

PERSPECTIVE FILMS PRÉSENTE



À PROPOS

DES JOURS ET DES NUITS SUR L'AIRE

UN FILM DOCUMENTAIRE D'ISABELLE INGOLD



« Vous êtes ici »

« Vous êtes ici ». En Europe, dans la Somme, le long de l'autoroute du Nord, sur une aire d'accueil et de repos : Isabelle Ingold filme des chauffeurs routiers à l'arrêt, saisis dans un moment de pause. Eux en profitent pour échanger sur leurs conditions de travail ou de vie, du moins quand ils ne dorment pas debout, et le blé comme l'amour sont alors au cœur de leurs soucis. Au loin derrière, une ligne d'horizon, à perte de vue des champs. Ici, près de la machine à café, en un point de bascule, en un clic, une signalétique virtuelle destinée aux touristes introduit une autre temporalité : cette terre a rencontré il y a un siècle les combattants de la Grande Guerre. Ainsi les labours des tracteurs viennent-ils réveiller l'image enfouie des chars d'assauts, et les chauffeurs routiers sympathisant sur l'aire m'évoquent immanquablement ces soldats d'hier fraternisant le temps d'une trêve. Remonte du coup à la surface la mémoire de ces millions de jeunes hommes, majoritairement étrangers eux aussi, morts dans les tranchées ; le film y trouve tout son sens. D'un siècle à l'autre, entre ces travailleurs routiers qui fendent la plaine et ces autres hommes qui y sont ensevelis, en ce point d'intersection entre passé et présent, je découvre la place de la réalisatrice, unie à tous ceux-ci dans une commune solitude. Filmer l'invisible, faire voir : effraction du réel. Cela s'appelle le cinéma.

Marianne Amaré



La couleur d'une aire d'autoroute

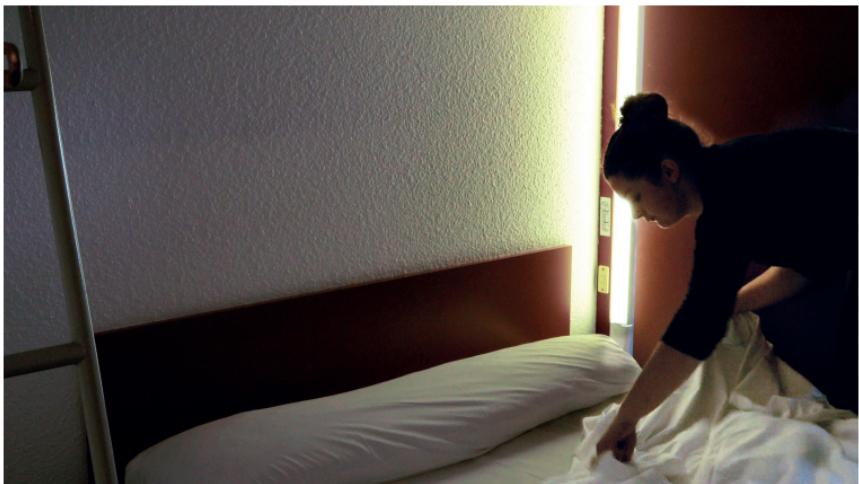
Comment un espace tout à coup vient-il au monde *partout dans le monde* mais nulle part au centre de ses cartes postales ? Et si une aire d'autoroute était le centre réel du monde, quel serait ce monde ? Il serait d'abord contemporain au sens de Giorgio Agamben : « Être contemporain, c'est répondre à un appel que l'époque nous lance par son obscurité. » À condition de donner sa couleur à l'obscurité contemporaine, la non-couleur du béton, du bitume, celle des vibrations dans l'air des connexions, des lignes de fuite des véhicules, la non-couleur de leur vitesse quand ils sont déjà passés, vus de dos, leur mugissement retombe en bruit de vent. L'obscurité du contemporain a la couleur d'une aire d'autoroute.

