit dans le bureau de l’alcalde et entreprend de l’effrayer pour le pousser à la démission, puis s’éclipse après avoir tracé sa signature sur un mur.

L’alerte est donnée dans la résidence.

7. Zorro et Lolita [30’42 à 35’14]

Tandis que les soldats fouillent le jardin, éclairés par des flambeaux, Lolita se recueille dans la paisible chapelle, priant la vierge de lui accorder un gentil et courageux mari, beau si possible. Zorro entre, dissimulé sous la robe d’un *padre*. Il recueille ainsi les confidences de Lolita et la complimente sur sa beauté. Emue et intriguée, Lolita comprend toutefois qu’elle a affaire à un imposteur en découvrant l’épée qui dépasse de la robe. Mais lorsqu’Inez entre pour l’avertir que Zorro rôde dans les parages elle ne le dénonce pas. Au contraire un sourire trahit son émotion. Zorro embrasse sa main avec fougue avant de la laisser partir.

8. Poursuite [35’14 à 37’47]

À peine sorti de la chapelle, Zorro est pris en chasse par un soldat. Il en vient à bout rapidement et s’échappe de la propriété. S’ensuit une poursuite à cheval. Zorro échappe à nouveau à ses poursuivants en sautant d’un pont dans la rivière.

9. La collecte des impôts [37’47 à 40’37]

Plan isolé : un placard indique que la tête de Zorro est désormais estimée à 20 000 pesos. L’affiche est arrachée par Zorro, et son épée trace un « Z » sur le bois nu.

Collecte des impôts sous la supervision d’Esteban : les paysans implorent, l’autorité se montre impitoyable. Zorro s’introduit dans la place et tient les soldats en respect. Il se fait remettre la collecte et s’enfuit. C’est la première fois qu’Esteban le voit de ses propres yeux. Nouvelle chevauchée.

10. Diego et le père Felipe [40’37 à 45’39]

Zorro renvoie son cheval et, caché par les buissons, retire sa panoplie pour redevenir Diego. Ami du notable Alejandro Vega, le père Felipe est aussi le prêtre des pauvres : nous le voyons ici célébrer l’office du soir dans son église, pour le « petit peuple ». Lorsqu’il regagne ses quartiers privés, Diego y est déjà nonchalamment installé (il s’introduira de la même façon dans le bureau de Quintero – voir segment 19). Une fois passée la troupe conduite par le sergent Gonzalès, Diego révèle sa double identité au père Felipe et lui confie son butin pour qu’il soit redistribué.

11. Manœuvres de Diego [45’39 à 51’05]

Comme précédemment (segments 5 et 9), la poursuite du combat nous est signifiée par un plan sur l’affiche appelant à la capture de Zorro. Une lame de couteau vient s’y ficher, porteuse d’une missive de Zorro.

Diego se rend chez l’alcalde à l’invitation d’Inez pour une promenade matinale à cheval, privilège en principe accordé à Esteban furieux. Tandis que Diego manœuvre auprès de Quintero pour attiser sa peur de Zorro et auprès d’Inez en la courtisant et en faisant miroiter à ses yeux les merveilles de la vie de cour à Madrid, Esteban suggère à Quintero qu’un mariage arrangé entre Lolita et Diego pourrait arranger leurs affaires, puis que Zorro réclame le départ de Quintero et le retour d’Alejandro Vega.

12. L’offre de mariage [51’05 à 53’06]

Quintero se rend à l’hacienda des Vega pour formuler son offre. Don Alejandro ne veut pas en entendre parler mais Diego accepte un dîner chez l’alcalde.

13. Dîner chez don Quintero [53’06 à 1h00’26]

Chez Quintero, Diego joue pleinement son rôle de mondain au grand ravissement d’Inez. Échange à fleurets à peine mouchetés entre Diego



Séquence 9



Séquence 10



Séquence 10



Séquence 11



Séquence 12



Séquence 13



Séquence 13



Séquence 14



Séquence 16



Séquence 17



Séquence 17



Séquence 18

et Esteban : le duel se prépare déjà. Lolita, qui attendait le cœur battant l'arrivée du jeune homme, est consternée. Elle vibre toutefois avec lui le temps d'une danse à laquelle Diego la convie, infligeant un camouflet à Inez. Mais aussitôt après, Diego feint le désintéret. La jeune fille court se réfugier dans sa chambre. La séquence se termine par une demande en mariage formulée avec la plus grande désinvolture par Diego, auprès de Quintero.

14. Zorro s'introduit dans la chambre de Lolita [1h00'26 à 1h04'33]

(Voir analyse de séquence)

Zorro s'introduit dans la chambre de Lolita par le balcon. Obligé de s'éclipser, il reparaît sous les traits de Diego et révèle à Lolita sa vraie personnalité et sa double identité. Dans la foulée, Lolita joue la comédie à Inez qui de son côté affecte la plus hypocrite sollicitude.

15. Dispute familiale [1h04'33 à 1h06'08]

Retour de Diego chez lui. Colère et départ rageur du père. Diego s'entretient brièvement avec sa mère : manifestation de l'instinct maternel (« tu nous caches quelque chose »). Noter qu'avec sa mère, Diego évite de jouer la comédie et se comporte sans affectation, en « bon fils ».

16. La révolte gronde [1h06'08 à 1h07'17]

Les péons en colère se pressent aux grilles de la résidence de l'alcalde. Le corps du sergent Gonzales, qui avait fouetté un prêtre récalcitrant, est jeté par-dessus le mur d'enceinte, le torse ensanglanté d'un « Z ».

