

LA JEUNE FILLE A L'ECHO (*Paskutinė atostogų diena*)

Arūnas Žebriūnas | 1966 | 1h03 | Lituanie

Résumé

Le dernier jour des vacances d'été, au bord de la mer. Vika est chez son grand-père et son père doit venir la chercher. Sur la plage, elle aide son aïeul à embarquer en mer, puis dessine sur le sable un singulier cadran solaire destiné manifestement à lui indiquer le temps qu'il lui reste avant le départ. Rejoignant une autre partie de la plage, elle assiste à la lutte pour le pouvoir à laquelle se livrent deux garçons d'une même bande. Constatant que l'épreuve organisée par l'actuel chef est truquée, elle révèle la supercherie.

Seule, Vika se baigne nue. Elle est rejointe par Romas, un nouvel habitant des lieux. Vika, gênée, sort de l'eau, récupère ses vêtements et se rhabille. Elle sympathise avec Romas et se rend avec lui à l'arrêt de car pour y chercher son père... qui n'y est pas. Elle conduit ensuite le garçon dans la montagne, lui présente des lieux et lui montre comment elle peut, en criant, générer de l'écho. Romas est impressionné par ce qu'il voit.

Alors que Vika et Romas se baignent, la bande arrive et subtilise les habits de la jeune fille. Romas parvient à s'en saisir mais, cédant à la pression du groupe, il les repose. Vika est donc contrainte de passer nue devant les garçons ; passant devant Romas, elle le traite de « *dégonflé* ». Rhabillée, elle part en courant. Romas, vexé, interpelle les différents garçons de la bande. Le chef lui propose de devenir l'un des leurs.

Vika, humiliée, trouve refuge dans une cabine téléphonique sur la plage. Elle compose des numéros de téléphone au hasard et les conversations qui s'ensuivent la mettent en joie. Quant à Romas, il conduit la bande dans la montagne, aux endroits que lui a montrés Vika, et s'éclipse, les autres garçons le cherchant en vain. Resté seul, il ne parvient pas à produire d'écho en criant.

Retournée à l'arrêt de car, Vika n'y trouve toujours pas son père. Celui-ci arrive devant la maison du grand-père, puis part dans la montagne. Là, il croise Romas et tente avec lui de générer de l'écho. Vika rejoint son grand-père rentré de mer, écoute les sons produits par des coquillages, mais lorsque son aïeul lui dit que l'été est fini et qu'elle doit partir, contrariée, elle répond qu'elle n'en a pas envie. Elle aperçoit son père, le rejoint, mais la joie vive des retrouvailles laisse finalement place à un certain abattement.

Lors d'un nouvel affrontement entre les deux rivaux de la bande, Romas intervient, plonge dans la mer et remonte à la surface les deux crabes enjeux de l'épreuve : il devient ainsi le nouveau chef. Il part à la rencontre de Vika pour lui montrer son trophée et lui prouver ainsi qu'il n'est pas un « *dégonflé* ». Avant de se détourner de lui et de monter avec son père dans un camion à destination de l'aéroport, Vika lui lance : « *Essaie d'attraper l'écho !* » Romas

tente en vain d'arrêter l'un des camions qui passent et il se tient seul sur la route, regardant dans la direction où le véhicule a emporté Vika.

Générique

La Jeune Fille à l'écho

Arūnas Žebriūnas

1964, Lituanie

66 minutes, noir et blanc

Version originale, sous-titres français

Titre original : *Paskutinė atostogų diena (Le Dernier jour des vacances)*

Réalisation : Arūnas Žebriūnas

Scénario : Jurijus Nagibinas, Anatolijus Čerčenka, Arūnas Žebriūnas

Chef opérateur : Jonas Gričius

Son : Piatras Lipeika et Stasis Vilkevičius

Cameraman : Algirdas Araminas et Jonas Tomaševičius

Montage : Izabelė Pinaitytė et L. Zivienė

Décors : Algirdas Ničius

Costumes : Viktorija Bimbaitė

Assistant mise en scène : D. Gričiuvienė

Musique : Algimantas Bražinskas

Production : Lietuvos kino studija

Première du film : 23 mars 1965 à Vilnius.

Sortie France : 2 septembre 2020.

Interprétation : Lina Braknytė (Vika), Valerijus Zubarevas (Romas), Bronius Babkauskas (le père de Vika), Kalju Karmas (le grand-père de Vika).

Récompenses : Grand Prix au festival de Cannes dans la catégorie jeunesse en 1965.

Voile d'Argent au festival de Locarno en 1965.

AUTOUR DU FILM

LE CINEASTE : ARUNAS ŽEBRIUNAS (1931-2013)

Arūnas Žebriūnas est né le 8 août 1931 à Kaunas, deuxième ville de Lituanie et important port fluvial. Il effectue des études d'architecture à l'Institut des beaux-arts de Vilnius. Il débute dans le cinéma – qui l'intéresse depuis longtemps – comme assistant chef décorateur, puis, à partir de 1955, chef décorateur au Studio de cinéma lituanien (Lietuvos kino studija). Il participe notamment aux films *Tiltas* (1956), de Boris Schreiber, *Zydrasis Horizontas* (1957), de Vytautas Mikalauskas et Julius Janonis (1959), de Balys Bratkauskas et Vytautas Dabasinskas.

UN PASSAGE A LA REALISATION QUI SE REVELE PROBLEMATIQUE

Il passe à la réalisation en 1959 en participant au film collectif *Les Héros vivants* (*Gyvieji didvyriai*, 1960) qu'il coréalise avec Balys Bratkauskas, Marijonas Giedrys et Vytautas Žalakevičius, en effectuant la troisième partie : *Le Dernier Coup* (*Paskutinis šūvis*). Ce film qui adapte trois nouvelles est présenté et primé au festival international du film de Karlovy Vary (Tchécoslovaquie) en 1960 et c'est « la première série de courts métrages lituaniens à obtenir une reconnaissance internationale »¹.

Le cinéaste entreprend ensuite la réalisation de *Canonade* (*Kanonada*, 1961), mais Raimondas Vabalas l'achève à sa place. Arūnas Žebriūnas précise : « Après avoir filmé environ un tiers du film, j'ai compris que je ne connaissais pas grand-chose à la réalisation. Quand il a fallu s'attaquer à la dramaturgie, aux personnages, à leur psychologie, ça s'est bien vu que j'étais un blanc-bec. J'ai dû abandonner le film est c'est Vabalas qui l'a terminé. Ils en ont conclu que j'avais encore besoin d'apprendre et ils m'ont envoyé me former à Moscou. Pendant un an, j'ai été en stage avec Mikhail Romm. C'est un grand réalisateur que je n'oublierai pas, ni sa tolérance, ni son érudition. Il savait déceler la singularité de chaque personne. Il ne nivelait pas, ne retouchait pas, n'imposait pas ses émotions. Il nous expliquait le cinéma de manière très large. Il nous montrait que tous les styles étaient possibles. Il s'efforçait d'exiger de nous, ses étudiants, l'expression de notre individualité, de notre subjectivité. Il voulait notre regard personnel sur le scénario et la matière d'un film. Il m'a beaucoup aidé à prendre des décisions et à concevoir le cinéma, le rôle de l'acteur, le style. »²

¹ Cf. *La Jeune Fille à l'écho*, Dossier de presse, ED Distribution, 2020, p. 3 (version pdf).

² Propos tenus par Arūnas Žebriūnas dans le documentaire *A Memoriam* (2012, 0h16) de Miglė Greičiuvienė, documentaire sur la vie et la carrière d'Arūnas Žebriūnas réalisé dans le cadre de l'attribution au cinéaste du Prix national de la culture et de l'art de Lituanie.

UN CINEASTE QUI PREND VERITABLEMENT SON ENVOL AVEC *LA JEUNE FILLE A L'ECHO*

Après cette formation, Arūnas Žebriūnas tourne *La Jeune Fille à l'écho* (*Paskutinė atostogų diena*, 1964). « Ça peut paraître étrange, mais ce sont mes débuts dans la réalisation de films pour et sur les enfants. Je ne voyais pas ça comme un hobby. Je n'ai pas décidé de travailler uniquement avec des enfants, mais c'est le premier film que j'ai fait avec de jeunes acteurs et ça a déterminé les dix années qui ont suivi. »³ Et il ajoute : « Par la suite, j'ai commencé à me répéter, même si je cherchais différents moyens d'expression. »⁴ Il réalise notamment une adaptation du *Petit Prince* (*Mažasis princas*, 1966), d'Antoine de Saint-Exupéry, puis *La Belle* (*Gražuolė*, 1969), qui, selon lui « est certainement [s]on film le plus réussi, car l'actrice, Inga Mickyte, était fantastique. »⁵

Par la suite, il réalise notamment *La Fiancée du diable* (*Velnio nuotaka*, 1974) – l'un des plus grands succès du cinéma lituanien –, *Pain aux noix* (*Riešutų duona*, 1978), et le téléfilm *Priklyucheniya Kalle-syschika* (1976), adaptation du roman *L'As des détectives*, d'Astrid Lindgren (la créatrice de Fifi Brindacier).

Arūnas Žebriūnas a réalisé près d'une quinzaine de films, téléfilms et séries télévisées. En 2010, il se voit récompensé pour l'ensemble de sa carrière par la Grue d'or du cinéma lituanien, puis, en 2011, il reçoit le Prix national de la culture et de l'art de Lituanie « pour l'ensemble de son œuvre, qui a ouvert la voie au cinéma poétique, et son langage visuel unique, témoignant des valeurs humanistes les plus nobles. »⁶

Il meurt à Vilnius le 9 septembre 2013, à l'âge de quatre-vingt-deux ans. L'œuvre de ce cinéaste, singulière et forte, longtemps diffusée principalement dans les pays d'Europe de l'Est, commence à être découverte en France, notamment avec la distribution en salles de cinéma, puis en DVD, de *La Belle* et de *La Jeune Fille à l'écho*.

PARTIS PRIS DU CINEASTE

Aux côtés notamment d'Almantas Griškevičius, Raimondas Vabalas et Algirdas Dausa, Arūnas Žebriūnas appartient à la vague de jeunes cinéastes lituaniens apparus dans les années 1960 qui accordent une grande importance aux dimensions poétiques et sonores et recourent volontiers aux éléments symboliques et métaphoriques.

Ses films sont souvent courts et ils présentent des personnages forts. Ils véhiculent un art de la contestation, discret, mais apparent et appréhendable, comme en témoigne pleinement *La*

³ Cf. le documentaire *A Memoriam* (2012).

⁴ Cf. le documentaire *A Memoriam* (2012).

⁵ Cf. le documentaire *A Memoriam* (2012).

⁶ Texte ouvrant le documentaire *A Memoriam* (2012). Un texte légèrement différent est publié dans le dossier de presse du film : « pour son travail, qui ouvre la voie au cinéma poétique lituanien, un cinéma qui a toujours usé de son langage particulier pour défendre les valeurs humanistes les plus nobles. » (cf. *La Jeune Fille à l'écho*, op. cit., p. 3).

Jeune Fille à l'écho. S'ils ont fréquemment pour personnages principaux des enfants et s'attachent à la poésie comme à la cruauté de ceux-ci, le cinéaste ne s'y cantonne pas. Ainsi, *La Fiancée du diable* est une comédie musicale qui s'inspire des légendes populaires et prend la forme d'un opéra rock.

Le dossier de presse (de la sortie dans les salles de cinéma françaises le 2 septembre 2020) de *La Jeune Fille à l'écho* précise : « Dans ses premiers films, Žebriūnas s'attache souvent, avec un lyrisme et un humour discrets, à percer le secret des âmes des enfants et des adolescents. Plus tard, lorsqu'il se tourne vers des thématiques plus adultes, il crée des films plastiques, colorés, très esthétiques, poétiques, dépeignant les passions humaines et la relation parents-enfants. »⁷ Le cinéaste lui-même semble s'étonner de cette évolution : « Assurément, ni ma femme, ni mes enfants, ni mes amis n'auraient pu penser qu'Arūnas Žebriūnas, ce type un peu morne, puisse imaginer une seule scène cocasse. Personne n'y aurait jamais pensé, moi le premier. »⁸ Et il commente : « Faut-il s'en vanter ou non ? C'est à cela qu'on reconnaît un homme mûr, quand il commence à mêler plusieurs styles. Cela signifie qu'il a de l'expérience. Et je ne dirais pas que mon style s'est définitivement formé dans le film *Pain aux noix*. »⁹

DES FILMS AVEC DES ENFANTS ET/OU POUR LES ENFANTS ?

En URSS comme dans les autres pays du bloc de l'Est, l'un des moyens d'échapper aux normes idéologiques et esthétiques imposées était d'effectuer des œuvres destinées aux enfants. Arūnas Žebriūnas a ainsi expliqué : « J'ai commencé à faire des films pour les enfants à cause de la censure. Je n'ai pas fait des films pour les enfants, mais avec des enfants. L'atmosphère, qui régnait dans le monde de l'art en Union soviétique, était répugnante, je ne voulais pas me retrouver embourbé dans le Parti. Quand j'ai commencé à tourner des films avec des enfants toutes les exigences du parti se sont volatilisées. »¹⁰ Il est aisé de constater cela à la vision de *La Jeune Fille à l'écho* qui, l'air de rien, montre très précisément comment la contestation de l'ordre établi est intégrée par les régimes totalitaires qui feignent de l'accepter afin de mieux l'empêcher.

Par ailleurs, comme le précise le dossier de presse du film, « *La petite fille à la robe ample est devenue l'héroïne traversant l'un après l'autre les films d'Arūnas Žebriūnas. Cette figure est devenue emblématique de ses films, elle apparaît sous différents noms : Laima, Vika, ou encore Inga dans La Belle. Elle confère à chaque film des significations différentes, elle devient la force motrice du récit qui permet de résoudre des dilemmes universels : le dialogue où les frictions entre le monde des enfants et des adultes, l'absurdité de la guerre et des conflits, l'usage de la force pour les plus faibles, les normes sociales et bien d'autres encore... »¹¹*

⁷ Cf. *La Jeune Fille à l'écho*, *ibid.*

⁸ Cf. le documentaire *A Memoriam* (2012).

⁹ Cf. le documentaire *A Memoriam* (2012).

¹⁰ Cf. *La Jeune Fille à l'écho*, Dossier de presse, *op. cit.*, p. 4 (version pdf).

¹¹ Cf. *La Jeune Fille à l'écho*, *ibid.*

FILMOGRAPHIE SELECTIVE

- *Les Héros vivants* (*Gyvieji didvyriai*, 1960, 1h20) coréalisé avec Balys Bratkauskas, Marijonas Giedrys et Vytautas Žalakevičius
- *Canonade* (*Kanonada*, 1961, 1h16) coréalisé avec Raimondas Vabalas
- *La Jeune Fille à l'écho* (*Paskutinė atostogų diena*, 1964, 1h06)
- *Le Petit Prince* (*Mažasis princas*, 1966, 1h00)
- *La Mort et Cerisier* (*Mirtis ir vysnios medis*, 1968, téléfilm, 0h27)
- *La Belle* (*Gražuolė*, 1969, 1h11)
- *Oiseau de nuit* (*Naktibalda*, 1973, 1h05)
- *La Fiancée du diable / La Mariée du diable* (*Velnio nuotaka*, 1974, 1h18)
- *Priklyucheniya Kalle-syschika* (1976, téléfilm, 2h05) adaptation de *L'As des détectives* d'Astrid Lindgren
- *Pain aux noix / Le Pain de noix* (*Riešutų duona*, 1978, 1h11)
- *Voyage au paradis* (*Kelione į rojų*, 1980, 1h22)
- *Bogach, bednyak...* (1982, mini-série télévisée)
- *Chameleono zaidimai* (1986, mini-série télévisée, 2h17)
- *L'Heure de la pleine lune* (*Chas polnoluniya*, 1988, 1h21)

GENESE DE LA JEUNE FILLE A L'ECHO

La Jeune Fille à l'écho est tiré d'une nouvelle de l'écrivain russe Yuri Nagibin (Jurijus Nagibinas au générique) et celui-ci participe à l'écriture du scénario – Arūnas Žebriūnas précise : « Pour l'anecdote, j'avais lu cette nouvelle par hasard dans un avion, dans la revue *Ogoniok*. »¹² Le cinéaste livre ainsi l'élément déclencheur à l'origine de ce film : « En 1964, ayant ressenti un lien de plus en plus ténu avec la société et sa vie chaotique, je me suis enfui et je me suis assis sous un arbre. Ce n'était pas en Lituanie mais dans les montagnes du Caucase, en Crimée, à l'ombre du rocher surnommé le Doigt du Diable. »¹³ – et ce dernier est présent à plusieurs reprises dans le film¹⁴.

Le film est donc tourné en 1964 en Crimée, mais contrairement à ce que suggère son déroulement – les différents terrains de jeu de Vika étant à proximité les uns des autres –, il « a été réalisé à plusieurs endroits de la péninsule de Crimée, dans les montagnes de Karadak et sur les rives noires de la ville de Sudak. »¹⁵

¹² Cf. le documentaire *A Memoriam* (2012).

¹³ Cf. *La Jeune Fille à l'écho*, Dossier de presse, *op. cit.*, p. 5 (version pdf).

¹⁴ Quand Vika conduit Romas dans la montagne, lorsque le garçon y emmène à son tour la bande et quand le père de Vika retrouve Romas. Par ailleurs, au début du film, le grand-père dit à Vika : « Je vais au Doigt du Diable vérifier les filets. »

¹⁵ Cf. *La Jeune Fille à l'écho*, *ibid.*

La Lituanie faisant alors partie de l'URSS, le film est tourné en russe en vue de permettre sa compréhension par l'ensemble des habitants de l'union, puis il est doublé en lituanien – ce qui explique qu'il y a parfois des décalages entre les mouvements de lèvres effectués et les dialogues entendus.

