

LYCÉENS
ET APPRENTIS
AU CINÉMA
HAUTS-DE-FRANCE

AGNÈS VARDA

Sans toit ni loi



par Cyril Béghin

MODE D'EMPLOI

Ce livret se propose de partir des contextes de la création du film pour aboutir à la proposition d'exercices ou de pistes de travail que l'enseignant pourra éprouver avec ses classes. Il ne s'agit donc pas tant d'une étude que d'un parcours, qui doit permettre l'appropriation de l'œuvre par l'enseignant et son exploitation en cours.

Des pictogrammes indiqueront le renvoi à des rubriques complémentaires présentes sur le site :

www.transmettrelecinema.com



Directrice de la publication : Frédérique Bredin

Propriété : Centre national du cinéma et de l'image animée – 12 rue de Lübeck – 75784 Paris Cedex 16 – Tél. : 01 44 34 34 40

Rédacteur en chef : Thierry Méranger

Rédacteur du livret : Cyril Béghin

Iconographe : Magali Aubert

Révision : Cyril Béghin

Conception graphique : Thierry Célestine

Conception (printemps 2016) : Cahiers du cinéma – 18-20 rue Claude Tillier – 75012 Paris – Tél. : 01 53 44 75 75 – www.cahiersducinema.com

Achevé d'imprimer par IME by Estimprim : juillet 2016

SOMMAIRE

Synopsis et fiche technique	1
Avant la séance – Qu'est-ce que la cinécriture ?	2
Réalisatrice – Varda dans tous ses états	3
Genèse – Rencontres et structures	4
Actrice / Personnage – Mona et ses sœurs	6
Contexte – Sans feu ni lieu	8
Découpage narratif	9
Récit – Composer	10
Mise en scène – Marches, arrêts	12
Plans – Le film de la marche	14
Séquence – Jusqu'à la lie	16
Genre – L'émotion documentaire	18
Motif – Le jeu des mots	19
Critique – Au cœur de la contradiction	20
À consulter	

FICHE TECHNIQUE

SYNOPSIS



Sans toit ni loi

France, 1985

Réalisation, scénario :

Image :

Son :

Montage :

Musique originale :

Assistants réalisation :

Productrice :

Production :

Distribution :

Durée :

Format :

Tournage :

Sortie :

Agnès Varda

Patrick Blossier

Jean-Paul Muges

Agnès Varda,

Patricia Mazuy

Joanna Bruzdowicz

Jacques Royer,

Jacques Deschamps

Agnès Varda

Ciné-Tamaris, Films

Antenne 2

Ciné-Tamaris

1 h 45 (salle), 1 h 41 (DVD)

1.66, couleur

8 mars – 6 mai 1985,
dans la région de Nîmes

4 décembre 1985

18 juin 2014 (version
restaurée numérique)

Interprétation

Mona sans toit ni loi :

Paulo, amant de Yolande :

Le garagiste :

La vieille tante Lydie :

Yolande, sa bonne :

Son oncle,

Aimé B.I.O.N.N.E.T. :

David, le juif errant :

Les bergers :

La p... sur la route :

La platanologue,

Mme Landier :

Jean-Pierre, ing. agronome :

L'homme-des-bois, violent :

Assoun, tailleur de vignes :

La zonarde :

Sandrine Bonnaire

Joël Fosse

Pierre Imbert

Marthe Jarnias

Yolande Moreau

Gabriel Mariani

Patrick Lepczynski

Sylvain et Sabine

Michèle Doumèche

Macha Méril

Stéphane Freiss

Alain Roussel

Yahiaoui Assouna

Setina Arhab

Une jeune femme est retrouvée morte de froid près d'une vigne. C'est une vagabonde, Mona. La cinéaste explique, off, avoir interrogé des gens qui l'ont rencontrée, pour reconstituer « les dernières semaines de son dernier hiver ». Une alternance de flashbacks et de témoignages dessine alors par fragments le parcours sans but de Mona sur les routes de l'Hérault et du Gard, et son quotidien de débrouille, entre campements en rase campagne et petites mendicités pour obtenir de l'eau, du pain ou, parfois, un toit provisoire. Que les personnes qu'elle aborde l'envient ou la rejettent, aucune relation ne dure, même lorsqu'elle pose sa tente chez un garagiste ou s'installe chez des bergers. Au fil de son errance, Mona croise aussi des personnages qui se connaissent entre eux et ont leurs propres histoires : Paulo est l'amant de Yolande, qui travaille chez la vieille Lydie, elle-même tante de Jean-Pierre, qui est l'assistant de Mme Landier et le fiancé d'Éliane. Yolande surprend Mona avec un autre zonard, David, squattant un château que Paulo va cambrioler. Ce cambriolage poussera Jean-Pierre à renvoyer Yolande de chez tante Lydie peu après que Mona y sera elle aussi passée. Mme Landier prend la vagabonde dans sa voiture et lui parle de sa spécialité, la maladie des platanes, qu'elle étudie avec Jean-Pierre. Mona finira par laisser cette comédie humaine derrière elle. Progressivement épuisée par la faim, le froid et la violence, elle meurt solitaire après une chute accidentelle dans un fossé.

AVANT LA SÉANCE

Qu'est-ce que la cinéécriture ?

La première singularité de *Sans toit ni loi* apparaît dès son générique, où un carton indique que le film a été « cinécrit et réalisé par Agnès Varda ». « Cinécrire » n'est pas un verbe que l'on trouve dans les dictionnaires, fussent-ils spécialisés. « Cinématographier », peu courant, signifie avant tout « filmer » et ne couvre pas les mêmes significations que le mot-valise forgé par Varda à partir de « cinéma » et « écrire ». S'il s'agit pourtant d'utiliser un verbe pour désigner l'écriture des films, « scénariser » ne suffirait-il pas ? Varda aime les jeux de mots, comme on le verra plus loin (« Motif », p.19), et ils sont à prendre plus ou moins au sérieux. Mais « cinécrire » et la « cinéécriture » figurent parmi les plus récurrents d'entre eux : on les retrouve dans un autre générique – celui du court métrage *Ulysse*, en 1982 – et dans de nombreux textes ou entretiens de la cinéaste. Varda a commencé à les mettre en avant dans les années 70 pour, justement, poser une alternative à la pensée et à l'usage mécanique du scénario comme texte préalable à tous les aspects de la réalisation. Ainsi, comme l'emploi du mot « cinématographe » à la place de « cinéma » par Robert Bresson ou l'expression « caméra-stylo » chez Alexandre Astruc, l'invention de la « cinéécriture » a chez Varda deux objectifs : l'un, général, vise à démonter la conception commune du processus de création cinématographique ; l'autre, particulier, sert à placer son propre travail sous le mystère d'un mot qu'elle seule utilise. Inscrit au seuil de *Sans toit ni loi*, il trouble d'emblée le regard porté sur le film par l'accent indéfini qu'il met sur sa forme. L'objet de ce dossier et du travail en classe est de ne pas oublier ce trouble et d'en décrire les composantes.

Face au scénario

Dans un abécédaire au début de son livre *Varda par Agnès*, la cinéaste donne à la lettre C quelques explications sur la cinéécriture : « J'ai lancé ce mot et maintenant je m'en sers pour indiquer le travail d'un cinéaste. Il renvoie à leurs cases le travail du scénariste qui écrit sans tourner et celui du réalisateur qui fait sa mise en scène. Cela peut être la même personne mais la confusion persiste souvent. J'en ai tellement assez d'entendre : c'est un film bien écrit, sachant que le compliment est pour le scénario et pour les dialogues. Un film bien écrit est également bien tourné, les acteurs sont bien choisis, les lieux aussi. Le découpage, les mouvements, les points de vue, le rythme du tournage et du montage ont été sentis et pensés comme les choix d'un écrivain, phrases denses ou pas, type de mots, fréquence des adverbies, alignés, parenthèses, études continuant le sens du récit ou le contraignant, etc. En écriture c'est le style. Au cinéma, le style c'est la cinéécriture. »¹ La cinéécriture ne remplace pas le scénario – *Sans toit ni loi* a bien été écrit et dialogué – mais le scénario n'est qu'une étape de la cinéécriture, susceptible d'être transformée, augmentée ou reniée par elle. Varda s'élève contre l'idée que le scénario serait un document-maître définitif qu'il suffirait d'exécuter : « Quand un architecte fait un plan détaillé, n'importe qui peut construire sa maison, mais pour moi il n'y a aucune possibilité de faire un scénario que quelqu'un d'autre pourrait tourner, car le scénario ne représente pas l'écriture du film. »² En ce sens, comme son contemporain



Jean-Luc Godard, elle pourrait dire qu'un scénario ne peut véritablement être écrit qu'une fois le film terminé. En étendant la notion d'écriture à l'ensemble du processus de réalisation, Varda renverse aussi la prévalence du texte sur l'image ou sur le son. Un film peut naître d'une image, comme *Ulysse* consacré à une photographie, d'une rencontre ou encore, comme elle le dit à propos de son premier film *La Pointe courte*, d'un « désir de structure » qui englobe tout cela (Varda, p. 40). « L'écriture n'est pas le scénario. C'est une impulsion qui vient, déjà cinématiquement. La première pensée est peut-être un mouvement d'appareil, un objectif, un plan, un mouvement, avant même d'avoir le scénario. »³

Le style

L'idée de cinéécriture est une arme au service de la « politique des auteurs », dont Varda a accompagné l'émergence dans les années 50. À chaque cinéaste sa cinéécriture, comme à chacun son style, au-delà du travail des scénaristes et des techniciens – ce qui n'implique aucun mépris pour les autres membres de l'équipe de réalisation mais seulement la conviction que tous sont au service d'un seul maître à bord. Le générique de *Sans toit ni loi* le martèle, pour qu'il n'y ait aucune confusion : le film est non seulement « cinécrit », mais aussi « réalisé par Agnès Varda ».

Sans toit ni loi est certainement l'une des meilleures portes d'entrée dans l'œuvre de Varda, le film où son style apparaît le plus clairement, dans une forme à la fois systématique et surprenante. La cinéécriture, telle que définie plus haut, est faite de grands et de petits gestes, de lignes générales et d'effets de détail. Il faut inviter les élèves, avant la séance, à garder en mémoire les multiples particularités du style de Varda qu'ils ne manqueront pas de remarquer au fil de la projection, pour essayer de classer ces premières impressions selon leurs échelles, du macro au micro, après la séance. Le fractionnement du film en morceaux de temps entremêlés ; la récurrence des témoignages face caméra, à la manière d'un documentaire, voisinant des moments d'errance muette comme des moments de fiction manifestement plus écrits ; le paradoxe d'un film consacré à un personnage dont l'intériorité semble pourtant nous être refusée et dont le portrait n'est dessiné que du dehors, par le chœur des personnages qui l'entourent ou par des gestes muets ; le travail des compositions de cadre, des entrées et sorties de champ, des mouvements de caméra précisément ponctués, des interventions musicales elles aussi fortement délimitées ; le goût pour les contrastes du fixe et du mobile, pour les aplats de textures, pour les surgissements de couleurs. Tout cela constitue, dans *Sans toit ni loi* comme dans l'essentiel de sa filmographie, la cinéécriture de Varda, et la matière de ce dossier.

1) Agnès Varda, *Varda par Agnès*, éditions Cahiers du cinéma / Ciné-Tamaris, 1994, p. 14. Toutes les références à ce livre sont indiquées par « Varda » dans le reste du dossier.

2) Agnès Varda, « Entretien avec Jean Decock sur *Sans toit ni loi* », *The French Review*, vol. 61, n°3, février 1988, p. 380.

3) Agnès Varda, « Entretien avec Jean Decock sur *Jacquot de Nantes* », *The French Review*, vol. 66, n°6, 1993, p. 950.

RÉALISATRICE

Varda dans tous ses états

Il est parfois utile de rappeler les dates de naissance, pour comprendre ce que sont des générations. Agnès Varda est née en 1928, la même année que Jacques Rivette, deux ans avant Jean-Luc Godard ou que son futur compagnon, Jacques Demy. On lit souvent qu'elle serait la « grand-mère » de la Nouvelle Vague, parce qu'elle fut la première à réaliser un long métrage. Elle a aussi été décrite, à l'inverse, comme la cadette du mouvement, mais ce n'est vrai que pour le groupe dit « de la Rive gauche », où Pierre Kast, Alain Resnais et Chris Marker avaient quelques années de plus. Varda elle-même a dit l'ingénuité avec laquelle elle a abordé le cinéma dans les années 50 et la pauvreté initiale de sa cinéphilie. Elle n'a cessé de consolider sa liberté et sa marginalité et de préférer le dialogue avec ses contemporains à celui avec le passé du cinéma. Sa société Ciné-Tamaris, créée en 1954 pour *La Pointe courte*, existe encore et lui a permis de diversifier en permanence ses productions, réalisant même en 1969 un long métrage en Californie, l'extravagant *Lions Love... (...and Lies)*. À partir du milieu des années 90, elle délaisse le long métrage et les formes courantes de fiction pour des essais vidéos et des installations, entamant ce qu'elle a nommé une « troisième carrière d'artiste plasticienne » – la première étant son activité de photographe, présente au long de son cinéma. Varda a ainsi réussi ce paradoxe d'un déplacement incessant – y compris géographique, avec ses films réalisés aux États-Unis – combiné à une forte stabilité : Ciné-Tamaris est une société modeste mais reste, avec les Films du losange, la dernière en activité parmi celles fondées par des cinéastes de la Nouvelle Vague.

L'emprise documentaire

L'affiliation de Varda au groupe de la Rive gauche n'est pas seulement le fait de ses collaborations, de ses amitiés ou de ses amours – avec Demy, à qui elle a consacré trois films. Dès *La Pointe courte*, l'importance du matériau documentaire exacerbe les frontières avec la fiction tandis que le travail des dialogues et la fragmentation des voix narratives évoque le Nouveau Roman, suivant des contrastes qui se retrouveront cinq ans plus tard dans *Hiroshima mon amour* de Resnais, et que Varda rappellera en dédiant *Sans toit ni loi* à Nathalie Sarraute (cf. p. 11). Varda ne sort pas seulement dans la rue pour plonger ses récits dans le décor de la réalité, comme le font Rohmer, Godard ou Rivette. Dans *La Pointe*



Autoportrait devant une peinture de Giuseppe Bellini en 1960 à Venise
© Agnès Varda.

courte et *Cléo de 5 à 7*, ou plus tard dans *Sans toit ni loi*, elle consacre de longs moments aux portraits d'amateurs anonymes jouant leurs propres rôles, à des espaces et à des situations réelles. Ces alternances structurent certains films comme l'œuvre entière, qui oscille entre documentaire et fiction. Cela n'empêche pas Varda d'affirmer son goût pour l'artifice et l'imagerie avec une grande force critique, dans *Le Bonheur*, et avec une tendance aux hybridations incongrues dans l'allégorie psychologique aux tonalités fantastiques des *Créatures* ou dans la chronique sociale aux allures de comédie musicale de *Lune chante, l'autre pas*. Sa veine fantaisiste et rêveuse domine des films-puzzles comme *Jane B. par Agnès V.* ou *Les Cents et Une Nuits de Simon Cinéma*, même si les fonds de l'un et de l'autre – un portrait libre de la véritable Jane Birkin et le centenaire du cinéma – conservent une raison documentaire.