17. Arrestation du père Felipe [1h07'17 à 1h09'23]

Esteban surprend le père Felipe avec la cassette contenant le butin de Zorro. Felipe tente de l'affronter à l'épée, mais Esteban le désarme. Felipe est arrêté.

18. Lolita avertit Diego [1h09'23 à 1h11'19]

Lolita se rend à l'hacienda des Vega pour avertir Diego de l'arrestation de Felipe. Petite scène de comédie avec le père, surpris qu'une jeune fille

puisse être séduite par son fils. La future belle-fille est adoubee par la « maman ». Diego est résolu à agir contre Quintero. Il s'assure du soutien de Lolita.

19. Diego contre Esteban. Zorro démasqué [1h11'19 à 1h20'57]

En pénétrant dans son bureau, Quintero y trouve Diego endormi. Leur conversation est interrompue par un domestique : Zorro s'est introduit dans le cellier de la résidence. Quintero est sur le point de démissionner mais Esteban survient au dernier moment pour l'en empêcher.

Esteban et Diego se battent en duel. Esteban qui croyait n'en faire qu'une bouchée découvre Diego sous son vrai jour. Quintero assiste au duel entre incrédulité et jubilation de voir Diego tenir tête à son complice devenu menaçant. Esteban est tué par Diego mais aussitôt après Diego, qui a commis l'imprudance de dévoiler ses talents cachés d'escrimeur, est démasqué et arrêté.

20. L'insurrection [1h20'57 à 1h27'20]

Persuadé qu'ils sont de mèche avec Zorro, Quintero convoque les caballeros pour assister à l'exécution de Diego. Mais Diego parvient à les rallier à sa cause, tandis qu'à l'extérieur les soldats échouent à contenir la révolte des péons : alliance providentielle et victorieuse du peuple et des riches propriétaires.

21. Epilogue [1h27'20 à 1h29'54 durée DVD]

Quintero annonce publiquement sa démission en faveur d'Alejandro Vega. Il est renvoyé en Espagne avec Inez. Echo du segment 1 : Diego envoie sa lame au plafond et déclare à Inez qu'il va pouvoir se consacrer à la coutume californienne : se marier, élever des enfants et regarder pousser la vigne.



Séquence 19



Séquence 19



Séquence 19



Séquence 20



Séquence 20



Séquence 21

Analyse de séquence

Segment 14 dans le découpage.

La séquence dure 4 minutes et 7 secondes. Elle comporte 35 plans.

Début : 1h00'26 (sur fondu enchaîné : Diego éternue en guise de réponse à Quintero qui vient de lui offrir la main de sa nièce).

Fin : 1h04'33 (sur fondu enchaîné : les parents de Diego attendent son retour).

Présentation

La séquence se déroule dans la chambre de Lolita, de nuit. C'est une séquence importante, car après avoir joué la comédie de l'indifférence auprès d'elle dans la séquence précédente, Diego lui révèle tout à la fois qu'il est Zorro et qu'il l'aime. C'est un changement important pour Lolita à double titre : de jeune fille solitaire elle passe à l'état de jeune femme aimée et aimante ; d'autre part elle est maintenant une « initiée » (seule avec le père Felipe à connaître l'identité de Zorro). Elle est « dans le secret ».

Espace scénique et circulations

La révélation ne va pas sans com-

plications. Elle va être interrompue une première fois par Quintero (plan 7), obligeant Zorro à se retrancher sur le balcon, puis par Inez (plan 24), précipitant le départ de Diego. La tonalité romantique de la séquence se complique donc d'un brin de suspense mais aussi d'un zeste de comédie : jeu des entrées et des sorties, quiproquos et dissimulations.

L'espace scénique de la chambre comporte deux accès : une entrée « jardin » (le balcon) affectée à la part romanesque et romantique (l'amoureux), et une entrée « maison » (la porte) réservée aux gêneurs (Quintero et Inez).

De manière significative, quand Lolita entreprend de chasser Diego de sa chambre, indignée qu'il se soit fait passer pour Zorro, c'est la porte, et non le balcon, qu'elle lui désigne. Mais après la révélation, c'est par le balcon que Diego s'éclipse. Quant au spectateur, lui aussi a le privilège de s'introduire dans la chambre de Lolita en passant par l'entrée des amoureux dans le premier plan de la séquence (la caméra

s'élève doucement jusqu'au balcon et entreprend un mouvement d'approche de la fenêtre sans toutefois pénétrer dans la chambre, jusqu'à venir cadrer sur la droite, à travers les carreaux de la fenêtre, la jeune fille à la chevelure dénouée – tout ceci soutenu par un thème musical sur lequel nous reviendrons plus loin).

Les entrées et les sorties de personnages rythment la séquence, l'organisant en cinq temps, un peu comme les vers d'une strophe où le dernier ferait écho au premier, le quatrième au second et le cinquième au troisième :

- 1 – LOLITA SEULE : plans 1-4 (durée : 40'')
- 2 – LOLITA/ZORRO : plans 5-7 (durée : 9'')
- 3 – LOLITA/QUINTERO : plans 8-11 (durée : 27'')
- 4 – LOLITA/DIEGO : plans 12-24 (durée : 1'25'')
- 5 – LOLITA/INEZ : plans 25-34 (durée : 1'8'')
- 6 – LOLITA SEULE : plan 35 (durée : 18'')