La première a lieu le 23 mars 1965 à Vilnius. Le dossier de presse nous apprend que « *le film a été interdit de représentation après quelques séances. Les pédagogues les plus rétrogrades se sont offusqués de la nudité de l'enfant, y percevant un côté amoral. Cependant, quand le film a été récompensé par le Grand Prix au festival de Cannes dans la catégorie jeunesse, il fut de retour sur les écrans et accueillit plus de 6 millions de spectateurs.* »¹⁶ Il a également obtenu la Voile d'argent au festival de Locarno en 1965, prix récompensant « *son atmosphère lyrique, la fraîcheur de ses sentiments et la beauté du paysage* ». ¹⁷

Il paraît essentiel de préciser que la traduction du titre original (*Paskutinė atostogų diena*) est *Le Dernier Jour des vacances*, titre qui situe très précisément la temporalité de l'histoire, le titre utilisé en français, *La Jeune Fille à l'écho*, se plaçant d'un point de vue davantage poétique.

OUVERTURE : LA BELLE (GRAZUOLE, 1969)

La Belle, également distribué en France au cinéma et en DVD, est magnifique et bouleversant.

Inga est une petite fille qui, avec ses amis, joue à un jeu nommé « *La Belle* » : elle y rayonne, sachant parfaitement se mettre en valeur, faire sa belle. Un nouveau garçon emménage dans le voisinage et après avoir subi les moqueries de la jeune fille et de ses amis, dit à Inga qu'elle n'est pas belle. Celle-ci en est toute chamboulée et son existence s'en voit transformée.

À l'instar de *La Jeune Fille à l'écho*, il est question ici de l'arrivée d'un nouveau venu, d'humiliation et de la cruauté des enfants entre eux – ce qui donne lieu à quelques dialogues cinglants (« *Parfois la vérité est plus amère qu'un mensonge. Parfois la vérité est dite par... des salauds.* »). Et l'héroïne fait partie de ceux qui font basculer la situation. Elle est interprétée par Inga Mickyte, impressionnante de bout en bout. Arūnas Žebriūnas utilise également des plans parfois longs, une grande souplesse des mouvements de caméra et accorde une place essentielle au regard à la caméra – présent dès l'ouverture du film – comme au son et à la musique.

¹⁶ Cf. *La Jeune Fille à l'écho*, *ibid.*

¹⁷ Cf. *La Jeune Fille à l'écho*, *ibid.*

LE POINT DE VUE DE L'AUTEUR

UNE ODE A LA LIBERTE

La Jeune Fille à l'écho impressionne par sa manière de faire feu de tout bois, d'utiliser des effets divers et variés, visuels comme sonores, avec une belle inventivité. Il est, par exemple, frappant de constater que les erreurs, faux raccords et invraisemblances que contient le film véhiculent une certaine poésie et participent à la sensation de grande liberté qu'il suscite (cf. « Promenades pédagogiques » : « Poésie de l'invraisemblable : erreurs, faux raccords, invraisemblances »). De la même façon, si la dimension spatio-temporelle transparait par le choix des partis pris narratifs et esthétiques – il s'agit bien d'un film d'Europe de l'Est des années 1960 –, la force du propos n'a pas pris une ride. Ce portrait d'une jeune fille libre qui se heurte à la force d'oppression du groupe, au machisme des petits mecs¹⁸ et à la lâcheté d'une nouvelle connaissance en qui elle a placé sa confiance, semble toujours d'une vive actualité.

LA JEUNE FILLE ET LES GARÇONS

Vika est l'unique personnage féminin ; son père peut ainsi demander au chien du grand-père s'il a vu « la fille » et non sa fille. Son père et son grand-père sont les seuls adultes aperçus – et il n'est fait allusion ni à sa mère¹⁹, ni à sa grand-mère. Vika évolue donc dans un univers exclusivement masculin, composé principalement d'enfants. Elle seule est à plusieurs reprises en compagnie d'adultes (Romas croise furtivement son grand-père qui lui apprend qu'elle est partie) et c'est à leurs côtés qu'elle semble être le plus à son aise. Si cela peut paraître légitime puisqu'il s'agit de membres de sa famille, ces deux adultes sont, comme elle, manifestement ouverts à une certaine poésie de l'existence et de la nature.

Par contraste, cela fait ressortir l'aspect conventionnel de la microsociété constituée par les enfants qui, en quelque sorte, représente le monde normé des adultes resté hors-champ. Dans celle-ci aussi, il y a la volonté de se mettre en avant, de revendiquer sa place de chef et d'écarter toute tentative de changement, quels que soient les moyens nécessaires pour cela (le trucage d'une épreuve, la mauvaise foi, le mépris...). Cruauté et trahison sont de mise : la bande ignore d'abord Romas puis séquestre les habits de Vika, Romas trahit celle-ci en ne la défendant pas comme en révélant son secret...

Le machisme est également une composante bien intégrée. Le chef de bande rejette Vika qui a pointé sa mise en scène avec les crabes – il la qualifie de « nénette », cherche à faire croire

¹⁸ Nous pensons ici au réjouissant album jeunesse de Manuela Olten, *Les P'tits Mecs* (Seuil jeunesse, 2005), dans lequel deux garçons fustigent les filles et leurs habitudes, mais leurs actes se révèlent finalement bien différents de leurs paroles.

¹⁹ Lorsque Vika passe des appels au hasard depuis la cabine téléphonique, sont entendues les voix de trois hommes et de trois femmes, mais également de deux fillettes. La première fillette dit : « *Maman n'est pas à la maison* », propos surprenant, mais qui n'est peut-être pas anodin.

qu'elle est manipulatrice (« *Elle a juste tracé une croix* ») et lui lance : « *Casse-toi, imbécile* » – et quand il ramasse ses habits, il s'exclame : « *Hé, c'est à cette idiote ! On se baigne nus ?* » À l'issue de cette séquence, il demande à Romas : « *Pourquoi traîner avec cette fille ? Tu es un homme.* » Le garçon hausse les épaules, bouge légèrement sa tête et répond : « *Je ne connais personne ici. On vient d'arriver.* » Avec ces échanges, Arūnas Žebriūnas pointe une violence et une lâcheté ordinaires et souligne qu'elle n'est pas étrangère au monde de l'enfance, bien au contraire.

Tout cela contribue à mettre en avant Vika : seul personnage de sexe féminin, elle ressort d'autant plus, par sa présence comme par son caractère, qu'elle évolue dans un environnement quelque peu hostile à son égard.

PORTRAIT D'UNE JEUNE FILLE LIBRE

Extrêmement vive, Vika est souvent vue courant, ce dès sa première apparition : elle court sur la plage (sur le sable ou sur les rochers), dans la montagne, sur un terrain plat comme dans une pente, pour rejoindre son grand-père ou son père... Et c'est presque entièrement en courant qu'elle se déshabille pour aller se baigner²⁰. Elle fait également fréquemment irruption dans le plan ou en sort comme si rien ne pouvait la contenir, pas même le cadre (cf. « Promenades pédagogiques : Les entrées et sorties de champ »). Cette caractérisation pointe dès le début son dynamisme, l'entraîne avec lequel elle agit et contribue à la présenter comme étant un être déterminé, au caractère affirmé, mais surtout un être libre.

Elle semble faire de chaque espace et situation un terrain de jeu : elle joue du cor dans la mer et dans la montagne, s'amuse avec le jet d'eau d'une fontaine et avec un téléphone, pousse à compter sous l'eau Romas puis son père... Plus largement, elle fait corps avec la nature. Elle se baigne nue dans la mer, marche pieds également nus sur les sentiers et les rochers...

Elle parcourt les lieux et connaît visiblement bien leur configuration comme les effets qu'ils produisent : elle sait quels endroits génèrent de l'écho et en joue. Cela souligne ses connaissances et compétences : aux mêmes endroits qu'elle, ni Romas ni son père ne parviennent à générer d'échos. Elle singularise les lieux et communique avec eux – elle dit ainsi « *À bientôt !* », puis salue finalement de l'une de ses mains le rocher le Doigt du Diable comme le précipice nommé la maison du Bon Géant. Elle sait produire des sons dans la montagne et entendre ceux de la mer censés provenir de coquillages et évoquant, selon elle, des « *nuages flottant dans le ciel* », le « *bruit de l'eau* », les « *vagues* », le « *cri des mouettes* », une « *chanson* ». Elle s'appuie sur la nature et ses possibles, y compris de manière pragmatique : elle trace dans le sable un singulier cadran solaire composé de trois parties correspondant chacune à une inscription (« *Premier car* », « *Midi* » et « *Dernier car* ») qu'elle inscrit à une certaine distance les unes des autres, mesurant celle-ci par ses pas, tout en regardant à plusieurs reprises en direction du soleil. Elle adapte ainsi le principe du cadran solaire à ses préoccupations du jour qui semblent être de connaître le temps qu'il

²⁰ Vika n'est pas la seule à courir : la bande de garçons comme Romas sont parfois vus courant, notamment lors de leur première apparition (cf. « Promenades pédagogiques : Répétitions et variations »).

lui reste avant l'arrivée de son père et son propre départ. Dans la dernière séquence, après avoir effacé les trois parties du cadran solaire, elle regarde alternativement sa montre et le soleil, visiblement afin de mettre la première à l'heure grâce au second. Jusqu'à la fin, Vika agit avec et en fonction de la nature.

Détachée de tout matérialisme, elle prend la vie avec poésie, entretenant un cousinage avec la Fifi Brindacier d'Astrid Lindgren et l'Alice de Lewis Carroll. Lors de son premier échange avec Romas, il n'est pas étonnant qu'elle critique ses collections matérielles et inanimées (pierres, timbres, boîtes d'allumettes, papillons), mais dise bien l'aimer juste après qu'il a parlé de sa collection de voitures qui était uniquement visuelle (il collectionnait les visions de voitures de marque « *Ford, Rolls Royce, Citroën, Buick, Fiat...* »), qu'il ne pouvait donc effectuer qu'en esprit. Vika s'attache ainsi à des choses qui ne s'attrapent pas : aux éléments (l'eau, l'air²¹, la terre), à ce qui se vit dans l'instant (musique issue de son corps, baignades dans la mer, jeux avec l'écho...). Elle initie Romas à cela en l'entraînant dans son univers qu'elle lui présente avec générosité et précision (cf. également « Promenades pédagogiques : La nature »). Mais si elle vit pleinement les instants présents, cela ne l'empêche pas de faire attention au défilement du temps comme en témoigne son cadran solaire.

Observatrice, Vika est attentive à la nature, mais également à ceux qui l'entourent. Elle aide d'elle-même son grand-père (à enfiler sa veste, à pousser son bateau dans l'eau ou à l'en sortir), observe le conflit au sein de la bande de garçons²² avant de finalement intervenir, puis discute avec Romas alors même qu'il a récupéré ses habits, s'est assis dessus et semble d'abord surpris et critique quant au fait qu'elle se baigne nue et elle va jusqu'à lui faire confiance et lui révéler son secret.

Vika ne renonce pas malgré les difficultés, ce y compris lorsque Romas puis le chef de la bande ont pris ses vêtements : elle finit par sortir nue de l'eau et va les récupérer. Elle ne cède pas à l'humiliation de la bande, même si son malaise et sa colère sont patents. À la toute fin du film, après avoir dit au revoir à Romas d'un signe de main depuis le camion dans lequel elle est montée, elle se retourne et ignore le garçon. Cela pointe sa détermination, notamment à aller de l'avant. Elle ne s'en laisse conter ni par ceux de son âge ni par les adultes. Si elle obéit à son grand-père (elle ne va pas en mer avec lui afin d'accueillir son père), elle lui précise qu'elle aussi a à faire. Elle ne veut manifestement pas conditionner son emploi du temps à celui des adultes et rester maîtresse de celui-ci comme de son rythme font partie de sa liberté. Elle n'hésite pas également à dire à son grand-père qu'elle n'a pas envie de partir.

Sans doute pour toutes ces raisons, Vika marque les esprits : Romas jette dans la mer ses pierres et la boîte qui les contenait, puis n'a de cesse de lui prouver qu'il n'est pas un

²¹ Au début du film, à son grand-père qui regarde autour de lui et dit « *Ça va souffler* », Vika précise que « *Ça souffle toujours, ici. Ça change quoi ?* » et alors qu'elle pousse le bateau à la mer, son aïeul mentionne qu'il lui a promis un cadeau ; elle lui demande alors : « *Le vent ?* » et comme il lui répond « *Peut-être bien* », elle lui lance : « *Tu l'attraperas comment, en mer ?* » et son grand-père répond seulement « *mmm* ».

²² Arrivée sur la plage où se trouve la bande, Vika s'arrête et observe les garçons qui se dirigent vers l'eau ; la caméra se tient juste derrière elle, suggérant que la situation est pratiquement regardée de son point de vue.

« dégonflé » ; son grand-père pense à elle, alors qu'elle vient juste de partir.

Enfin, Vika dispose de son corps comme elle l'entend. Elle entre dans l'eau quand elle veut et comme elle le veut, et si elle plonge maladroitement, elle le fait franchement. Se baigner nue l'expose, comme en témoigne la récupération de ses habits à deux reprises. Lors de leur première rencontre, Romas lui dit de se rhabiller, elle lui demande pourquoi et précise « *On bronze mieux comme ça* ». Quand le garçon lui demande si elle n'a pas honte, elle répond que son grand-père ne veut pas qu'elle nage en culotte, sinon elle prend froid. Sa nudité découlerait donc d'une autorité familiale masculine, mais se baigner ainsi n'a pas l'air de la gêner. Cette explication a peut-être pour fonction et objectif principaux de rendre cette nudité acceptable pour les spectateurs et censeurs à l'époque de la sortie du film (1965)... et, avec elle, la force de caractère et la singularité de cette jeune héroïne ?

Cette nudité ne se montre jamais problématique, Arūnas Žebriūnas la filmant avec pudeur et grande délicatesse. Elle est montrée dans des plans larges (quand Vika se déshabille en se dirigeant vers la mer). Elle est dissimulée par les angles de prise de vue et les cadrages qui saisissent partiellement Vika (plongées, contre-plongées ou cadres serrés ne montrent son corps que du buste à la tête), placent celle-ci bord cadre ou livrent seulement son ombre portée (lorsqu'elle sort de l'eau et rejoint Romas qu'elle ne connaît pas encore)... mais également par le paysage (la mer dans laquelle s'immerge la jeune fille), des mouvements corporels (Vika se baisse), le montage et ses coupes. Lorsque le corps nu de Vika est vu entièrement, il est exposé plutôt de dos. Cette nudité semble montrée lorsque les plans témoignent de la liberté de Vika ou de la pression exercée sur elle par les garçons. Et cette nudité se révèle partagée par d'autres ; à un garçon qui la pointe en lançant hors-champ : « *Vise ça, Patte-de-crabe !* », ce dernier répond : « *Et alors ? Moi aussi je nage nu* », regardant brièvement vers le hors-champ, puis vers le crabe qu'il a récupéré et qui le préoccupe davantage. Cet échange banalise la nudité de Vika et pointe qu'elle n'a rien d'exceptionnel aux yeux d'au moins un des garçons de la bande.

LE RECIT : SCENES D'UNE JOURNEE PARTICULIERE

Le film semble composé d'un ensemble de scènes courtes, celles-ci s'enchaînant au gré des actions – cela peut évoquer quelque peu les films de Jacques Tati, en particulier *Les Vacances de Monsieur Hulot* (1953) et ses scènes de plage – et, on l'aura compris, il est construit autour du personnage de Vika : de sa présence, de son entourage (grand-père, père), de ses rencontres (Romas, la bande de garçons), de ses actions, de sa connaissance des lieux (la montagne) comme de ses découvertes (la cabine téléphonique), de ses joies et de ses peines... Cela repose en quelque sorte sur un principe d'action / réaction, assez souple et jamais figé, Arūnas Žebriūnas paraissant chercher un équivalent narratif et filmique à la personnalité et aux centres d'intérêt de Vika.

Si le récit est plutôt fluide, il y a quelques ellipses assez abruptes : d'un plan à l'autre, Vika exige que Romas plonge et reste sous l'eau vingt secondes et le garçon effectue

immédiatement cela, puis Romas recherche Vika dans la montagne et il est vu entrant dans le champ sur la plage où il la retrouve.

La jeune fille sert en quelque sorte de guide à Romas comme au spectateur. Pivotal du film, cela ne l'empêche pas d'être absente de certaines scènes : les rencontres entre Romas et la bande de garçons sur la plage, puis entre Romas et son père dans la montagne, la plongée de Romas qui fait de lui le nouveau chef de bande. Même dans ces scènes, il est directement ou indirectement question de Vika : Romas crie son prénom dans la montagne, révélant au père qu'il connaît sa fille ; ce même garçon plonge dans la mer pour y attraper les crabes marqués afin de prouver qu'il n'est pas, contrairement à ce qu'elle lui a dit, un « *dégonflé* ».

LE RESPECT DE LA REGLE DES TROIS UNITES DU THEATRE CLASSIQUE

En nous laissant porter par ce récit riche et dynamique, nous ne remarquons pas forcément immédiatement qu'il respecte la règle des trois unités du théâtre classique. Force est de constater qu'il y a ici unité de temps, de lieu et d'action.

Unité de temps : les événements se déroulent en une seule journée, de l'apparition de Vika au lever du soleil à son départ avec son père.

Unité de lieu : l'action est concentrée dans les environs de la maison du grand-père de Vika où celle-ci vient manifestement de passer ses vacances d'été : devant cette maison ; sur le bord de mer, ses plages et ses rochers ; à la montagne ; à l'arrêt de car.

Unité d'action : le film se concentre sur ce qu'effectue Vika avant de quitter le lieu de ses vacances et ses actions paraissent résumer sa présence en cet endroit : aller sur la plage, jouer du cor, être au côté de son grand-père, rencontrer d'autres enfants (la bande de garçons, Romas) et s'ouvrir aux autres, se baigner dans la mer, se promener dans la montagne, jouer (avec l'écho, dans une cabine téléphonique, avec une fontaine)...

À l'instar du théâtre classique, les enjeux du film sont exposés au début (le départ de Vika et l'arrivée de son père, le conflit dans la bande de garçons), courent tout au long de son développement (Vika va deux fois à l'arrêt de car pour y chercher son père, le pouvoir du chef est remis en question à trois reprises) et sont dénoués à la fin.