Portraits de femmes

La seule femme cinéaste de la Nouvelle Vague s'est rarement affirmée comme militante : seuls le court métrage *Réponses de femmes*, en 1975, et *Lune chante l'autre pas*, deux ans plus tard, mettent en scène des formes de luttes féministes. C'est plus profondément que Varda a porté le flambeau politique, par son invention de portraits féminins complexes dont *Sans toit ni loi* est l'un des plus impressionnants exemples. La jeune femme de *La Pointe courte*, qui rejoint son compagnon pour lui annoncer leur séparation ; Cléo, la chanteuse angoissée par la maladie ; Mona, la vagabonde irrécupérable ; Jane Birkin diffractée entre plusieurs situations réelles ou imaginaires : tous ces personnages affirment une morale de l'errance créatrice et de l'autonomie que l'on retrouve dans les divers autoportraits que Varda a tissés au fil de son œuvre, jusqu'à se faire le sujet direct des *Plages d'Agnès* ou, en creux, du bien nommé *Agnès de ci de là Varda*.

FILMOGRAPHIE

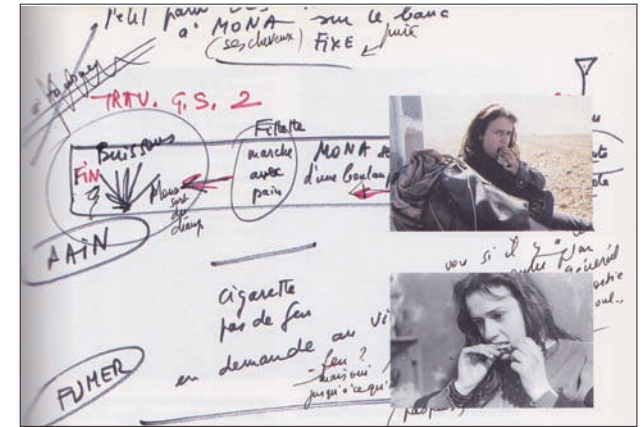
Agnès Varda

- 1954 : *La Pointe courte*
- 1957 : *Ô saisons, ô châteaux* (cm, doc)
- 1958 : *L'Opéra-mouffe* (cm, doc)
- 1958 : *Du côté de la côte* (cm, doc)
- 1962 : *Cléo de 5 à 7*
- 1963 : *Salut les Cubains* (cm, doc)
- 1965 : *Le Bonheur*
- 1966 : *Les Créatures*
- 1967 : *Oncle Yanco* (cm, doc)
- 1968 : *Black Panthers* (cm, doc)
- 1969 : *Lions Love (... and Lies)*
- 1975 : *Réponses de femmes* (cm)
- 1976 : *Plaisir d'amour en Iran* (cm)
- 1977 : *L'une chante, l'autre pas*
- 1978 : *Daguerréotypes* (cm, doc)
- 1981 : *Murs, murs* (cm, doc)
- 1981 : *Documenteur*
- 1982 : *Ulysse* (cm, doc)
- 1984 : *Les Dites Cariatides* (cm, doc)
- 1984 : *7p., cuis., s. de b., ... à saisir* (cm)
- 1985 : *Sans toit ni loi*
- 1987 : *Jane B. par Agnès V.*
- 1987 : *Kung-fu Master !*
- 1991 : *Jacquot de Nantes*
- 1993 : *Les Demoiselles ont eu 25 ans* (doc)
- 1995 : *Les Cent et Une Nuits de Simon Cinéma*
- 2000 : *Les Glaneurs et la Glaneuse* (doc)
- 2002 : *Deux ans après* (doc)
- 2003 : *Le Lion volatil* (cm)
- 2004 : *Cinévardaphoto* (doc)
- 2005 : *Quelques veuves de Noirmoutier* (doc)
- 2008 : *Les Plages d'Agnès* (doc)
- 2011 : *Agnès de ci de là Varda* (doc)



GENÈSE

Rencontres et structures



Notes de la réalisatrice sur les actions de son personnage – in *Vardas par Agnès* (1994, Ed. CdC/Seuil).

Sans toit ni loi est l'un des films sur lesquels Agnès Varda s'est le plus exprimée, en livrant des éléments de son cheminement créatif et de sa réalisation au fil de nombreux entretiens, ou en confiant un extrait de carnet de tournage à un numéro des *Cahiers du cinéma* (n°378, décembre 1985). C'est aussi le titre auquel elle consacre le plus de pages dans son album autobiographique *Varda par Agnès*. Le sentiment d'avoir livré un sommet de sa filmographie, confirmé par le Lion d'or obtenu à Venise 1985 – « Un Chien d'argent aurait été plus adapté à cette histoire », dira-t-elle plus tard – motive en partie cette générosité explicative, justifiée plus fondamentalement par la conviction de s'être approchée de sa cinématographie et la nécessité de s'en expliquer. Par ailleurs, Varda fait preuve à partir des années 90 d'une tendance didactique prenant pour objet son propre travail et celui de Jacques Demy, disparu en 1990. C'est elle qui « tient les clés » des œuvres, mettant en images des épisodes biographiques, commentant les films avec d'autres films (*Jacquot de Nantes*, *L'Univers de Jacques Demy*, *Les Plages d'Agnès*, *Cinévardaphoto*) ou s'occupant, au sein de Ciné-Tamaris, d'éditions DVD pour lesquelles elle crée des compléments inédits, dans une logique proliférante qui brouille les limites traditionnelles entre œuvres et commentaires. C'est le cas du DVD de *Sans toit ni loi*, qui est augmenté d'une série de bonus, dont un essai de 40 minutes, *Sans toit ni loi. Souvenirs, entretiens, notes et commentaires, 18 ans après la sortie du film*, dont nous tirons une partie des informations qui suivent.

Faire la route

Varda a rapporté trois origines à *Sans toit ni loi*. Il y a d'abord une histoire, qui va fournir l'image matricielle de Mona morte dans le fossé : « Une fois, un gendarme m'a raconté avoir trouvé un jeune homme mort sous un pommier. Mort de froid, a-t-il dit. Sans l'avoir jamais vu ni savoir qui il était, je n'ai jamais oublié ce jeune homme. » « C'est le froid [dont meurent les vagabonds] qui a aiguillonné mon énergie. Mona est révoltée, le film l'est aussi. »¹ Il y a ensuite

quelques paysages connus depuis longtemps, comme les deux cyprès sur leur cumulus. « Mes premières notes indiquent l'hiver, les vignes du Gard et de l'Hérault avec leurs ceps noirs qui ne promettent rien... » (*Varda*, p. 166). « Ma première impression, le désir initial du film : une jeune fille qui marche seule dans les paysages du Gard » (*ibid.*, p.174). Il y a enfin la maladie des platanes, dont elle apprend l'existence par hasard dans un article du *Monde* en octobre 1984.

Plutôt que se mettre d'emblée à l'écriture et déposer un dossier de financement, Varda décide de partir seule à la rencontre de véritables vagabonds sur les routes du sud de la France. « Je me documente. Je fais comme les écrivains quand ils n'écrivent pas, ils se documentent pour leur livre suivant. Je fais des enquêtes, je me balade, je vais visiter des gens, je parle, j'apprends des choses. J'ai fait une longue enquête sur la maladie des platanes avant de tourner ce film, une longue enquête sur les routards, dans tous les lieux où sont les vagabonds, et ça prend du temps, d'aller dans des foyers, des asiles, dans les camions où l'on donne son sang, dans les gares. » « Je prenais des photos, dressais la liste de ceux que la vagabonde pouvait rencontrer » (*Varda*, p. 166). « Tout le repérage fait en solo m'a beaucoup impressionnée et inspirée. C'est là que se fait le travail, dans le désarroi des découvertes » (*id.*, p. 168). Ces découvertes sont plus qu'une enquête ou un repérage. L'écriture s'invente au fil de la route : Mona va ainsi faire des rencontres qui reprendront en partie celles de Varda. Varda elle-même inspire le personnage de Mme Landier, la platanologue, qui prend Mona dans sa voiture comme la cinéaste l'avait fait avec une jeune routarde. « Celle qui m'a le plus renseignée sur la façon de vivre l'errance, c'est une jeune fille que j'ai rencontrée pendant que je cherchais un décor, près de Saint-Étienne-du-Grès. Je l'ai prise en stop, elle s'appelait Sétina. Ses récits ont nourri et enrichi le personnage de Mona. D'ailleurs la production a acheté à Sétina les idées qu'elle m'avait données, et les informations pratiques. »



Donner un rôle

Ce premier temps de recherche et de réflexion en solitaire n'offre pas seulement des matériaux pour l'écriture. Face à la jeune actrice Sandrine Bonnaire, Varda veut donner un rôle à certaines des personnes rencontrées, tout comme elle le fera avec les paysages réels. D'où un second temps de repérage, cette fois avec son assistante et monteuse Patricia Mazuy, elle-même future cinéaste, et le producteur Oury Milhstein, qui permet de les retrouver ou de formaliser les collaborations. « J'aime contacter de vraies gens et leur demander de tourner dans leurs lieux familiers avec leurs outils, leurs habits et leurs gestes. C'est ce qui s'est passé pour le garagiste. Il a accepté, son fils aussi, que je tourne dans son garage des scènes inspirées de son opinion sur les rôdeuses. Il a aussi accepté que je rajoute de la fiction à son rôle. » Même chose pour le berger : « Cet homme, je l'ai rencontré en me baladant vers Nîmes. J'y suis retournée avec Patricia et Oury. Il nous a raconté qu'il était prof de philo et qu'il avait tout quitté pour un retour à la terre, avec femme et gosses, loin de la société. Il a accepté de dire ce qu'il pensait, pour le film, et de jouer son propre rôle en face du personnage de Mona. » Mazuy retrouve Sétina, qui apparaît à la fin du film dans la bande de la gare, composée d'un mélange d'acteurs et de vrais clochards. Il reste toutefois l'apparent paradoxe que, malgré l'omniprésence du matériau documentaire, des acteurs non professionnels, des décors réels et d'une tendance à écrire les dialogues au dernier moment les matins des jours de tournage, Varda regrettera souvent de s'être laissée happer par des obsessions formelles. Elle se faisait déjà le même reproche à propos de *La Pointe courte* : « J'aime cadrer, répéter les mouvements, fignoler avec [le chef opérateur] Patrick Blossier. (...) [Et parfois] le jeu de Sandrine est sacrifié à une idée de plan »², ce qui la conduit par exemple à tourner deux prises de la chute de Mona dans le fossé, malgré la violence de la scène pour son actrice.

Inverser la structure

C'est pourtant une « idée de plan » qui permet à Varda de trouver la forme définitive de *Sans toit ni loi*. L'enquête de la cinéaste sur les vagabonds était devenue dans le film une enquête sur la mort de Mona, entremêlant les rencontres de personnes réelles intégrées à la fiction de la jeune femme et des personnages fictionnels – principalement ceux incarnés par Yolande Moreau et Macha Méril – tissant quelques récits secondaires. Or cette forme ne convient pas à Varda, qui le comprend en cours de travail : « On tournait depuis cinq semaines et j'avais vu les rushes présentés dans l'ordre qui était celui du projet. Soudain, l'esprit clair, j'ai vu ce que j'avais tourné : Mona rencontrant des personnages et marchant de temps en temps, entre les sketches. Ce n'était pas du tout ce que je voulais. (...) Il fallait inverser la structure, il fallait donner l'impression qu'elle marche longuement et qu'elle rencontre des personnages entre ses marches. Il fallait trouver comment représenter cette solitude à pied. » (Varda, p. 174)

La singularité de la cinécriture trouve ici l'une de ses expressions. Face à la prise de conscience d'un défaut dans la composition du film, Varda invente une série de douze plans, des travellings latéraux accompagnés de musique qui suivront des moments de la marche de Mona et viendront ponctuer le montage (cf. p. 14). Dans une sorte de retournement dialectique, « l'idée de plan » aux allures formelle et théorique s'avère aussi libre et impromptue que les rencontres. « Se remettre en question en plein tournage n'indique pas forcément qu'on a mal prévu ou préparé le film » (*ibid.*, p. 175), c'est la mise en œuvre d'une souplesse d'écriture qui ne se limite pas aux feuillets du scénario.

1) Lorsqu'il n'y a pas d'autre indication, les propos de Varda sont extraits du commentaire du bonus principal du DVD de *Sans toit ni loi*.

2) Agnès Varda, « Un jour sous le ciel », *Cahiers du cinéma* n°378, décembre 1985, p.15. Il s'agit d'un ensemble de notes de tournage qui sera particulièrement intéressant à utiliser en classe.

Ralenti, bonus

Le long bonus du DVD de *Sans toit ni loi* réalisé en 2003 par Agnès Varda et intitulé *Souvenirs, entretiens, notes et commentaires, 18 ans après la sortie du film*, est composé d'extraits du film, de photos de repérage ainsi que d'interventions télévisées de la cinéaste et de Sandrine Bonnaire en 1985. Varda a aussi retrouvé Méril et Bonnaire en 2003 avec quelques-uns des acteurs amateurs, comme Michèle Doumèche – professeure de mathématique dans la vie réelle, elle jouait la prostituée à qui Mona vend des fromages – ou Yahiaoui Assouna, qui jouait un rôle inspiré de sa vie d'ouvrier viticole. Le tout, commenté en permanence par la voix off ou hors-champ de Varda, peut être simplement regardé en classe comme un excellent complément d'information sur le film ; il est aussi possible de l'étudier comme un exemple des collages que la cinéaste affectionne entre voix, temps et types d'images. Le bonus est aussi pour Varda une occasion d'analyse, comme on le voit à deux moments, à propos de la séquence des Pailhasses (25:00) et de la chute mortelle de Mona (36:00). Reprenant un plan décisif de chaque séquence, Varda les ralentit pour mieux en décomposer les effets et expliquer ses choix, allant jusqu'à comparer la prise de la chute à celle qui n'a pas été choisie au montage. Au-delà du geste analytique, le ralenti devient, comme les bonus, le signe de la passion admirable de la cinéaste pour ses images : elle ne cesse d'y revenir et de les déplier.