Plan 1



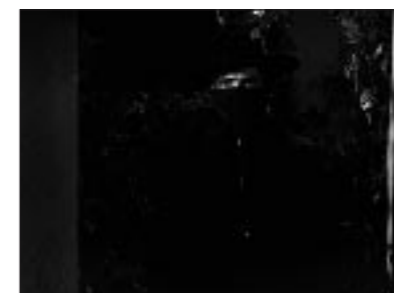
Plan 2



Plan 3



Plan 4



Plan 5



Plan 6

La double entrée en scène de Zorro/Diego

Lolita connaît deux hommes : Zorro, rencontré dans la chapelle (segment 7), et Diego, rencontré lors de la séquence précédente (segment 13). D'un côté le héros romanesque, amant fantasmé ; de l'autre le couard qu'on veut lui imposer comme mari et qui fait injure à ses émotions de femme (au quasi aveu de transport amoureux qu'elle lui fait à l'issue de leur danse, il oppose un simple constat de fatigue). À l'issue de la séquence, les deux figures antagonistes n'en feront plus qu'une. Comment filmer cela ? La révélation peut se faire dans deux sens : Zorro peut révéler qu'il est Diego ou l'inverse, une option excluant l'autre. La visite indésirable de Quintero joue ici un rôle très important, car elle empêche la

première option d'être conduite à son terme : Zorro n'a pas le temps de se dévoiler, il doit s'éclipser sur le balcon et surtout, il retire sa pantofole de sorte que Quintero (on le comprend rétrospectivement) croit surprendre Diego sur le balcon de Lolita, ce que sa morale admet et que son intérêt personnel encourage.

Cette interruption conduit donc le personnage double (Diego/Zorro) à se présenter doublement, à paraître deux fois aux yeux de Lolita, passant de l'ombre à la lumière d'un pas en avant : une première fois sous le costume de Zorro, et une deuxième fois en tant que Diego. De plus elle détermine la tonalité émotionnelle de la révélation à venir puisqu'au lieu de découvrir que Zorro est Diego (*seulement* lui), Lolita va découvrir que Diego est

Zorro (*rien de moins !*). Autrement dit, le film permet à l'option la plus satisfaisante au plan des émotions de se réaliser. Nous verrons Lolita passer de l'hostilité à l'incrédulité, puis littéralement rayonner lorsque la vérité se fait jour (plans 12-19). Au lieu de voir le justicier masqué déchoir en Diego, nous verrons la figure de Diego se parer de l'aura de Zorro.

Le jeu de Tyrone Power s'emploie à rendre compte de la position paradoxale de Diego : rejeté par Lolita, il esquisse pourtant un sourire, et ses yeux brillent de plaisir lorsqu'elle jette rageusement la rose lancée un instant plus tôt par Zorro. De fait, si par un tel geste Lolita indique qu'elle refuse cet hommage venant de Diego, elle signale dans le même temps qu'elle l'avait accepté venant de Zorro. Diego peut d'autant



Plan 7



Plan 8



Plan 13



Plan 14



Plan 15



Plan 9



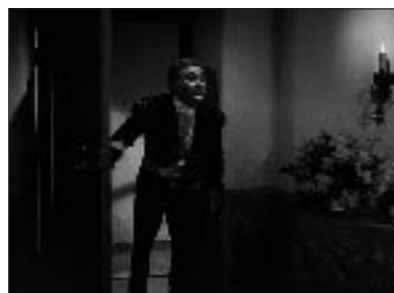
Plan 16



Plan 18



Plan 10



Plan 11



Plan 12



Plan 17

mieux sourire de la bonne fortune de son rival, que ce rival n'est autre que lui-même.

Jeu de dupes, simulation, dissimulations, reflets

Dans cette séquence Diego « tombe le masque » auprès de Lolita (il lui ouvre son cœur, et lui révèle qu'il est Zorro), mais nous pourrions dire aussi qu'à son contact c'est Lolita qui se prend au jeu de la dissimulation. Elle trompe en effet

Inez et rit sous cape en feignant de vouloir se soumettre, la mort dans l'âme, aux volontés de son oncle (un autre effet de contagion peut être observé dans la séquence suivante : la mère de Diego consulte avec intérêt une revue de mode européenne, comme contaminée par la futilité – feinte ou peut-être pas entièrement ? – de son fils).

En matière de dissimulation et de feinte, Inez n'est pas en reste puisqu'elle prétend éviter à Lo-

lita un mariage malheureux, alors qu'elle veut tout simplement garder Diego pour elle – mais elle se laisse néanmoins bernier par sa nièce.

Quant à Quintero, il croit avoir mis au jour les ruses amoureuses de Lolita en découvrant Diego sur le balcon, mais alors qu'il se croit malin il est dupé à son tour. Son revirement subit laisse sa nièce perplexe.

Décor et accessoires : le miroir

Que voyons-nous de la chambre de Lolita ? Que peut-on en retenir ?

Une effigie de la Vierge dans une niche éclairée par deux bougies est très visible dans le plan 1, elle se situe dans l'axe de la caméra jusqu'à ce que celle-ci change d'orientation. Peut-être, en plus de connoter la piété et la pureté de Lolita, vient-elle nous rappeler la dernière rencontre entre Zorro et Lolita, dans la cha-

pelle où Lolita priait précisément la Vierge de lui envoyer un mari.

Le grand lit de la jeune fille, très visible, connote l'intimité de la chambre à coucher en même temps que l'enjeu amoureux/intime de la séquence. Lolita porte une robe d'intérieur en soie blanche aux reflets chatoyants. Ses cheveux sont dénoués, signe éminent d'abandon (venant après la séquence de représentation sociale). On peut penser à la scène du *Faust* de Murnau (1926)

où Gretchen en chemise de nuit, longue chevelure dénouée, s'offre à Faust qui s'est introduit de force dans sa chambre par la fenêtre.