LE DERNIER JOUR DES VACANCES DE VIKA²³

À la fin, sur la plage, Vika efface avec ses pieds les éléments de son cadran solaire : le temps du départ est venu. Pour la première fois, elle n'est pas vêtue de sa robe blanche à pois noirs, porte un pantalon, une veste et des chaussures et, ainsi, paraît presque méconnaissable. Cela annonce un changement : la fin des vacances, des déplacements à sa guise et le retour à un corps vêtu de manière adéquate et/ou normée pour un autre lieu ? La transformation

²³Pour mémoire, le titre original du film (Paskutinė atostogų diena) signifie « Le Dernier Jour des vacances ».

physique de Vika indique la fin d'un moment, mais peut-être également celle d'un cycle ? Cette journée et les rencontres faites, les épreuves vécues, l'amitié nouée et dénouée... marquent et symbolisent la fin de l'insouciance – voire de l'innocence ? – et de l'enfance ?

La volonté de Vika de ne pas partir comme sa soudaine apathie suite aux paroles de son père (« *Ma petite coquine ! Mon unique, mon adorée !* ») ne sont-elles pas une manifestation de son appréhension à passer à autre chose ? Mais elle accepterait cela en regardant finalement, depuis le camion qui l'emmène à l'aéroport avec son père, droit devant ? Vers son futur ?

CONSTRUCTION DU RECIT ET PARTIS PRIS FILMIQUES

De cette construction du récit paraissent découler certains partis pris filmiques, parmi lesquels la durée des plans, la profondeur de plan et de champ, l'importance accordée aux entrées et aux sorties de champ des personnages (cf. « Promenades pédagogiques : Les entrées et sorties de champ »). Le cinéaste utilise également de manière inventive et fertile d'autres ressources filmiques, au premier rang desquelles les mouvements de caméra et le son.

LA DUREE DES PLANS

L'une des premières surprises réservées par le film est la durée des plans : il n'est pas rare qu'ils soient assez longs. Ils peuvent parfois durer quelque peu afin de montrer Vika qui nage, Romas qui ramasse les habits de celle-ci sur les rochers (plan qui dure trente secondes)... Cela trouve son apogée avec les deux derniers plans du film : l'avant-dernier dure environ cinquante-six secondes et il met en scène les ultimes tentatives de Romas d'arrêter un camion en vue de suivre Vika ; le dernier, d'une durée de quarante-deux secondes, s'attache à un camion (celui dans lequel sont montés Vika et son père ?) qui s'éloigne sur la route aperçue jusqu'à l'arrière-plan, puis un travelling arrière élargit le champ et place l'arrêt de car au premier plan.

Laisser les plans durer quelque peu permet de donner aux situations et actions qui s'y déroulent le temps et l'ampleur dont elles ont besoin, de montrer que les personnages s'épanouissent dans la nature (Vika nageant), sont intrigués par ce qu'ils trouvent (Romas découvrant le cor et les habits de Vika sur les rochers)... Cela souligne également la durée d'un moment, notamment délicat et/ou difficile, par exemple quand Vika est nue, qu'elle voudrait ses habits et que Romas, intimidé par la bande de garçons, renonce à les lui donner. L'importance de la profondeur (de plan et de champ)

Arūnas Žebriūnas semble privilégier une grande visibilité, notamment par l'intermédiaire d'une importante profondeur de plan (l'espace filmé) et de champ (la portion d'espace qui apparaît nette au sein d'une image). Ainsi, sont fréquemment vues la ligne d'horizon, la montagne et/ou le ciel au lointain...

Cette importance accordée à la profondeur (de plan et de champ) permet d'ancrer

précisément personnages, situations et actions au sein des lieux, paysages et plus particulièrement de la nature. Même lorsque Vika marche sur une zone couverte de la plage, mer, montagne et ligne d'horizon sont aperçues en arrière-plan.

Ce parti pris associé à des plans qui peuvent durer permet au cinéaste de laisser les choses advenir et de révéler plutôt que de dissimuler. Cela est parfois l'occasion de suivre l'évolution d'une action : Romas courant après le camion dans lequel est montée Vika. Cela laisse aussi au spectateur la possibilité de regarder un plan précisément, d'observer sa composition et son déroulement, tout en exerçant la subjectivité de son regard : il peut se concentrer sur les parties de l'image qu'il souhaite.

Le cinéaste n'hésite pas non plus à réduire l'espace, voire à le clore, notamment lorsque l'horizon de ses personnages paraît bouché : Vika semble coincée dans la mer lorsqu'elle est contrainte de nager plus loin et plus longtemps qu'elle ne le souhaiterait quand les garçons de la bande ont saisi ses habits ; la même, contenue dans l'espace réduit de la cabine téléphonique où elle se réfugie après avoir été humiliée ; Romas sous l'eau à la recherche des crabes portant une marque afin de montrer qu'il n'est pas un « dégonflé »...

LA DIMENSION POETIQUE DES MOUVEMENTS DE CAMERA

Quant aux mouvements de caméra (travellings, panoramiques, zooms), nombreux, ils sont souvent assez souples, voire fluides et harmonieux.

De manière plutôt classique, ils sont rectilignes, pragmatiques et efficaces, notamment lorsqu'ils permettent de saisir et révéler les lieux, de montrer leur étendue, de les scruter, de s'en approcher... de suivre des personnages, des animaux, l'arrivée d'un véhicule, des traces de pas... de relier des personnages entre eux... Ils sont davantage élastiques (panoramiques, zooms... et enchaînements des uns avec les autres), notamment lorsqu'ils ont manifestement pour fonction symbolique de retranscrire visuellement les échos et leurs effets et de suggérer ainsi à l'image une visibilité de la propagation du son : la caméra se rapproche ou s'éloigne vivement, part soudain dans un sens ou dans un autre et effectue un mouvement ample, donnant l'impression qu'elle rebondit sur les parois des rochers, puis qu'elle se balance²⁴.

Ici, image et son s'épaulent et se complètent, s'unissant dans un élan expérimental et véhiculant vertige et poésie. Si ce parti pris cinématographique peut paraître daté, il s'insère parfaitement dans le récit, reste dynamique et, demeurant surprenant, véhicule encore la dimension réjouissante du cinéma qui cherche à aller sur le terrain du ressenti et tente des choses. Il possède également une dimension onirique, voire fantastique.

²⁴ Cela est parfois suggéré par le montage. Lorsque Vika regarde en face d'elle et dit « *Je te vois* » puis « *Je reste ici* », paraissant s'adresser à l'écho, « *Je te vois* » est suivi d'un plan dans lequel des zooms arrière permettent d'effectuer un mouvement saccadé, mais après « *Je reste ici* », des plans montés en cut ayant à chaque fois un cadre plus large que le précédent véhiculent également une impression de mouvement brusque et recréent visuellement les effets de l'écho.

Plus largement, les mouvements de caméra permettent de révéler autant que d'effectuer des effets de surprise, voire de brouiller des pistes, par exemple lorsqu'ils sont utilisés afin de passer du petit au grand, du près au lointain. Lorsque Vika et Romas sont sortis de l'ouverture au milieu des rochers qui les conduit dans la montagne, on voit une étendue minérale, puis un zoom arrière permet de révéler qu'il s'agit d'un pan de montagne, et un panoramique droite-gauche et haut-bas conduit aux deux personnages, minuscules, marchant sur un chemin à flanc de montagne, cela s'accompagnant d'effets sonores étranges, caverneux – et nous ne serions pas étonnés que des puissances chtoniennes apparaissent alors !

La dimension poétique des mouvements de caméra varie au cours du film et elle découle de l'association entre ce qui est saisi, la manière de le filmer, la durée du plan et l'utilisation de ce dernier par le montage. Lorsque Vika suit les traces de pas de son père sur le sable, un panoramique permet de passer de la jeune fille aux traces, puis un travelling latéral en plongée suit ces dernières, d'abord plutôt lentement, puis rapidement, donnant l'impression qu'elles s'étendent à l'infini et se transforment en élément abstrait. Cette poésie des mouvements de caméra continue au plan d'après avec un travelling latéral qui saisit Vika courant puis marchant sur la plage, suivant toujours les traces de pas. Dans ce plan large, la jeune fille est vue au second plan, le premier contenant notamment six affiches publicitaires apparaissant au bord de la plage, en front de mer. L'alternance de vues de Vika et des panneaux publicitaires rappelle quelque peu le dispositif du zootrope, cet objet de pré-cinéma dans lequel des dessins composant un mouvement sont aperçus par l'intermédiaire de fentes pratiquées dans un cylindre.

JEUX SONORES

L'écho est un phénomène introduit par le son dès l'ouverture du film. Si la musique débute avec le premier plan, elle est en son off, aucune source sonore n'étant aperçue à l'image. Cela change au troisième plan. La musique paraît presque s'être arrêtée, un très léger souffle semble cependant toujours entendu, et Vika commence alors à jouer de son cor. La mélodie interprétée par Vika est reprise, en écho, par d'autres instruments, puis cela s'inverse en cours de générique, le cor effectuant la mélodie d'abord jouée par d'autres. Vika agit ainsi avec l'écho dès le début du film, avant même de se rendre dans la montagne. Le cor étant ce qui, d'ores et déjà, génère de l'écho, est-ce pour cela qu'elle ne s'en sépare presque jamais ? Par lui, est-elle déjà *La Jeune Fille à l'écho* ?

Dans cette scène introductive, le son in, diégétique, celui dont la source apparaît à l'écran (le cor) génère des sons off, extradiégétiques (n'appartenant pas à l'univers de l'histoire racontée), avant que ce ne soit l'inverse. Cela suggère donc une perméabilité entre ce qu'effectue un personnage et la forme du film, entre ce qui est raconté et ce qui permet de le raconter. Cela se reproduit quasiment à l'identique lorsque Vika joue du cor dans la montagne. Quand elle retrouve son père et qu'il lui offre une montre, à deux reprises, elle se met à danser sur la musique en son off, qui n'appartient pas à l'histoire – mais au récit – et qu'elle n'est donc pas censée entendre. Cet effet est singulier et fort : comme Vika entendait des sons dans les coquillages, elle semble entendre la musique qui accompagne la scène sans

y apparaître physiquement. Par ailleurs, à plusieurs reprises, un son suggère une présence dans le hors-champ avant que celle-ci n'arrive dans le champ : la musique issue du poste de radio porté par le chef de la bande annonce l'arrivée de celle-ci et caractérise sa venue.

Plus largement, le son et son traitement sont fréquemment non naturalistes. Ils jouent à plusieurs reprises sur la résonance. Celle-ci est issue d'un lieu et/ou le caractérise : lorsque les personnages (Vika et Romas, puis ce dernier et la bande de garçons) passent par l'ouverture entre les rochers permettant de rejoindre la montagne, le son de cet endroit résonne et est quelque peu caverneux. Mais la résonance peut aussi faire ressortir une attitude et les paroles qui l'accompagnent : quand Vika dit à son grand-père qu'elle n'a pas envie de partir, il y a un écho sur sa voix. Fréquemment, des effets sonores jouent sur la vibration, l'étirement, l'écho... Certains de ces sons étranges évoquent des sons électroniques – par exemple, quand Romas est sous l'eau pour attraper les deux crabes marqués. Quelquefois, le volume sonore est étonnamment élevé. Les voix sont parfois mises en avant, paraissant occuper le premier plan, mais cette accentuation du volume sonore peut également caractériser un élément issu de la nature, tel que le son des vagues quand Romas sort de l'eau après avoir repêché les crabes.

Enfin, le thème musical qui ouvre le film est entendu à plusieurs reprises – celles-ci constituant en quelque sorte des échos ? –, notamment pendant la séquence finale : il accompagne donc l'arrivée de Vika dans le champ, puis son départ des lieux.

DEROULANT

Séquence 1 | GENERIQUE

[00.00 – 02.57]

Après des mentions liées à la distribution et à la restauration du film, ouverture au noir et apparition de la musique – le thème principal entendu à plusieurs reprises au cours du film – sur un plan d'ensemble dans lequel un panoramique gauche-droite permet d'embrasser le paysage (montagne, mer et ciel).

Au plan suivant, Vika, vêtue d'une robe blanche à points noirs – quelle porte dans l'ensemble du film, à l'exception de la dernière scène – et tenant dans sa main droite un cor, arrive sur la plage en courant. Elle se place les pieds dans l'eau et se met à jouer de son instrument sur fond de soleil levant ; se tenant de profil et en contre-jour, assombrie, elle apparaît telle une silhouette. Lorsqu'elle commence à souffler dans son cor, le son de celui-ci fait son entrée dans la musique et le titre du film s'inscrit progressivement sur l'écran, avant de disparaître de la même manière, puis les autres mentions du générique apparaissent à sa suite. Vika joue en pivotant son corps vers sa gauche, puis vers sa droite, ce à plusieurs reprises.

Une fois qu'elle a cessé de jouer – mais la musique continue –, Vika marche sur des rochers plats qui affleurent à la surface de l'eau, allant vers la gauche, s'immobilisant, puis repartant vers la droite avant de sortir du champ.

Séquence 2 | VIKA ET SON GRAND-PERE

[02.58 – 06.46]

Dans un plan de demi-ensemble en légère plongée, Vika rejoint son grand-père qui se tient devant sa maison. Ils parlent de l'arrivée ce jour d'une personne, sans la nommer. Le grand-père mentionne le départ à venir de Vika et celle-ci précise qu'elle est bien avec lui, mais son aïeul pointe que l'été est fini et que c'est bientôt la rentrée.

Ils se rendent sur la plage. Une fois le bateau mis à l'eau, Vika dit à son grand-père qu'elle veut aller en mer avec lui, mais il lui répond qu'elle doit rester pour accueillir son père – qui est donc le visiteur attendu. Manifestement quelque peu contrariée, Vika s'assied sur un bateau échoué et joue du cor. Le grand-père est vu naviguant au milieu des multiples éclats de lumière que le soleil dessine sur l'eau.

Séquence 3 | VIKA ET LA BANDE DE GARÇONS

[06.47 – 10.11]

Vika se saisit d'un bâton et trace dans le sable trois inscriptions (« *Premier car* », « *Midi* » et « *Dernier car* ») qui constituent un singulier cadran solaire.

Entendant des voix, elle passe entre des rochers et rejoint une autre partie de la plage.

Là, se tient une bande de garçons. L'un d'entre eux souhaite prendre la place de l'actuel chef. Ce dernier conditionne cela à la récupération par son adversaire d'un crabe marqué d'une croix blanche. Au moment d'envoyer celui-ci dans la mer, le chef le repose et lance à la place un autre crabe. Le rebelle plonge, met du temps à revenir et ressort de l'eau avec un crabe, disant qu'il est désormais le chef. Épuisé, il s'écroule sur les galets. L'un des garçons (Patte-de-crabe) constate que le crabe, en toute logique, n'est pas le bon. Le chef dit alors à son rival qu'il ne peut pas faire mieux que lui. Vika trouve le crabe à la croix blanche ; elle s'en saisit, le brandit en direction des garçons tout en s'approchant d'eux, puis explique que le chef effectue toujours cela. Certains garçons s'agitent, se dirigent vers le chef et protestent, mais celui-ci rejette la responsabilité sur la « nénette » à laquelle il lance : « *Casse-toi, imbécile* ». Vika jette le crabe à l'eau, se retourne et part. Le chef s'en va avec sa bande, mais Gros-bec, le contestataire déçu, reste sur la plage à se morfondre.

Séquence 4 | VIKA ET ROMAS FONT

CONNAISSANCE

[10.12 – 16.25]

Des mouettes volent dans le ciel. Vika court vers la mer, se déshabille, plonge dans l'eau, puis y nage. Romas arrive en courant sur la plage et va jusqu'à l'eau. La bande de garçons avance sur le sable au son du poste de radio porté par le chef, certains tapant dans une boîte de conserve comme dans un ballon. Lorsque Romas envoie la boîte en direction de la bande, celle-ci est déjà loin, lui tourne le dos et l'ignore.

Romas marche sur la plage, ramasse un caillou, puis le cor et les habits de Vika. Il pose ces derniers et s'assied dessus. Il sort une petite boîte métallique de laquelle il extrait un caillou qu'il observe. Sa présence gêne Vika qui souhaite sortir de l'eau : elle tente en vain d'attirer son attention (en frappant la surface de la mer avec une pierre, puis en projetant de l'eau avec l'une de ses mains). Elle nage alors vers lui, sort et récupère ses habits. Romas lui demande pourquoi elle se baigne nue et elle explique : « *Grand-père ne veut pas que je nage en culotte, sinon je prends froid.* » Vika lui demande de lui montrer ses cailloux et critique les collections qu'il effectue (pierres) ou a effectuées (timbres, boîtes d'allumettes, papillons). La discussion se termine mieux qu'elle n'a débuté : Vika précise à Romas qu'elle

l'aime bien, lui dit qu'elle a un secret et ils partent ensemble, la jeune fille devant aller chercher son père qui arrive par le car.

Séquence 5 | LE PRIX A PAYER POUR

CONNAITRE UN SECRET

[16.26 – 18.55]

Vika et Romas se rendent à l'arrêt de car. Ce dernier arrive ; la jeune fille y monte par l'avant, en ressort par l'arrière, sans y avoir trouvé son père.

Romas demande à Vika son secret. Elle refuse de le lui dévoiler ; il lui dit qu'il ne le dira à personne. Elle lui demande alors de jurer, il lève sa main droite et jure (« *Parole de pionnier* »), mais Vika souhaite qu'il procède autrement : elle exige qu'il plonge et reste sous l'eau vingt secondes. Aussitôt dit, aussitôt fait : Romas s'exécute et Vika compte. Sous l'eau, il voit des méduses, joue avec, puis est rejoint par Vika qui, après avoir compté jusqu'à vingt, plonge à son tour. Une fois sortis de l'eau, Vika demande à Romas de venir immédiatement avec elle.