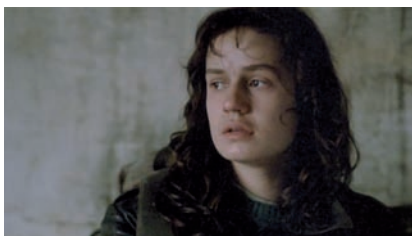
À nos amours de Maurice Pialat (1983) – Gaumont.



Sous le soleil de Satan de Maurice Pialat (1987) – Gaumont.



Jeanne la Pucelle de Jacques Rivette (1994) – Pierre Grise Productions.



ACTRICE PERSONNAGE

Mona et ses sœurs

Varda affirme qu'elle n'a toujours eu que deux hypothèses pour le rôle de Mona : le confier à une actrice non professionnelle, une véritable vagabonde dont la vie aurait nourri le personnage, ou bien à Sandrine Bonnaire, qu'elle avait découverte dans *À nos amours* de Maurice Pialat en 1983. « Il n'y a pas eu casting ou hésitations. Je n'avais imaginé que Sandrine Bonnaire (...). »¹ L'actrice n'a que 17 ans quand Varda la rencontre pour lui parler de *Sans toit ni loi*. Des années plus tard, face à la cinéaste, elle se souvient : « Quand tu m'as proposé ce rôle, tu m'as dit : c'est une fille qui pue, qui dit merde à tout le monde et jamais merci. »² À en croire leurs témoignages respectifs, Varda conservera au long du tournage cette dureté avec la jeune femme, inexpérimentée mais volontaire : « Je ne l'ai pas cajolée, je l'ai poussée à être rude. »³ Bonnaire se prend au jeu : « Quand on parle, elle a peur que j'adoucisce le personnage. »⁴ *Sans toit ni loi* devient ainsi, comme *À nos amours*, la rencontre réussie mais parfois brutale entre une cinéaste au plus fort de ses moyens et une apprentie actrice. Le rôle est une épreuve physique qui inverse les clichés de l'aspirante star : Mona doit être sale, revêche et repoussante, sans but ni avenir – par son parcours, elle ne fait que rejoindre sa propre mort, annoncée dès la première scène. Bonnaire expliquera avoir joué sans méthode, à partir d'un apprentissage des gestes essentiels des sans-abris et avec des successions d'états induits par la route, le froid, les accessoires et les costumes. Elle garde mains et cheveux sales, se fait gercer les lèvres au maquillage. Pour les scènes avec Assoun le Marocain, elle taille la vigne et se fait de véritables ampoules ; pour sa chute dans le fossé, elle se jette sans trucage. Varda apprécie ce jeu très physique : « Quand Mona mange des sardines avec les doigts, Sandrine transmet le gras sur les doigts, et l'odeur, et le goût. »⁵

Bonnaire n'apporte pas au film sa seule performance. En considérant plus largement ses rôles dans d'autres œuvres, avant et après *Sans toit ni loi*, elle inscrit Mona dans une suite cohérente de jeunes femmes enrégées ou en rupture de ban, une généalogie imaginaire de sœurs d'arme qui incarnent toutes un



Sandrine Bonnaire derrière la caméra d'Agnès Varda – Gil Le Fauconnier © Ciné-Tamaris/ Coll. CdC.

« grand NON ! » (Varda, p.168) et filent parfois vers des morts précoces. Appliquer ici une « politique des acteurs » permet d'aborder et d'enrichir le portrait du personnage en lui trouvant des reflets inattendus. En regardant en classe quelques scènes des autres rôles de Bonnaire, on éclairera de biais le mystère fondamental de Mona, pour laquelle *Sans toit ni loi* invente peu de précisions biographiques.

Suzanne

Varda a établi elle-même une parenté entre la jeune star de la chanson de *Cléo de 5 à 7*, qui erre dans Paris d'amis en amours, attendant les résultats d'un examen médical qui lui annoncera peut-être un cancer, et le parcours fatal de Mona (cf. Varda, p. 48). On pourrait voir une autre sœur de Mona, plus manifeste, dans le court métrage *7 p., cuis., s.d.b.,... à saisir*, que Varda réalise avant *Sans toit ni loi*, où une adolescente rêve de quitter la maison familiale. Mais Cléo et cette adolescente se retrouvent dans Suzanne, le personnage au centre d'*À nos amours*, premier grand rôle de Sandrine Bonnaire, à l'âge de 15 ans. Suzanne aussi ne tient pas en place chez elle ; Suzanne aussi passe de rencontre en rencontre, d'un homme à un autre, suivant des rapports souvent cruels. Pialat fait de son adolescente ordinaire une figure âpre, tiraillée entre le désordre de ses amours et le divorce de son père, mais qui avoue se sentir « le cœur sec ». Elle est menteuse, effrontée, toujours en instance de départ, rattrapée par une tendance paradoxale à la solitude au milieu de la multiplication des relations. On voit la même obstination bravaque et parfois méchante chez Mona, douloureuse aussi comme une torsion de sa jeunesse, un mauvais pli. *À nos amours* est le film des étapes de l'âge. Dans l'une des plus belles scènes, le père-cinéaste dévisage son actrice-personnage en lui disant qu'en quelques semaines, elle a changé : « Tu souris plus beaucoup » ; puis il explique pour lui-même, préparant son abandon de la famille, qu'« il y a un jour où on en a assez ». On peut imaginer que Mona, comme Suzanne, a changé et est partie



Sandrine Bonnaire avec Agnès Varda – Gil Le Fauconnier © Ciné-Tamaris/Coll. CdC.



Sandrine Bonnaire sur le tournage de la scène finale – Gil Le Fauconnier © Ciné-Tamaris/Coll. CdC.

à un détour de l'âge, avec la conscience précoce et muette que « le bonheur est une perle si rare dans l'océan d'ici-bas » comme le dit une réplique d'*On ne badine pas avec l'amour* prononcée au début du film.

Mouchette

Après *À nos amours*, Pialat a filmé Bonnaire dans *Police* (1985) et surtout *Sous le soleil de Satan* (1987). L'actrice a mûri, son visage s'est sculpté ; le texte inspiré du roman de Georges Bernanos est difficile et le personnage de Bonnaire, Mouchette, est une compression violente d'aspiration passionnelle, de désespoir acide, de folie et de beauté qui s'achève par un suicide. Mouchette a seize ans. Comme Suzanne, elle ne supporte plus sa famille et a plusieurs amants. Par accident, elle tue l'un d'eux, dont elle était enceinte ; l'autre, un notable aux ambitions politiques, refuse de la prendre en charge. Elle devient comme folle, et son hystérie lucide trouve un écho dans le mysticisme et la volonté d'abnégation d'un abbé qui essaiera de la sauver de l'enfer après son suicide, en portant son cadavre jusqu'à une église. Le romantisme abrupt et presque cynique de Mouchette, sans complaisance et néanmoins absolu, évoque l'utopisme irréfléchi de Mona – celui dont le berger dit qu'il n'est pas une affirmation de l'errance, mais une victoire de « l'erreur ». Le rôle appelle un jeu à la fois brisé et contenu, traversé de fulgurances émotives derrière une posture de défiance. Après le meurtre, un plan où Mouchette lave une de ses chaussures ensanglantées dans un torrent rappelle directement *Sans toit ni loi* et les bottes de Mona : c'est la même perversion cruelle de Cendrillon en figure de déchéance mortelle, de désespoir sans solution. Comme Mouchette, Mona est perdue en elle-même autant que dehors, dans la forêt ou sur les routes où on les voit toutes deux.

Jeanne

Jacques Rivette avait été frappé par le jeu de Sandrine Bonnaire dans *Sans toit ni loi*, et d'abord par sa démarche « de guerrière ». C'est ainsi qu'il pense à l'actrice

pour incarner Jeanne d'Arc dans le diptyque *Jeanne la Pucelle* qu'il réalise en 1994, et lui dit : « Je vous propose ça, parce que vous vous tenez droite. »⁶ Cette droiture n'est évidemment pas que physique. Si Mona parcourt les routes du Midi avec un port de chevalier, elle le fait aussi avec une obstination irrationnelle, une détermination qui tient de la ténacité corporelle autant que de l'entêtement psychologique : rien ne peut la faire dévier de son chemin solitaire, de son refus des couples, des groupes, de toute situation grégaire prolongée. Comme Mona, la Jeanne d'Arc de Rivette s'affirme par les actes et les attitudes plus encore que par les paroles. On ne sait si elle entend vraiment des voix, mais le film et le jeu de Bonnaire montrent sa constance et sa concentration, l'évidence de sa « voix intérieure » et la force ascétique de sa conviction. Cheveux courts, sourcils froncés, engoncée dans des armures ou des pourpoints gris, Bonnaire tient une basse continue de sévérité ponctuée d'illuminations, de brefs sourires dédiés à son projet fou de sauver le royaume. Jeanne est une Mona sans ironie ou méchanceté, débarrassée aussi des fragilités adolescentes et de l'accent parigot que Bonnaire avait encore chez Pialat et Varda. Elle va battre la campagne, seule dans son obsession mais accompagnée d'une armée, aspirant à une forme de justice mais finalement condamnée injustement et destinée encore à la mort, comme ses sœurs imaginaires en mal de toit et de loi. Au miroir de Jeanne, Mona devient une étrange sainte ; au miroir de Mona, Jeanne retrouve une simplicité populaire, sans idéologie.

1) Notes de Varda dans le livret du DVD de *Sans toit ni loi*, 2003.

2) Entretien de 2003 intégré au bonus principal du DVD (cf. p.5).

3) Témoignage de Varda dans le dossier de presse composé en 2014 à l'occasion de la restauration du film (disponible en ligne sur le site de Ciné-Tamaris).

4) Agnès Varda, « Un jour sous le ciel », *Cahiers du cinéma* n°378, décembre 1985.

5) Commentaire de Varda pour le bonus.

6) « Entretien avec Sandrine Bonnaire », *Cahiers du cinéma* n°720, mars 2016.

Dix ans après

En 1995, à l'occasion du centenaire de la première projection cinématographique publique, Agnès Varda réalise *Les Cent et Une Nuits de Simon Cinéma*, rêverie en forme de collage de références pour laquelle elle rassemble de nombreux acteurs connus, dont certains passés par ses films : Michel Piccoli, Catherine Deneuve, Jane Birkin ou Sandrine Bonnaire. Elle consacre à cette dernière une séquence reprise en bonus du DVD de *Sans toit ni loi* sous le titre *Métamorphoses de S.B.* (variation sur un autre film-portrait de Varda, *Jane B. par Agnès V.*), comme un hommage autonome à l'actrice où les élèves retrouveront des allusions aux films cités dans la rubrique. Dix ans après, Bonnaire réapparaît dans les guenilles de Mona et, accompagnée de la musique de *Sans toit ni loi*, arrive du fond d'un paysage de campagne qui rappelle *Sous le soleil de Satan* – comme la maison où elle entre évoque la propriété de l'amant assassiné par Mouchette. Lorsqu'elle présente à Simon Cinéma un carton demandant à manger, celui-ci la transforme en princesse, comme la Cendrillon dont Pialat et Rivette refusaient la métamorphose, ou comme dans un film de Jacques Demy. Mais en un raccord, la princesse se change bientôt en Jeanne d'Arc, qui repart à cheval sous les yeux de Simon Cinéma et de sa domestique qui s'exclame : « C'est Sandrine Bonnaire, je l'ai reconnue ! Je l'adore, on a toujours l'impression qu'elle comprend les petites gens. Et elle est belle. Belle comme un paysage. Belle comme tout. » Le collage se fait déclaration d'amour, avec une simplicité touchante typique de l'art de Varda, affirmant le caractère populaire, au sens fort, des rôles de l'actrice.

Des pêcheurs aux glaneurs

Le dénuement et la marginalité sociale réapparaissent au long de l'œuvre de Varda, depuis la communauté des pêcheurs de *La Pointe courte*, qui vit dans une économie de débrouilles, jusqu'à l'exploration sociologique de *Les Glaneurs et la Glaneuse*, détaillant les variations contemporaines de vieilles pratiques pauvres, le glanage et le grappillage. Comme dans *Sans toit ni loi*, les figures de pauvreté ne sont jamais les seuls sujets ou personnages : Varda aime les contrastes et les correspondances, les confrontations par le montage ou le regard, les brusques frottements entre les réalités sociales qui permettent d'affirmer l'existence de ceux que l'on voit peu au cinéma tout en ne cédant pas au misérabilisme. Le clochard est souvent l'élément d'une « vanité », au sens pictural. Dans *Cléo de 5 à 7*, le personnage-titre croise des clochards parisiens dont la vision la ramène à sa propre fragilité physique ; dans *L'Opéra-Mouffe*, Varda juxtapose le corps d'une femme enceinte et des mendians – elle dira plus tard que « rien n'a changé dans la misère » (Varda, p. 115) entre le moment où elle filmait ce court métrage et les années 90. *Les Glaneurs* sera le film le plus éclairant pour la classe. Au-delà de ses aspects didactiques, les élèves pourront y relever l'évidence d'une sorte d'inversion de *Sans toit ni loi* : en 2000, c'est Varda qui parcourt les routes à la rencontre de ceux qui n'ont rien, construisant son propre statut de glaneuse d'images et la possibilité d'un cinéma « pauvre » ouvert par les petites caméras numériques, nouvelles à l'époque de la réalisation du film.

CONTEXTE

Sans feu ni lieu



Le Pont du nord, de Jacques Rivette (1981) – Les Films du losange.



Marche à l'ombre de Michel Blanc (1984) – Films A2/Les Films de Christian Fechner.



Le Retour de Martin Guerre de Daniel Vigne (1982) – Production Marcel Dassault.



Subway de Luc Besson (1985) – Gaumont.

