



# SANS TOIT NI LOI

## Agnès Varda's requiem voor een 'rebel without a cause'

“Sterven van de kou is niet banaal” schreef de Franse filmcriticus Serge Daney in zijn bespreking van SANS TOIT NI LOI, “de koude is geen banaal onderwerp. Het is een goed onderwerp omdat het alles verandert. In de koude moet je alles heruitvinden, zelfs de cinema. Dankzij de koude heeft Agnès Varda Sandrine Bonnaire heruitgevonden”. In 1985 won de Franse cineaste de Gouden Leeuw van Venetië met een lyrisch requiem voor een ‘rebel without a cause’, een jonge zwerfster magistraal vertolkt door de toen pas 17-jarige Bonnaire. “Een ‘Bronzen Hond’ was gepaster geweest” lacht een terugblikkende Varda. Een kwart eeuw later bezorgt dit schrijnend portret van een antiheldin op zoek naar vrijheid in een kille samenleving ons nog altijd koude rillingen.

IVO DE KOCK

“Een politieagent heeft me ooit verteld dat hij een doodgevroren jongeman onder een appelboom had gevonden,” vertelt Agnès Varda (*Cléo de 5 à 7*, *Les Plages d’Agnès*) in de ‘18 jaar later’ bonusdocumentaire op de dvd van haar klassieker SANS TOIT NI LOI, “hoewel ik niks over hem wist ben ik die jongeman nooit vergeten”. De anekdote inspireerde haar tot een reflectie op een onverschillige samenleving via de poging een portret te schetsen van een tragische ‘rebel without a cause’, een anticonformistische zwerfster die als kind van de natuur de pijn van het vrij zijn schrijnend tastbaar maakt. Het resultaat is Varda’s beste film, terecht bekroond met een Gouden Leeuw op het festival van Venetië in 1985 en een César als beste actrice

voor de toen nog erg jonge en onervaren Sandrine Bonnaire (*Sous le soleil de Satan*, *La captive du desert*, *Jeanne la pucelle*, *L’empreinte de l’ange*). Een drama over toeval, koppigheid, kou, vrijheid, onverschilligheid, pijn en de dood. Een film waarin het verlangen alles te begrijpen botst met de wens niets te verklaren, waar tonen geen synoniem is voor (be)oordelen. Aangenaam wordt SANS TOIT NI LOI nooit, maar aangrijpend is hij van de gedoemde openingsbeelden tot het intriëste slot. “De tijd gaat voorbij, het sociale verandert, de plannen zijn ziek en de revolutie verandert van gezicht,” schreef Serge Daney in *Libération* (en in zijn ‘Ciné journal’) bij de filmrelease, “Agnès Varda giet oude vragen in nieuwe formuleringen”.

### Figuur in het landschap

“Sommige landschappen prikkelen je inspiratie,” stelt Varda wanneer ze jaren later de locaties van SANS TOIT NI LOI bezoekt, “er is er een nabij Montpellier, met een heuveltje en twee cipressen. Jaren ken ik ze al. Ze zijn er onder meer om in een van mijn films te verschijnen. Ik ken dat landschap sinds de oorlog. Ik ben er vaak naar teruggekeerd. Ik hou meer van deze regio dan van de Provence omdat ze ruiger is. Het is er warmer dan je denkt en kouder dan je je kunt inbeelden. Je vindt er dezelfde bomen, maar anders: cipressen die alleen staan of samen als bescherming tegen de wind. Parasolsparran die minder decoratief zijn



dan op de Rivière. En platanen die met uitsterven worden bedreigd". Het heuveltje vormt het decor van de opening en het slot van SANS TOIT NI LOI, met een dode, stijve figuur in een landschap die van het verhaal tussen de boekends meteen een (realistische) tragedie maakt.

Varda situeert het gebeuren in de Var – een Zuid-Franse regio omgeven door de departementen Bouches du Rhône, Alpes de Hautes Provence en Alpes Maritimes (met de Côte d'Azur) – tijdens de winter. De tweede meest toeristische streek van Frankrijk is dan leeggelopen. De toeristen zijn verdwenen en de lokale bewoners wapenen zich in hun huizen tegen de kou. De tocht van Mona, een zwerfster geboren als Simone Bergeron, door deze leegte eindigt in een slijkerige greppel die contrasteert met de naar de hemel reikende bomen. Mona stierf zoals ze leefde... alleen. "Seule, c'est bien, surtout en hiver" is haar motto. Ze blijkt doodgevroren. Een natuurlijke dood, constateert de onverschillige politie.