Tous les plans de la séquence limitent le champ à la portion d'espace située à droite du lit, tout en variant les axes (côté porte ; côté balcon) et les cadres (plus ou moins serrés, lit visible ou pas). Seuls font exception les plans 27, 29, 31 et 34 sur Lolita assise sur son lit (pour lesquels l'arrière-plan reste assez indéterminé,



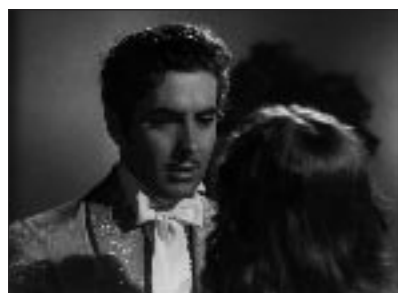
Plan 19



Plan 20



Plan 21



Plan 22



Plan 23

fond sombre où brille une bougie). Dans ce jeu des apparences (comme d'ailleurs dans *Faust*), un accessoire symbolique joue un rôle important : le miroir accroché au mur au-dessus de la table, l'ensemble formant une modeste coiffeuse.

Lors de la première séquence du film, nous avons pu voir Diego, revêtu de sa tenue d'apparat dans le but d'éblouir une femme avec qui il a rendez-vous, examiner attentivement son reflet dans un miroir et déclarer, comme un présage de la suite : « Quelque chose ne va pas... » (« C'est le visage ! » plaisante alors son camarade, en présage encore du masque à venir). La valeur narcissique du miroir est ici tout à fait claire, et signale un trait de caractère de Diego qui n'est donc pas entièrement feint par la suite, à cet important détail

près que Diego, dans le prologue madrilène, soigne son image *pour plaire à une femme*, alors qu'il semble surtout occupé de lui-même (la fatigue, la chaleur, la température du bain) dans le personnage mondain qu'il se construit.

Le miroir est encore nettement affecté de cette valeur narcissique dans le plan 28 (Inez s'assied devant le miroir, d'abord dos au miroir pour regarder Lolita, puis face à lui pour se mirer et ajuster sa coiffe tout en assurant Lolita de son

soutien, le geste narcissique valant alors comme démenti de ses prétendues bonnes intentions).

Le fait que Lolita soit en train de se coiffer devant son miroir, au début de la séquence, n'est certes pas l'indice d'un pareil narcissisme. Nulle coquetterie dans son geste : elle semble surtout peinée et se prête dans la résignation aux gestes qui précèdent le coucher. La présence du miroir marque néanmoins une évolution par rapport aux deux précédentes apparitions de Lolita aux



Plan 24



Plan 25



Plan 26



Plan 27



Plan 28

yeux de Diego : la première, quasiment en petite fille (jouant avec un chaton dans le jardin, escortée par son chaperon) ; la seconde, en jeune fille naïve et pure aspirant à l'amour (seule dans la chapelle). Le miroir est donc tout de même ici l'indice d'une conscience accrue de soi et de son image – Zorro est passé par là, un homme lui a dit qu'elle était belle.

Musique, écho, harmonie

La musique est présente de la première à la dernière seconde de cette

séquence et satisfait à merveille aux usages classiques (fait remarquable en revanche, le duel entre Diego et Esteban en est totalement dépourvu, ce qui d'ailleurs ne l'affaiblit nullement mais confère une valeur d'exception à ce point culminant du récit). Elle est étroitement en rapport avec les faits et gestes des personnages, leurs propos, leurs émotions, elle procède par liaisons de thèmes déjà entendus auparavant, glissant de l'un à l'autre sans coupure. En un mot elle confère

une fluidité à la séquence, accordée à la dynamique des sentiments et des mouvements de caméra (rapprochements et retraits, contraction et dilatation du cadre selon les circonstances : alerte, méfiance, abandon amoureux...).

Le « thème de Lolita » est le thème principal. Nous l'appelons ainsi car on l'entend pour la première fois dans le film lorsque Diego l'aperçoit à travers les barreaux de la fenêtre, lors de sa première visite chez l'alcalde (segment 3), puis de nouveau lorsqu'elle sort sur le poron de la maison pour apercevoir la calèche de Diego, et une fois encore dans la chapelle (segment 7) – pour ne parler que des séquences qui précèdent la 14. Il est donc préalablement associé à la personne de Lolita et par extension, à l'amour romantique que son personnage a



Plan 29



Plan 30



Plan 31



Plan 32



Plan 33



Plan 34



Plan 35

fonction d'introduire dans le récit. On entend ce thème une première fois dans son intégralité au début de la séquence, ample et romantique (cordes et arpèges de harpe).

Au milieu du thème, une phrase de flûte seule s'accorde à la chute de la rose dans les plis de la robe de Lolita. Ce même instrument reviendra dans le plan 35, associé encore à la

rose dont Lolita recueille les pétales sur le plancher pour les serrer contre sa joue.

Au plan 4 une montée d'adrénaline interrompt la rêverie mélancolique. L'espace s'ouvre, inscrivant à présent dans un même cadre Lolita, debout sur la gauche, et le balcon à l'autre extrémité, bouche d'ombre d'où Zorro va surgir d'un instant à l'autre, salué par quelques notes pointées, claironnantes.

Le thème de la romance revient, discrètement et brièvement, lorsque Quintero regarde au-dehors sur le balcon et en accord avec la situation (c'est bien l'amoureux de Lolita que Quintero découvre sur le balcon), mais il se mue en une phrase enjouée de clarinette – instrument qui viendra également saluer le départ d'Inez.

Il reprend encore, avec une instrumentation plus pauvre, lors de l'apparition de Diego, mais s'interrompt en accord cette fois avec la surprise puis la colère de Lolita.