Il y a peu de représentations complexes de la grande pauvreté ou de la marginalité dans le cinéma français de fiction, en opposition à une tradition du cinéma américain, née après la crise de 1929, qui résonne encore aujourd'hui. Au début des années 80, les films français ne s'intéressent pas frontalement à la misère. Le routard est un bohème sympathique, comme dans le duo comique de *Marche à l'ombre* (1984), de Michel Blanc. Il est vecteur de légendes, comme on le voit dans l'intrigue médiévale du *Retour de Martin Guerre* de Daniel Vigne (1982) où un vagabond usurpe l'identité d'un homme qui a quitté sa famille. Dans *Le Pont du Nord* de Jacques Rivette (1981), l'errance de deux femmes sans travail ni maison est surtout prétexte à dérives fantaisistes sans visée sociologique. La volonté de Varda de s'attacher au portrait d'une vagabonde est d'autant plus remarquable qu'elle se réalise au moment où le cinéma français connaît son virage « audiovisuel », avec l'arrivée de cinéastes privilégiant le spectaculaire sur le social (Besson, Beinex, Annaud), concordant avec la création de Canal + et la privatisation des chaînes, qui bouleversent les logiques de production. *Sans toit ni loi* est donc un geste à part : ni comique, ni historique, ni strictement « réaliste poétique », il ne s'affilie à aucun des genres favorisés par les fictions sur la pauvreté. Fort d'une exigence morale de rencontre avec la réalité et d'une indépendance de production, il ne tente pas non plus une esthétisation de la misère, comme le fait Besson la même année avec les squatteurs du métro parisien (*Subway*, 1985).

L'autre versant du contexte de *Sans toit ni loi* est la situation de la pauvreté à l'époque et les manières dont évoluent ses prises en charge politiques comme ses désignations médiatiques. On remarquera une confusion de vocabulaire, au fil de ce dossier, où « routard », « clochard », « vagabond », « marginal » ou « pauvre » sont utilisés à même hauteur alors qu'ils devraient désigner des réalités différentes. Mais cette confusion est propre au tournant des années 80, où la gamme des déchéances sociales a été amplifiée par la crise des années 70. L'historien André Gueslin date des années 60 l'usage de l'expression « sans abri », qui va se transformer dans la catégorie large des « sans domicile fixe »,

les SDF, embrassant les routards (les « chemineaux » des campagnes françaises) comme les clochards¹. Simultanément reflue le vagabond romantique hérité des cultures hippies, le nouveau « hobo » de la Beat Generation. La création des Restos du cœur en 1985, année de sortie du film de Varda, cristallise l'ensemble de ces évolutions en pratiquant une charité élargie, apportant aide alimentaire et aide au logement à tous types de démunis, depuis les « travailleurs pauvres » jusqu'aux clochards volontaires.

Avec une acuité sociale propre aux grands gestes artistiques, *Sans toit ni loi* prend acte de ces bouleversements en inscrivant son personnage à leur entrecroisement. C'est ce qu'annonce le titre, inspiré de « sans feu ni lieu », ancienne expression désignant les vagabonds déformée par une autre dénotant l'anarchie criminelle (« sans foi ni loi »). Mona est à la fois héritière d'une tradition libertaire – elle est sur les routes volontairement et l'affirme – et victime d'une situation de pauvreté sans issue. Elle refuse d'être assistée, ne se plaint pas de sa situation, évite l'enclave des villes et ne reste jamais longtemps avec d'autres zonards, mais elle est rattrapée par les signes physiques de la déchéance, la fatigue, l'usure des vêtements, qui lui font progressivement une allure misérable. « Vers 1984, les journaux parlaient beaucoup de nouveaux pauvres. [Mais] au mot nouveaux pauvres j'associais toujours anciens pauvres, ceux qui depuis la nuit des temps jusqu'à aujourd'hui, mendiant ou pas, se traînent dans les villes ou sillonnent la campagne » (Varda, p.158). Le parcours de Mona est ainsi l'incarnation d'une mutation historique.

1) Cf. l'excellente somme d'André Gueslin, *D'ailleurs et de nulle part. Mendians, vagabonds, clochards, SDF en France depuis le Moyen-âge*, Fayard, 2013, plus particulièrement les chapitres 10 à 13.

DÉCOUPAGE NARRATIF

Le DVD édité par Ciné-Tamaris propose un séquençage en 35 chapitres conçu par Agnès Varda, dont nous reprenons la numérotation entre parenthèses. L'abréviation « trav. » signale les 12 travellings qui ponctuent le film.

1. Du fossé à la mer (00:00:00 – 00:05:35 ; chap. 1-3)

Le générique se déroule sur un paysage de vignes. C'est là, un matin d'hiver, qu'un ouvrier agricole trouve le cadavre d'une jeune femme dans un fossé. Selon des témoignages recueillis par la police, c'était une vagabonde. La cinéaste, en voix off, explique qu'elle a rencontré des témoins qui lui ont permis de raconter les dernières semaines du dernier hiver de Mona Bergeron. Flashback : plusieurs jours auparavant, deux motards aperçoivent Mona nue sur une plage, sans l'aborder.

2. Sur la route (00:05:36 – 00:13:34 ; chap. 4-6)

Mona quitte la plage par une route côtière (trav. 1). Un camion la prend en stop. Elle passe à pied dans un village (trav. 2), demande de l'eau à une maison isolée, où une jeune femme voudrait « être libre » comme elle. Mona campe près d'un cimetière, traverse un champ (trav. 3). Le pain dans son sac est desséché : elle entre dans un bistrot et se fait payer un sandwich. On la retrouve près de serres agricoles, en train de réparer ses bottes.

3. Au garage (00:13:35 – 00:18:34 ; chap. 7-8)

Mona se cache au passage d'une voiture de police (trav. 4). Un garagiste témoigne : il lui a donné un peu de travail mais n'avait pas confiance. « Ces rôdeuses, toutes les mêmes ! » Flashback : le fils du garagiste lui fait de l'œil, mais c'est le père qu'on voit sortir de la tente en se reboutonnant. Ailleurs sur la route, tandis que Mona prend de l'eau à un tuyau, on retrouve les motards du début. On comprend qu'ils vivent de cambriolages.

4. Au château (00:18:35 – 00:28:31 ; chap. 9-12)

Yolande est l'amie de Paulo, l'un des deux

motards, et fait le ménage chez une vieille femme, Lydie. Elle raconte face caméra qu'elle a découvert un couple caché dans un château dont son oncle, Aimé, est le gardien. Flashback : Yolande trouve Mona et un homme (David) paisiblement endormis dans une chambre du château. Malheureuse avec Paulo, elle envie « les amoureux de la galerie ». Mona et David fument des joints, paressent, écoutent de la musique. Plusieurs jours passent, jusqu'à ce que la bande de Paulo cambriole le château. Mona abandonne David, assommé par les voleurs – il dit sa déception, face caméra, avant d'être emporté par un train. Aimé est interrogé par la police.

5. « Entre la solitude et la liberté » (00:28:32 – 00:39:40 ; chap. 13-15)

Une nonne a donné une soupe à Mona. Elle marche le long d'une clôture (trav. 5), campe près d'une vigne couverte de neige, fait du stop jusqu'à une ferme où elle est accueillie par un couple de bergers. Lui, ancien étudiant en philosophie, adepte du « retour à la terre », parle avec Mona des dangers de la solitude sur la route, puis lui propose une caravane et un peu de terrain : elle pourra cultiver des pommes de terre et vendre des fromages. Mona finit par se disputer avec le berger, qui se plaint de son inaction.

6. Transit (00:39:41 – 00:42:29 ; chap. 16)

Elle se réfugie dans une ruine, vend des fromages à une prostituée sur la route. Une femme âgée dit à son mari qu'elle aurait dû faire comme Mona et ne pas l'épouser. « Elle m'a plu cette hippie. » Mona passe devant les fenêtres d'une maison, la nuit (trav. 6).

7. La mort des platanes (00:42:30 – 00:52:39 ; chap. 17-21)

Une femme dans son bain raconte qu'elle a pris une vagabonde en stop. Flashback : dans la voiture, Mona préfère écouter la radio que répondre aux questions de Mme Landier, qui s'arrête pour

lui offrir des pâtisseries et une bière. Landier est une universitaire qui étudie un champignon responsable de la mort des platanes de la région. Mona dort dans la voiture. Le lendemain, elles rejoignent l'assistant de Landier, Jean-Pierre, sur un site de prélèvement. Il a peur de Mona. Chez lui, il en parle à sa femme, Éliane, qui se plaint de l'exiguïté de leur appartement. On comprend que Jean-Pierre est le neveu de la Lydie et qu'Éliane aimerait récupérer la maison de la vieille dame.

8. L'errance ou l'erreur (00:52:40 – 01:01:59 ; chap. 22-26)

Mona donne son sang à la Croix-Rouge, passe dans un village (trav. 7) et s'arrête sur un chantier pour se réchauffer. Un ouvrier témoigne. Elle travaille dans un hangar. Dans sa salle de bains, Mme Landier échappe à une électrocution fatale grâce à Jean-Pierre qui venait d'arriver chez elle. Sous le choc, elle parle des images de Mona qui lui sont revenues « comme un reproche » alors qu'elle croyait mourir. Elle a laissé la jeune femme près d'un bois : elle demande à Jean-Pierre de la retrouver. Flashback : dans le bois, Mona se fait violer (trav. 8). Le berger revient sur le passage de Mona qui, pour lui, est dans « l'erreur » et non dans l'errance. Flashback : Mona, près d'une maison, regarde des cartes postales (trav. 9).

9. Assoun (01:02:00 – 01:12:13 ; chap. 27)

Mona rencontre Assoun, un ouvrier tunisien tailleur de vignes. En l'absence de ses collègues marocains, il l'accueille dans le logement fourni par le viticulteur et la fait travailler avec lui, quand elle ne se contente pas de regarder. Une tendresse s'installe entre eux. Mais lorsque les autres ouvriers reviennent de congé, ils refusent la présence de Mona, qui s'en va, déçue et furieuse.

10. Retour chez Lydie (01:12:14 – 01:22:51 ; chap. 28-29)

Un homme qui donnait son sang en même temps que Mona se souvient d'elle. Flashback : Mona

abandonne un autre routard à une station-service, pour profiter d'une voiture (trav. 10). On retrouve Yolande, qui n'arrive pas à oublier la jeune femme. Elle la croise par hasard et lui propose une chambre chez Lydie. Le lendemain, Mona fait boire la vieille dame, hilare, avant que Yolande ne revienne et la mette dehors. Jean-Pierre et Éliane, venus rendre visite à Lydie, annoncent à Yolande qu'ils la licencient à cause de ses liens avec Paulo, soupçonné du cambriolage du château.

11. La gare (01:22:52 – 01:35:13 ; chap. 30-32)

Mona traîne dans une gare. Elle essaye de vendre aux passants des couverts volés chez Lydie et se fait aborder par d'autres clochards, qui l'emmènent dans leur squat. Le lendemain, à la gare, Jean-Pierre, qui vient d'accompagner Yolande pour son départ, observe Mona, saoule et titubante dans le hall. On la retrouve dans la rue avec deux zonards (trav. 11). David aussi passe par là et, plus tard, déclenche un incendie dans le squat. Mona s'enfuit et trouve refuge dans une serre, au bord d'une route. Elle y passe la nuit malgré le froid. On voit Assoun qui respire son écharpe rouge.

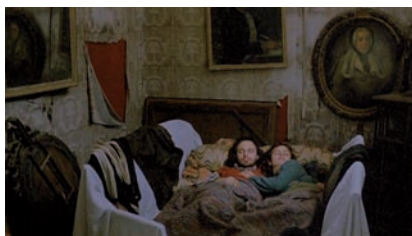
12. Les arbres monstres (01:35:14 – 01:39:18 ; chap. 33-34)

Le lendemain matin, Mona va péniblement jusqu'à un village proche pour trouver du pain. Là, elle est prise à partie par des hommes déguisés en arbres qui la couvrent de lie de vin : c'est la fête des Pailhasses, qui la laisse vidée et errante. De retour vers la serre (trav. 12), Mona trébuche sur un tuyau et s'effondre dans un fossé. Elle pleure.

13. Générique de fin (01:39:19 – 01:41:06 ; chap. 35)

RÉCIT

Composer



Sandrine Bonnaire en tournage – Gil Le Fauconnier © Ciné Tamaris.

Sans toit ni loi pose une narration d'emblée fragmentée et surprenante où les niveaux d'énonciation, l'ordre temporel et le nombre de personnages semblent fluctuants. Le « désir de structure » propre à Varda, fondement de sa « cinécriture » (cf. p.2), y trouve une expression complexe, dont l'esprit de système est perpétuellement bousculé par des saillies et des irrégularités qui donnent le sentiment réjouissant d'une composition à vue. On pense que le film va suivre Mona d'une rencontre à une autre, suivant un principe de stations entrecoupées de témoignages qui formeraient ensemble autant d'épisodes ou de chapitres autonomes sur le fil du parcours. Pourtant, des personnages reviennent et leurs histoires elles-mêmes s'entrecroisent tandis que certains n'apparaissent qu'une fois, comme le couple âgé de la séquence 6. Comme dans un documentaire, des personnages s'expriment face caméra, d'autre pas – Mme Landier et son assistant. Mona parle encore moins. Le cœur de la fiction est aussi son élément le plus hermétique : on pourrait dire en vérité que le désir de structure organise le manque. Ce récit inhabituel appelle deux types d'appréhension. La première se construit pas à pas, en fonction de l'avancée de Mona, au fil du collage accidenté des séquences. La seconde se conçoit a posteriori, une fois le film et son trajet achevés, avec un regard global qui le recompose à la manière d'une cartographie.