Deze vaststelling volstaat niet voor Varda. SANS TOIT NI LOI is een speurtocht naar de sporen die een bestaan, de passage van een menselijk wezen, nalaten. Ze doet dat niet om iets vast te stellen, te reconstrueren of te construeren. Wel om van een dood, levenloos object een bewegend, levend subject te maken. De tocht van een klein meisje met een grote rugzak wordt opgeroepen via de herinneringen van statisch in de lens starende getuigen. Deze sprekers geven daarbij slechts zichzelf bloot, Mona blijft voor hen on(begrijpbaar). Sommige getuigen praten (te) veel: de garagehouder, de vrachtrijder, de vrouw van een cineast. Ze uiten vooral hun vooroordelen, seksisme, wantrouwen en en waardeoordelen. Door te interpreteren trachten ze te controleren. Onder het motto 'wat we duiden zijn we de baas'. Anderen praten dan weer weinig of niet: de landarbeider, de Tunesiër, de dame met de kalender, de bloeddonor. Zij vertolken hun verwarring, bewondering en hun eigen verdrongen verlangens of frustraties. Met andere woorden: ze ervaren en aanvaarden. Terwijl de praters afstandelijk hun mening geven en theorieën uiteenzetten (de filosoof-boer schenken de stillen hun aandacht of lichaam (de collega-zwerfster). Vonken menselijke warmte in een koude wereld. "Alle getuigen die Mona ontmoeten beschrijven haar," benadrukt Varda, "ze leveren elk een stukje van een puzzel die onvolledig blijft. Ik gaf aan elke getuigenis een vorm. Het donkere beeld klaart uit wanneer een getuige begint te spreken en wordt daarna opnieuw zwart. Dat noemt men infaden en uitfaden. In de film doet het dienst als haakjes. De spontane testimonials zijn gewoon gefilmd. Daarbij leren we vaker meer over de getuige dan over Mona zelf, of ze medelijden hebben met haar, haar beoordelen of haar benijden". Er is ook een link tussen de getuigen: "De personages zijn aan elkaar gekoppeld. De oom van de huishoudster is conciërge in het kasteel dat Mona met een andere dakloze kraakt".

## De rebel in de marge

Mona is een *rebel without a cause* maar ze is geen sympathieke heldin. Ze is onvriendelijk, lui, onsolidair en asociaal. Wanneer een vrouwelijke professor klaagt dat de platanen zijn aangetast door een schimmelziekte (niet te redden zijn en moeten worden omgehakt), blijft Mona laconiek onverschillig. En wanneer een boer haar onderdak biedt, reageert Mona niet spontaan (evenmin wanneer ze wordt aangepord) met arbeid als tegenprestatie. Ze heeft geen slechte geweten en wil geen verplichtingen. Mona vraagt niet veel en wijst niet veel af. Zolang men haar gedrag niet wil bepalen, haar leven niet wil leiden. Haar enige droom is ooit bewaakster - "gardienne de maison, gardienne de chien de garde" - te worden. En dat is niet eens een streven. Mona is een vluchteling die de wereld die ze ontvlucht niet wil kennen. Haar realiteit wordt bepaald door behoeften (brood, water, vuur) die verbonden zijn met primaire behoeften: honger, dorst en kou.

"Ik hou van een dergelijk onsympathiek personage," aldus Varda, "ze is vrij, alleen, egoïstisch en ze zwerft rond". De cineaste breekt hier met de romantische traditie van de sympathieke rebel. "In de jaren 60 was het marginale personage het slachtoffer van de samenleving die zowel de utopieën van kritische geesten als de tegenstellingen van de maatschappij blootlegde," schreef Daney, "de marginale figuur had iets van een sympathieke, positieve antiheld. Mona anno 1985 neemt wei-