Un autre thème prend alors le relais, quelques instants seulement, tandis que Diego traverse autoritairement la chambre pour verrouiller la porte et éviter toute nouvelle intrusion : celui de Zorro (segment 5, la première chevauchée de Zorro à travers les ruelles endormies) qui est plus largement le thème de *l'action*, de la cavalcade, ou du Diego viril, non contrefait (on l'entend à la première apparition de Diego en Espagne, lors de l'épreuve de saut d'obstacle à cheval, et c'est le thème du générique). La musique réaffirme donc la face virile de Diego avant que celui-ci ne l'ait établie auprès de Lolita. Cette face étant associée au seul Zorro dans le partage institué par Diego pour tromper son monde, on pourrait dire que c'est alors Zorro qui se manifeste musicalement sous le masque de Diego.

Mais quand Lolita jette la rose et tourne le dos à Diego (plan 15), le thème de la romance reprend de plus belle pour accompagner sa reconquête, et il sera entretenu en boucle jusqu'à l'arrivée d'Inez (plan 25), seulement interrompu par le

thème solennel de la chapelle au moment (plan 17) où Diego répète à Lolita, pour la convaincre qu'il est Zorro, les propos qu'il lui avait tenus en ce lieu (voir segment 7). Le souvenir de la chapelle est donc soutenu par un rappel musical, qui se démarque par une orchestration spécifique (intervention des vents et des bois).

L'arrivée d'Inez est saluée par un thème déjà entendu lui aussi : lorsqu'Inez, sur le perron de la résidence (segment 3), tempérait les velléités de mariage de Lolita et la menaçait du couvent. Ce thème secondaire n'est toutefois pas spécifique d'Inez car on l'entend aussi

par la suite quand le père de Diego questionne Lolita sur son désir d'épouser son fils. Ce serait comme une variante sociale et plus contenue du thème amoureux – le thème de l'espérance matrimoniale.

Puis le thème de Lolita revient en ritournelle avec la conversation des deux femmes, en mode mineur lorsque Lolita feint de se résigner à épouser un homme qu'elle n'aime pas. Une fois seule, Lolita peut savourer pleinement tout ce qui vient de se passer, et le thème retentit alors une dernière fois avec toute l'ampleur souhaitée et jusqu'à sa résolution.



Faust, Friedrich Murnau, 1926.

UNE IMAGE-RICOCHET

**La marque**

Zorro trace sa signature à l'épée dans l'épaisseur des murs, l'étoffe des costumes – et même dans la chair des méchants.

Marques sur la peau : marque au fer rouge du bétail, signature de son propriétaire ; marque des esclaves ; marque infâmante du condamné, signe d'une faute inexpiable, ineffaçable (penser à *Milady de Winter* dans *Les trois Mousquetaires*)...

On pense aussi à la marque à la craie de « M », appliquée à la main sur le dos du tueur comme un doigt dénonciateur pointé sur lui à son insu. Sous le masque de l'apparence ordinaire, la marque désigne le monstre à éliminer.

Sur le photogramme présenté ici, l'homme à la personnalité clivée porte un regard sur son double dans le miroir. Un double marqué du même « M » que lui car l'image d'un « M » dans le miroir, est toujours un « M ».



M le maudit,
Fritz Lang, 1931.

Promenades pédagogiques

La Californie entre Espagne, Mexique et États-Unis : la fiction glissée dans l'Histoire

Comme on l'a vu plus haut, l'histoire se passe à la veille d'importants changements dans l'ordre du monde et en Californie en particulier. L'empire colonial espagnol aux Amériques va être démantelé.

À travers la figure d'Inez, le film de Mamoulian fait apparaître la fascination de la noblesse provinciale pour la capitale de l'Empire et oppose le centre de l'empire (brillant et tranchant comme une lame) à ses confins sommeillants (La Californie, où Diego pense qu'il n'y a rien d'autre à faire qu'élever les enfants et regarder pousser la vigne, avec son imagerie de péons endormis sous leurs sombreros).

Le Mexique conquiert son indépendance en 1821, la Californie passant ainsi sous l'autorité du Mexique. L'histoire de la Californie toutefois ne s'arrête pas là, puisqu'à l'issue de la guerre entre les États-Unis et le Mexique (1846-1848) elle est cédée par le Mexique aux États-Unis, et devient le 9 septembre 1850 le 31^e état de la Fédération.

Les deux aventures de Zorro réalisées par Martin Campbell en 1997 et 2004 font une utilisation plus marquée de l'histoire californienne : le premier en situant l'action après l'indépendance du Mexique, et en imaginant une tentative de rachat frauduleux de la Californie par quelques grands propriétaires ; le second en liant les événements à la période du rattachement de la Californie aux États-Unis (des États du

Sud et un aristocrate français complotent contre les États-Unis en préparant une nouvelle arme de destruction massive, la nitroglycérine).

Pour transporter Zorro dans une période historique ou une autre, à plusieurs dizaines d'années près, les scénaristes trouvent toujours une solution : Zorro est un ancien brigand formé par le vrai Zorro longtemps après sa propre carrière héroïque (première aventure réalisée par Campbell) ; Zorro est un descendant de Zorro (*Zorro's fighting legion*).

Péons et caballeros : le politique glissé dans la fiction

Une source souvent citée pour le roman de McCulley est un roman populaire de 1903, *The Scarlet Pimpernel*, écrit par la baronne Emmuska Orczy, dont le personnage principal, Sir Percy Blakeney, est un aristocrate anglais qui vient au secours d'aristocrates français en détresse dans la France soumise au régime de la Terreur en 1792 (un film anglais en a été tiré en 1934). Le point commun avec Zorro est que ce noble courageux se fait passer dans la vie de tous les jours pour un homme couard, futile, à la façon de Diego, afin qu'on ne puisse faire le rapprochement avec le mystérieux sauveur qui signe ses actions d'un cachet représentant une petite fleur de mouron rouge (« scarlet pimpernel » = mouron rouge).