L'enquête, les portraits

En s'ouvrant avec la vision du corps sans vie de son personnage principal, puis en annonçant par la voix off de la cinéaste le projet de raconter « les dernières semaines du dernier hiver » de Mona à travers la rencontre de personnes qui l'ont croisée, le film s'inscrit dans une longue tradition du récit en forme d'enquête, dont l'exemple le plus célèbre est *Citizen Kane*. Varda n'a jamais fait de rapprochement explicite entre le film de Welles de 1941 et *Sans toit ni loi*, mais elle l'a cité plus généralement comme modèle de narration¹. Penser au portrait de Mona, la routarde solitaire, comme à une version moderne et inversée de celui du riche et ambitieux Charles Foster Kane a une saveur ironique qui ne pourrait que plaire à Varda. L'enquête-portrait se construit, comme dans *Citizen Kane*, par une succession de flashbacks. La mort du personnage est un point temporel médian, légèrement enfoncé dans le passé, tandis que les témoignages se caractérisent comme les éléments les plus « au présent », et que les scènes montrant les rencontres avec Mona sont les éléments les plus « au passé ». En faisant alterner témoignages et rencontres, le récit navigue entre présent et passé tout en respectant l'ordre temporel du parcours de Mona. L'apparition des flashbacks, bien qu'intermittente et elliptique, est chronologique, sauf en un point dont on comprendra

plus loin l'importance du point de vue de la structure. Lorsque Mme Landier explique à son assistant qu'elle a des remords d'avoir abandonné Mona près d'une forêt (séq. 8), le flashback qui montre ce qui s'est passé est antérieur à celui qui ouvrirait la même séquence. Au début de la séq. 8 en effet, on voit Mona se réchauffer dans un chantier, scène qui se passe *après* le viol dans la forêt, lequel est pourtant montré plus tard dans la structure du récit. Ce nœud temporel unique dans une composition déjà sophistiquée, a une vertu émotionnelle : en brouillant fugacement le système de va-et-vient chronologique, il fait de l'épisode du viol un événement marquant, littéralement à part, alors que sa mise en scène conserve une pudeur elliptique (la caméra se détourne). On aperçoit des policiers mais il n'y a pas vraiment d'enquête dans *Sans toit ni loi*. Les raisons de la mort de Mona sont évidentes et l'on ne s'attend pas à ce que le film en joue pour élaborer une intrigue criminelle. On pense plutôt, comme chez Welles, assister à la quête d'un « rosebud », à une reconstitution des raisons pour lesquelles la vagabonde a pris la route. Varda prévient pourtant (séq. 1) : le film ne s'attachera qu'aux « dernières semaines » de Mona, et cette limitation annonce que l'exploration restera partielle. Au fil de la narration, on est en revanche surpris du temps consacré à des récits en apparence secondaires. Le personnage de

Paulo, dès la première séquence, est l'amorce d'un écheveau qui se dévide jusqu'à la fin du film et qui relie des personnages dont Mona semblait d'abord le seul point commun concret. Paulo et son amie Yolande, la vieille Lydie chez qui Yolande travaille, l'oncle Aimé, Mme Landier et son assistant Jean-Pierre qui s'avère être le neveu de Lydie, Éliane la compagne de Jean-Pierre : tous se croisent et ont leurs propres histoires, élaborées, à l'écart d'autres témoins dont on devine aussi le compagnon, la famille ou la communauté – le berger avec femme et enfant ; Assoun et les autres ouvriers viticoles, etc. On comprend progressivement que Mona ne génère pas les relations entre eux, puisque ces relations existent – ou pas – indépendamment d'elle. Elle serait plutôt leur point commun moral, suscitant brièvement envie, partage, rêverie ou rejet – elle est en quelque sorte le « rosebud » des autres. C'est ce que symbolise la séquence dans la gare (séq. 11), où Mona passe entre des personnages qui se parlent, poursuivent leurs histoires, s'expriment à son propos.

Plus qu'un puzzle dont la fragmentation pointerait vers une seule image, *Sans toit ni loi* est une juxtaposition de portraits, d'histoires ou de sentiments que le récit révèle au passage de Mona et dans lequel ils se reflètent. On se souvient du personnage de Susan Alexander, la femme de Kane qui s'ennuie dans Xanadu en faisant des puzzles. On pourrait voir un équivalent de cette scène à la fin de la séquence 8, lorsque Mona joue avec quelques cartes postales à l'entrée d'une propriété. La ribambelle répétitive, le rébus mystérieux, la variation sur un même thème ont remplacé l'idée d'une image dispersée auquel il manquerait une pièce ou une clé. En traversant ces histoires sans s'y arrêter, Mona confirme sa volonté irréductible d'indépendance.

L'allégorie

Mona est une fiction, mais elle est mise en présence d'autres fictions à la fois plus écrites et ordinaires, proches du cliché, où s'esquissent désirs amoureux (Yolande, David, Assoun), conflits familiaux (Jean-Pierre et tante Lydie), histoires professionnelles (le garagiste, Assoun, Mme Landier) et convictions morales transformées en pratiques de vie (le berger). Ces personnages sont incarnés par des

acteurs ou des non-acteurs jouant des rôles inspirés de leurs vies. Ceux qui témoignent face caméra « à la manière documentaire » sont ainsi tirés vers la fiction, tandis que le personnage de Mona, en ne se livrant jamais, conserve une opacité qui lui donne un statut flottant, où la fiction se simplifie. C'est le résultat de l'inversion de structure que Varda a inventée en cours de tournage, en augmentant les moments où Mona est sur la route, muette et solitaire, pour ne pas seulement la voir marcher « de temps en temps entre les sketches » (cf. p. 5).

La grande forme de *Sans toit ni loi* est donc dessinée par cette imbrication entre le parcours de Mona et différentes voix narratives : l'introduction du film, off, par la cinéaste, l'énonciation collective des témoignages, les récits choraux qui détaillent les histoires de certains témoins. Mais on peut aussi remarquer que, en ouvrant et fermant le récit avec une même situation, Varda suggère une structure en miroir dont on trouve le centre de symétrie au début de la séquence 8. L'étrange scène d'électrocution de Mme Landier est l'amorce d'une répétition à rebours plus ou moins manifeste : c'est ce qui explique le flashback inhabituel débouchant sur la scène du viol, le retour du berger de la séquence 5 à la fin de la séquence 8, l'idylle avec Assoun (séq. 9) qui rejoue celle avec David (séq. 4), le retour de Yolande (séq. 10), la vulgarité sexuelle de l'un des zonards de la gare (séq. 11) qui répète celle du garagiste (séq. 3) et finalement la boue de la fête des Pailhasses (séq. 12) qui inverse la pureté de l'océan dont était sortie Mona (séq. 2). Cette forme close contredit la ligne droite de la route mais confirme le statut très singulier du personnage : Mona est le cœur d'une composition savante où la structure transforme le hasard des rencontres en destin. C'est pourquoi, comparant *Sans toit ni loi* à *Cléo de 5 à 7*, Varda a pu écrire que « Mona et Cléo vont vers leur mort comme deux allégories » (Varda, p. 159).

1) Cf. « Agnès Varda : a conversation », *Film Quarterly*, vol. 40, n°2, hiver 1986-1987.

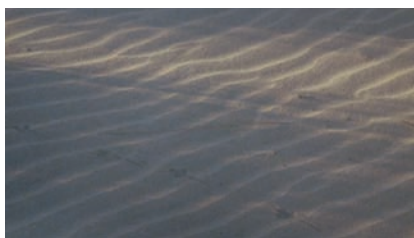
À Nathalie Sarraute...

Par une inscription à la fin de son générique, *Sans toit ni loi* est dédié « À Nathalie Sarraute... ». Varda s'en explique dans un bonus du DVD édité par Ciné-Tamaris, qui débute par quelques considérations off avant d'offrir des extraits d'une conversation entre elle et Sarraute enregistrée pour l'émission *La Nuit sur un plateau* d'Alain Veinstein, diffusée sur France Culture le 7 janvier 1986. Ce bonus peut être écouté en classe pour alimenter une comparaison entre le système narratif du film et certains traits de l'œuvre de l'écrivain.

La dédicace est d'abord justifiée par un rapport personnel : « J'ai connu Nathalie Sarraute par Anne, sa fille, qui aidait Alain Resnais sur le montage de *La Pointe courte* en 1954. » Ayant vu *Sans toit ni loi*, Sarraute suggère une connexion intime : « J'ai cherché à comprendre pourquoi [Agnès Varda] avait pensé à moi et il me semble qu'elle m'a révélé à moi-même des choses que je ne connaissais pas ou que je sentais confusément, que j'ai senties en regardant le film. » Varda fait une confiance qui appuie cette intuition et complexifie l'image de Mona : « Je l'ai dédicacé à ce qui en Nathalie Sarraute, pour moi, est une rebelle absolue (...). D'abord j'avais vu une photo d'elle, il y a très longtemps, où elle marchait dans un champ, avec un manteau de cuir. Elle allait de l'avant. Et cette photo est toujours restée dans ma mémoire comme l'idée d'une femme qui marche seule dans la campagne : c'est une rebelle. » Varda aussi se reconnaît dans son personnage : la vagabonde fournit un modèle commun à la seule femme de la Nouvelle Vague et à l'une des deux femmes du Nouveau Roman (l'autre, Marguerite Duras, ayant aussi fait du cinéma).

Il y a par ailleurs dans *Sans toit ni loi* une référence directe à un roman de Sarraute, que la cinéaste évoque rapidement : le personnage de tante Lydie et sa relation

avec son neveu sont inspirés d'un ensemble de personnages du *Planétarium* (1959). Mais la dédicace s'explique encore par un rapport plus profond. La rébellion de Sarraute est celle du style, qui sape la stabilité des formes narratives, et notamment la construction des personnages, littéralement déstructurés au début de *Tropismes* (1939) : « Ils s'étiraient en longues grappes sombres entre les façades mortes des maisons » (comment ne pas penser ici aux façades closes de *Sans toit ni loi* ?). Dans la même émission de France Culture, Varda dit à l'écrivain qu'elle a « essayé de faire un travail comparable dans *Sans toit ni loi*. Tout personnage était approché de diverses façons, les opinions étaient réévaluées tout le temps, tout le monde était contradictoire, rien n'était sûr. Pendant qu'on tournait, on appelait le film *À saisir*, parce que le film lui-même est à saisir : je ne sais pas si je saisis le film que je fais. J'aimais beaucoup cette sensation, qui donnait un grand risque au tournage. J'avais une espèce d'errance comme celle de Mona, vers attraper les images et les sons qui diraient ce que Mona ne voulait pas dire et ce que croyaient voir les autres. Et par un jeu de prisme et de miroirs, décrire presque en creux une Mona qui se refuse. » La cinéaste cite alors le roman *Martereau* (1953), dont le personnage-titre est « décrit et non décrit tout le temps : on ne peut pas attraper Martereau », ce à quoi Sarraute répond : « Je voulais justement faire un personnage qui ait l'apparence d'un personnage et qui se défait, se désintègre. » Ce pourrait bien être une description de Mona.



MISE EN SCÈNE

Marches, arrêts

Sans toit ni loi est bien un portrait en mouvement. Dans le château (séq. 4), Mona puis Yolande regardent quelques vieux portraits peints, soulignant une confrontation plus générale dans le film entre le passage des corps et la persistance de certaines traces arrêtées et dévitalisées, qu'il s'agisse comme ici d'images, ou bien ailleurs d'objets, d'empreintes, de ruines et de déchets. Il y a ceux qui laissent des traces et ceux qui passent. Mona fait partie de ces derniers : il revient au film de mettre en scène son passage. Dès sa première séquence, *Sans toit ni loi* déploie ainsi des dispositifs très divers, reliés par l'entrelacement serré du provisoire et du permanent, du mobile et de l'immobile. Le long zoom avant qui donne le sentiment de « rentrer » dans le paysage du générique comme dans la profondeur d'un tableau animé ; le cadavre de Mona saisi par le froid, gelé comme une figure photographique et les premiers témoins figés devant la police ; les brusques et mystérieux inserts colorés et mouvementés sur ce que l'on comprendra plus tard être le nettoyage des taches laissées dans les rues par la fête des Pailhasses ; l'intervention de la voix de Varda ; l'apparition de Mona du fond du plan comme du fond de la mer, à l'issue d'un panoramique vertical qui s'attardait d'abord sur quelques empreintes d'oiseau dans le sable ; le travelling latéral qui la suit un instant sur la route, la laisse sortir du champ et s'arrête... En cinq minutes, le film, pour exacerber les imbrications de la marche et de l'arrêt, joue alternativement de la profondeur et du gros plan, du zoom et du travelling, de la couleur et des textures, de toutes les dimensions visuelles et sonores du in, du off et du hors-champ,

De manière plus frappante encore, cette richesse virtuose de la mise en scène procède par brièveté, délimitation et autonomie des effets à l'intérieur du montage. L'usage récurrent de brefs fondus au noir entre les témoignages et les flashbacks souligne cette volonté générale de ponctuation qui génère une clarté narrative autant qu'une constante rythmique, une forme de « battement » du film.



Mouvements

Sans toit ni loi débute par une contradiction cruelle : celle qui s'est mise en mouvement, est d'abord vue dans la rigidité de son cadavre, qui donne l'impression que l'image elle-même s'est arrêtée – on apercevra plus tard, chez Lydie, séq. 10, une photographie de cadavre dans un album de famille. Les déplacements de Mona ou de la caméra qui la suit sont constamment juxtaposés à une force d'inertie sociale, psychologique ou naturelle, qui menace d'immobilité chaque détail du film. Non seulement le cadavre ressemble à une photo mais la première apparition de Mona nue sortant de la mer, plus vivante que jamais, est aussitôt comparée à une carte postale (séq. 1). Les peintures, les statues et les objets poussièreux du château, les bibelots de tante Lydie (séq. 4), le petit tableau que Mona fracasse (séq. 5) ou les images qu'elle regarde mystérieusement (séq. 8) sont différents degrés du même glacis qui assèche les platanes malades ou les bois morts de l'hiver. Avant la visite de Mona, tante Lydie s'endort dans son fauteuil ; lorsque Mme Landier s'électrocute, elle se tétanise en tremblant devant son miroir, au seuil de la mort. Un jour, Mona campe près d'un cimetière : on lui dit de plier bagages (séq. 2). L'arrêt peut être fatal.

Cette dialectique est clairement mise en scène dans l'alternance des errances de Mona et des témoignages, entre les travellings latéraux qui suivent sa marche et la caméra fixe qui inscrit certains personnages de face dans leur quotidien. À l'entrecroisement des deux, quand Mona rentre dans les espaces et les histoires des autres, la profondeur de champ prend le relais : c'est ce que l'on voit notamment avec le zoom du plan d'ouverture, l'apparition à la plage, la brève scène dans un bistrot (séq. 2), l'installation avec les bergers (séq. 5), la rencontre avec Assoun (séq. 9) ou le départ de chez Lydie (séq. 10). Mona vit ainsi de mouvements amples, qui élargissent (travellings latéraux) ou creusent l'espace (profondeur de champ). Tout ce qui est bref, sec, dénote un problème ou une violence. Ce sont chez Mona les bras d'honneur, le coup porté avec le pain sec contre un pilier électrique, la destruction du tableau, l'écharpe rendue à Assoun,



les mules de Yolande jetées en l'air, les coups donnés contre des rideaux de fer, etc. On retrouve l'inquiétude de ces mouvements fugaces chez les autres, avec des jets d'eau (séq. 1), des jets de bouteilles (séq. 4), des volets vite fermés et des silhouettes qui passent en courant (séq. 12), un arbre qui s'abat au bout d'un travelling (séq. 7) comme Mona s'écroulera dans un fossé. Ces quelques éclairs sont les tristes contrepoints du mouvement de fuite du personnage : des spasmes isolés sur fond d'immobilité, ou au mieux, dans un plan magnifique où Mona caresse brièvement une statue verdie de mousse qui semble aussi se pencher vers elle (séq. 4), la conscience mélancolique du gel qui saisit toutes choses malgré la rébellion de l'errance.