Séquence 6 | VIKA DEVOILE SON SECRET A

ROMAS : ELLE LE CONDUIT DANS LA MONTAGNE

[18.56 – 28.12]

Vika va avec Romas dans la montagne et chacun précise à l'autre son prénom. Très rapidement, et à plusieurs reprises, Vika joue avec les possibilités que lui offre l'écho – les mouvements de caméra paraissent alors donner un équivalent visuel à l'écho sonore. Puis elle montre à Romas le rocher surnommé le Doigt du Diable, précisant que la seule personne à l'avoir escaladé est un soldat au cours de la Seconde Guerre mondiale. Celui-ci n'aurait « pas laissé passer les Nazis » qui « n'ont rien pu lui faire », mais Vika précise : « *À l'arrivée de nos soldats, il n'a plus répondu* » ; Romas se demande alors « *s'il était toujours vivant ?* »

La jeune fille invite finalement le garçon à reprendre la marche. Elle le conduit au bord du précipice qu'elle nomme la maison du Bon Géant, joue de nouveau sur les possibilités offertes par les lieux en termes d'écho, puis explique qu'un seul homme est descendu là. Ils envisagent de s'y engager à leur tour, mais après y avoir précipité une pierre qui s'éclate en plusieurs morceaux, ils renoncent. Vika emmène ensuite Romas dans un lieu où elle lui demande expressément de ne pas faire de bruit à cause de l'écho qui y « *est vraiment bavard* » et elle s'amuse une nouvelle fois avec celui-ci. Elle joue de son cor au cœur de la montagne.

Une succession de plans montre cette dernière, la diversité de ses roches – dont certaines paraissent avoir un côté anthropomorphe et notamment ressembler à des têtes humaines – puis la mer, le flux et le reflux des vagues...

De retour dans la montagne, Romas, au côté de Vika, qualifie de « belle collection » ce que lui a montré la jeune fille et il précise qu'il n'a « *Jamais rien vu de tel* ». Alors qu'il se recoiffe en se regardant dans une retenue d'eau, Vika disparaît. Il l'appelle en vain, mais il la retrouve finalement sur la plage. Là, il jette à la mer sa collection de pierres et la boîte qui les contenait.

Séquence 7 | CAUTIONNER UNE HUMILIATION ET REJOINDRE UNE BANDE

[28.13 – 36.30]

Vika et Romas se baignent dans la mer. La bande de garçons arrive au son de la musique diffusée par le poste de radio porté par son chef. Romas sort de l'eau pour surveiller les vêtements. Le chef de la bande ramasse les affaires de Vika (cor, puis vêtements) et garde les habits à ses côtés. Certains des garçons jouent de nouveau au foot avec une boîte de conserve et, cette fois-ci, Romas est intégré au jeu, comme gardien de but.

Vika, en difficulté dans la mer, appelle Romas à l'aide. Ce dernier court s'emparer de ses habits, mais la bande intervient. Vika, sortie de l'eau et se tenant recroquevillée afin de dissimuler en partie sa nudité, demande à deux reprises à Romas de lui donner ses habits, mais le garçon n'affronte pas la bande et repose finalement la robe. En désespoir de cause, Vika se met en marche, les garçons reculant sur son passage. Elle rejoint le chef et Romas, qualifiant ce dernier de « *Dégonflé. Sale dégonflé.* » Elle se rhabille et part en courant avec son cor, ne répondant pas à l'appel de Romas.

Contrarié par la réaction de Vika, Romas interpelle ceux de la bande. Gros-bec appuie les propos de la jeune fille (« *Un dégonflé, une limace.* ») et affronte verbalement le chef. Ce dernier demande à Romas pourquoi il traîne avec cette fille alors qu'il est un homme. Romas se justifie en précisant qu'il vient d'arriver et ne connaît personne ici. Le chef lui demande s'il veut être des leurs et ce qu'il peut apporter ; Romas répond par l'affirmative, mais que s'il ne possède rien, il connaît un secret.

Séquence 8 | DE LA TRISTESSE A LA JOIE

[36.31 – 41.02]

Vika marche sur la plage et atteint une zone couverte. Elle découvre une cabine téléphonique et s'y glisse en passant par l'ouverture laissée au sein de la porte par une vitre manquante.

Manifestement affectée par ce qu'elle vient de vivre, elle paraît triste et des larmes coulent de ses yeux.

Elle regarde en direction de la mer, puis, avec l'index de sa main droite, dessine un personnage sur la buée de l'une des vitres, avant de se saisir du combiné téléphonique et d'en écouter la tonalité. Elle repose celui-ci et de l'argent tombe dans le réceptacle de l'appareil ; elle récupère les pièces, en glisse dans la fente prévue à cet effet et téléphone. Elle passe plusieurs appels, en composant les numéros au hasard. Ses interlocuteurs lui parlent, elle leur répond – disant seulement « *Bonjour* » ou « *Allô* » – ou reste muette, l'appel étant toujours très court. Progressivement, elle se met à rire.

Redevenue joyeuse, Vika sort de la cabine téléphonique, puis court sur des transats en bois, paraissant effectuer, en quelque sorte, une danse de joie.

Séquence 9 | ROMAS CONDUIT LA BANDE DE GARÇONS DANS LA MONTAGNE

[41.03 – 46.16]

Romas conduit la bande de garçons dans la montagne, qui recèle le secret dont il leur a parlé (à la fin de la séquence 7) et qui se trouve être celui de Vika puisqu'il leur montre les endroits que celle-ci lui a présentés (séquence 6) : le Doigt du Diable, la maison du Bon Géant...

Il crie en espérant générer un écho, mais rien ne se produit, quel que soit le lieu où il tente.

Lorsque les autres garçons regardent en direction du précipice qu'est la maison du Bon Géant, Romas s'éclipse. Son absence constatée, la bande le recherche... en vain.

Seul, Romas essaie de nouveau de produire de l'écho en criant, également en vain.

Séquence 10 | VIKA ET SON PERE

[46.17 – 57.09]

Vika retourne à l'arrêt de car ; elle n'y trouve pas son père, mais remarque une trace de pas et poursuit sa marche dans la direction qu'indique celle-ci. Le père arrive devant la maison du grand-père et demande au chien s'il a vu la jeune fille. Celle-ci suit les traces de pas de son père laissées sur le sable de la plage, puis joue avec l'eau d'une fontaine et pousse une bouée dans la mer.

Le père de Vika marche dans la montagne en compagnie du chien du grand-père et rencontre Romas qui, assis devant le Doigt du Diable, continue d'en crier le nom. Le garçon demande

pourquoi il n'y a pas d'écho et l'homme lui explique qu'il faut trouver le bon endroit. Ils se déplacent, mais si les cris de l'homme sont également vains, les aboiements du chien génèrent une multitude d'échos. Le père conduit alors Romas à l'endroit d'où aboyait le chien et dit au garçon de se mettre à quatre pattes. Romas crie à deux reprises « *Vika !* », sans produire d'écho. Le père, surpris que le garçon prononce ce prénom, lui demande s'il connaît Vika, précise qu'elle est sa fille et lui dit de venir avec lui la chercher.

Vika retrouve son grand-père qui rentre de mer. Elle place à son oreille les coquillages qu'il a pêchés et entend divers sons (comme des nuages flottant dans le ciel, le bruit de l'eau, les vagues, le cri des mouettes...). À son grand-père qui lui dit que l'été est fini, qu'il faut qu'elle parte, Vika répond qu'elle n'en a pas envie et, manifestement contrariée, elle va sortir davantage le bateau de l'eau.

Vika aperçoit son père, l'appelle et le rejoint. Il lui dit qu'il l'a cherchée partout, puis « *Ma petite coquine ! Mon unique, mon adorée !* », la prend dans ses bras et lui offre une montre. Lorsqu'il attache celle-ci à son poignet droit, Vika lui demande de confirmer ses propos (« *Tu as dit que j'étais ton unique ? Ton adorée ?* »). En regardant sa montre, Vika se met à danser, avant de redemander à son père, « *Tu as dit que j'étais ton unique ? Ton adorée ?* », et son père lui confirme une partie de ses propos (« *Mon adorée, c'est sûr* »). Elle lui demande alors de le jurer, non pas en levant sa main gauche comme il le fait, mais en plongeant et en restant sous l'eau quarante secondes.

Immergé dans la mer, le père sort de l'eau l'une de ses mains qu'il ouvre et ferme – manifestement pour compter... mais sans doute également pour faire le pitre – et cela fait rire Vika qui compte à voix haute, avant de perdre soudain sa vivacité, puis de s'arrêter de compter, comme si elle était frappée par la mélancolie. Malgré les gestes de son père qui se poursuivent, elle paraît apathique. Lorsque son père sort de l'eau et lui demande s'il a rempli les conditions, elle attend avant de lui répondre et lui dit « *Oui* » sans grande conviction. Et lorsque son père demande si elle le croit maintenant, elle hoche légèrement sa tête et il faut qu'il précise qu'il ne l'entend pas pour qu'elle dise « *Je te crois* ». Elle tourne ensuite sa tête lentement vers le hors-champ et le plan suivant montre des vagues envahissant des rochers.

Séquence 11 | ROMAS DEVIENT LE CHEF DE LA BANDE DE GARÇONS

[57.10 – 1.00.56]

Romas tape dans une boîte de conserve, puis tente de jongler avec comme il le ferait avec un ballon, tandis que la bande de garçons s'affaire un peu plus loin sur la plage.

Gros-bec semble ne s'être toujours pas remis de son échec lors de l'épreuve truquée (« *Pourtant, j'ai pris le crabe* », dit-il alors). Le chef saisit deux crabes dans le filet de Patte-

de-crabe et organise un nouvel affrontement ; en aparté, son adjoint (le garçon blond nerveux) lui dit de ne pas faire ça car la mer grossit ; en retour, le chef lui demande s'il pense que Gros-bec va y aller. Ce dernier s'est mis en maillot et il les rejoint. Le chef et Gros-bec se précipitent dans l'eau et y lancent chacun le crabe de l'autre, mais la mer étant agitée, ils tardent à plonger.

Ils sont doublés par Romas qui, témoin de leur hésitation, s'est mis en maillot et s'engouffre dans les vagues. Nageant sous l'eau, il attrape deux crabes, puis ressort.

Seuls l'adjoint et Patte-de-crabe sont présents sur la plage et ils vont à sa rencontre. Romas, furieux, demande qui l'a traité de dégonflé, ce à quoi l'adjoint répond que c'est « *la fille* », soit Vika, et Patte-de-crabe ajoute que « *C'est une idiote* ». Romas s'enquiert de l'absence des autres garçons ; l'adjoint lui précise qu'ils ont peur de lui, qu'il est le plus fort et quand Romas veut savoir pourquoi tous deux sont restés, ce même garçon lui répond qu'il sera l'adjoint et que Patte-de-crabe portera les crabes. Romas redemande qui a dit qu'il était un dégonflé, l'adjoint répète que c'est « *la fille* » et Romas part. L'adjoint lui demande – alors qu'il se tient hors-champ – où il va et de qui il sera l'adjoint ; Patte-de-crabe le rassure : « *T'inquiète, il reviendra. Qui ne voudrait pas être le chef ?* »

Séquence 12 | LA FIN DES VACANCES : VIKA PART AVEC SON PERE

[1.00.56 – 1.06.21]

Sur la plage, Vika efface avec ses pieds le singulier cadran solaire qu'elle avait dessiné sur le sable. Habillée pour son départ – pantalon, veste, chaussures... elle n'a auparavant jamais été aperçue vêtue de la sorte –, elle semble mettre sa montre à l'heure en regardant le soleil. Après avoir dit au revoir à son grand-père, elle demande à son père une pièce de monnaie qu'elle lance dans la mer.

Portant dans ses mains les crabes qu'il a attrapés, Romas court sur des rochers, puis arrive chez le grand-père de Vika qui lui apprend que sa petite-fille est partie. Surpris, le garçon repart aussitôt. Le grand-père se passe de l'eau sur le visage et sur la tête en pensant à Vika. Romas surgit en courant à l'arrêt de car où se trouvent Vika et son père. Il stoppe Vika dans sa marche et celle-ci lui demande ce qu'il veut. Il lui montre les crabes, lui explique qu'il est désormais le chef et qu'il n'est « pas un dégonflé ». Vika regarde les deux crustacés, puis Romas et précise : « *Les crabes passent leur vie à ramper. À quoi ils servent ?* »

Le père de Vika stoppe le camion arrivant sur la route, demande s'il va à l'aéroport, puis appelle sa fille. Avant de rejoindre son père et de monter dans le véhicule, Vika dit à Romas, en arborant un large sourire : « *Essaie d'attraper l'écho !* »

Le garçon laisse tomber ses crabes et court à côté du camion en appelant Vika. Cette dernière, penchée à une fenêtre et tournée vers Romas, effectue un geste d'au revoir, puis se retourne en direction de la route, laissant ainsi le garçon derrière elle. Romas continue de suivre le véhicule, avant d'abandonner, puis fait signe au camion suivant, qui ne s'arrête pas, comme le font également les deux autres camions qu'il tente de stopper. Il s'arrête, regarde vers le hors-champ, en direction d'où sont allés les camions, puis se retourne, repart, mais regarde à plusieurs reprises vers le hors-champ et c'est dans cette direction qu'il est tourné lorsque le plan cesse.

Dans le dernier plan du film, un camion – celui dans lequel sont montés Vika et son père ? – s'éloigne sur la route qui disparaît au loin, au pied des collines, puis un travelling arrière élargit le champ et l'arrêt de car apparaît alors ; le travelling cesse, le plan reste fixe et le mot « *Pabaiga* » (« *Fin* ») s'affiche progressivement sur l'écran avant que ce plan et le film ne se terminent par une fermeture au noir.

ANALYSE DE SÉQUENCE

Séquence 3 [06.47 – 10.11] : Vika et la bande de garçons

DECOUPAGE

Plan 1 : Plan de demi-ensemble. Vika se saisit d'un bâton et court sur la plage en regardant à une reprise en direction du soleil, puis elle se penche et commence à graver une inscription dans le sable à l'aide du bâton.

Un panoramique gauche-droite saisit le déplacement de Vika, puis il est suivi d'un travelling avant qui resserre davantage le cadre sur elle.

Son : la musique de la séquence précédente (le thème entendu en ouverture du film et qui revient à plusieurs reprises) se poursuit.

Plan 2 : Gros plan en plongée, fixe. Vika se tient bord cadre et seule la partie droite de son corps apparaît à l'écran, l'autre restant dans le hors-champ. Elle finit d'écrire « *Premier car* » et, une fois cela effectué, elle se retourne et sort lentement du champ par le côté gauche de l'écran.

Son : la musique de la séquence précédente (le thème entendu en ouverture du film et qui revient à plusieurs reprises) se poursuit.

Plan 3 : Plan moyen. Vika se déplace en mettant un pied devant l'autre, probablement afin de mesurer une distance, puis elle regarde de nouveau le soleil et stoppe sa marche. Elle se penche et commence à graver la deuxième inscription.

Au commencement du plan, un bref travelling arrière permet de suivre le déplacement de Vika.

Son : la musique de la séquence précédente (le thème entendu en ouverture du film et qui revient à plusieurs reprises) se poursuit.

Plan 4 : À l'instar du plan 2, gros plan en plongée, fixe. Vika se tient bord cadre, seule la partie droite de son corps apparaît à l'écran, l'autre restant dans le hors-champ. Elle finit d'écrire « *Midi* », se retourne et sort du champ par le côté gauche de l'écran.

Son : la musique de la séquence précédente (le thème entendu en ouverture du film et qui revient à plusieurs reprises) se poursuit.

Plan 5 : Plan moyen. Vika se déplace une nouvelle fois en mettant un pied devant l'autre, effectuant quelques pas, probablement afin de mesurer une distance. Elle regarde de nouveau

le soleil, se penche et commence à écrire une troisième fois dans le sable.

Au commencement du plan, un travelling arrière permet de suivre la marche de Vika, puis un très bref panoramique droite-gauche la suit quand elle se déplace en traçant son inscription.

Son : la musique de la séquence précédente (le thème entendu en ouverture du film et qui revient à plusieurs reprises) se poursuit.

Plan 6 : À l'instar des plans 2 et 4, gros plan en plongée, fixe. Vika se tient bord cadre, seule la partie droite de son corps apparaît à l'écran, l'autre restant dans le hors-champ. Elle finit d'écrire « *Dernier car* », jette le bâton dans le hors-champ et part en courant, sortant du champ par la partie supérieure de l'écran.

Son : la musique de la séquence précédente (le thème entendu en ouverture du film et qui revient à plusieurs reprises) se poursuit, mais s'y mêlent assez vite des bruits de voix de garçons entendues au loin.

Plan 7 : Plan de demi-ensemble. Vika apparaît courant entre des rochers, puis déboulant sur la plage. Pendant son déplacement, la voix hors-champ d'un garçon – qui s'avère être Gros-bec – dit « *T'as été chef trop longtemps ! À mon tour !* », et un autre garçon – qui va se révéler être le chef de la bande – lui répond : « *Alors trouve le crabe avec la croix !* » Une fois sur la plage, Vika s'arrête et regarde devant elle. À l'arrière-plan, on aperçoit cinq garçons courant sur les galets en direction de la mer, deux autres étant manifestement d'ores et déjà dans l'eau. Est alors entendue la réponse de Gros-bec au chef : « *Je vais le trouver.* » Le plan est d'abord fixe, puis un panoramique gauche-droite permet de suivre Vika une fois qu'elle est sortie des rochers et arrive sur la plage. Lorsque Vika s'est immobilisée, le plan redevient fixe et la caméra se tient derrière elle, la plaçant ainsi au premier plan.

Son : la musique de la séquence précédente (le thème entendu en ouverture du film et qui revient à plusieurs reprises) se poursuit, mais faiblement et elle s'arrête en cours de plan, étant remplacée par le son de la mer, les paroles des garçons paraissant permettre de passer d'un son à l'autre.