Le film d'Isabelle Ingold arrive au moment où l'obscur d'un grand blanc d'époque nous prive de voir où nous sommes, dans notre soi-disant « société actuelle », expression grise purement fantasmatique dont l'énoncé dénie des pans entiers d'elle-même. Un film où une manière de porter la caméra, une décision de montage, pose la nuance comme abîme et force. Ce film, où l'hospitalité offerte à un mode d'existence très particulier oblige le spectateur à la tempête des questions. Où sommes-nous là ? Qu'est-ce qu'une aire d'autoroute ? Déjà le mot « lieu » semble exagéré pour cette chose bitumée lancée en jets étoilés autour des mégapoles, en pieuvres de rocades, en rayures impeccables et hystériques sur la chaste robe



des campagnes et qui strient le monde dans tous les sens de ses échanges. Ni urbaine, ni rurale, elle traverse de sa grande courbure le paysage dont elle change la bande son et dont elle métamorphose l'ambiance. Une autoroute est un objet visuel qui se ressemble à lui-même sur la planète entière. L'aire est le cadre obligé des stations, des arrêts, qui nécessairement rythment les formes de mobilités contemporaines des personnes, parce que le transport autoroutier est la forme dominante des échanges économiques des biens dans notre économie globalisée, les énormes camions sont au cœur de tout le système de production contemporain, délocalisé et globalisé. L'énorme camion est une force productive, et son conducteur est au premier rang sur le front de la mondialisation concrète.

L'aire d'autoroute fait partie de notre infrastructure basique. Et pourtant ce lieu crucial reste hors champ des images collectives. Il y a des endroits aussi familiers qu'ils nous sont extérieurs, des espaces que nous arpentons souvent, tout le temps, dès que l'on roule en voiture pour aller quelque part – et on ne cesse d'aller quelque part – des lieux qui n'existent que dans un monde de véhicules motorisés, voitures, camions, avec leurs pneus et leurs moteurs. Il y a toujours un moment où nous freinons, nous empruntons la puissante virgule des rocade – appuyer sur la pédale du frein, quelle drôle d'ivresse dans l'autre sens, comme une sexualité de la prudence, et nous voilà sur l'aire de l'autoroute



car il faut bien faire une pause pour prendre de l'essence. Quelle statistique dira combien de temps passé là dans une seule année ? Un lieu *n* fois répété ailleurs, un non-lieu qui est partout. Mais *nous ne l'habitons pas*, nous n'y logeons pas nos rêves de « voir », ni de vivre, au sens de « vivre vraiment », ou « d'exister » au sens d'un « plus » en sus de la vie.

L'aire d'autoroute comme site est le contraire de la plage ou du sommet de la montagne qui sont le but du voyage des vacances. Le vacancier, le voyageur sait qu'il ne fait que passer dans un non-lieu, il accepte son statut provisoire de non existant parce qu'il est déjà parti. Parce qu'être là n'est rien, comme l'espace blanc entre les pointillés du récit de sa vie, jamais ressouvenu, parce que jamais « calculé » au sens adolescent du terme. On ne garde pas en mémoire ce que l'on a posé comme étant hors champ de la vie. On a décidé que ni les rêves, ni les dieux sont ici. Juste la normalité d'époque, son cadre obligé, sa puissante banalité tellement installée, incrustée dans notre présent qu'elle en devient fantomatique.

Ce faisant, on a enlevé à ce lieu toute possibilité d'émettre son atmosphère propre, son arôme de sens et de couleurs, de signes, pour celui qui l'habite, c'est-à-dire le conducteur, la conductrice de camion. Or l'atmosphère d'un lieu en est comme une troisième dimension à la fois très concrète et invisible, puissante qui change insensiblement tous les regards...



La durée est la clé de la perception « atmosphérique », sorte de philosophie morale sensible du lieu : ici des personnes passent du temps, un temps qui est une lutte de fond contre la défiguration imposée par le système global. Sur ce plan aussi, le film est magistral, il fait respirer au spectateur le nuage de signes qui se respire dans un lieu supposé être complètement *plat*, sans « fond », puisque sans présence imaginaire autre que sa propre banalité, où le béton, le bitume et les odeurs d'essence l'emporteraient sur toute autre atmosphère. En nous faisant respirer quelque chose de l'atmosphère du lieu, la cinéaste nous oblige à ressentir physiquement la force d'égalité et de dignité des personnes qui l'habitent. Mais cela reste hors champ du vacancier pressé qui efface le temps passé sur l'aire de l'autoroute en même temps qu'il en gomme l'image.