Cadrages

Quel que soit le sujet du plan, Mona dehors ou les autres personnages dans leurs intérieurs, les compositions de l'image comme les jeux d'entrées et sorties de champ contribuent à une accentuation constante des cadrages. Il s'agit souvent d'insérer les corps à l'intérieur d'un ensemble de choses inanimées qui leur forment des écrans de matières plus ou moins brutes et hétéroclites – le film a un goût prononcé pour les bric-à-brac, comme dans la bicoque de l'oncle Aimé, le château, ou bien le lieu où vit Assoun. Mais n'importe quoi peut servir à composer et révéler ainsi des puissances graphiques abstraites qui font du parcours de Mona une série de stations esthétiques à travers des choses exsangues : un passage piéton, un pan de structure industrielle en rase campagne, un vieux bassin, les lignes de labours d'un champ, des pneus, quelques branches d'arbre... qui à rebours de leurs états d'abandon deviennent des éléments structurant les plans, suffisant même à leur existence comme autant de visions d'art brut.

Les effets de cadrages partiels (une main seule, une tête en bas de plan) et plus encore la manière de commencer ou terminer les plans sans personnages soulignent les compositions et l'importance des choses immobiles. Tout le système



des travellings est fondé sur des ponctuations fixes (cf. p. 14), de même qu'un grand nombre de plans débute avec un espace brièvement vide ou dominé par un objet inerte. Il en résulte, au montage, des collisions plus ou moins significatives ou émouvantes entre des choses et des corps, ou de choses entre elles, comme si les sentiments traversaient les catégories d'existence : une herse raccorde avec Mona fatiguée (séq. 2) ; un platane malade avec son regard vague, alors qu'elle est dans la voiture de Mme Landier (séq. 7) ; un vieux poste de télévision avec un champ fraîchement labouré (séq. 9).

Matières

Mona traverse littéralement des « natures mortes », une succession de décors dévitalisés et dominés par les textures mates de la terre, de la pierre ou du bois sec. Varda a insisté dans des entretiens sur la saleté de Mona. Elle réussit à la mettre en scène sur le corps du personnage par le travail réaliste des costumes et du maquillage. Mais le plus important est qu'elle fait aussi rentrer la poussière, l'usure, l'aridité, dans un certain ordre des choses et du temps. Le détail des matières participe du destin de Mona. La crasse qui la recouvre de plus en plus, les éclaboussures du mélange de boue et de lie de vin lors de la fête des Paillasses (séq. 12) ou la décomposition des vêtements paraissent inévitables dans ce monde âpre et rapiécé. La saleté ou la maladie sont partout, dans les intentions du routier (séq. 2), sur les mains du garagiste lubrique (séq. 3), dans les cheveux de la fille des bergers (séq. 5), dans les platanes dévastés par un champignon. Le bois mort, les arbres ou les ceps nus sont les rappels réguliers d'une sorte de dessiccation qui va de pair avec l'immobilité : même le linge mis à sécher est pétrifié par le gel (séq. 11). Les hommes déguisés en arbres (séq. 12), représentent alors un étrange cauchemar, une acmé surréaliste : ce qui ne devrait pas bouger se met à poursuivre Mona et l'achève par la fange. C'est le visage couvert de boue séchée que la jeune femme pleure, frappée d'immobilité dans un fossé de terre, avant de mourir.

Les pires des signes

Certaines choses immobiles, à la présence incongrue ou soulignée par les compositions, apparaissent d'emblée comme des « signes » sur la route de Mona. Ils symbolisent parfois de manière limpide, presque naïve, une caractéristique de l'errance du personnage : deux dés en béton posés sur leurs pointes, comme en équilibre instable, à la grille d'entrée d'une maison (séq. 2), forment une image du hasard des rencontres ; un point d'interrogation rouge peint sur la façade d'une autre (séq. 3) semble s'adresser au sens des actions de Mona qui fait du stop pour aller on ne sait où. La grosse chaîne cadénassée au cou de David – qui vient à la place de l'étoile que pourrait porter celui que le générique nomme « le juif errant » – ou l'écharpe rouge offerte par Assoun, sont à la fois des accessoires et des symboles que Mona va adopter ou rejeter. On peut ainsi donner un sens métaphorique à de nombreux éléments fixes, surtout ceux qui ponctuent les travellings : panneaux de signalisation, grilles, murs, herbes, pneus solitaires, qui par leur immobilité dans le cadre sont investis d'auras plus ou moins inquiétantes. Les deux signes les plus funestes restent néanmoins le monticule aux deux cyprès, qui marque le lieu de la mort de Mona, et le tuyau blanc qui va provoquer sa chute dans le fossé. Analyser la place de ces éléments de décor dans les compositions et leur retour dans le montage (séq. 1 et séq. 12) permettra de montrer comment le cadrage les transforme en signes : par centrage et présence dans la profondeur de champ pour les cyprès, par la couleur et le parallélisme avec les bords de l'image pour le tuyau.



PLANS

Le film de la marche

Il y a de nombreux mouvements de caméra dans *Sans toit ni loi*, panoramiques ou travellings toujours précisément écrits. Mais douze travellings, dont la cinéaste a eu l'idée en cours de tournage pour ponctuer l'ensemble du film, répondent à des contraintes formelles communes et composent une série. Si Varda les a réalisés pour restructurer le récit, ils forment aussi en eux-mêmes une « superstructure », presque un autre film dans le film, entièrement consacré à l'expressivité de la marche et à sa dramaturgie¹.

Bases formelles

Les douze travellings sont des mouvements latéraux droite-gauche qui, pour la plupart, suivent les déplacements de Mona, à l'exception des n°8 et 9. Ce sont des moments, dit la cinéaste, de « marche parallèle à Mona qui avance librement, je n'interviens pas sur la route »². Le cadrage de côté permet de mieux détailler la démarche du personnage, les variations de son rythme, la fatigue ou l'entrain de son pas, suivant une psychologie comportementale qui transforme ces plans en incursions intimes. Par ailleurs, les plans commencent et finissent souvent sans Mona, affirmant des prises de vitesse et des arrêts propres, soudain indépendants du mouvement du personnage. Ponctués en ouverture et en clôture par des moments d'immobilité et des cadrages très composés, ils s'assimilent à des phrasés musicaux où le passage de Mona entre en interaction rythmique avec les modulations de fond de champ comme avec les entrées, sorties et déplacements d'autres silhouettes. « Les travellings, c'est la marche de Mona, elle n'est qu'une chose dans un paysage qui existe toujours. Elle est rarement au début du travelling et elle est rarement à la fin. Par exemple, il y a un paysage, puis elle apparaît, elle marche puis elle disparaît et nous continuons et ensuite on reprend un détail de son action là où elle est, pour bien indiquer que ÇA continue à marcher. »³

La métaphore musicale est appuyée par l'accompagnement de ces mouvements par des morceaux pour cordes écrits par la compositrice polonaise Joanna Bruzdowicz. Ce sont, avec le générique, les seules musiques off du



film, les autres étant justifiées diégétiquement – ainsi l'extrait de *Madame Butterfly* de Puccini diffusé à la radio, séq. 4, ou la chanson *Marcia Baila*, séq. 7. Les morceaux de Bruzdowicz isolent chaque travelling et leur apportent une consonance inquiétante et tragique, en même temps que le registre contemporain de la musique affirme une abstraction qui contraste avec les situations très concrètes de Mona. Ces moments musicaux ne développent pas des mélodies mais font fluctuer d'autres expressions d'état qui se superposent à la marche. « Je souhaitais une musique contemporaine, émouvante et heurtée », explique la cinéaste (Varda, p. 108), qui la mixe aussi avec les sons des plans, des bruits de pas, de voix ou de voitures.

Varda s'était donnée une dernière contrainte. Chaque travelling s'achève avec un élément de décor raccordant, par similitude ou analogie, avec celui qui ouvre le travelling suivant. Même si les plans ont toujours des liens avec les séquences qui les précèdent, la série est constituée selon une logique propre, comme une ribambelle ou un « marabout-bout de ficelle » : une figure baptisée, en rhétorique, l'anadiplose. Par ces raccords à distance, on peut imaginer que les récits principaux où s'insèrent les travellings deviennent, à l'inverse, des éléments interstitiels. Ce qui se passe entre les anadiploses pourrait être éludé : l'essentiel, c'est la marche, qui avance ainsi par ellipses et variations.

Travelling n°2 (séq. 2 - 00:08:29)

D'une durée de 40 secondes, il intervient après la prise de Mona en stop par un routier puis sa découverte par un ouvrier dans un chantier, et avant le passage par une maison où elle demande de l'eau. Il s'insère donc dans un ensemble de brefs épisodes plus ou moins déconnectés – l'ouvrier et le routier se connaissent – et à même hauteur qu'eux dans le rythme narratif. Mona marche dans une rue de village, rentre dans une boulangerie. Le plan a commencé avant elle, sur un panneau de signalisation « attention enfant » tordu, et se termine sans elle, en suivant une fillette qui sort de la boulangerie, avant de se perdre dans les branchages secs d'un arbuste, derrière une grille. Le travelling fait



ainsi se succéder une série de relais : l'image immobile sur le panneau est animée par le passage d'un homme en vélomoteur, qui enchaîne avec l'entrée de Mona dans le champ, qui déclenche le mouvement de la caméra. Son entrée dans la boulangerie correspond avec la sortie de la fillette, si bien que le travelling ne change pas de rythme pour suivre cette dernière, puis l'abandonne pour s'arrêter devant la grille. La substitution de l'enfant à Mona est annoncée par le panneau, qui agit comme un « signe » ou un augure du plan et prépare aussi aux face-à-face en miroir avec la petite fille des bergers (séq. 5).

Travelling n°3 (séq. 2 - 00:11:55)

À l'arbuste qui a clos le travelling n°2 répond celui ouvrant le n°3 (1 min 15 sec), qui ne se trouve pas derrière une grille comme son prédécesseur mais, servant lui aussi de volet naturel bloquant la profondeur, découvre un champ et Mona qui le traverse. On a là un exemple clair des variations d'échelle des expressions, mises en scène par le mouvement convergent de la caméra et du personnage qui se rapprochent lentement au fil du travelling : partant de sa silhouette lointaine, on voit de mieux en mieux le visage de Mona tandis qu'au fond la forêt laisse place à des cheminées industrielles. La jeune femme s'avance jusqu'à un pilier qui marque la fin de sa marche mais la caméra continue pour s'arrêter sur une herse, un peu plus loin, une présence menaçante que le plan suivant va reléguer hors-champ en revenant au pilier. L'espace donne ainsi le sentiment de se révéler toujours un peu plus grand que ce que Mona parcourt, tout en étant strictement balisé : il s'y crée quelque chose comme une « marge étroite » qui engonce paradoxalement le trajet et prépare au fossé où le personnage va mourir (cf. p.17).

Travelling n°8 (séq. 8 - 01:04:14)

Les travellings n'ont pas pour seules fonctions narratives d'évoquer la continuité de la marche à travers une série de tranches ou de tronçons, et de distiller de nombreux signes funestes. Ils peuvent aussi condenser un épisode important par prélèvement d'un moment clé. On le verra dans le travelling n°10, où



Mona apparaît avec un autre routard qu'elle abandonne aussitôt, comme dans le n°8 (1 min 20 sec) qui utilise le système formel du mouvement latéral pour suggérer le viol de Mona par un inconnu, dans la forêt où Mme Landier l'a laissée et où on l'a vue quelques minutes auparavant manger une boîte de sardines. Le mouvement débute avec un homme qui se dissimule puis avance vers Mona, s'empare d'elle tandis que la caméra poursuit son chemin jusqu'à s'arrêter sur une branche d'arbre indifférente. Seule la musique continue alors de porter la douleur de ce qui se joue hors-champ.

Travelling n°11 (séq. 11 - 01:32:25)

On a le sentiment que Mona est saisie dans des séries glissantes : silhouettes qui la dépassent, mouvements de caméra qui vont au-delà d'elle, espaces supplémentaires hors-champ, jamais tout à fait ajustés à sa présence. Dans le travelling n°11 (25 sec), le plan démarre de loin, comme le n°3, pour laisser Mona se rapprocher lentement et permettre de mieux voir son visage. Au début, il y a deux hommes avec elle – ils tentent de récupérer des pièces dans une cabine téléphonique – puis l'un d'entre eux disparaît derrière un pan de mur tandis que l'autre s'arrête et regarde Mona continuer à avancer. Elle se retrouve seule sans paraître s'en rendre compte, tape dans un rideau métallique puis dans un autre. Au second coup, le plan est coupé en plein mouvement avant. En quelques secondes, on est passé d'une petite rapine collective à une errance solitaire et un peu folle où l'on peut lire sur les traits de Mona les restes de l'ébriété de la gare et un détachement fatal. Le travelling est bien un accélérateur d'états et d'émotions.

1) Varda a monté ce bref « film second » et l'a intitulé *Musique et travellings*, pour l'un des bonus du DVD, en enchaînant les douze plans et leurs bandes sonores. Notre découpage narratif (p. 9) permet de les recenser.

2) Alain Carbonnier et Fabrice Revault d'Allonnes, « Entretien avec Agnès Varda », *Cinéma 85*, n°332, décembre 1985.

3) Agnès Varda, « Entretien avec Jean Decock sur *Sans toit ni loi* », *op. cit.*

Intervalles et outre-monde

De même qu'on a pu proposer de considérer la structure du récit de *Sans toit ni loi* comme une variation ironique sur celle de *Citizen Kane* (cf. p. 10), on pourrait voir dans les douze travellings une réponse lointaine aux 52 interludes de *L'Amour à mort*, réalisé par Alain Resnais un an avant le film de Varda. *L'Amour à mort* s'ouvre avec la mort subite d'un homme, constatée par sa femme et un médecin. Peu après, l'homme ressuscite, et la suite du film est ponctuée de manière irrégulière par des plans noirs constellés de particules blanches, chaque fois accompagnés par des fragments musicaux spécialement composés par Hans-Werner Henze. Établir les ressemblances et les dissemblances entre le système de *L'Amour à mort* – qu'on pourra évoquer à partir de sa bande annonce américaine – et celui de *Sans toit ni loi* est une manière de préciser en classe les volontés de Varda. La musique de Joanna Bruzdowicz rappelle fortement celle de Henze, dans un style très contemporain, évoquant Arnold Schoenberg et l'héritage du dodéca-phonisme, tranchant avec l'univers plus ordinaire du récit. L'abstraction musicale appuie celle des plans : chez Varda comme chez Resnais, les « interludes » s'introduisent d'abord comme des moments de radicalité et de mystère qui suspendent le cours du récit pour en approfondir les sentiments d'inquiétude ou de fatalité. Les plans noirs de *L'Amour à mort* forment aussi, comme les travellings de *Sans toit ni loi*, un ensemble cohérent, une « superstructure » qui dessine un monde à part, en marge, livré à des forces impersonnelles : les intervalles de la marche chez Varda, la possibilité d'un outre-monde chez Resnais.