Plan 8 : Plan moyen, en légère plongée. Quatre garçons se tiennent dans le champ. Au centre, le chef à qui Patte-de-crabe donne un crabe. Le chef demande à Gros-bec s'il est prêt et celui-ci, au premier plan, ayant fini d'enlever son short et sa casquette, répond « *Oui* ». Le chef lève alors ses deux bras en l'air et se met à reculer, réclamant l'attention des autres garçons (« *Attention, attention !* »), provoquant l'arrivée près de lui du garçon qui se tenait à l'extrémité gauche du plan et l'entrée dans le champ du garçon blond qui va se révéler être son adjoint, Patte-de-crabe sortant du champ. Le chef annonce ce qu'il va effectuer (« *Je jette le crabe avec la croix dans la mer.* ») et présente le crabe à Gros-bec en lui disant « *Regarde* ».

Pendant que le chef recule, un mouvement de caméra – qui paraît combiner travelling latéral

et panoramique – modifie la position de la caméra : d’abord placée sur le côté, elle est finalement située davantage face à la mer, derrière le chef, plaçant dans le champ, au premier plan, un rocher.

Son : bruit de la mer, des vagues.

Plan 9 : Plan de demi-ensemble en légère contre-plongée. Vika avance sur les galets, allant de l’arrière à l’avant-plan ; la voix hors-champ du chef précise en parlant du crabe : « *Trouve-le et tu es le chef* », ce à quoi répond la voix également hors-champ de Gros-bec qui demande de passer à l’action (« *Allez, lance-le !* »).

À la fin du plan, un léger panoramique droite-gauche permet de placer Vika davantage dans la partie droite du plan.

Son : bruit de la mer, des vagues, surtout entendu à la fin du plan, après les dialogues hors-champ.

Plan 10 : Plan américain. Le chef se tient au premier plan, Gros-bec plus bas à sa droite et deux autres garçons devant lui et à sa gauche. Le chef dit soudain « *Les gars, il y a un dauphin !* », les autres garçons se retournent immédiatement en direction de la mer – les deux qu’il dissimulait s’approchant du bord de l’eau – et le chef se baisse, dépose derrière un rocher le crabe qu’il tenait, en saisit un autre et, en même temps, demande à Gros-bec s’il est sûr de vouloir plonger ; celui-ci lui répond immédiatement « *Ouais !* », puis le chef sort du champ par la partie supérieure de l’écran, le plan se terminant sur le crabe à croix blanche. Un panoramique haut-bas accompagne le geste du chef qui dépose le crabe et permet de recadrer le plan et de placer en son centre le crabe à croix blanche.

Son : bruit de la mer, des vagues.

Plan 11 : Plan moyen. Le chef court jusque dans l’eau et lance vigoureusement le crabe dans la mer et Gros-bec se met alors à courir, entre dans l’eau et plonge. Le plan dure encore quelques secondes, saisissant la trace blanche laissée à la surface de l’eau par le plongeur de Gros-bec.

Un premier panoramique gauche-droite suit la course du chef, puis un deuxième panoramique gauche-droite prend le relais du précédent et accompagne la course de Gros-bec dans la mer.

Son : bruit de la mer, des vagues, particulièrement mis en avant.

Plan 12 : Plan américain. Vika, saisie en contre-plongée, s’assied sur la plage en regardant vers le hors-champ, en direction de la mer, un panoramique haut-bas permettant de suivre son mouvement. À peine s’est-elle assise qu’elle se retourne vers la droite de l’écran, regarde vers le bas, puis autour d’elle, se saisit d’un petit bâton qu’elle dirige vers le hors-champ ; un panoramique gauche-droite accompagne son mouvement jusqu’à un crabe portant une croix blanche qu’elle touche à plusieurs reprises avec le bâton.

Son : bruit de la mer, des vagues.

Plan 13 : Plan de demi-ensemble. Quatre garçons sont au bord de l'eau. L'adjoint du chef demande à Patte-de-crabe s'il a vu Gros-bec remonter et Patte-de-crabe répond par la négative, l'adjoint précise alors qu'il s'est peut-être noyé et ces propos sont accompagnés par un panoramique gauche-droite qui permet de balayer la mer. Dans la partie gauche du plan, le chef est vu se saisissant d'une pierre qu'il lance dans la mer et deux éclaboussures consécutives sont ensuite aperçues dans l'eau. À la fin de ce plan est entendue la voix hors-champ de Vika qui demande : « *Pourquoi tu es si moche ?* »

Son : bruit de la mer, des vagues.

Plan 14 : Plan rapproché, fixe. Vika, saisie en légère contre-plongée, continue de toucher le crabe avec son petit bâton et poursuit ses propos de la fin du plan 13 : « *Toujours à ramper et à ramper ?* », puis « *Pourquoi ?* »

Son : bruit de la mer, des vagues.

Plan 15 : Plan moyen, en légère plongée. Retour aux garçons se tenant au bord de l'eau. Ils sont trois. Celui situé le plus à gauche de l'écran pointe la mer de son bras gauche en se dirigeant vers le centre du plan, à proximité du chef, et il s'exclame : « *Là ! Je vois sa tête* », mais le chef précise que « *C'est juste une pierre.* » Patte-de-crabe, assis au premier plan, se lève alors vivement en criant « *Le voilà !* » et il se place au bord de l'eau et un léger panoramique gauche-droite accompagne son mouvement.

Son : bruit de la mer, des vagues.

Plan 16 : Plan américain, fixe. Vika se retourne vivement et se redresse, regardant en direction du hors-champ, vers la gauche de l'écran, en réaction aux paroles de Patte-de-crabe à la fin du plan précédent.

Son : bruit de la mer, des vagues.

Plan 17 : Plan de demi-ensemble, fixe, en plongée. Gros-bec se tient debout dans la mer, tenant un crabe dans sa main droite puis, visiblement épuisé, il tombe sur les genoux dans l'eau et dit « *C'est moi le chef... maintenant.* » – ayant sa tête baissée, il n'est pas vu prononçant ces mots – et il s'effondre davantage dans l'eau.

Son : bruit de la mer, des vagues.

Plan 18 : Plan rapproché, fixe. Le chef regarde en direction du hors-champ, vers la droite de l'écran – probablement vers Gros-bec –, et reboutonne sa chemise noire, paraissant sûr de lui.

Son : bruit de la mer, des vagues.

Plan 19 : Plan de demi-ensemble, en plongée. Gros-bec est toujours en partie allongé dans l'eau, mais il se tient davantage près du bord. L'un des garçons entre dans le champ, le rejoint et le regarde ramper avant de s'effondrer davantage – la légère avancée de Gros-bec est saisie par un panoramique droite-gauche. L'autre garçon appelle alors Patte-de-crabe qui entre dans le champ par la gauche de l'écran. Il s'accroupit au niveau de la tête de Gros-bec, retire de la main gauche de celui-ci le crabe qu'il tient et commence à l'examiner. Il est alors rejoint par l'adjoint du chef qui entre dans le champ par la droite de l'écran et s'accroupit à ses côtés. Patte-de-crabe se demande : « *Pas le bon ?* » et il passe le crabe à l'adjoint qui le regarde à son tour et confirme : « *Pas le bon* », puis il tend le crabe au troisième garçon présent.

Son : bruit de la mer, des vagues.

Plan 20 : Plan rapproché. Vika tient entre ses mains le crabe qu'elle regarde et on entend la voix hors-champ de l'un des garçons qui dit « *Il n'a pas de croix.* » Vika se lève – son mouvement est suivi par un panoramique bas-haut et elle est désormais saisie en contre-plongée –, regarde en direction du hors-champ, puis de nouveau le crabe.

Son : bruit de la mer, des vagues.

Plan 21 : Plan de demi-ensemble. Patte-de-crabe se dirige vers le chef – son déplacement est saisi par un panoramique droite-gauche –, lui apporte le crabe et lui dit « *C'est pas le bon* », et le chef, décontracté (la main gauche dans la poche de son pantalon et la chemise à nouveau déboutonnée), regarde en direction du hors-champ où est censé se tenir Gros-bec et commente : « *Tu ne peux pas faire mieux que moi. Tu as pris le crabe, mais sans la croix.* » Et il effectue une moue paraissant signifier qu'il est désolé, mais que c'est comme cela. On entend alors la voix hors-champ de Vika qui commence à dire : « *Voilà le crabe marqué, les gars. Il était caché dans le sable.* »

Son : bruit de la mer, des vagues.

Plan 22 : Plan rapproché. Vika termine sa phrase du plan précédent (« *Voilà le crabe marqué, les gars. Il était caché dans le sable.* ») en marchant en brandissant le crabe. Elle rejoint l'adjoint du chef et à ses côtés elle poursuit son propos : « *Il fait toujours ça* », puis on voit Patte-de-crabe, le troisième garçon du plan 19 et le chef. Suite aux propos de Vika, Patte-de-crabe et l'autre garçon se précipitent vers le chef en protestant : « *Quoi ? Tu triches avec tes amis ?* », et l'adjoint s'interpose pour défendre le chef. Ce dernier lève sa main droite et dit : « *T'énerve pas ! La nénette se moque de toi* », et il se dirige alors vers Vika.

Un panoramique droite-gauche suit le déplacement de Vika jusqu'à ce qu'elle atteigne l'adjoint puis, après un bref arrêt, il reprend et permet de suivre l'avancée de Vika et de faire

entrer dans le champ les garçons qu'elle rejoint, au fur et à mesure qu'elle s'approche d'eux, élargissant ainsi le cadre. Un léger panoramique droite-gauche a également lieu lorsque le chef se dirige vers Vika.

Son : bruit de la mer, des vagues.

Plan 23 : Plan moyen, contrechamp du plan 22. Le chef, de dos, se tient face à Vika et dit : « *Elle a juste tracé une croix. Casse-toi, imbécile.* » Vika jette alors le crabe à l'eau (sans regarder en direction de la mer) en disant quelque chose qui n'est pas entendu (seul le mouvement de ses lèvres est aperçu²⁵), se retourne et part. Le chef se retourne à son tour et dit : « *On se tire, les gars.* »

Son : bruit de la mer, des vagues.

Plan 24 : Gros plan sur un bras du chef bord cadre – et il y a presque immédiatement un changement de mise au point –, Gros-bec assis sur les galets se tient au deuxième plan, sa tête posée sur son genou gauche ; Patte-de-crabe et un autre garçon (le troisième garçon du plan 19) sont un peu plus loin derrière lui. L'autre garçon dit : « *Ok, Gros-bec. C'est pas si mal d'être un troufion.* » (c'est la première fois du film que le surnom du personnage, Gros-bec, est prononcé) et le chef se saisit d'une casquette, s'avance dans le plan et la place sur la tête de son rival, puis il est rejoint par son adjoint et ils partent, un panoramique gauche-droite leur faisant quitter le champ et resserrant celui-ci sur Gros-bec qui, visiblement abattu, replace sa casquette correctement et dit : « *J'ai pourtant attrapé ce crabe...* » – mais on ne le voit pas articuler ces paroles et, le son étant mis en avant, elles pourraient être assimilées à un monologue intérieur – et il replace sa tête sur son genou gauche.

Son : bruit de la mer, des vagues.

COMMENTAIRE

La séquence 3 comporte vingt-quatre plans et se compose de deux blocs : plans 1 à 6 et plans 8 à 24, le plan 7 faisant office de transition.

Cette séquence est assez exemplaire de la construction de *La Jeune Fille à l'écho* qui paraît privilégier le fragment et l'enchaînement des scènes au gré des actions (cf. « Point de vue »). Ainsi, il est sans doute envisageable de relier les plans 1 à 6 à la séquence précédente – ils en constitueraient alors la fin –, puisqu'ils en sont la suite directe : Vika est descendue sur la plage avec son grand-père et y reste malgré le départ en mer de ce dernier. La musique-même entendue dans ces plans a débuté durant la séquence 2 et elle s'arrête durant le plan 7 de cette séquence.

²⁵ Le film ayant été tourné en russe, puis doublé en lituanien (cf. Dossier de presse, p. 5), il s'agit probablement d'un dialogue oublié lors du doublage.

Il nous apparaît cependant que le plan du grand-père navigant sur son bateau clôt véritablement la séquence 2 et que l'activité effectuée par Vika dans les plans suivants (1 à 6 de cette séquence 3) marque l'ouverture d'un nouveau chapitre et, surtout, l'entrée dans ce qui constitue le cœur du film avec l'exposition-révélation de ses enjeux et conflits.

Définir un ensemble temporel

En traçant son singulier cadran solaire, Vika circonscrit le temps à un ensemble constitué de trois parties dont la première est le passage du « *Premier car* » et la dernière celui du « *Dernier car* », entre les deux se tenant le milieu de la journée (« *Midi* »).

Cet ensemble a manifestement pour objectif de structurer sa dernière journée de vacances chez son grand-père et de tenir compte des deux pôles que constituent le premier et le dernier car desservant les lieux. Il renseigne sur le sens de l'organisation et de la responsabilité de Vika : elle compose sa journée en fonction de certaines obligations – dans la séquence précédente, lorsqu'elle lui a dit qu'elle voulait aller en mer avec lui, son grand-père lui a répondu : « *Qui accueillera ton père ? Et s'il ne restait qu'une heure et ne nous trouvait pas ? Il est très occupé.* »

Ce schéma est manifestement destiné à la seule Vika et peut difficilement servir de repère temporel au spectateur : les deux fois où la jeune fille se rend à l'arrêt de car et n'y trouve pas son père (un car étant vu la première fois), il n'est pas précisé si elle y va pour le passage du premier puis du dernier... ou pour d'autres cars.

Il serait également tentant de voir dans cet ensemble une représentation de la construction du récit. Cela paraît ne pas être le cas : le départ de Vika et de son père en camion suggère que le dernier car est passé et que le récit excède l'ensemble temporel représenté par Vika. Cependant, ce schéma possède peut-être une autre fonction narrative.

Juste après sa réalisation, Vika rejoint la bande de garçons et avant même qu'elle ne soit en leur présence est entendue en voix hors-champ la protestation de Gros-bec (« *T'as été chef trop longtemps ! À mon tour !* »), et la condition posée par le chef de bande afin d'y répondre (« *Alors trouve le crabe avec la croix !* »). S'il est de nouveau question de cela dans la séquence 7 (Gros-bec reprend à son compte le terme de « *dégonflé* » et affronte verbalement le chef), cela trouve un dénouement dans l'avant-dernière séquence du film (séquence 11), à la troisième occurrence du conflit, Romas, en quelque sorte le troisième homme, récupérant les crabes marqués d'un signe et devenant le nouveau chef.

La répartition en trois parties établie par le schéma de Vika paraît alors applicable au conflit des garçons dont il est question à trois reprises : au début (séquence 3), au milieu (séquence 7) et à la fin du film (séquence 11) – soit toutes les quatre séquences.

Cette concordance n'est certainement pas anodine : Vika observe ce conflit et révèle la

manipulation du chef (séquence 3) ; contrarié par la réaction et les mots de Vika à son rencontre (« *Dégonflé. Sale dégonflé* »), Romas interpelle ceux de la bande et c'est à cette occasion que Gros-bec appuie les mots de la jeune fille (« *Un dégonflé, une limace.* ») et réactive sa rivalité avec le chef (séquence 7) ; pour prouver qu'il n'est pas un « dégonflé », Romas plonge (séquence 11) et, tels un trophée, apporte à Vika les deux crabes marqués qu'il a récupérés sous l'eau (séquence 12).

Le schéma tracé par Vika aux plans 1 à 6 de cette séquence 3 indiquerait ainsi ce qui se met en place au cours des plans 7 à 24, puis qui trouve des échos à deux reprises durant le film et qui, finalement, constitue quelque peu sa colonne vertébrale.

Au risque de la surinterprétation, peut-être pouvons-nous y voir également une dimension symbolique : la révélation par Vika du trucage de l'épreuve et donc la mise à nue des pratiques du chef devant sa bande (durant cette séquence 3) est possiblement à l'origine de l'humiliation que le chef fait subir à Vika en l'obligeant à rester nue (séquence 7) – cela se déroulant au milieu du film, ce qui évoque « *Midi* » – et de cette humiliation et de ses conséquences découlent la plongée finale de Romas (séquence 11) et son rejet par Vika (séquence 12). Le schéma pourrait ainsi symboliser les trois étapes marquantes de cette journée, comme de la transformation de Vika qui, lorsqu'elle part, ne semble plus être tout à fait la même (cf. « *Point de vue* »).

Un plan de transition : l'arrivée de Vika sur la plage où se tient la bande de garçons

Le plan 7 est un plan de transition qui permet de changer de lieu, d'aller sur une autre plage, mais également de modifier provisoirement le statut de Vika. En effet, d'actrice elle devient spectatrice, comme le suggère la position de la caméra une fois qu'elle est arrivée sur la plage : la caméra se tient juste derrière Vika qui, au premier plan, statique, regarde ce qui se passe face à elle. Avant qu'elle ne révèle finalement la supercherie effectuée par le chef de la bande (plans 21 et 22), quittant ainsi sa position et son statut de spectatrice, elle est vue à six reprises (plans 7, 9, 12, 14, 16 et 20) observant le numéro du chef, le regardant justement tel un spectacle qui se déroule devant elle.

Cette première apparition de la bande établit le dispositif reconduit lors des suivantes : elle n'apparaît pas directement, mais, comme ici, est rejointe (par Vika) ou rejoint des personnages – Romas marchant sur la plage (séquence 4), puis Vika et Romas se baignant (séquence 7). À la fin du film, si la bande est déjà présente dans la séquence 11, cette dernière s'ouvre sur un plan dans lequel Romas occupe le premier plan, la bande l'arrière-plan et le regard final du garçon en direction de la bande fait le lien avec celle-ci qui, en toute logique, est au cœur des plans suivants. Il est frappant de constater comme le début de la séquence 11 reproduit la situation du plan 7 de cette séquence 3 : comme Vika, Romas est alors en position de spectateur ; Gros-bec prononce le premier dialogue entendu et celui-ci concerne le conflit qui l'oppose au chef et fait directement le lien – raccorde – avec la fin de cette séquence 3, puisqu'il dit « *Pourtant, j'ai pris le crabe* » et cela déclenche la deuxième

épreuve de pêche au crabe.