Quelle vraie liberté dans le regard pour avoir eu l'idée d'un film qui prend comme site d'élection un tel lieu ? Quel grand *geste de l'œil*, comme celui d'ouvrir les bras, que ce film ! Quel courage de la pensée, tout entier appuyé sur la certitude de la force égale entre les lieux, et les non situés dans le versant du monde, orphelin de toute image, et où un système global impose une forme de vie particulière, difficile à cause du cadre, de sa dureté blanche, couleur container, couleur frigo, couleur caravane, couleur du vide, couleur d'époque à laquelle le gris du béton enlève tout nacre, tout bleu... Un espace blanc, vide, bruyant, dans lequel il faut savoir habiter.



Il fallait à Isabelle Ingold, sans qu'elle en ait conscience, un tact absolu en face des personnes qui ont pour travail de conduire ces énormes camions d'un point à un autre du globe, car les containers sont transportés par bateau, entreposés dans d'immenses zones avant d'être posés sur les camions, et re-transportés vers tous les centres commerciaux qui forment d'autres immenses non-lieux d'une société où l'urbanisation des modes de vie – même en campagne – est un fait. Le transport autoroutier est le vecteur premier de tout le système de survie quotidien... et contrairement à ce que les usines, les mines du XIX^e siècle sont devenues dans les mémoires grâce à un puissant reflet dans la culture (romans, films, témoignages...), leur réalité matérielle est plongée dans l'espace blanc de ce qui existe en dehors de toute image...

Une aire d'autoroute dans le nord de la France, cet exact inverse du lieu d'élection onirique du vacancier, est pourtant un lieu où des êtres humains passent une grande partie de leur vie de travail : ils conduisent les grands camions au travers de toute l'Europe et au-delà... Ils sont les seuls habitants des autoroutes et de leurs aires. Ce sont eux qui transforment ces non-lieux en *lieux* : si on accepte la définition du non-lieu de l'anthropologue Marc Augé, ce contraire du village où les noms et les racines s'ancrent dans un paysage bien dessiné sur l'horizon de ce que l'on reconnaît. Le lieu est un but de voyage, un espace de curiosité. Mais qui se souvient du nom d'une aire d'autoroute ? Qui part en visiter une ? Qui se pose



la question de ce qui s'y passe comme forme de vie ? Les centres commerciaux, les aéroports, les autoroutes elles-mêmes et leurs aires sont des non-lieux surtout multipliés dans les espaces péri-urbains en extension sauvage, et au sein desquels le véhicule motorisé est une nécessité. Toutes ces banlieues autour des grandes mégapoles de la planète se ressemblent, ce sont elles que le vacancier fuit grâce aux autoroutes qui les traversent.

L'aire d'autoroute est le signe de la « péri-urbanisation » du monde en cours, et d'un style dominant de nos modes vie où nous ne sommes pas là où nous sommes – ni dans cet ascenseur, ni devant cet écran, ni dans cette voiture, ni à côté de cette pompe à essence. J'ai lu une version « sauvage » de la notion de non-lieu dans le roman policier *Je m'appelle Reviens*, (Alexandre Dumal, Gallimard 1995 p179) : « tel un équilibriste sur une corde tissée de points de suspensions » l'habitant du non lieu vit dans « un lieu neutre où l'on est seulement de passage, un lieu d'attente où on ne peut tendre que vers un seul but : le départ »; il décrivait ici *la prison* comme « non-lieu ». Il n'y a pas dans la définition anthropologique du « non-lieu », l'idée qu'il est une sorte de prison, puisque ce sont des lieux qui sont seulement traversés, puis d'une certaine façon, jamais habités. Mais un mode de vie dominant nous enferme dans des moments obligés, refusés secrètement, dans lesquels on circule en s'absentant, auxquels on refuse le statut de lieux de vie, d'où leur bascule dans la vaste zone des objets non figurés.