SÉQUENCE

Jusqu'à la lie

Sans toit ni loi s'achemine vers sa fin en trois étapes. La première se règle à la gare (séq. 11), avec la conclusion des lignes narratives mettant en scène Yolande, Paulo, tante Lydie, Mme Landier et Jean-Pierre. Ce dernier accompagne Yolande jusqu'à un train, après l'avoir licenciée, puis téléphone à un ami pour lui dire qu'il voit Mona, saoul et sale, dans le hall et qu'elle lui fait peur : l'autorité des rapports économiques et la violence du dégoût brisent les liens qui fondaient les histoires. La seconde fin se règle dans le squat. David, l'amoureux de Mona (cf. séq. 4), réapparaît à cause d'un contentieux avec l'un des zonards. Ils se battent, le squat prend feu. Mona, qui dormait à côté, s'enfuit en abandonnant tente et sac de couchage. S'achèvent ainsi la possibilité de partager la vie des squatteurs, le souvenir de la douceur de David et un certain mode de vie de Mona, lié à la possibilité de dormir dehors. Entre cet incendie et les déchéances humaines de la gare, son passage devient synonyme de désolation. Derrière elle, il n'y a plus rien.

Tous les récits sont donc bouclés, toutes les personnes que Mona a connues le temps du film ont trouvé une conclusion ou une suite à leurs histoires. La troisième fin doit alors aller plus loin dans la solitude de Mona. Prise en stop après l'incendie, elle a trouvé refuge pour la nuit dans une serre en rase campagne. Elle a froid, un panneau affiche « Voleurs, attention : pièges », un chien agressif essaye d'entrer : tout fait signe de rejet. L'introduction d'un plan sur Assoun, respirant l'écharpe que la jeune femme lui avait rendue, substituée à l'habituel témoignage oral un geste d'amour muet qui est aussi un geste de deuil, marquant le seuil de la disparition. Cet insert fait ellipse pour la nuit : on retrouve Mona le lendemain matin, ouvrant la porte de la serre. C'est le début de l'ultime séquence (séq. 12, 25 plans, 4 min 10 secondes), que Varda nommait dans ses notes de travail « l'ultime salissure ».

Forces macabres

L'ouverture de la porte (1) est déjà funeste : on découvre dans la profondeur les cyprès qui marquaient le décor du début du film, où se trouvait le cadavre de Mona. On a aussi aperçu les arbres dans la séquence précédente, mais c'était en passant, au fil d'un panoramique. Là, leur apparition dans le surcadre de la porte est d'autant plus frappante que lors du plan similaire où Mona entrait dans la serre, juste auparavant, une légère différence d'angle de prise de vue les laissait invisibles. Il s'agit bien d'une apparition : les arbres vont et viennent comme des images, ou des augures (cf. p.13). Le travelling latéral qui accompagne Mona dehors balaye le paysage inhospitalier des pieds de vignes noirs et de la route, au loin. C'est son décor : les vignes rappellent Assoun, la route est l'espace naturel de la vagabonde. Le tuyau blanc qui la fera chuter se glisse en bas du cadre (2a) avant que Mona demande à un homme travaillant là où elle pourrait trouver du pain (2b) – souci récurrent. Tout va vite : les indications de l'homme enchaînent cut avec un panoramique serré sur les bottes de Mona (3), dont le haut retourné lui fait des sortes de chaussures médiévales tandis que sa couverture traîne comme une cape au fil de sa marche somnambulique. Elle est prête, involontairement, pour l'étrange rituel lui aussi médiéval qui va suivre – la fête des Paillasses date bien du Moyen-Âge – inscrivant sa condition dans une histoire séculaire de la pauvreté et de l'errance.

Dans le village, on ferme les volets (4, 8), des gens courent comme pour fuir quelque chose (6, 7). Ce sont des comportements et des décors déjà vus ; ils peuvent aussi évoquer le destin des rencontres de Mona, refusées ou fugaces, ne laissant que désert, portes closes et murs de pierre. La situation a une qualité métaphorique proche du cauchemar, que le surgissement d'un homme déguisé en arbre confirme



1



6



2a



9



2b



12a



3



12b



4



12c

et amplifie (9). Langoisse informulée de la maladie des platanes se condense dans cette figure de carnaval, grotesque et effrayante – les arbres morts reviennent à la vie sous forme mi-humaine, mi-végétale – qui jette un paquet de boue sur Mona. L'agression est a priori incompréhensible : elle lâche sa couverture, crie et s'enfuit. D'autres hommes-arbres apparaissent et dans un beau mouvement de caméra qui suit les efforts de Mona pour les éviter, on comprend que tout le village est soumis à cette invasion. La jeune femme est saisie par plusieurs hommes, elle se débat et hurle, dans une terreur profonde (12a, 12b) ; la violence est feinte mais ses effets sur Mona rappellent le viol de la séquence 8. Comme une enfant paniquée, elle se réfugie dans une cabine téléphonique (12c, 18) que les hommes couvrent du mélange mauve de boue et de lie de vin qu'ils projettent partout : en contrechamp dans la cabine, la surface de l'image elle-même s'en trouve barbouillée (13). La scène agite donc un débordement anarchique et déformé de motifs antérieurs : les rencontres comme des collisions, les arbres morts, la saleté, la terre, les irruptions de couleur qui font ici des sortes de *drippings* picturaux. Ce carnaval transforme les signes de la désolation en jeux et en énergies vives mais Mona épuisée n'en reçoit que les forces macabres, bizarres comme ce moment où deux hommes-arbres s'ébrouent dans une baignoire de boue (20). La jeune femme jusqu'ici si fière et stoïque apparaît à nu, au bout de sa résistance comme le film est au bout de son récit, là où il ne reste plus à montrer que des états physiques et émotionnels extrêmes et primitifs.

L'errance fauchée

Varda ne s'attarde cependant pas plus que dans le reste de *Sans toit ni loi* : l'ensemble des plans consacrés aux Pailhasses dure à peine plus d'une minute mais agit sur Mona comme un coup fatal. Elle quitte le village en récupérant sa couverture (22) dans un plan en mouvement comparable au 3, créant une ponctuation nette appuyée par un bref arrêt de caméra sur une trace de boue. Un raccord elliptique enchaîne sur un pan de terre, de pierre et de tiges sèches sur le fond duquel Mona réapparaît. Le douzième et dernier travelling musical du film débute sur son visage hagard, couvert d'une lie de vin qui tache sa peau et ses cheveux d'une couleur proche de celle de la couverture (23a). Avec le fond hétéro-

clite d'humus, elle semble incrustée dans la matière, déjà enterrée, avant de monter lentement vers les ceps tordus et un peu de ciel (23b). Le plan dure presque 50 secondes, une durée proche de la scène des hommes-arbres, constituée de 18 plans : la cinécriture de Varda est faite de ces changements de rythme, dont on comprend ici qu'il agit à la manière d'un contrecoup, d'un moment de résonance du choc précédent porté par la musique sombre et rêche. La musique s'arrête. Une nouvelle ellipse récupère la jeune femme dans les vignes, avançant depuis la profondeur. Le bas du cadre est bordé par le tuyau blanc vu au début de la séquence (24a) comme au début du film : elle le heurte et s'écroule dans un fossé en contrebas, suivie en panoramique dans cet espace d'abord hors-champ, cette marge funèbre de l'image (24b). Un plan plus serré l'accompagne dans la mort, sur fond de terre noire (25), puis en fondu au noir. En deux plans, l'errance de Mona est définitivement fauchée.



13



23a



14



23b



18



24a



20



24b



22



25



GENRE

L'émotion documentaire

Comme le montre la scène de la fête des Pailhasses (cf. p. 16), l'apparition dans *Sans toit ni loi* de décors, de personnes ou de situations véridiques n'a pas pour seule raison l'authenticité documentaire ni l'inscription de la fiction dans des contextes réels. La fête des Pailhasses existe, elle a lieu chaque année à Courmonterral dans l'Hérault, mais Varda ne l'a pas filmée dans son lieu d'origine. Il sera passionnant de se renseigner avec la classe sur son histoire, pour en constater les liens symboliques avec la révolte silencieuse de Mona : le carnaval commémore une lutte médiévale entre deux villages et des seigneurs locaux. Le film ne donne cependant aucune information précise. Si l'on devine après les premières apparitions des hommes-arbres qu'il s'agit d'un rituel ludique, son nom et ses motivations restent inconnues. Ce morceau documentaire se met ainsi entièrement au service d'une exacerbation de l'état physique et des émotions de Mona. On est, en ce sens, proche de la célèbre séquence de la pêche au thon de *Stromboli* de Roberto Rossellini, où le personnage fictionnel d'Ingrid Bergman est plongé dans une véritable scène de pêche qui, littéralement, l'éclabousse et la pousse à bout. Le moment le plus documentaire est aussi le plus psychologique ; dans *Sans toit ni loi*, c'est aussi paradoxalement le plus onirique.

« Une fiction méchamment réelle »

Dans le reste du film, l'usage de dispositifs documentaires, qu'il s'agisse du choix de non-acteurs jouant des rôles inspirés de leur propre vie, ou des témoignages frontaux de personnages joués par des acteurs professionnels, participe d'un même montage des émotions, fussent-elles négatives ou obtuses. Sans précisions biographiques, on sent dans chaque témoignage la profondeur et la fatigue des vies individuelles et avec elles les bouffées de déni, de regret, d'envie, de condamnation ou d'admiration que le passage de Mona déclenche. Varda laisse percevoir ces accents affectifs à travers l'authenticité des visages et des adresses face caméra plutôt que par des inventions narratives plus élaborées, des situations ou des dialogues qui auraient exprimé les mêmes



émotions en complexifiant la fiction. Le plan où Assoun respire l'écharpe de Mona, par exemple, est très simple en apparence mais procède d'un mélange rare où l'émotion fictionnelle de la relation avec Mona est exprimée par un non-acteur. Sa douce lassitude tient autant à sa véritable vie d'immigré et d'ouvrier dans les vignes qu'à l'effort de comédie qu'il a dû faire pour le tournage. La cinécriture ne cesse de tisser ce type de circulation fluide entre les niveaux d'appréhension et d'interprétation des images. *Sans toit ni loi* est, comme l'a dit Varda, « une fiction méchamment réelle » et le partage d'une fiction dans la réalité.

Textures et couleurs

Varda a souvent expliqué comment, dans son film *Documenteur*, elle avait utilisé des inserts « documentaires » sur des visages et des corps indépendants de la fiction pour mieux exprimer les émotions subtiles de son personnage principal. On pourrait faire une analogie entre cette recherche dans *Sans toit ni loi* et l'emploi des textures et des couleurs développé par le film. Comme on l'a vu plus haut (p.13), l'omniprésence des matières permet de mettre en scène la saleté de Mona tout en lui donnant des qualités abstraites plus générales qui dépassent le personnage. L'esthétique de la terre, de la pierre et du bois mort s'ancre dans une perception brute pour constituer un monde de significations sophistiquées : le film joue des sensations sans jamais être sensationnel, cherchant au contraire d'incessants circuits, des connexions, des sauts du sens. De même, là où les aspects documentaires des rencontres auraient pu uniquement servir à appuyer un constat misérabiliste centré sur Mona, Varda préfère profiter des vérités individuelles pour moduler des émotions difficiles, loin de l'apitoiement attendu sur le sort de la vagabonde. C'est pourquoi l'ultime plan de *Sans toit ni loi* semble si juste : Mona meurt, solitaire, les yeux embués de larmes terribles, dans une émotion de fiction que le versant documentaire du film n'a cessé d'enrichir et de nuancer.

MOTIF

Le jeu des mots



Le goût des formules ou des bons mots parfois cruels se manifeste dès le titre de *Sans toit ni loi* et l'intervention off de Varda : « Personne ne réclamant le corps, il passa du fossé à la fosse commune. » Il est inséparable d'un goût pour les parlers, les dictionnaires ou les accents. Les paroles forment des sonorités singulières et bariolées, comparables aux textures des choses. Le mélange d'acteurs professionnels et de non-acteurs permet de diversifier les qualités des voix et de caractériser chacun par sa gouaille ou sa discrétion ; les témoignages face caméra mettent en situation de parole libre, focalisant l'attention sur l'usage des mots et ce qu'il révèle ou dissimule des personnalités. Le film procède à l'inverse de l'interrogatoire policier inaugural où l'on voit la silhouette d'un gendarme oblitérer celle d'un ouvrier maghrébin en s'interposant entre lui et la caméra tout en lui posant des questions. Sans questions, les témoignages laissent la parole suivre son cours hybride, à la fois écrite (les mots sont dictés par le scénario, parfois inspiré des acteurs) et spontanée (dans les accents et les dictionnaires). La jeune femme qui rêve de quitter la maison familiale (séq. 2), celle plus âgée qui avoue à son mari « elle m'a plu cette hippie » (séq. 6) ou Yolande disant à la caméra qu'elle aimerait bien elle aussi « rêvasser » avec son amant Paulo, montrent par ailleurs que certains témoignages sont du domaine de la confession et s'apparentent à une expression intime : ces femmes pensent tout haut. Lorsque Mme Landier essaye d'exprimer à Jean-Pierre ce qu'elle a ressenti au moment de son électrocution (séq. 8), on est au plus près de cette recherche émouvante d'une parole profonde qui rendrait justice à l'expérience intérieure, même s'il semble parfois n'en résulter que des clichés.