Un numéro d'illusionniste

Lorsque Vika rejoint la bande de garçons sur la plage (plan 7), il peut paraître surprenant que le chef apporte immédiatement une réponse et une épreuve à son rival. Cela suggère que le conflit a débuté précédemment et/ou que le chef a déjà prévu ce qu'il va faire pour mettre fin à cette contestation. Cette deuxième supposition est appuyée par le dernier dialogue prononcé par Vika dans la séquence : « *Il fait toujours ça.* » (plan 22). L'acceptation par le chef de la contestation de l'ordre établi apparaît être un leurre, le début de ce qui se présente comme un tour de prestidigitation bien rodé.

Le chef procède tel un illusionniste : il réclame l'attention des autres garçons en levant ses bras en l'air (« *Attention, attention !* »), annonce ce qu'il va faire (« *Je jette le crabe avec la croix dans la mer.* »), montre l'objet au centre du tour, le crabe (« *Regarde.* ») (plan 8), précise l'objectif (« *Trouve-le et tu es le chef.* ») (plan 9), détourne l'attention de son rival comme de ses spectateurs (« *Les gars, il y a un dauphin !* ») afin de pouvoir remplacer l'objet par un autre (le crabe à la croix blanche par un crabe sans marque), tout en jouant la carte de la transparence en demandant à son adversaire s'il veut vraiment participer au numéro (« *Tu es sûr de vouloir plonger ?* ») (plan 10), ce juste avant de lancer le crabe et, ainsi, d'effectuer véritablement son tour de passe-passe (plan 11).

Une fois Gros-bec sous l'eau, les autres garçons se retrouvent davantage dans la position de spectateurs d'un numéro, attendant que le plongeur ressorte de la mer et commentant la situation : « *Tu l'as vu remonter ?* », « *Non.* », « *Il s'est peut-être noyé.* » (plan 13), « *Là ! Je vois sa tête.* » – propos infirmé par le chef (« *C'est juste une pierre.* ») et il n'est pas dépourvu d'ironie qu'il clarifie un fait ! – avant que Patte-de-crabe ne s'exclame (« *Le voilà !* »), se lève vivement et aille vers le bord de l'eau (plan 15), annonçant un heureux dénouement²⁶.

Le tour fonctionne bien puisque Gros-bec ressort de l'eau en pensant avoir réussi l'épreuve (« *C'est moi le chef... maintenant.* ») (plan 17), se berçant d'illusions. Au plan suivant, le chef reboutonne sa chemise noire avec une assurance certaine (plan 18) : davantage qu'illusionniste, il incarne alors un homme de pouvoir revêtant son costume – et ce plan paraît d'autant plus signifier cela que lorsque le chef est revu, sa chemise est de nouveau déboutonnée (plan 21). À l'issue du tour, est vérifié ce qui est rapporté (le crabe) et il est constaté par trois autres garçons – en quelque sorte témoins et cautions du bon déroulement du numéro – qu'il ne s'agit pas du bon crabe puisqu'il ne porte pas de croix blanche (plans 19, 20 et 21), puis Patte-de-crabe l'apporte au chef qui conclut à l'adresse de Gros-bec : « *Tu ne peux pas faire mieux que moi. Tu as pris le crabe, mais sans la croix.* » (plan 21). Le chef

²⁶ Ces commentaires peuvent suggérer que le premier tour s'accompagne d'un second : la disparition puis la réapparition du plongeur, l'escamotage du crabe faisant alors place à celui de Gros-bec, ce d'autant plus que le plan dans lequel celui-ci plonge (plan 11) dure encore quelques secondes après la disparition sous l'eau du garçon, permettant d'observer la trace blanche laissée à la surface de l'eau par son plongeur.

se place alors en position de supériorité et le tour de magie se mue en tour de force. Ceux-ci sont immédiatement contestés, dans ce même plan, par Vika dont les propos (« *Voilà le crabe marqué, les gars. Il était caché dans le sable.* ») sont alors entendus en voix hors-champ.

Vika redevient actrice

Vika assiste au conflit des garçons dès son arrivée sur la plage (plan 7). Rapidement, elle avance sur les galets, se rapprochant de la scène (plan 9), juste après que le chef a présenté le tour qu'il va effectuer (plan 8). Elle est saisie en légère contre-plongée (ce qui se poursuit dans la plupart des plans de la séquence tant qu'elle est spectatrice) regardant vers le hors-champ et cet angle de prise de vue accentue son statut de spectatrice – c'est un peu comme si elle se tenait sur un gradin. Elle s'assied sur la plage et découvre presque immédiatement le crabe portant une croix blanche et le touche avec un petit bâton (plan 12). Cela fait écho à la voix hors-champ du chef entendue au plan 9 qui disait en parlant du crabe « *Trouve-le et tu es le chef* », ce à quoi répondait la voix également hors-champ de Gros-bec : « *Allez, lance-le !* » Vika trouve le crabe et constate donc que le chef ne l'a pas lancé. À peine s'installe-t-elle comme spectatrice qu'elle découvre donc le truc à la base du numéro. Par cela, elle fusionne en quelque sorte, bien malgré elle, l'espace de la salle / destiné au public et celui des coulisses.

Dans les plans suivants, elle continue de toucher le crabe tout en exprimant sa perplexité face à cet animal – « *Toujours à ramper et à ramper ?* », puis « *Pourquoi ?* » (plan 12), propos qui font suite à ceux tenus en voix hors-champ dans le plan 13 : « *Pourquoi tu es si moche ?* » –, puis elle se retourne suite à une évolution du numéro (plan 16) : l'exclamation de Patte-de-crabe au plan 15 (« *Le voilà !* ») qui annonce la réapparition de Gros-bec. Enfin, Vika a la confirmation qu'elle tient entre ses mains le crabe censé avoir été lancé par le chef, la voix hors-champ d'un des garçons précisant que celui repêché par Gros-bec « *n'a pas de croix* ». Vika se lève, mouvement suivi et mis en valeur par un panoramique bas-haut, et elle est désormais saisie par une contre-plongée davantage prononcée, regarde en direction du hors-champ, puis de nouveau le crabe (plan 20). Il n'est donc guère surprenant que le plan suivant qui la met en scène la montre passant à l'action (plan 22), mais qu'il soit précédé d'un plan de transition (plan 21) dans lequel elle intervient par ses paroles tenues en voix hors-champ (« *Voilà le crabe marqué, les gars. Il était caché dans le sable.* ») et qui constituent le début de son intervention.

C'est donc par sa voix (plan 21) que la jeune fille s'immisce dans l'univers des garçons, provoquant une sorte de collision entre l'image et le son, les garçons et sa voix, la mystification du chef et sa révélation. Et quand elle rejoint la bande au plan suivant (plan 22) en brandissant le crabe, elle rompt sa position de spectatrice et fusionne l'espace de la salle avec celui de la scène, mais également son propre espace avec celui des garçons. En précisant que le chef « *fait toujours ça* », elle révèle qu'il est coutumier de ce tour. Elle pointe ainsi qu'elle le connaît mieux que les membres de sa bande, comme le constate l'un des garçons qui s'exclame : « *Quoi ? Tu triches avec tes amis ?* » En dévoilant son truc et l'utilisation régulière de celui-ci, Vika le décrédibilise. Il est dans la logique des choses que

le chef souhaite retourner la situation et fasse croire que c'est la « nénéte » qui « *se moque* » (plan 22), qui a effectué un numéro et utilisé un truc (elle « *a juste tracé une croix* ») (plan 23), puis qu'il dise à Vika « *Casse-toi, imbécile.* » Son intervention manifestement vaine, Vika jette alors le crabe marqué d'une croix blanche – soit la preuve de la supercherie – dans la mer et part. Le chef peut conclure totalement le numéro en annonçant un départ du lieu de spectacle (« *On se tire, les gars.* »), seul Gros-bec restant, n'acceptant pas le mauvais tour joué par le chef (« *J'ai pourtant attrapé ce crabe...* »).

La mise en scène cinématographique révèle celle effectuée par un personnage

Cadrages et mouvements de caméra contribuent pleinement à témoigner de la mise en scène du chef et, ainsi, à la révéler. Quand le chef recule en réclamant l'attention des autres garçons (« *Attention, attention !* ») et en annonçant ce qu'il va effectuer (« *Je jette le crabe avec la croix dans la mer.* »), le mouvement (paraissant combiner travelling latéral et panoramique), qui conduit la caméra initialement au côté du chef à se tenir finalement derrière lui (plan 8), permet de la placer dans les coulisses du tour, à un endroit que ne peuvent pas voir les autres garçons, mettant finalement au premier plan le rocher derrière lequel le chef va effectuer l'échange de crabes. Lorsque le chef le réalise, un panoramique haut-bas accompagne son geste, recadrant le plan et plaçant le crabe en son centre (plan 10). Quand Vika révèle ce truc, un panoramique l'accompagne lorsqu'elle rejoint la bande de garçons (plan 22), la caméra se tenant ainsi à son côté pour dévoiler la supercherie. Et l'avant-dernier plan (plan 23), presque un contrechamp de la fin du précédent (plan 22), suggère encore davantage un affrontement entre le chef et Vika, mais il inverse le rapport de force : le chef accuse Vika (« *Elle a juste tracé une croix.* ») et lui demande violemment de partir (« *Casse-toi, imbécile.* »).

La mise en scène d'Arūnas Žebriūnas s'attache donc à révéler ce qui a vocation à rester dissimulé : l'exécution d'un tour, la mise en place d'une supercherie et, plus largement, un abus de pouvoir.

Cette scène se révèle très précise quant à la manière dont une autorité procède pour faire croire qu'elle accepte la remise en question de son pouvoir tout en s'assurant qu'il n'en soit rien, en proposant une solution dont l'issue lui est connue d'avance puisqu'elle est arrangée, truquée. Cela paraît avoir particulièrement du sens et tenir de la métaphore dans un film provenant d'un pays, la Lituanie, faisant alors partie de l'Union soviétique.

L'IMAGE RICOCHET



Forêt pétrifiée, Max Ernst, 1927

Le peintre et sculpteur Max Ernst (1891-1976) a réalisé plusieurs tableaux représentant des forêts, en particulier : *Forêt* (1926), *Forêt sombre et Oiseau* (1926), *Forêt* (1927), *Forêt grise* (1927), *Forêt d'arêtes* (1929)...

Ses forêts paraissent former un bloc et accorder de l'importance aux jointures qui accolent leurs différents éléments. Cependant, elles ne négligent nullement ce qui particularise (formes, découpes, jeux de lumière, touches de couleur...) et les motifs qui se détachent (des oiseaux, par exemple). Semblent également communs les effets de textures suggérés notamment par des lignes, des stries...



Les forêts peintes d'Ernst comme la montagne aperçue dans *La Jeune Fille à l'écho* sont âpres, riches et font coexister unité et diversité, densité et aération, matérialité forte et ouverture sur l'imaginaire, l'onirisme, la poésie, voire la peur. Enfin, toutes deux se détachent d'un fond : le ciel dans les tableaux, le ciel et/ou la mer dans le film.

LES PROMENADES PEDAGOGIQUES

1) LA NATURE

La localisation entièrement en extérieurs tout au long du film (le seul espace intérieur est la cabine téléphonique), comme la place essentielle accordée à la nature peuvent surprendre. Arūnas Žebriūnas aurait déclaré à ce propos : « *La nature n'est pas uniquement le lieu de l'action, ni une composante du film, elle en est un sujet à part entière et Vika est l'hôte des montagnes et de la mer.* »²⁷ Cela transparait du premier plan qui pose le décor et saisit montagne, mer et ciel... aux collines aperçues à perte de vue dans le dernier plan.

Les plans consacrés à la nature sont importants par leur nombre, leur durée, leur force et/ou leur beauté. Ils sont consacrés à la mer, au flux et reflux de ses vagues, aux reflets du soleil sur l'eau, au sable ou aux pierres des rivages, aux éléments sous-marins (quand Romas est sous l'eau), au vol d'oiseaux dans le ciel, à la montagne, ses rochers (leur forme, leur texture), ses précipices...

La nature au cœur du film se répartit ainsi en deux espaces complémentaires : celui horizontal de la mer et de son rivage ; celui vertical de la montagne.

La mer et la montagne

Si certaines parties du bord de mer sont aménagées comme dans de nombreuses stations balnéaires (la zone couverte où Vika se réfugie dans la cabine téléphonique, le front de mer et ses affiches publicitaires, la plage sur laquelle se tient une fontaine), celles-ci sont aperçues très brièvement et l'essentiel de l'action se déroule sur un espace maritime plutôt sauvage, constitué de plages de sable ou d'étendues de rochers plats. La mer est souvent vue plutôt calme mais, dès le début, elle est présentée comme puissante : elle inonde les bateaux échoués (à Vika qui lui propose de les remonter, son grand-père répond qu'« *Ils appartiennent à la mer* »), elle laisse sur le sable une bouée plutôt imposante et ses vagues parfois vives manquent de noyer Vika.

Elle constitue manifestement l'espace de vie quotidien de Vika : la jeune fille y joue du cor, s'y baigne... C'est un lieu de rencontres (Vika et Romas y font connaissance, Romas y rejoint la bande de garçons) et de retrouvailles (entre Vika et son père). Dès le début, c'est aussi un endroit de tensions (Vika est visiblement contrariée de ne pas pouvoir aller en mer avec son grand-père), d'affrontements (au sein de la bande, entre celle-ci et Vika), de prise de risques (Gros-bec puis Romas plongeant pour récupérer les crabes marqués) et de

²⁷ Cf. *La Jeune Fille à l'écho*, Dossier de presse, ED Distribution, 2020, p. 6 (version pdf).

trahisons (Romas laisse Vika se faire humilier et choisit le parti des autres garçons auxquels il dévoile le secret de la jeune fille en les conduisant dans la montagne, là où elle l'a précédemment emmené).

L'ambivalence de la mer est naïvement et joliment résumée par Romas qui, sous l'eau, joue avec une méduse et, en sortant, explique à Vika : « *C'est plein de méduses au fond. Rouges, blanches... J'ai eu envie d'en prendre une. Mais elles sont méchantes. Elles m'ont piqué.* »

La montagne borde la mer et paraît davantage mystérieuse. Les rochers y sont hauts, larges ou étroits et leurs formes sont parfois surprenantes, pouvant notamment évoquer des têtes humaines.

Elle est le lieu du secret de Vika, mais ce dernier n'est pas véritablement précisé : réside-t-il dans la connaissance qu'a la jeune fille des endroits qui produisent de l'écho – ce qui semble probable – ou cette montagne, sa beauté, sa singularité et son étrangeté le constituent-elles en elles-mêmes ? Après avoir précisé à Romas qu'elle l'aime bien, Vika lui parle de son secret, puis après l'avoir fait jurer de ne le dire à personne, elle le conduit dans la montagne. Elle lui présente alors de nombreux endroits (Doigt du Diable, maison du Bon Géant...) notamment propices à générer de l'écho, lui précise les caractéristiques de certains d'entre eux (« *Ne fais pas de bruit. C'est l'écho. Il est vraiment bavard.* »), comme le récit glorieux de la seule personne qui aurait escaladé le Doigt du Diable, un soldat qui de là aurait empêché le passage des Nazis – récit semblant tenir davantage du mythe que du fait historique. Lorsque Romas trahit Vika en conduisant dans la montagne la bande de garçons – même s'il les y sème finalement –, les lieux semblent, dès le début, davantage habités par la brume – parfois à un point tel que l'un des garçons demande « *Tu vois quelque chose ?* » et un autre lui répond : « *Absolument rien !* » – ce qui les rend plus étranges, voire sinistres –, et cela se poursuit lorsque le père de Vika retrouve Romas à proximité du Doigt du Diable. Si nous prenons le risque de la surinterprétation, nous pouvons avancer que c'est peut-être un signe du rejet par la nature de ceux qui ne sont pas à son écoute.

Partis pris filmiques utilisés pour saisir et rendre compte de la nature

Le regard que le cinéaste porte sur cette nature et qui transparait par le filmage singularise le film et impressionne. Arūnas Žebriūnas met en avant aspects (formes et textures des roches, transparence de l'eau, reflets du soleil sur la mer), mouvements (le flux et reflux des vagues qui peut évoquer une chorégraphie)...

La rhétorique filmique est précise et variée. Les plans, souvent plutôt larges, permettent d'observer un ensemble – sans pour autant empêcher le spectateur de se concentrer sur certains éléments (le flux et/ou le reflux des vagues, l'aspect des rochers) – ou de saisir les personnages évoluant dans la nature. Fréquemment, les angles de prise de vue (les plongées et, dans une moindre mesure, les contre-plongées) soulignent l'aspect vertigineux de la montagne. Les mouvements de caméra jouent un rôle primordial : travellings et

panoramiques permettent de balayer un paysage et/ou de le scruter, les zooms de s'en approcher (zooms avant) ou de s'en éloigner (zooms arrière) et d'observer précisément un élément ou de replacer celui-ci dans son contexte, l'association panoramique / zoom permettant de passer d'un élément à un autre tout en s'approchant ou en s'éloignant – notamment lorsque l'image s'attache à retranscrire visuellement les échos sonores et leurs effets. Le montage est également essentiel : la succession de plans consacrés à la nature permet d'élaborer une unité thématique et visuelle, de valoriser les plans et de donner une intensité à chacun d'entre eux comme à l'ensemble dans lequel ils s'insèrent.

Ces plans surprennent parfois par leur durée. Quelques-uns sont consacrés à des oiseaux volant ou planant dans le ciel et deux d'entre eux ont une durée de six à huit secondes. Ces plans paraissent s'attacher véritablement à la beauté du vol de l'oiseau et ne pas être de simples plans de transition. De la même façon, après que Vika a remis une bouée à la mer et qu'elle soit sortie du champ, un plan montre l'objet évoluant dans l'eau, ballotté par les vagues et la durée du plan (près de dix secondes) donne une ampleur à cela, à la contemplation de la nature et de ses effets. Quand Vika va partir, après qu'elle a lancé une pièce de monnaie dans l'eau, un plan de près de dix secondes saisit la mer et son mouvement ; un peu plus loin, un plan d'environ huit secondes montre deux bateaux échoués sur la plage remplis d'eau par les vagues. Arūnas Žebriūnas laisse donc au spectateur le temps de s'immerger dans ses images de nature et de s'imprégner de celle-ci.