Le film d'Isabelle Ingold entre en douceur, avec une grande délicatesse, dans ce non-lieu que son regard transforme en lieu de vie, avec ses couleurs, sa force incroyable d'être du côté de ce qui est « infrastructurel » c'est-à-dire inscrit dans le fonctionnement économique de base de la société contemporaine. Elle suit les personnes qui conduisent ces camions terribles. Ils sont différents les uns des autres, ils ont des nationalités diverses, ils ont tous pendant la pause, leur façon d'être, leur présence : le temps de la prise de vue (caméra et montage) ressemble à celui de la respiration : obligée d'épouser son rythme pour enfin se poser dans ce lieu aux côtés de ses habitants réels, ceux qui conduisent les camions.

Ce film nous oblige à revisiter l'immense question : dans quel monde vivons nous ? C'est-à-dire : dans quel monde les hommes vivent ? Ce film rend justice aux formes jetées du mauvais côté de la chaîne des êtres, celle qui « de l'ange jusqu'à l'huître » assigne une bonne ou une mauvaise place, ou pas de place du tout. Là où il est établi qu'elles n'existent pas (expression de Mme du Deffand : « rien n'est heureux ici-bas, de l'ange jusqu'à l'huître »). Il y a des êtres humains ici qui habitent les espaces blancs entre les pointillés des récits et des images, et dont la force de vie transforme un non-lieu en lieu de vie. Mais il faut un grand film pour que cela soit perçu.

Véronique Nahoum-Grappe



Des rêves qui sont communs

Le lieu unique du film est une aire de repos d'autoroute en Picardie. Unité de lieu donc, mais pas unité de temps, semble-t-il, puisque ce qui est filmé est une succession de jours et de nuits. A moins que l'unité de temps, ici, ne soit donnée, justement, par cette succession : le temps insiste, omniprésent dans sa répétition, immuable dans son écoulement. C'est le temps comme événement, implacable, le temps comme destin. Dans le film, cette répétition du temps n'est pas séparable d'une répétition du lieu. On revient encore sur cette aire comme dans un lieu auquel on n'échappe pas, un lieu dont, en un sens, nous ne sommes jamais partis. L'aire devient ainsi l'aire du monde, la totalité de son espace, quoi que l'on fasse. De fait, dans le film, la répétition du temps se double d'une autre répétition : celle du travail, de l'ordre mécanique du travail qui impose aussi leur destin à ceux qui sont pris dans cet ordre, c'est-à-dire à tous.

Travailler sur l'aire veut dire revenir toujours sur l'aire, chaque jour et chaque nuit, reprendre les mêmes gestes, les mêmes mots. Être routier veut dire revenir toujours sur l'aire, tracer des boucles à travers l'Europe qui ramènent pourtant au même endroit. *Des jours et des nuits sur l'aire* montrerait l'ordre implacable du travail et ce qu'il implique : répétition, emprisonnement, aliénation.



Le film d'Isabelle Ingold est pourtant plus complexe puisque l'ordre du travail ainsi exhibé se double du fait que ceux qui le subissent en même temps le pensent, le parlent et le questionnent, l'analysent et le critiquent. Se double aussi du fait que ceux qui sont pris dans la répétition que son ordre exige se rencontrent, se connaissent, sont ensemble, partagent leurs existences et inventent des formes de solidarité qui échappent à l'aliénation : se rencontrer, se parler, penser ensemble, manger ensemble, s'entraider, sont déjà des façons de se réapproprier, de produire au sein de ce qui vous dépossède des moyens pour inventer des formes de résistance, de critique, d'autonomie.

Des jours et des nuits sur l'aire filme donc surtout une tension, un rapport de force entre ce qui s'impose aux hommes, ce qu'impose aux hommes la logique actuelle du travail, et ce qui déborde cette logique, les points où des trouées apparaissent, où une autre logique est réelle, où d'autres possibles émergent. Ce qui est filmé est le système et les failles, les lézardes qui, à l'intérieur même du système, à sa propre surface, en sont aussi les effets, ceux qui pourront peut-être commencer son écroulement.

Ce qu'elle filme, ce sont les effets du travail : sur les corps, sur les existences, sur les lieux, sur le temps quotidien qui est le théâtre où nous ne pouvons que vivre. Dans le film, ces effets du travail sont rattachés à un ordre politique et historique qui est celui de notre



politique, de notre histoire au présent. Le politique ici n'est pas abordé de manière abstraite, idéologique, bavarde, mais par le biais d'un regard qui contemple ce que fait le travail, ce que fait la politique, ce qu'ils produisent concrètement. Qu'arrive-t-il à nos existences ? Qu'arrive-t-il à nos corps ? Qu'arrive-t-il à notre pensée du fait de l'ordre politique européen aujourd'hui ?