Bien loin de l'imagerie de la Révolution française familière aux Français, *The Scarlet Pimpernel* propose un



portrait la noblesse en fine fleur du pays persécutée par la barbarie populaire tenue par Robespierre. Ici tout de même Zorro agit pour et avec le peuple. Le film conserve de la période un contexte insurrectionnel, révolutionnaire, même si la révolution mexicaine en elle-même n'est jamais évoquée.

Le Signe de Zorro se situe dans un contexte historique qui est celui de l'empire colonial espagnol à l'orée du 19^e siècle. Le carton de départ et les premières images donnent un commentaire critique d'une grande force. « *Young blades were taught the fine and fashionable art of killing* » (« il était de bon ton d'enseigner aux jeunes gens l'art de tuer »).

Puis nous voyons une double haie d'escrimeurs s'affronter en répétant les mêmes passes, puis des cavaliers décapiter des effigies de glaise : l'art de tuer. Diego, lui, est montré sous un autre jour bien qu'il fasse partie des élèves officiers. Nous le découvrons dans une épreuve dépourvue de violence, à laquelle il concourt individuellement, et non lors d'exercices collectifs. C'est une épreuve qui valorise la force,

l'adresse, et manifeste aussi un rapport complice avec son cheval, qu'il encourage et récompense. Diego se distingue donc à ce titre d'un environnement idéologique dont le capitaine Esteban constitue au contraire un bon représentant (on apprendra plus tard qu'il enseignait l'escrime à Barcelone, autrement dit « *the fine and fashionable art of killing* »).

Le film compare d'ailleurs ce dressage à celui des coqs de combats : au début du film l'ami de Diego le compare à un jeune coq puis lui demande ce qu'il va faire de son ergot en Californie (son ergot c'est-à-dire son épée, et plus métaphoriquement son attribut viril). Ensuite, la première fois que nous voyons Quintero il est précisément en train d'admirer un coq de combat dont on lui vante les exploits sanglants.

Cette présentation de la formation de l'élite espagnole dans le premier plan du film évoque un autre dressage : celui du prolétariat dans les premières images du *Metropolis* de Fritz Lang où l'on voit les colonnes d'esclaves se rendre au travail comme des robots.

Le film de Mamoulian n'est d'ailleurs pas plus révolutionnaire que celui de Lang. La victoire contre Quintero est en effet assurée par l'alliance de fait entre le peuple et l'aristocratie locale, les miséreux et les possédants et comme dans *Metropolis*, c'est un enfant du pouvoir (le fils de l'ancien alcalde / le fils du maître de *Metropolis*) qui fait le lien entre les deux catégories sociales (Diego soutient la population et ouvre les grilles de la résidence pour obtenir le renfort du peuple en colère). Le film de Mamoulian présente une population plutôt décorative et stéréotypée (voir la première apparition de Zorro, parmi les péons endormis), apparemment disposée à vivre paisiblement sous l'autorité d'Alejandro Vega sans remettre aucunement en cause le principe du partage du pouvoir et des richesses : même absence de remise en cause dans le finale de *Metropolis*.

La question de l'origine

Zorro est un justicier obligé de mener une double vie. À ce titre, et bien qu'il ne soit pas doté de super-pouvoirs, il est le précurseur de Superman, Spiderman et surtout Batman (qui d'ailleurs n'a pas non plus de super-pouvoirs). Toutefois, à la différence de ces trois-là, une blessure originaire lui est épargnée : la perte de ses parents.

La question de la filiation est traitée différemment dans les différentes aventures de Zorro. Dans le film de Mamoulian en tout cas, Zorro est un fils de famille. Fils unique, loyal envers ses deux parents, il œuvre pour ramener son père au pouvoir et il est le chéri de sa maman à qui il donne tous les gages d'amour et à qui il épargne ses simagrées (quand Diego est seul avec elle, jamais Tyrone Power ne donne la moindre affectation à son personnage). Il fait en revanche la honte de son père, tenu dans l'ignorance de ses agissements héroïques alors que le père Felipe, son « mentor » selon ses propres dires, est rapidement mis dans le secret. Dans le segment 20, Alejandro peut de nouveau éprouver de la fierté pour son fils, et nous les voyons tous les deux, père et fils, combattre côte à côte dans la mêlée finale.

La question de l'origine se pose d'une autre façon encore : comment Diego a-t-il l'idée de créer Zorro ? Comment invente-t-il son personnage ? Dans le roman de McCulley comme dans le film de Fred Niblo, la question est tout à fait éludée : l'histoire débute même après la naissance de Zorro, déjà on parle de lui, déjà il est paré de mystère.

Dans la version de Mamoulian (et la série télévisée de Walt Disney s'alignera sur cette version), le film débute avant que Diego n'invente Zorro, et nous découvrons avec lui la situation qui va motiver sa décision, mais nous n'en savons pas davantage sur la façon dont l'idée germe dans l'esprit de Diego et dont elle prend forme. Pas de scènes dévolues à une prise de conscience progressive de Diego, à la genèse de



Zorro, à son apprentissage éventuel - contrairement aux films de super-héros dont l'un des charmes est précisément de nous montrer leur genèse, souvent à la suite d'un accident traumatique.

Le film de Mamoulian opte pour une ellipse brutale : avec tambour et trompette, Zorro déboule dans la fiction, parfaitement opérationnel (segment 5). À nous de nous demander rétrospectivement ce qui pouvait disposer Diego à un pareil mode d'action.