Une scène consacrée uniquement à la beauté et à la poésie de la nature

Lorsque Vika présente la montagne à Romas (séquence 6), une succession de plans muets accompagnés de musique s'attache à saisir la nature presque totalement dépourvue de présence humaine – seuls deux plans montrent alors Vika jouant du cor, le premier en présence de Romas semblant déclencher cet enchaînement qui dure près de trois minutes. Cela débute avec des plans de la montagne, consacrés à la richesse et à la variété de ses rochers, certains paraissant résulter d'empilements, d'autres avoir été sculptés, quelques-uns évoquant des figures humaines, d'autres encore des sculptures égyptiennes de type sphinx...

Un plan place la montagne au milieu des nuages – évoquant la peinture romantique allemande du XIXe siècle – et un plan large surexposé, dans lequel un panoramique droite-gauche balaie le paysage, montre la mer vue – du sommet ? – de la montagne. Ce plan est suivi d'une série d'autres consacrés à la mer, saisissant ses vagues, leur flux et reflux, la manière dont elles se brisent sur les rochers ou révèlent, en se retirant, la présence de pierres, le scintillement du soleil sur l'eau, la mer calme avec un dauphin s'y déplaçant, plongeant, apparaissant et disparaissant. Cette série de plans est suivie d'un retour à Vika et Romas dans la montagne qui se tiennent au pied d'une petite étendue d'eau.

Dans cette scène qui, en soi, pourrait constituer un court métrage, le cinéaste paraît procéder par association d'idées, liant la diversité et la beauté de la nature sauvage, la montagne et la mer, le minéral et l'aquatique, les deux lieux que Vika paraît habiter pleinement et dont elle

est à l'écoute... Il saisit les parties mises en lumière comme celles apparaissant dans l'ombre, la caméra étant souvent particulièrement mobile, transmettant parfois la sensation qu'elle caresse les roches.

La nature révèle un état au monde

Vika joue de son cor dans la mer ou sur la montagne. Elle se place en un point précis où elle reste (les pieds dans l'eau, assise sur un bateau échoué, dans un coin de montagne), pivotant parfois sur elle-même. L'important semble d'être là et de faire corps avec la nature. Quand Vika se réfugie dans la cabine téléphonique, elle regarde à travers une vitre en direction du hors-champ et deux plans lumineux montrent la mer, le flux et reflux des vagues... Vika blessée paraît avoir besoin de se tourner vers la nature et notamment vers la mer – pour se ressourcer, reprendre des forces ?

À cela répond l'attitude de la bande de garçons qui se déplace au son du poste de radio que porte son chef. La musique est transportable partout, elle ne constitue donc pas quelque chose choisi pour un lieu déterminé, mais un flux qui se diffuse quel que soit l'endroit. Vika compose ainsi avec – voire pour ? – la nature, recherche une harmonie, tandis que la bande impose à la nature. Cela révèle deux attitudes, natures humaines totalement différentes, antagonistes.

Il en va de même avec Romas dont la plupart des collections passées (papillons) ou présentes (pierres) sont issues de prélèvements dans la nature suivis de mises en boîte (cf. « Point de vue »). Il est donc tout à fait révélateur que Romas précise à l'issue de l'excursion en montagne « Quelle belle collection. Jamais rien vu de tel. » – mais cela qualifie peut-être également les plans de mer vus juste avant qu'il ne tienne ces propos. À Vika qui ne comprend pas de quoi il parle, il précise : « *De ta collection. J'aimerais bien l'emporter chez moi* » ; Vika lui demande alors : « *Pour la mettre dans une boîte ?* » et son reflet dans l'eau révèle qu'elle s'éclipse – contrariée ? – quelques secondes après avoir dit cela. Il est significatif que quelques instants plus tard, Romas jette à la mer sa collection de pierres et la boîte qui les contenait, comme s'il rendait à la nature ce qui lui appartient. Mais le garçon n'a visiblement toujours pas saisi les tenants et aboutissants de l'ouverture à la nature – et donc au monde ? – à laquelle l'a initiée Vika, puisqu'il lui montre finalement les deux crabes qu'il a attrapés et qui font de lui le nouveau chef de la bande. Cela confère une justesse et une force particulières à la dernière phrase que lui adresse Vika : « *Essaie d'attraper l'écho !* »

2) REPETITIONS ET VARIATIONS

À plusieurs reprises, des plans montrent des bateaux échoués sur la plage. Lorsque leur nom est aperçu, il s'agit toujours de « *Dauphin* » (« Дельфин » en lettres cyrilliques) – cela trouve un écho dans les premières paroles du grand-père qui, juste après avoir dit bonjour à Vika, lui demande si elle a vu des dauphins. À son aïeul qui s'apprête à partir avec le dernier bateau vu, Vika précise qu'il est plein d'eau et lui demande pourquoi il n'en fabrique pas un

neuf ; son grand-père lui répond : « *Celui-ci fera l'affaire. C'est mon quinzième.* » Chaque bateau semble ainsi être identique au précédent – et cela suggère que, pour le grand-père, l'essentiel est d'avoir un bateau.

À l'instar de ces bateaux qui induisent dès le début l'idée de répétition, de nombreuses actions ou situations se produisent à plusieurs reprises, se répétant à l'identique ou avec des variations. Ce recours fréquent aux répétitions, caractéristique essentielle et assez impressionnante du film, semble être un pendant scénaristique, narratif et esthétique aux échos que Vika génère dans la montagne.

Des entrées en scène identiques

La première apparition des jeunes gens est presque similaire : Vika et Romas arrivent sur la plage en courant ; les garçons de la bande, déjà sur la plage, sont en train de courir. L'arrivée de ces derniers est annoncée à deux reprises (quand Romas est aperçu pour la première fois et qu'il va les croiser, lorsqu'ils rejoignent Vika et Romas qui se baignent) par la musique diffusée par le poste de radio porté par le chef, entendue avant qu'ils ne soient vus – le son qui semblait être off se révèle donc in, la source sonore apparaissant finalement à l'écran. Cette répétition des modes de présentation de certains des personnages permet d'établir des correspondances (ils sont jeunes, dynamiques), mais elle est sans doute également propice à rapidement révéler leurs différences.

Boucler la boucle

Plusieurs actions effectuées au début du film ont une conclusion à la fin, voire trouvent un développement, un écho, en cours de film. Ainsi, Vika se saisit d'un broc et verse de l'eau sur les mains de son grand-père qui ne se lave pas, mais mentionne que le père de Vika doit arriver ce jour ; une fois sa petite-fille partie, le grand-père utilise ce même broc et se passe de l'eau sur le visage et la tête en disant « *Vika... Vika* ». Cette dernière aide son grand-père à son départ en mer, puis lors de son retour. Avec un bâton, elle trace sur le sable son singulier cadran solaire ; c'est près de l'une des inscriptions composant ce dernier qu'elle relève les indices les plus récents du passage de son père (des traces de pas, un mégot de cigarette) et juste après elle le retrouve et il lui offre une montre ; la journée écoulée, son père arrivé, l'heure est venue de partir et elle efface finalement ce cadran avec ses chaussures, geste qui paraît d'autant plus justifié qu'elle a désormais une montre – dont, visiblement, elle ajuste l'heure en regardant le soleil.

Certaines actions répétées témoignent ainsi d'évolutions, de changements. Le conflit en vue d'être chef de la bande court tout au long du film, mais son issue est inattendue. Gros-bec plonge pour attraper le crabe à croix blanche afin de devenir le nouveau chef, mais l'épreuve étant truquée, il échoue. Ce sujet est brièvement évoqué entre les deux rivaux lorsque Romas les prend à partie après avoir été traité de « *dégonflé* » par Vika. Le chef et Gros-bec doivent finalement plonger en même temps, mais ils ne vont pas dans l'eau – à cause des vagues –,

alors Romas, de manière tout à fait imprévue, plonge à leur place, récupère les deux crabes enjeux de la compétition et devient le nouveau chef. Par ailleurs, des garçons de la bande jouent au foot avec une boîte de conserve sur la plage, puis sur les rochers lorsque Vika se baigne ; si la première fois ils ignorent Romas qui les croise, la deuxième ils l'intègrent à leur partie comme gardien de but ; finalement, dans l'avant-dernière séquence (séquence 11), Romas tape dans une boîte de conserve sur la plage, se tenant à l'écart des autres garçons, juste avant d'aller repêcher les deux crabes lancés à l'eau par le chef et Gros-bec et de devenir le nouveau chef.

Variations autour d'une action identique

Une action proche ou identique réalisée par un personnage n'a pas toujours les mêmes causes : Romas plonge à deux reprises sous l'eau, la première pour répondre à la demande de Vika, la seconde de lui-même afin de – se ? – montrer qu'il n'est pas un « *dégonflé* ». Cette action ne produit pas forcément non plus les mêmes conséquences : Vika se rend à deux reprises à l'arrêt de bus – la première fois accompagnée de Romas – afin de chercher son père ; si les deux fois elle ne le trouve pas, la seconde elle repère des traces de pas qu'elle commence à suivre et cela la conduit finalement à le retrouver. Par ailleurs, une même action peut être demandée à deux personnages différents : pour faire jurer Romas puis son père – respectivement pour qu'il garde son secret et pour qu'il certifie qu'elle est son adorée –, Vika les fait plonger et ils doivent rester sous l'eau respectivement vingt et quarante secondes.

Une même action réalisée par des personnages différents peut ne pas avoir les mêmes objectifs. Romas comme le chef de la bande se saisissent des habits de Vika et celle-ci est contrainte de les rejoindre nue afin de récupérer ses vêtements. Si l'intention de Romas n'est visiblement pas malveillante, celle du chef l'est ouvertement : réflexe de garçon crétin face à une fille (il ramasse les habits en s'exclamant : « *Hé, c'est à cette idiote ! On se baigne nus ?* »)... ou acte délibéré pour se venger de Vika qui a révélé que l'épreuve infligée à Gros-bec était truquée et qu'il (le chef) était coutumier de cela (« *Il fait toujours ça.* ») ? Enfin, Vika conduit Romas dans la montagne, lui dévoilant son secret, faisant donc preuve de confiance. Romas trahit celle-ci et son engagement en amenant la bande dans les mêmes endroits (le Doigt du Diable, la maison du Bon Géant), mais contrairement à Vika, il ne parvient pas à générer d'échos. Cette différence semble être de taille : Vika a un lien intime avec la nature qu'elle connaît, dont elle est à l'écoute ; Romas s'approprie des connaissances qu'il n'a pas et les utilise sans les avoir intégrées, il est ainsi seulement dans la reproduction.

Une scène est une succession de répétitions et de variations

La scène des huit appels passés par Vika dans la cabine téléphonique est une succession de répétitions et de variations. Au fil des appels, ceux-ci sont plus courts, certains gestes n'étant plus montrés (décrocher et raccrocher le combiné) au profit d'une concentration sur la composition du numéro et la conversation – et cela est mis en valeur par un montage toujours plus vif et l'apparition de la musique à partir du cinquième appel. Ce déroulement suggère

que la joie croissante de Vika durant cette scène découle de la répétition des appels.

Une fonction symbolique ?

Si elles participent de la construction du récit, ces répétitions et variations ont peut-être également une fonction symbolique : mettre en valeur la singularité de Vika.

Cela paraît suggéré par la formule utilisée par le père lors des retrouvailles avec sa fille (« *Ma petite coquine ! Mon unique, mon adorée !* »), et par l'insistance avec laquelle, par deux fois, Vika lui demande de confirmer ses propos (« *Tu as dit que j'étais ton unique ? Ton adorée ?* ») et son père lui précise alors : « *Mon adorée, c'est sûr.* » Elle lui demande de le jurer en plongeant et en restant sous l'eau quarante secondes. C'est à cette occasion qu'elle semble frappée par la mélancolie. Parce que si elle est « *unique* » aux yeux de son père et/ou « *adorée* » par lui, elle va devoir repartir avec lui et ne pas rester en ces lieux ? Ou, plus profondément – et plus sûrement ? –, parce qu'elle a été trahie par Romas et qu'elle a désormais des doutes quant à la fiabilité et à la permanence des paroles prononcées ?

3) LES ENTREES ET SORTIES DE CHAMP

Lors du deuxième plan du film, Vika est vue entrant dans le champ, arrivant en courant sur la plage. Elle fait de même au troisième (elle se met alors à jouer de son cor), au quatrième (elle marche dans l'eau) – où elle est finalement vue sortant du champ – et au cinquième plan (elle rejoint son grand-père en courant). Ces premières entrées – et sorties – de Vika, dans le champ et en scène, la présentent immédiatement comme vive et déterminée : elle sait manifestement où elle va, ce qu'elle a à faire et le cadre du plan ne paraît pas pouvoir la retenir.

Ce parti pris ne se limite ni au début du film ni à Vika : il se répète à de multiples reprises et concerne bien des personnages.

Nature et fonction

L'entrée dans le champ peut ouvrir des séquences (séquences 2, 6, 11 et 12) et la sortie du champ en conclure (séquences 4, 5 et 8). L'entrée est parfois redoublée par un élément du décor : quand Vika conduit Romas dans la montagne, ils entrent dans le champ par une ouverture au milieu des rochers – par ailleurs, ils pénètrent alors dans la montagne.

L'entrée dans le champ est utilisée lors de la première rencontre entre deux personnages (Vika avec son grand-père, Romas, puis son père ; le père de Vika avec Romas), la sortie du champ pointant l'amitié naissante découlant de cette rencontre (Vika et Romas sortent tous deux du champ après avoir fait connaissance).

Entrées et sorties de champ peuvent également être convoquées quand un personnage vient transmettre une information importante à un autre (Vika entre en courant dans le champ pour

préciser à Romas que « *Personne n'a jamais escaladé le Doigt du Diable. Sauf un soldat pendant la guerre.* »), trouve un indice qui le conduit à sortir du champ (retournée à l'arrêt de car, Vika remarque des traces de pas, continue sa marche dans la direction indiquée par celles-ci et sort du champ) ou rejoint la personne qu'il cherche (Romas entre dans le champ sur la plage et retrouve Vika).

À plusieurs reprises, la sortie du champ indique la réalisation à venir d'une action énoncée : le père de Vika et Romas vont à l'endroit adéquat pour générer de l'écho, le père de Vika sort du champ pour aller chercher Vika ou pour se préparer à plonger. Parfois, l'action n'est pas précisée, mais elle paraît limpide. Il s'agit de fuir ou de traquer : quand Romas a conduit la bande dans la montagne, lorsque tous les garçons regardent dans le vide de la maison du Bon Géant, il s'éclipse discrètement et sort du champ, mais l'un des garçons s'aperçoit qu'il n'est plus là et tous, excepté Gros-bec, sortent du champ pour le poursuivre. Il s'agit de quitter un lieu cher : dans la dernière scène du film, sur la plage, Vika entre dans le champ – et son ombre la précède –, efface avec ses pieds le cadran solaire qu'elle avait dessiné sur le sable et après avoir manifestement réglé sa montre en s'aidant du soleil, elle sort du champ. Enfin, il s'agit de retrouver Vika : Romas enchaîne finalement les sorties de champ lorsqu'il entreprend de la rejoindre. Entrées, mais surtout sorties de champ contribuent ici à souligner un départ, une séparation.

Force émotionnelle et morale

Plus largement, les entrées et sorties de champ livrent des indications quant à la situation d'un personnage ou à son caractère.

Lors du premier plan de l'avant-dernière séquence (séquence 11), Romas entre dans le champ par la droite de l'écran et il tape dans une boîte de conserve, tandis que la bande de garçons s'affaire un peu plus loin sur la plage. Il se tient bord cadre, soit à la marge du plan, comme il est à la marge de la bande, mais durant cette séquence il devient le nouveau chef de celle-ci et change ainsi de position.

Enfin, entrées et sorties de champ soulignent la détermination de Vika. Lorsque le chef s'empare de ses habits, sortie de l'eau, elle se tient recroquevillée, puis regarde autour d'elle, se relève doucement, serre progressivement ses poings, les secoue d'un geste sec, puis se met en marche, décidée. Au plan suivant, elle entre dans le champ, manifestement contrite mais marchant de manière déterminée et un mouvement de caméra la suit. Succède à cela un plan où plusieurs garçons sont vus regardant vers le hors-champ, puis se retournant et avançant dans la direction opposée, suivis à leur tour par un mouvement de caméra qui suggère que l'avancée de Vika les impressionne, voire les effraie, seuls le chef et Romas, statiques, se tiennent finalement dans le champ. Romas se retourne lentement, penaud, et Vika arrive à ses côtés, le scrute, le traite de « *Dégonflé. Sale dégonflé.* », reprend sa marche et sort du champ, tout cela sous le regard souriant du chef de bande. Romas se tourne vers ce dernier, puis se retourne et commence à sortir du champ. Au plan suivant, il entre dans le

champ, mais Vika part en courant et un mouvement de caméra qui suit Romas la fait sortir du champ. Romas se dirige alors vers les autres garçons auxquels il s'adresse et qui sortent du champ chacun à leur tour.

Ici, l'entrée et la sortie de champ possèdent une véritable force émotionnelle et morale et permettent d'en dire long avec concision.

Signification

Loin d'être anodines, les entrées et sorties de champ suggèrent que l'arrivée ou le départ des personnages sont de véritables entrées ou sorties de scène. Elles pointent également que la frontière (narrative et esthétique) que constitue le cadre est mobile : un mouvement de caméra peut faire entrer dans le champ un personnage (Vika lorsqu'elle retrouve son père) ; à l'inverse, avec l'arrêt d'un tel mouvement, un personnage qui continue d'avancer sort du champ (Vika à la fin du quatrième plan).