Ce sont les questions que pose ce documentaire et qui sont à la fois des questions qui relèvent d'un point de vue matérialiste et d'un point de vue de cinéaste : quels sont les effets audibles et visibles de l'Europe néolibérale d'aujourd'hui ? Mais la question qui est posée est tout autant : quelles sont les limites visibles et audibles de ces effets, limites par lesquelles ils sont déjà contestés, mis en péril – et avec eux la politique qui en est la cause, permettant déjà la possibilité d'autres existences, d'autres affects, d'autres pensées ?

Le travail, l'économie, la logique politique européenne sont ici saisis comme exerçant une emprise à tous les niveaux, un pouvoir investissant les corps, les têtes, les vies. Ce sont ces corps, ces têtes et ces vies qui sont montrés à l'écran, devenant visibles et audibles tandis que le pouvoir les rend invisibles, inaudibles, les réduisant à des matières malléables, quantifiables, abstraites, monnayables.



L'aire est une suite d'espaces séparés, distincts. Bien sûr, l'on peut passer du parking à la cafétéria, de la station d'essence à la supérette ou à une chambre d'hôtel hermétiquement close, identique aux autres chambres du même hôtel. Passer d'une partie à une autre, c'est encore tourner dans l'espace balisé et fonctionnel de l'aire qui impose des possibilités précises, prédéterminées : ici on achète de l'essence, là on fait quelques courses, à un autre endroit on s'enferme et on dort. Circuler, passer d'une zone à une autre, c'est passer d'une fonction à une autre en respectant la loi de telle zone, la loi générale qui oblige ici à faire cela et là à faire ceci.

Pourtant, à l'intérieur de cet espace, la vie persiste, les corps se parlent, les voix se rencontrent, les désirs s'affirment, les regards s'échangent, l'intelligence travaille. On s'invite à manger, on offre de partager son repas avec celui qui n'en a pas, on parle de sa propre existence singulière, on analyse sa situation, on met au jour les effets de l'ordre néolibéral européen. On parle toujours de soi, de ce qui arrive à soi. Et parler de ce qui arrive à soi, c'est dire ce qui arrive aux autres : la même solitude, les mêmes déchirements, la même exploitation, des rêves qui sont communs. Une intelligence collective devient possible, non pas théorique, institutionnalisée, mais concrète et prolétaire.



Le film d'Isabelle Ingold rend audible cette parole, l'écoute et montre les visages qui la portent. Le film, par ses plans, son montage, rejoint et accompagne cette production d'un commun, montre que cette parole est commune, révèle le commun de ce discours autant éthique que politique. C'est ce que fait le film : traverser les espaces séparés de l'aire, joindre ce qui s'y trouve déconnecté, créer des rapports entre ce que l'aire disjoint et tend à maintenir séparé. La logique du film est ainsi esthétique et politique : elle met au jour du politique à l'œuvre, à savoir l'ordre politique qui exerce son emprise et la résistance quotidienne à cet ordre, autant qu'elle prend part à cette réalité politique en en permettant la conscience, en s'accordant à ce qui la fait dérailler, en favorisant de manière tout aussi politique son sabotage.

Ce que montre le film, de la plus belle des façons, est que le politique n'est pas une sphère séparée qui serait la propriété des spécialistes, d'une partie réservée de l'élite européenne. Le politique existe dans le quotidien de tous, et tous parlent et pensent le politique, même les prolétaires des autoroutes, même les femmes de ménage, même celui qui parle mal dans n'importe quelle langue.

Croire que l'homme commun est actuellement séparé du politique, faire croire que le politique ne peut être que l'affaire de spécialistes dont c'est le métier, ne peut que servir



un pouvoir aliénant et destructeur. Ce sont ces croyances que renverse le film d'Isabelle Ingold – film au plus près de ce qu'est le politique aujourd'hui en Europe, de ses formes, de ses processus, des possibilités de contestation et d'invention.