Le retour au pays, la reconnaissance

Les circonstances qui rendent nécessaire l'intervention d'un justicier tel que Zorro sont découvertes par le spectateur à travers le regard de Diego. C'est un homme du pays mais il en a été tenu éloigné – et lorsqu'il revient, il découvre une situation changée. Découverte brutale puisque sur son chemin, chaque rencontre semble indiquer que son père (il le croit encore au pouvoir) est devenu un tyran détesté. Et il découvre ensuite que sa propre maison, à Los Angeles, a été confisquée.

Le motif du retour au pays après une longue absence est un très ancien motif narratif, très fort aussi sur le plan dramatique. Il est associé au motif de la reconnaissance : va-t-on me reconnaître à mon retour, vais-je reconnaître les miens ? Ainsi, dans *l'Odyssée*, quand Ulysse rentre à Ithaque après un long périple et se présente grâce à Athéna sous l'apparence d'un vieillard (il est reconnu par son chien).

Diego aussi a changé pendant son absence. Il est devenu un homme – les anecdotes concernant ses forfaits de gamin le soulignent. Le père Felipe se félicite des bons muscles qu'il sent en lui empoignant le bras. Sa mère situe le changement sur un plan esthétique (il a encore embelli). Diego choisit cependant de décevoir les espoirs qu'on place en lui, en jouant la comédie dès les retrouvailles avec son père et Felipe.

L'éloignement est aussi ce qui rend crédible la dissimulation de Diego : s'il était resté en Californie, il ne pourrait pas subitement changer de tempérament. La situation est donc propice à la création d'un rôle.

La « reconnaissance » est, selon Aristote, un événement essentiel de la tragédie, avec la « péripétie » (retournement d'une situation en son contraire). C'est le moment où un être passe de l'état d'ignorance à celui de connaissance, ou quand s'accomplit la cristallisation de la haine ou de l'amour. La tragédie de Sophocle *Cédipe roi* offre l'une des plus célèbres reconnaissances : quand Cédipe comprend qu'il est le meurtrier

de Laïos. D'autres mythes rapportent les manifestations *incognito* de dieux, tel Zeus se faisant passer pour un vagabond auprès de Philémon et Baucis (*Les Métamorphoses* d'Ovide), ou Dionysos se faisant passer pour un simple adepte du culte de Dionysos, et se vengeant ensuite du refus de reconnaissance de sa divinité par Penthée dans *Les Bacchantes* d'Euripide. Le film de Mamoulian multiplie les scènes de reconnaissance qui sont aussi des péripéties au sens d'Aristote, puisqu'à chaque fois le mépris de l'interlocuteur se retourne en affection, en admiration, en amour – voir les segments 10, 14, 20 où Diego se fait respectivement reconnaître auprès de Felipe, de Lolita et de son père, mais aussi le segment 19 où, pour notre plus grande joie de spectateur, Esteban qui pensait ne faire qu'une bouchée de Diego est bien forcé de reconnaître la force de son adversaire. Par contre Diego n'a pas à se faire reconnaître auprès de sa mère, car il ne simule jamais véritablement auprès d'elle. Le film insiste sur l'instinct maternel d'Isabella Vega : elle se dit persuadée que son fils cache quelque chose, et elle lui conserve toute sa confiance.

Double jeu

La dualité de Zorro n'est pas tout à fait identique à celle des super-héros évoqués plus haut. Dans le cas de Superman, Batman et Spiderman on devrait plutôt



parler de double vie et de double personnalité. Dans la vie « civile », si l'on peut dire, ces trois-là ne sont pas véritablement des simulateurs. La timidité de Clark Kent, le malaise adolescent de Peter Parker, la sombre élégance du milliardaire Bruce Wayne, ne sont pas tant des artifices que d'authentiques facettes des personnages. Alors que les manières de Diego sont totalement contrefaites : il joue la comédie. La performance d'acteur du personnage devient à son tour une performance d'acteur pour l'interprète du film – performance que Douglas Fairbanks a en quelque sorte élevé à la puissance deux dans *Don Q, son of Zorro*, en s'attribuant le rôle du père et du fils. On peut suivre, dans le film de Mamoulian, les changements de registre, parfois d'une seconde à l'autre, de Diego Vega/Tyrone Power, lorsqu'il rencontre Esteban, Quintero et Inez, lors des retrouvailles avec son père, lorsqu'il passe d'une conversation avec père et mère à un tête-à-tête avec sa mère. Et particulièrement, à la fin de la danse avec Lolita, lorsque tous deux, la poitrine soulevée d'émotion et d'énergie dépensée, se taisent en se dévorant des yeux – mais d'un instant à l'autre, Diego redevient son odieux personnage.

Le jeu repose sur un certain nombre d'accessoires : le mouchoir brodé porté aux narines, le chapeau qu'il laisse pendre comme un panier à l'avant-bras, le mo-



nocle (pour toiser Lolita notamment), les effets de manche et les tours de magie, la main qui pend mollement, les répliques enfin (la chaleur, le bain tiède, les senteurs, la *fatigue* – en français dans le texte), la diction et les intonations.

Démêler le vrai du faux s'avère plus complexe qu'il n'y paraît. Sous le masque de Zorro se cache Diego mais en réalité, c'est le comportement de Zorro qui correspond au vrai tempérament de Diego. En d'autres termes, c'est quand Diego ne masque pas son visage qu'il est encore le plus masqué, car alors c'est tout son être qu'il masque. Mais on peut aussi se demander jusqu'à quel point ce Diego-là est contrefait, et s'il ne rend pas compte, après tout, d'une facette authentique (quoique exagérée, amplifiée) de sa personnalité. Après tout, n'est-ce pas un certain goût des costumes séduisants, attesté par la première séquence, qui lui donne l'idée de créer la panoplie de Zorro ? N'est-ce pas aussi ce petit talent de prestidigitateur, tellement irritant pour son père ou Lolita, qui s'exerce à plus grande échelle quand il troque un personnage contre un autre (sur le balcon de Lolita, ou juste avant sa visite à Felipe), ou quand il trouve le moyen de s'introduire dans le bureau de Quintero sans jamais se faire remarquer (comme tout magicien il a un truc, bien sûr, c'est le passage secret) ?