Non sur tous les tons

La vieille voix chantante et les soliloques de tante Lydie (« attention à ma p'tite tasse, j'y tiens énormément ! »), la verve un peu lourde de l'oncle Aimé (« Yolande est serviable, Yolande était servante »), le parler débonnaire de la prostituée qui achète des fromages ou le discours à la fois calme et incisif du berger (« C'est pas marginal, c'est *out* : ça existe pas » ; « c'est pas l'errance,

c'est l'erreur ») sont des éléments primordiaux de leurs caractérisations. Mona est la première à être dessinée par la force de ses mots et la prégnance de son accent : on peut penser que le choix de Sandrine Bonnaire a aussi été motivé par la raillerie « parigote » qu'elle insufflait alors avec plus ou moins de violence et de vulgarité dans ses répliques et qui disparaîtra ensuite de ses rôles. Mona se tient droite parce qu'elle sait dire non sur tous les tons, avec une forme de cynisme ou d'ironie énergique, ou de lucidité tranchante comme le « t'es sale dans ta tête » lâché au garagiste. Elle fanfaronne, laisse traîner dans chaque phrase une tonalité de moquerie. Lorsqu'elle campe près d'un cimetière et demande à un cantonnier : « Y a pas un p'tit boulot pour nettoyer les tombes ? » (séq. 2), c'est une pique gratuite plus qu'une demande sérieuse. Lorsqu'elle dit à David, au château : « Il est pas mal ton p'tit squat » (séq. 4), c'est une parodie de drague mi-tendre, mi-amère. Son usage des bons mots est souvent acide. Au berger qui l'accuse de ne rien faire et de ne pas aller vendre des fromages comme il l'a proposé (séq. 5), elle répond : « Y a pas de quoi en faire un fromage », puis plus tard, dans l'un des rares moments où un élément biographique perce dans ses paroles : « J'ai quitté tous les petits chefs de bureau, alors c'est pas pour en retrouver un à la campagne. » Mme Landier lui laisse un peu d'argent avant de la quitter au bord de la forêt où elle se fera violer et Mona lui lance : « Du blé pour du pain ? » avec un ton sarcastique terrible qui fait baisser la tête de son interlocutrice, humiliée. Yolande découvre que Mona a mis son tablier puis a fait boire Lydie (séq. 10) ; elle lui demande de partir et Mona, ivre, s'amuse méchamment : « La bonne m'a pas à la bonne. » C'est à peu près son ultime saillie. Pour les deux dernières séquences du film, la jeune femme rentre dans un mutisme fatigué qui signe sa fin : il ne lui restera que des cris.

Le jeu de Mona

L'une des rares informations que l'on apprend vite à propos de Mona est son nom, donné par Varda dans la première séquence : « [Les témoins] parlaient d'elle sans savoir qu'elle était morte. Je n'ai pas cru bon de leur dire, ni qu'elle s'appelait Mona Bergeron. » Le choix de « Bergeron » s'expliquera lorsque Mona s'amusera chez ses hôtes éleveurs de moutons : « Le type qui m'a posée m'a dit qu'il y avait des bergers qui pouvaient m'héberger. » « Bergeronnette » est un mot ancien désignant une jeune bergère et une espèce d'oiseau de passage, commune en France : c'est la question communautaire et l'ancrage rural qui s'expriment dans ce patronyme. Le prénom est plus polysémique. On comprend seulement dans la dernière partie du film, en même temps qu'Assoun, qu'il est le diminutif de Simone – alors que Mona dérive généralement de Monique. Mona s'est rebaptisée pour la route et a ainsi ouvert son identité à des connotations que les élèves pourront recenser. Le diminutif accentue la racine grecque « *monos* » de Monique, qui signifie « seul » (la racine de Simone est sans signification ici). Outre l'allusion évidente à un autre portrait impénétrable, celui de *La Joconde*, on peut aussi laisser libre cours à des associations d'idées, suivant les systèmes de jeux de mots qu'affectionne Varda qui parlera par exemple de « Rashomona », faisant allusion au film *Rashomon* d'Akira Kurosawa – qui narre cinq versions d'un même épisode. « Mona » est l'amorce de « monade » et celle inversée de « anomie ». Il consonne avec « nomade » ou peut évoquer le grec « *onoma* », qui signifie tout simplement « nom » : le prénom de Mona est une tautologie

CRITIQUE

Au cœur de la contradiction

Sorti sur les écrans français en décembre 1985, *Sans toit ni loi*, auréolé d'un Lion d'or remporté à Venise, est un succès public et critique. Certains, comme Gérard Lefort dans *Libération*, se plaisent alors à retrouver « le regard décapant et ému d'une inclassable du cinéma français », soulignant chez Agnès Varda une « voyance extra-lucide » qui sait regarder « de manière suraiguë ». Dans le même quotidien, Serge Daney loue chez la cinéaste « une envie de (tout) comprendre et envie de (seulement) montrer ». À ce concert de louanges participe le texte qu'Alain Bergala publie dans les *Cahiers du cinéma* le mois de la sortie du film. Il s'ouvre par le constat que *Sans toit ni loi* signerait, au milieu désenchanté des années 80 dominé par l'idée d'une mort du cinéma, un retour à des fondamentaux de la modernité, sans être pour autant un film « post-moderne » ou « maniériste ». L'extrait qui suit intervient au milieu de la critique.

« Si *Sans toit ni loi* est sans aucun doute un des meilleurs films de Varda, sinon pour moi le meilleur, c'est que visiblement, pour entreprendre ce film, elle n'a pas cherché un sujet mais qu'il s'est imposé à elle, comme la cause de son désir de cinéaste, sous les traits d'un personnage "repoussant", celui de Mona. Il y a toujours eu, chez Agnès Varda, la tentation d'inscrire dans ses films (dans les dialogues, dans la calligraphie), un "plus" de maîtrise, un "plus" de marquage dans la signature des détails, un mixte de lucidité ironique et de lucidité contrôlée qui l'a placée, dès le début, sur le versant maniériste de la modernité. Avec ce film, comme jamais peut-être elle ne l'avait fait auparavant, Agnès Varda a remis elle-même en cause, très volontairement, une part de sa position de maîtrise. On sait qu'elle est partie en tournage sans scénario, sans véritable plan de travail, mais néanmoins après des repérages très précis. Le tournage se décidait au jour le jour, et parfois au gré des hasards et des rencontres. Elle écrivait les dialogues le matin même ou juste avant les prises. Certains figurants, certains décors, et parfois certaines idées de scènes ont été trouvées le jour même. Ce qui n'a nullement empêché Agnès Varda, comme à son habitude, de soigner avec une précision méticuleuse les cadres et les mouvements de caméra. Dans les propos que l'on va lire [dans le reste du dossier consacré par les *Cahiers au film*, et notamment un entretien avec Sandrine Bonnaire], on sent que Sandrine Bonnaire a souffert de ce hiatus entre l'attention portée par Agnès Varda à la caméra, aux réglages du cadre, et ce qu'elle a ressenti comme un léger abandon à son égard. En fait, on est là au cœur de la contradiction qui traverse la genèse de ce film entre la volonté de cadrer et la volonté de cerner le personnage, du côté de la maîtrise, et la nécessité de le tenir à distance, du côté de la répulsion, contradiction qui tient à son sujet même. Formellement, le type de travelling mis en place



par Agnès Varda et qui consiste à accompagner Mona dans sa marche en avant, puis, à chaque fois, à l'abandonner en bout de plan pour aller cadrer un élément du décor, est une résolution de cette contradiction plus qu'une figure maniériste. »

Alain Bergala, « La repousse », *Cahiers du cinéma* n°378, décembre 1985.

Bergala a été l'un des grands commentateurs des fondamentaux de la modernité, à travers ses travaux sur Rossellini ou sur Godard : ces fondamentaux se révèlent, selon lui, quand un film « cherche sa vérité plus qu'il ne la construit », lorsque la réalité du tournage interfère dans le déroulement du scénario, lorsque les frontières entre documentaire et fiction se brouillent. Le critique voit dans *Sans toit ni loi* un retour de cette modernité selon une dialectique inattendue. Il soutient en effet que Varda, par son goût de la perfection formelle et de l'effet de style, se serait placée « dès le début [dès *La Pointe courte*] sur le versant maniériste de la modernité ». C'est pourtant par la plus maniérée des modernes qu'arriverait alors un salut ou une « repousse » de la modernité, comme l'annonce le titre de l'article. Ce mouvement retors, cette sorte de contradiction, serait en vérité le sujet profond de *Sans toit ni loi*. L'idée est belle, parce qu'elle prend en écharpe tous les aspects et toutes les échelles du film, depuis sa structure fragmentée et néanmoins attentive à tisser quelques récits ordinaires, jusqu'aux détails des mouvements de caméra et de la psychologie de Mona. On comprend dès lors, que sans jamais la nommer, Bergala fait ainsi une synthèse idéale de la « cinécriture » (cf. p. 2). D'un côté il y a ce qu'il nomme joliment la « calligraphie » (on pense à une acception déformée de la « caméra-stylo »), tous les effets de signature, tout ce qui inscrit à l'écran la singularité du style – les mouvements de caméra eux-mêmes, qui composent l'image dans leur mouvement, sont une forme de calligraphie. De l'autre côté, il y a un personnage « repoussant », sale, anti-pathique, qui ne tient pas en place, forçant le récit à sauter de fragment en fragment comme il force la cinéaste à garder ses distances. Comme dans un délire schizophrène, c'est grâce à sa propre invention de Mona que la cinécriture échappe ainsi au maniérisme, tout en relançant perpétuellement sa possibilité.

À CONSULTER



Filmographie

Le film :

Agnès Varda, *Sans toit ni loi*, DVD, éditions Ciné-Tamaris, 2003.

Comme tous les DVD édités par Ciné-Tamaris, il contient de nombreux bonus qui seront très utiles en classe.

Films de Varda utilisés dans le dossier :

La Pointe courte, DVD, Artificial Eye (Londres), 2007.

Cléo de 5 à 7, DVD, éditions Ciné-Tamaris, 2007.

Le Bonheur, DVD, éditions Ciné-Tamaris, 2006.

Documenteur, DVD, coffret « 5 films made in California », éditions Arte, 2014.

Les Glaneurs et la Glaneuse, DVD, éditions Ciné-Tamaris, 2002.

Autour du film :

Maurice Pialat, *À nos amours*, DVD, Gaumont, 2013.

Maurice Pialat, *Sous le soleil de Satan*, DVD et Blu-ray, Gaumont, 2013.

Jacques Rivette, *Jeanne la Pucelle*, DVD, Artificial Eye (Londres), 2009.

Alain Resnais, *L'Amour à mort*, DVD, MK2 Éditions, 2009.

Bibliographie

Sur Agnès Varda, avec de nombreux éléments sur *Sans toit ni loi* :

Collectif, *Agnès Varda*, éditions Lettres modernes Minard, coll. « Études cinématographiques », 1991.

Agnès Varda, *Varda par Agnès*, éditions Cahiers du cinéma, 1994.

Antony Fiant, Roxane Hamery et Eric Thouvenel (dir.), *Agnès Varda : le cinéma et au-delà*, Presses universitaires de Rennes, 2009.

Ensembles sur *Sans toit ni loi* :

Cahiers du cinéma n°378, décembre 1985.

Cinéma 85 n°332, décembre 1985.

René Prédal, *Sans toit ni loi d'Agnès Varda*, éditions Atlande, coll. « Clefs concours », 2003.

Autre :

André Gueslin, *D'ailleurs et de nulle part : mendiants, vagabonds, clochards, SDF en France depuis le Moyen âge*, Fayard, 2013.

Sitographie

Le site de Ciné-Tamaris met à disposition des dossiers de presse de tous les films d'Agnès Varda, souvent riches en citations, anecdotes et remarques de la cinéaste :

<http://www.cine-tamaris.fr/>

Un passionnant entretien avec Varda sur *Sans toit ni loi* réalisé en 1987 par Jean Decock pour *The French Review* (vol. 61, n°3, février 1988), difficilement accessible en bibliothèque, est disponible en ligne :

<http://www.academicroom.com/article/entretien-avec-var-da-sur-sans-toit-ni-loi>

transmettre
LE CINEMA
www.transmettrelecinema.com
• Des extraits de films
• Des vidéos pédagogiques
• Des entretiens avec des réalisateurs et des professionnels du cinéma...

Mona pour mémoire

Toujours généreuse en jeux de mots, Agnès Varda a décrit l'argument initial de *Sans toit ni loi* comme « un fait d'hiver » : sur les routes du Sud de la France, une jeune femme est découverte morte de froid, dans la boue et la solitude. Elle s'appelait Mona. Qui était-elle, comment en est-elle arrivé là ? Le fait divers ouvre une exploration des rapports que des gens ordinaires, croisés au fil de l'errance du personnage, entretiennent avec la possibilité de la pauvreté radicale et d'une vie à la marge. La vagabonde a laissé derrière elle une traînée de brefs souvenirs, de sentiments plus ou moins profonds et avoués. Le film les assemble pour mêler le portrait de Mona à ceux de ses rencontres, dans une structure complexe faite de flashbacks et d'adresses à la caméra, de récits secondaires et de ponctuations musicales. *Sans toit ni loi* est contemporain de l'émergence de formes de pauvreté que l'on connaît encore aujourd'hui, mais l'exactitude de son constat sociologique ne fait pas pour autant la lumière sur les motivations de Mona. La mise en scène et le montage de Varda, comme le jeu de Sandrine Bonnaire, creusent un âpre mystère : le difficile chemin entre solitude et liberté.



RÉDACTEUR EN CHEF

Thierry Méranger est depuis 2004 critique et membre du comité de rédaction des *Cahiers du cinéma*. Agrégé de lettres modernes et concepteur de documents pédagogiques, il enseigne en section cinéma-audiovisuel au lycée Rotrou de Dreux et dans le cadre du Master Pro scénario, réalisation et production de l'université Paris I Panthéon-Sorbonne. Il est également délégué général du festival Regards d'Ailleurs de Dreux.

RÉDACTEUR DU LIVRET

Cyril Béghin est critique et membre du comité de rédaction des *Cahiers du cinéma*. Il écrit également pour plusieurs revues, catalogues et ouvrages collectifs sur le cinéma. Il contribue depuis 2001 au dispositif Lycéens et apprentis au cinéma, rédigeant, entre autres, les dossiers consacrés à *Gare centrale*, *Kaïro*, *Pickpocket*, *Tous les autres s'appellent Ali*, *L'Étrange Affaire Angélica* et *Les Sentiers de la gloire*.

LYCÉENS ET APPRENTIS AU CINÉMA HAUTS-DE-FRANCE

Dispositif national soutenu par le Ministère de la Culture - DRAC Hauts-de-France, la Région Hauts-de-France et le Centre national du cinéma et de l'image animée. Avec la participation du Rectorat des Académies d'Amiens et de Lille, de la DRAAF Hauts-de-France, des salles de cinéma, des lycées, des CFA et des MFR associés.

laac-hautsdefrance.com



PILOTAGE RÉGIONAL ET COORDINATION ACADÉMIE D'AMIENS

Acap - pôle régional image
www.acap-cinema.com

COORDINATION ACADÉMIE DE LILLE

CinéLigue Hauts-de-France
www.cineligue-hdf.org