nig en geeft niets, zegt en eist amper iets, beschuldigt niemand en sterft buiten. Wat opvalt, is de tegenstelling tussen het individu (vrij maar ongelukkig) en de samenleving (verdorven maar comfortabel)". Het bestaan van Mona, haar vuil zijn, stelt de samenleving ter discussie. Toch kan men niet spreken van een reactie, zelfs amper van een actie, maar wel van een keuze voor de openheid van de natuur. Zich echt situeren kan Mona niet. De marginales van mei '68 vonden hun plaats, hun zone, maar in de jaren 80 is er geen plaats meer. Mona dwaalt rond, haar zone is een leegte middenin het gestructureerde, het bewoonde, het bekende. De referentiepunten verdwijnen en daardoor is Mona zo moeilijk te begrijpen. Maar ze leeft, ze bestaat en daarom is het onaanvaardbaar dat ze verdwijnt, dat ze sterft. Het dode (dan nog anonieme) lichaam in de openingsbeelden veroorzaakt een schok bij de kijker, het sterven van (ondertussen vertrouwde) Mona aan het eind van de film doet pijn. "Ik wilde het beeld van het dode meisje in het begin van de film laten zien zodat men geen hoop heeft voor het personage," zegt Varda, "voor mij is dit het beeld van een verontroostende vaststelling: dat je op het einde van de 20ste eeuw, ondanks alle evoluties, nog van de kou kan sterven. Helaas is dat 20 jaar later nog altijd zo. Wie ging er dood? Zwervers, armen, oude dames en dit eenzame meisje. Wetende dat haar dood, en aan wat eraan voorafging echt gebeurt, en dit vreselijke beeld bestaat, en door me daartegen te verzetten, dat heeft me aangespoord. De koude is





Mona fataal geworden. Ze was rebels. De film was dat ook”.

Het rebelse van SANS TOIT NI LOI schuilt in de onromantische profilering van de antiheldin maar vooral ook in de weigering te gaan voor een neorealistische sociale kritiek. Mona bekampt de samenleving niet maar ‘bewaakt’ het landschap als gold het een schat die haar vrijheid biedt. Ze wil dingen bewaren, ook al toont ze zich onverschillig voor de ecologische boodschap die Varda via de boomspecialiste binnensmokkelt; de natuur dreigt ziek te worden wanneer we er ondoordacht mee omspringen, wanneer we onze band met de fauna en flora niet herstellen. Maar Mona is geen ideologe, ze is slechts een onstuitbare (natuur)kracht. “Ze stopt niet en gaat weg, ze verstoot de anderen zoals zij haar verstoten,” stelt Varda, “Mona stapt verder”. Daarbij verstrijkt de tijd en loopt ze haar einde tegemoet. “Ik moest de tijd aangeven die tot aan haar dood doortikt,” zegt Varda, “de tijd neemt het weinige wat ze heeft van haar af. Een jas die alsmaar moeilijker dichtgaat, versleten laarzen en een slaapzak. De scènes werden niet in chronologische volgorde gedraaid dus we hadden drie paar laarzen nodig, een stukgelopen paar, een paar met kapotte ritsen en een versleten paar waarbij de flap over haar voeten hing zoals de middeleeuwse schoenen die de armen vroeger droegen. En haar slaapzak, haar cocoon, haar warme nest ging verloren in de brand in het kraakpand waar ze lag te slapen. Ze had alleen

nog maar een aftands deken. Het vervelies van haar slaapzak is het begin van haar einde, wanneer ze haar stijve lichaam in die vreselijke witte plastic zak opbergen”.

### De emotionele impact van het toeval

Ondanks het onsympathieke hoofdpersonage maakt SANS TOIT NI LOI emoties los bij de kijker. Emoties die evolueren, groeien, verdwijnen en veranderen. Die ‘ontwikkeling’ van de emoties heeft alles te maken met het feit dat Agnès Varda wel “cinema wil maken” maar dan wel zonder zich als auteur op het voorplan te plaatsen. “Ik oordeel niet graag over mensen, de film oordeelt ook niet over de personages” zegt ze. En “het was de bedoeling de kijkers te bevragen, getuigen van hen te maken en hen een opinie te laten vormen”. Toch is de auteur de verbindende schakel in het project. Het onderwerp dringt de benadering op. SANS TOIT NI LOI gaat van het kleine, het unieke (Mona is afgeleid van het Griekse ‘monos’: alleen, uniek) naar het grote, het geheel. Langzaam ontstaan verbanden, duikt een verhaal op. De vrijheid van Mona is geen (door het scenario aangereikt) gegeven, de zwerfster ‘is’ en wordt gevormd door ontmoetingen met mensen, met de natuur en met de dood. Mona organiseert haar eigen leven niet volgens een masterplan (leven ‘in’, ‘in de marge van’ of ‘buiten’ de samenleving), ze laat alles aan het

toeval over. Ze wordt gedreven door de ‘sentiment de l’absurde’ die Albert Camus beschreef. Mona voelt de absurditeit van het bestaan en verzet zich er niet tegen.