Filmographie sélective : des Zorros en pagaille

- *Le Signe de Zorro* (*The Mark of Zorro*, Fred Niblo, 1920) avec Douglas Fairbanks.
- *Don Q son of Zorro* (Donald Crisp, 1925) avec Douglas Fairbanks dans le rôle de Zorro et de son fils.
- *Zorro l'indomptable* (*The Vigilantes are coming*, Ray Taylor, 1936)
- *La Revanche de Zorro* (*Zorro rides again*, William Witney, 1937) serial en douze épisodes produit par Republic Pictures.
- *Zorro et ses légionnaires* (*Zorro's fighting legion*, John English et William Witney, 1939), serial en douze épisodes produit par Republic Pictures.
- *Le Signe de Zorro* (*The Mark of Zorro*, Rouben Mamoulian, 1940) avec Tyrone Power
- *Zorro le vengeur masqué* (*Zorro's black whip*, Wallace A. Grissel, Spencer Gordon Bennet, 1944)
- *Le Fils de Zorro* (*Son of Zorro*, Spencer Gordon Bennet, 1947)
- *Le Fantôme de Zorro* (*Ghost of Zorro*, Fred Brannon, 1949)
- *Le Triomphe de Zorro* (*Man with the steel whip*, Franklin Adreon, 1954)
- *Le Signe de Zorro* (*Il Segno di Zorro*, Mario Caiano, 1962)
- *Les Trois Épées de Zorro* (*Las Tres espadas de Zorro*, Ricardo Blasco, 1962)
- *Maciste contre Zorro* (*Zorro contro Maciste*, Umberto Lenzi, 1962)
- *Zorro le rebelle* (*Zorro il ribelle*, Piero Pierotti, 1966)
- *Zorro, il dominatore* (José Luis Merino, 1968)
- *Zorro il cavaliere della vendetta* (Luigi Capuano et José Luis Merino, 1971)
- *Zorro* (Duccio Tessari, 1974) avec Alain Delon
- *Le Masque de Zorro* (*The Mask of Zorro*, Martin Camp-

- bell, 1997) avec Antonio Banderas
- *La Légende de Zorro* (*The Legend of Zorro*, Martin Campbell, 2004) avec Antonio Banderas
- série télévisée : *Zorro* (production Walt Disney, 1958-1959, 39 épisodes) avec Guy Williams.

Bibliographie

- Johnston McCulley, *La marque de Zorro*, Paris, coll. Folio Junior, Gallimard jeunesse, 1997.
- Pierre Berthomieu, *Rouben Mamoulian. La galerie des doubles*, Ed. du Céfal, coll. Grand écran, Petit écran, Liège, 1995.
- Jeffrey Richards, *Swordsmen of the screen. from Douglas Fairbanks to Michael York*, coll. Cinema and society, Routledge and Kegan Paul, London, 1977.
- Mark Spergel, *Reinventing reality. The Art and Life of Rouben Mamoulian*, coll. Filmmakers, The Scarecrow Press, Metuchen / London, 1993.

Sites internet

- <http://www.moviediva.com/>
- On trouve sur ce site une notice correctement documentée sur le film de Rouben Mamoulian (informations biographiques et relatives à la production du film) :
- http://www.moviediva.com/MD_root/_reviewpages/_MDMarkofZorro.htm

- En 1997 Francis Ford Coppola a créé un magazine d'histoires courtes reprenant le titre « All-Story », en lui apposant le nom de sa société de production Zoetrope. Dans la livraison de printemps 2000, on peut lire, de Frank M. Robinson, *The Story Behind the Original All-story*, article consacré à la revue originale où parut *The Curse of Capistrano*, la première histoire de Zorro. En ligne sur le site de Zoetrope : http://www.all-story.com/issues.cgi?action=show_story&story_id=69

- <http://www.philsp.com/index.html>
Site consacré à la littérature populaire publiée dans les *pulp magazines*. On peut notamment y retrouver l'intégralité des images de couverture de *All-Story* : http://www.philsp.com/mags/all_story_weekly.html

Amours, masque et double-jeu : autres films

The Shop around the corner (Ernst Lubitsch, 1940), ou comment devenir son propre rival en amour – et comment s'en débarrasser.

La Femme et le Pantin (Joseph von Sternberg, 1935) : les jeux masqués de l'amour.

Notes sur l'auteur

Xavier Kawa-Topor est historien, écrivain et directeur de lieux culturels. Spécialiste du Moyen-Âge et du cinéma d'animation, il a notamment dirigé le Centre européen d'art et de civilisation médiévale à Conques et le service de l'action éducative au Forum des images. Dans ce cadre, il a créé le festival *Nouvelles Images du Japon*, événement pionnier en France dans la découverte des maîtres de l'animation japonaise tels Miyazaki Hayao et Takahata Isao, et produit *Les Contes de l'horloge magique* adapté de Ladislav Starewitch. Xavier Kawa-Topor est aujourd'hui directeur de l'Abbaye royale de Fontevraud, centre culturel de rencontres. Rédacteur de nombreux articles et essais sur le cinéma d'animation, il est aussi auteur de scénario pour le cinéma et de livres pour enfants.