Entrées et sorties de champ suggèrent que lieux et paysages, si importants dans ce film, existent avant l'arrivée et après la sortie des personnages, ce que confirment les nombreux plans consacrés aux espaces vides de toute présence humaine.

Elles paraissent également signaler l'importance du temps présent. Elles sont sans doute à mettre en relation avec la construction du film et son respect de la règle des trois unités du théâtre classique (unité de temps, de lieu et d'action) (cf. « Point de vue »). Le film se déroule sur une seule journée, dans l'environnement de la maison du grand-père de Vika et il met en scène les actions de celle-ci avant son départ de son lieu de vacances. Cela confère une densité au récit, densité sans doute accentuée par les entrées et sorties de champ des personnages qui, en quelque sorte, renforcent l'ici et maintenant, tout en contribuant pleinement au dynamisme du film.

4) LE REGARD A LA CAMERA

Quand Vika est humiliée par la bande de garçons qui a saisi ses vêtements, elle se remet à nager. À au moins deux reprises lors de plans où seule sa tête émerge de l'eau, elle – ou, plus exactement, Lina Braknytė, son interprète – paraît effectuer des regards à la caméra. Lorsqu'elle se résout à sortir de la mer, un plan la montre debout, marchant dans l'eau jusqu'à un rocher sur lequel elle s'appuie, puis elle se retourne et effectue un regard à la caméra qui dure près de deux secondes. Elle paraît lancer au moins deux autres de ces regards, une dizaine et une quarantaine de secondes plus loin, lorsqu'elle marche sur des rochers et se baisse – manifestement en vue de dissimuler au maximum sa nudité – suite aux propos d'un des garçons entendus en voix hors-champ (« *Vise ça, Patte-de-crabe !* »), puis lorsqu'elle est de nouveau vue recroquevillée, après avoir demandé à Romas de lui donner sa robe.

Si dans certains de ces exemples un doute peut éventuellement subsister quant à la nature du regard – dans le troisième, la jeune fille regarde peut-être en direction du garçon qui parle ou de Patte-de-crabe –, il n’y en a pas quant à celui qu’elle effectue tout juste sortie de l’eau. En regardant ainsi la caméra, Vika semble s’adresser directement au spectateur, le prendre à témoin de la situation qu’elle vit, de l’humiliation qu’elle subit, mais également sans doute du fait qu’elle ne renonce pas et agit, même si cela lui coûte.

Ce regard, extrêmement fort, participe pleinement de l’affirmation de Vika : déterminée, elle affronte les regards et interpelle en regardant elle-même. Il est possible de penser ici à ce qu’écrit Vincent Amiel dans son livre *Le Corps au cinéma – Keaton, Bresson, Cassavetes : « Être au monde, cinématographiquement, c’est à la fois pouvoir contempler celui-ci, y exercer son regard comme sur un horizon, mais c’est aussi l’expérimenter, c’est-à-dire adopter un point de vue qui n’objectivise pas seulement, qui engage le spectateur comme sujet. »*²⁸ Ce regard semble d’autant plus essentiel qu’il prend place juste au mitan du film.

Un interdit du cinéma

Le regard à la caméra est souvent considéré comme l’un des interdits du cinéma. L’une des consignes données à quelqu’un qui apparaît dans un film de fiction, même en tant que figurant, est de ne surtout pas regarder en direction de la caméra. Pourquoi ? En regardant celle-ci, la personne filmée signifie qu’elle a conscience qu’elle est filmée, donc qu’elle participe à un film et cela pointe au spectateur que ce qu’il est en train de regarder est une construction, n’est pas réel. Le spectateur peut alors avoir l’impression que le personnage le regarde et, ainsi, sort de l’histoire racontée dans laquelle il apparaît.

Dans son livre *Figures de l’absence*, Marc Vernet précise : « *La thèse traditionnelle veut donc que le regard à la caméra ait pour double effet de dévoiler l’instance d’énonciation dans le film et de dénoncer le voyeurisme du spectateur, mettant brutalement en communication l’espace de production du film avec l’espace de réception, la salle de cinéma, en faisant entre-deux disparaître l’effet-fiction. De sorte que le regard à la caméra serait “l’interdit majeur” et le “refoulé du cinéma narratif”.* »²⁹

Un élément au statut changeant

Avant d’être considéré comme problématique et d’être proscrit de la rhétorique cinématographique, le regard à la caméra est assez courant des débuts du cinéma jusqu’aux années 30. C’est alors la transposition cinématographique d’une convention du music-hall : l’artiste regarde le public auquel il s’adresse. Ce type de regard à la caméra est présent en particulier lorsqu’un personnage effectue un numéro sur scène et qu’il regarde le public qui

²⁸ Amiel Vincent, *Le Corps au cinéma – Keaton, Bresson, Cassavetes*, Paris, Presses universitaires de France, 1998, coll. Perspectives critiques, 130 p.

²⁹ Vernet Marc, *Figures de l’absence*, Paris, Cahiers du cinéma / Éditions de l’Étoile, 1988, coll. Essais, 128 p., p. 9.

se tient dans la salle devant lui, le regard à la caméra transmettant la sensation que le personnage regarde également les spectateurs du film. Georges Méliès, magicien devenu cinéaste, est adepte de ce type de regard, par exemple dans le toujours surprenant et génial *Un Homme de têtes* (1898). Il en va de même de Tod Browning qui effectue cela dans nombre de ses films, au premier rang desquels *Dracula* (1931) et *Freaks* (1932) où, respectivement, le comte vampire et certains des phénomènes de foire regardent la caméra, affirmant et revendiquant ainsi leur statut de monstres qui, ayant vocation à être montrés et donc regardés, peuvent à leur tour exercer leur regard.

Dans les années 40, si le regard à la caméra est d'ores et déjà considéré comme problématique, certains cinéastes n'hésitent pas à le convoquer. Orson Welles place ainsi plusieurs regards à la caméra dans *Citizen Kane* (1941). Par cela, il rompt les conventions narratives cinématographiques classiques et estompe quelque peu la frontière entre le personnage et le spectateur.

Le regard à la caméra revient de manière plus fréquente dans le cinéma des années 50-60. Il est alors perçu comme un geste audacieux porteur de modernité. Présent dans *Monika* (*Sommaren Med Monika*, 1952), d'Ingmar Bergman, *Fenêtre sur cour* (*Rear Window*, 1954) et *Vertigo* (1958), d'Alfred Hitchcock, certains films phare de la Nouvelle Vague – *Les 400 Coups* (1959), de François Truffaut³⁰, *À bout de souffle* (1959), de Jean-Luc Godard, *Adieu Philippine* (1961, sorti en 1963), de Jacques Rozier – en contiennent des marquants.

5) PARTIS PRIS FILMIQUES ET SYMBOLIQUES

À plusieurs reprises dans le film, des gestes des personnages, des constructions de plans, des mouvements de caméra ou des juxtapositions effectuées par le montage paraissent conférer une dimension symbolique à certaines actions et situations. En voici trois exemples.

Une renaissance ?

Après avoir été humiliée par la bande de garçons, Vika trouve du réconfort en composant des numéros au hasard dans une cabine téléphonique. Là, elle passe des larmes au rire, de la tristesse à la joie.

Elle entre et sort de la cabine par une vitre manquante dans la porte, tenant la baguette en bois supérieure avec ses deux mains, enjambant la baguette inférieure avec sa jambe droite, puis passant sa jambe gauche tout en se tournant. Si ce mouvement paraît anodin lors de l'entrée, à la sortie, il peut évoquer celle d'un bébé du ventre de sa mère, effet accentué par le cadre davantage resserré qui place la cabine non plus au centre du plan, mais bord-cadre, l'ouverture dans la porte apparaissant plus précisément.

³⁰ Voir à ce sujet le paragraphe intitulé « Antoine et Monika. Le regard caméra » dans la partie « Point de vue » du *Cahier de notes sur... Les 400 Coups* écrit par Jean-Michel Frodon.

Cet accouchement semble constituer une renaissance pour Vika : elle retrouve manifestement son appétit et sa joie de vivre, son dynamisme... qui l'amènent immédiatement à sauter et danser sur des transats.

Ici, un élément de décor, des gestes pour en franchir l'une des parties et un changement d'échelle de plan paraissent apporter un sens supplémentaire, symbolique, à ce qui se produit.

La fulgurance de l'apathie de Vika

Une quinzaine de minutes plus tard, Vika effectue en quelque sorte le mouvement inverse : elle passe soudain d'une joie débordante à une apathie certaine.

Elle a demandé à son père de rester quarante secondes sous l'eau. Elle rit en voyant l'une des mains de l'homme sortie de l'eau, s'ouvrir et se fermer et elle compte à voix haute, mais elle perd soudain sa vivacité, paraît ne plus arriver à compter, comme si elle était frappée par la mélancolie.

Le changement est d'autant plus impressionnant qu'il s'effectue au sein d'un même plan, à vue et que Vika est d'abord en mouvement, littéralement pliée de rire, avant de se redresser, de se tenir droite et de se figer. L'effet est accentué par un travelling avant qui permet de s'approcher davantage de la jeune fille – avant que le plan ne demeure fixe – et de resserrer progressivement le cadre sur elle et donc sur son changement émotionnel, pouvant suggérer que la réduction du cadre oppresse le personnage et contribue à sa transformation. Par ailleurs, la musique disparaît progressivement, comme si l'état de Vika contaminait le film, tout au moins son environnement sonore.

Le tumulte des vagues de la mer... et de la mélancolie qui a submergé Vika ?

Dans le dernier plan où Vika paraît apathique, elle tourne finalement sa tête lentement vers le hors-champ (vers sa gauche, la droite de l'écran) et le plan suivant montre le jaillissement d'une vague qui éclabousse, recouvre des rochers et se fraie un chemin entre ces derniers, un mouvement de caméra (un panoramique) suivant son avancée derrière les rochers et témoignant de sa vivacité.

La place de ce plan suggère qu'il montre ce que voit Vika, mais il est possible de penser qu'il reflète également son état : elle est manifestement submergée par un flot qui l'envahit et la terrasse au point de l'éteindre. La juxtaposition de ces deux plans produit donc un sens précis, le deuxième plan enrichissant métaphoriquement et symboliquement ce que montre le premier.

6) POESIE DE L'INVRAISEMBLABLE : ERREURS, FAUX RACCORDS, INVRAISEMBLANCES

Tout au long du film, il est possible de relever çà et là des erreurs, des faux raccords, des maladresses... Tour à tour, elles relèvent de la technique, de la mise en scène, des conditions de tournage ou du montage. Certaines sautent aux yeux, d'autres sont plus difficiles à déceler.

Si ces types d'erreurs, de faux raccords et d'invraisemblances se retrouvent dans bien des films, il est rare de les remarquer sans être gêné. Résultant parfois d'inattentions, ils sont également indicateurs des conditions de tournage, de problèmes rencontrés, du manque de moyens techniques ou budgétaires...

Ces éléments peuvent, factuellement, être considérés comme des défauts de fabrication, mais tout à fait intéressants ici, ils dépassent cela, distillent une certaine poésie et témoignent du fait qu'en art – comme en beaucoup de choses ? – une erreur, une fragilité... peuvent se transformer en forces, devenir des qualités.

Ces éléments théoriquement problématiques collent ainsi parfaitement au comportement de Vika, aux partis pris du film et notamment à son inventivité formelle. Ils reflètent narrativement et esthétiquement l'importance de la liberté au cœur du personnage de Vika, de l'histoire et du récit.

Florilège d'erreurs, faux raccords et invraisemblances

Vika dissimulée derrière la végétation.

Au tout début du film, avant que Vika ne rejoigne son grand-père (séquence 2), il est possible de remarquer que Lina Braknytė, son interprète, se tient accroupie derrière de la végétation, puis se redresse et se met à courir. Le spectateur peut donc apercevoir ce qu'il ne devrait pas voir, en quelque sorte les coulisses du plan, et constater ainsi que Vika n'arrive pas en courant de la plage, ce que souhaite manifestement suggérer le récit, mais qu'elle se tient d'ores et déjà dans le plan à son commencement, tapie au sein du décor.

Une chemise reboutonnée puis déboutonnée.

Lors de la première apparition de la bande de garçons (séquence 3), Gros-bec ressort épuisé de sa plongée, tombe sur les genoux dans l'eau et dit qu'il est désormais le chef. Au plan suivant, l'actuel chef, visiblement sûr de lui, reboutonne sa chemise noire comme un homme de pouvoir qui enfilerait son costume pour affirmer qu'il est toujours le chef et contredire ainsi son rival.

C'est probablement la fonction de ce plan puisque lorsque le chef est revu – après que d'autres garçons ont constaté que le crabe attrapé par Gros-bec n'est pas le bon et que Vika a été aperçue tenant le crabe –, il lance à son adversaire « *Tu ne peux pas faire mieux que*

moi. Tu as pris le crabe, mais sans la croix » et sa chemise est alors à nouveau déboutonnée. S'il peut sembler problématique que le déboutonnage n'ait pas été montré, l'ellipse est symboliquement forte : son pouvoir affirmé, le chef peut réapparaître détendu, à la coule.

Apparition, disparition et déplacement de la robe de Vika posée sur les rochers.

Lors de l'humiliation de Vika (séquence 7), Romas se retrouve gardien de but improvisé. Si la robe de la jeune fille n'est d'abord pas à ses côtés, elle y apparaît soudain et semble faire office de limite des cages de but – l'échelle des plans change d'un plan à l'autre, mais un petit rocher et la trace claire située devant servent de repère pour effectuer la comparaison entre les deux plans. Quand la jeune fille, en difficulté dans l'eau, appelle à l'aide le garçon, celui-ci n'a plus la robe à ses côtés et court s'en emparer à quelques mètres devant lui.

Un personnage absent alors qu'il devrait vraisemblablement être présent.

Quand le père de Vika, surpris, constate que Romas connaît sa fille (séquence 10), il dit au garçon de venir avec lui la chercher. Pourtant, lorsque le père et la fille se retrouvent, Romas n'est pas présent.

Écouter le son d'un coquillage dont l'animal est toujours dans la coquille.

Le premier coquillage qu'écoute Vika (séquence 10) ne produit d'abord pas de son. Il se trouve que lorsqu'elle le place pour la première fois contre son oreille, la coquille contient encore, de manière visible, l'animal. Les gestes effectués ensuite – en partie hors-champ – par son grand-père consistent peut-être à retirer la bête et c'est après cela que Vika précise qu'elle entend le son censé être émis par le coquillage (« *Grand-père, je l'entends ! [...] Très très doucement. Je l'entends à peine. Très très bas. Comme des nuages flottant dans le ciel.* »). S'il paraît saugrenu d'écouter le son d'un coquillage encore habité, les gestes du grand-père peuvent suggérer – mais ce n'est qu'une supposition – que cela n'était pas prévu et que l'acteur qui l'incarne (Kalju Karmas) improvise alors ses gestes afin de remédier à cette situation.

Une pêche aux crabes problématique.

Romas sous l'eau à la recherche des crabes lancés par le chef de la bande et Gros-bec (séquence 11), s'empare d'un crabe, n'est pas vu le reposant, mais nage ensuite sans en tenir, puis il en saisit un deuxième, remonte à la surface et redescend sous l'eau en ayant de nouveau les mains libres. Il en attrape un troisième, remonte les mains visiblement vides et il sort de l'eau... en tenant deux crabes. Ces derniers devraient porter une croix et un rond, mais ils ne comportent aucune marque.

Par ailleurs, lors de cette plongée, le plan montrant le deuxième crabe que saisit Romas comprend dans sa partie supérieure une ligne de flottaison, indiquant ainsi un tournage avec très peu de profondeur, probablement au bord de l'eau, le plan qui précède et celui qui suit suggérant quant à eux une localisation en eaux davantage profondes.

PETITE BIBLIOGRAPHIE

DVD

- *La Jeune Fille à l'écho (Paskutinė atostogų diena, 1964)* d'Arūnas Žebriūnas, ED Distribution, VO / VOSTF.

Bonus : le documentaire *A Memoriam* (2012, 0h16) de Miglė Greičiuvienė, documentaire sur la vie et la carrière d'Arūnas Žebriūnas réalisé dans le cadre de l'attribution au cinéaste du Prix national de la culture et de l'art de Lituanie.

- *La Belle (Gražuolė, 1969)* d'Arūnas Žebriūnas, ED Distribution, VO / VOSTF.

Le film

- Site d'ED Distribution, distributeur français du film : <https://www.eddistribution.com/>

Page consacrée au film avec lien de téléchargement du dossier de presse : <https://www.eddistribution.com/la-jeune-fille-a-lecho/>

Articles

- Hyauet Alexis, « La Jeune Fille à l'écho (1964) – Quand vient la fin de l'été », *Revus & Corrigés* : <https://revusetcorriges.com/2020/09/01/la-jeune-fille-a-lecho-1964-quand-vient-la-fin-de-lete/>

- Roux Baptiste, « Derniers rituels avant mutation », *Positif* n°715, p. 88-89.

Cinéma lituanien

- Lithuanian Film Center (en anglais) : <https://www.lkc.lt>

Éléments consacrés à Arunas Žebriunas (En Anglais) :

- <https://www.lkc.lt/en/?psl=search&key=Ar%C5%ABnas+%C5%BDebri%C5%ABnas>

Cinéma, analyse et histoire

- Amiel Vincent, *Le corps au cinéma – Keaton, Bresson, Cassavetes*, Paris, Presses universitaires de France, 1998, coll. Perspectives critiques, 130 p.

Le regard à la caméra

- Vernet Marc, *Figures de l'absence*, Paris, Cahiers du cinéma / Éditions de l'Étoile, 1988, coll. Essais, 128 p.

- Le paragraphe intitulé « Antoine et Monika. Le regard caméra » dans la partie « Point de vue » du *Cahier de notes Les 400 Coups* écrit par Jean-Michel Frodon.

Album jeunesse

- Olten Manuela, *Les P'tits Mecs*, Seuil jeunesse, 2005.