Bij het maken van de film liet Varda evenwel weinig aan het toeval over. Ook al werkte ze zonder draaiplan en besliste ze van dag tot dag wat er werd opgenomen. De cineaste bereidde zich grondig voor. “Ik verzamel informatie,” aldus Varda, “ik vraag rond, reis, zoek mensen op. Ik spreek en leer dingen bij. Voor deze film heb ik informatie gezocht over zieke plaatsen, over landlopers, zwerwers en waar je ze kunt vinden. Opvangthuizen, bloedtransfusiecentra, stations bezoeken neemt tijd in beslag. Het is fantastisch werk, maar het blijft werken. Ik ben vaak ‘s nachts naar stations gegaan om te zien wie er slaapt. Ik heb heel wat afgereisd op zoek naar zwerwers. Armen die dakloos zijn, vuil en rebels, verslaafd aan drugs en alcohol. Ze hebben me diep ontroerd. Prévert zou van hen hebben gehouden”. Geen kennis zonder empathie bij Varda: “Om te voelen hoe het is om rond te zwerfen en te worden gewantrouwd of verstoten, heb ik zelf rondgelopen, zonder rugzak dan wel”.

Het geeft de film een zekere authenticiteit. Maar tegelijk is het allemaal heel doordacht en kunstmatig. Getuige het gebruik dat gemaakt wordt van muziek en travellings. “Ik wilde een componist al kende ik er niet veel,” bekent Varda, “ik ben een muzikwinkler binnengestapt waar een verkoper

me van alles heeft laten horen. Ik werd even stil toen ik een strijkkwartet hoorde, La Vita, van ene Joanna Bruzdowicz. Ik heb haar dan gecontacteerd om voor de film variaties op het kwartet te maken. SANS TOIT NI LOI is een film waarin je de muziek hoort. Het is geen achtergrondmuziek. Ze dient niet om de scène te versterken". Twaalf muzikale fragmenten geven vorm aan Mona's tocht: "Tijdens de opnames wist ik dat er alleen muziek zou zijn wanneer Mona stapt. Ik wou 12 travellings maken, 12 bewegingen van rechts naar links waarbij ze stapt, alleen. Ik noemde ze de 'grande série', de grote reeks. Bij elke opname was er iets speciaals in beeld. Bij een ervan gaan we van Sandrine naar een landbouwvoertuig. De volgende travelling, vijf of zes minuten later, begint met een landbouwvoertuig en stopt bijvoorbeeld bij een hek. Het oog houdt dat beeld vast. Het beeld wordt onthouden waardoor de kijker aanvoelt of kan raden dat de travellings met elkaar verbonden zijn". Varda vindt het concept zelf "een beetje zwaar maar het verklaart alles. Ik denk dat er mensen zijn die de verbanden hebben opgemerkt. Het was een manier om duidelijk te maken dat ze voortdurend stapt. Haar wandeltocht wordt soms onderbroken maar de enige boodschap is dat Mona haar dood tegemoet loopt op de muziek van La Vita".

Er zit een zekere spanning in SANS TOIT NI LOI door de tegenstelling tussen het spontane en het bestudeerde. Varda wil tegelijk vatten en niet stuk maken, Mona vernietigt (of ontvluicht) en construeert tegelijk de film. Dat zorgt voor strijd, leven in de film, terwijl het hoofdpersonage onvatbaar, levendig blijft. De film en Mona trekken de kijker tegelijkertijd in verschillende richtingen.

## Vrijheid en tegenstrijdige gevoelens

"Ik denk dat Mona een hedendaags meisje is," stelt Varda, "er zijn altijd zwerfers geweest, sinds de middeleeuwen, maar vrouwen die alleen rondzwerfen is een relatief recent fenomeen. Ik vind dat opmerkelijker dan jongens die ronddolen. Ik heb meisjes zien kamperen in de sneeuw, ik heb een meisje in een portaal zien kamperen bij 4 graden onder nul. Ik heb ze in opvangtehuizen gezien. En over het algemeen klagen ze niet of doen ze niet zielig". Het absurde en ondefinieerbare van Mona's vrijheid leidt tot onbegrip bij wie haar ontmoet. De confrontatie met haar vuil zijn (ze wast zich niet en draagt altijd dezelfde kleren) wekt zowel fascinatie als afkeer op. "Smerigheid is een van de onderwerpen van de film," aldus Varda, "Mona wordt verstoten omdat ze vuil is. Onze maatschappij verstoort smerigheid meer dan armoede". Mona veroorzaakt pijn bij wie haar aanvaardt: de oude dame met wie ze een glaasje te veel drinkt vliegt naar een bejaardentehuis, de huishoudster die haar wil helpen verliest zelfs haar job. Mona wordt mishandeld door wie haar niet kan en wil aanvaarden: de vrachtwagenchauffeur, de filoso-

fisch beslagen boer met een echtgenote die even volgzaam is als zijn schapen, de dorpelingen die de indringster tijdens hun wijnfeest molesteren. Mona's einde weerspiegelt hun verlangen om de bron van verwarring die deze zwerfster is, te zien verdwijnen.

Toch wil Varda van Mona geen slachtoffer maken: "Wat er ook gebeurt, ze is geen slachtoffer. Er overkomen haar verscheidene dingen, maar ze is geen slachtoffer. Ze houdt gewoon van de vrijheid. Niet om haar ouders of de maatschappij te treiteren. Ze heeft zelfs geen ideologie. Ze wil gewoon dat iedereen haar met rust laat. Ik hou ervan dat ze niet veel spreekt, dat ze een raadsel blijft. Wie is Mona? Waar komt ze vandaan? Wie zullen het nooit weten". Sandrine Bonnaire vindt haar personage "moedig, ze heeft alleen maar een rugzak en een tent en ze voelt zich goed. Ze redt zichzelf, ze klaagt niet. Het kan haar allemaal niks schelen. Ze heeft niemand nodig en dat vind ik straf". Varda toont zich in de documentaire verbaasd over de prestatie van Bonnaire: "Ik vond het prachtig hoe je Mona vertolkte. Hoe kon je op 17-jarige leeftijd zoveel woede en geweld uitdrukken?". Dat ging eenvoudig: "Op die leeftijd begreep ik er niet veel van. Ik deed het gewoon. Ik was er. Op sommige momenten heb ik zelfs niet geacteerd omdat ik geen referenties had. Het was mijn derde of vierde film en ik had het gevoel dat ik er gewoon moest zijn".

De doorleefde vertolking van Bonnaire zorgt ermee voor dat de kijker aarzelt tussen sympathie en irritatie, medeleven en onverschilligheid, aanvaarding en onbegrip. Door deze tegenstrijdige emotionele reactie wordt het personage niet herleid tot een 'geval'. Er is geen plaats maar ook geen eenduidige verklaring voor Mona. Niet voor het eerst toont Varda zich gefascineerd door contradicties en door de tegenstellingen euforie/waanhop, geluk/angst. Mona is zoals elk Varda-perso-

nage niet goed of slecht maar wel de speelbal van tegenstrijdige emoties. Ze zwervt door het land van het lelijke en de dood, maar met haar energie symboliseert ze het schone en het leven. Varda begeleidt haar met travellings. De camera vertrekt daarbij van een object (een boom, een telefooncel) naar Mona, volgt haar, verlaat haar dan en komt tot rust bij een ander object (een bord met plaatsnaam, een landbouwmachine) en zorgt zo voor een symbolische en narratieve link. Varda kiest voor een caleidoscopische structuur (waarin korte en lange sequenties elkaar opvolgen) die het hoofdpersonage en de getuigen verbindt. Een zintuiglijke benadering belet dat het intellectuele spelerei wordt. In de loop van de film ontdekken we de realiteit via tal van zintuigen: geur (de brand), gezichtsvermogen (kleuren), contact (warmte, agressie), smaak (sardines, hard brood) en gehoor (taal, stilte). Alle zintuigen worden gecombineerd in een scène die het fatale einde aankondigt. Mona wordt in een naamloos dorp bekogeld met overrijpe druiven en in een vies wijkbad geduwd door gemaskerde feestvierders. Tevergeefs zoekt ze beschutting of een uitweg. Al haar zintuigen worden geweld aangedaan. De pijn verdwijnt pas met de dood, wanneer ze struikelt en in een greppel belandt. Mona is verlost maar de kijker wordt getroffen door een mokerslag. "In '84 werd er niet gesproken over zwerfers en daklozen," benadrukt Varda, "de term SDF, dakloze, werd slechts door de politie gebruikt. De Emmaüsstichting en de 'Restos du Coeur' bestonden nog niet. Ik wou een film maken over die dakloze jongeren die niet van de wet houden. Ik wou vrijheid en smerigheid in beeld brengen en het verhaal van een zwervster vertellen". Opzet meer dan geslaagd. ✕

**SANS TOIT NI LOI;** Agnès Varda; F 1985; 101'; met Sandrine Bonnaire, Macha Meril, Stephanie Freiss, Yolande Moreau, Patrick Lepczynski, Laurence Cortadellas; FILM: ★★★★★ / EXTRA'S: ★★ (documentaires); dis. TwinPics