C'est alors une autre histoire qui apparaît, qui devient possible, à la fois un autre récit et une autre forme historique du travail et du politique. *Des jours et des nuits sur l'aire* n'est pas un film sur le politique, il est lui-même politique, il est de multiples façons du politique en acte – un film *avec* les paroles et les existences politiques, avec les corps et les visages qui sont politiques, avec les rêves et les désirs qui sont politiques. Ne se trompant pas d'ennemi, participant au contraire à la résistance réelle. Un film qui montre une partie de ce qu'est l'Europe aujourd'hui. Un film qui – c'est le plus important – fait surtout résonner ce que l'Europe pourrait être. Ce qu'en un sens elle est déjà.

Jean-Philippe Cazier (extraits d'un article publié sur Diacritik.com)



On se surprend à les aimer

La douceur, la tendresse, la simplicité, la détermination aussi peut-être avec laquelle Isabelle Ingold nous emmène dans l'univers si particulier qu'est une aire, m'ont touchée de façon bien aimable. Particulier oui l'univers des habitants de ce lieu de passage, et pourtant... ce monde de l'entre-deux – entre deux pays, entre deux morceaux de route, entre deux moment de vie –, n'est-il pas aussi le nôtre, celui de toute vie où jamais l'on ne se pose sans imaginer reprendre la route, parce que le mouvement est vital quand bien même parfois on aspire au repos... C'est un peu ce que nous dit Isabelle Ingold à travers la peinture poétique de ces héros du quotidien. On se surprend à les aimer, à aimer être avec eux.

« Tout film de fiction est un peu documentaire », disait Chantal Akerman, et elle poursuivait... « Je pense que les grands films de fiction ont quelque chose de documentaire... » Je dirai à sa suite... si le regard d'Isabelle Ingold est aussi documentaire, il est indéniable qu'il construit une fiction dans laquelle il nous entraîne... La vie est à la lisière de ces deux façons de voir et de concevoir, dont la séparation somme toute est artificielle et c'est sur cette troisième voix – pardon voie –, si délicieusement surprenante, que nous sommes entraînés.



La mise en lumière n'est pas étrangère à ce sentiment... L'éclairage porté sur un lieu et sur des êtres qui ne nous sont pas familiers – car ni notre attention ni notre regard n'ont l'habitude de se poser sur eux – est magnifique. L'attention toute particulière dont ils sont le sujet leur confère à l'égal de la lumière, une véritable beauté.

Aucun discours, juste un regard, mais quel regard... Il nous invite à vivre l'inattendu et nous nous surprenons à le vivre avec une grande simplicité et quelque chose qui serait presque de l'ordre de l'affection pour tous ces personnages humains dont aucun ne nous est (in fine) tout à fait étranger ! Avec une placidité pénétrante qui nous aimante.

Ce qui est beau dans ce cinéma-là, c'est qu'il nous emmène dans un ailleurs étrange et familier où le regard donne à voir au-delà ce que nous croyons voir. Et soudain se dessine en filigrane ce qui se passe dans un autre espace, où il est question également de séance, d'ombre et d'éclairage, de projection, l'espace analytique... Et je comprends mieux pourquoi j'ai aimé cette mise en lumière qui va au plus près du sensible sans jamais faire acte d'impudeur... Ce respect qu'aucun inattendu ne saura heurter car il y serait aussi question d'amour.

Virginie Megglé (extrait d'un article publié sur www.pyschanalyse-en-mouvement.net)



L'homme et l'enfant regardent au loin le champ de blé et la moissonneuse qui se rapproche inexorablement. Image, naissance, vie et mort accomplies par le signe, traversant le sillon, le dessin en mouvement soudainement suspendu, presque figé. L'image pénètre le silence et le cri du symbole où le réel chante une ode de pure mélancolie. Soudainement un prodige a lieu, le geste d'une métamorphose, une image s'est glissée pour l'éternité entre le temps et le temps, durée arrêtée qui dans l'instant se dilue, vers laquelle nous regardons et que nous embrassons inéluctablement.

Une ligne poétique incessamment sous-jacente crée une perspective intérieure aux images et les révèle. Sa trace apparaît dans la mise en regard des images elles-mêmes et des plans, et forme le rythme qui court tout au long des séquences. Ligne traversant le mystère des lieux, des juxtapositions, énigme lentement aiguisée par le chant mouvant d'une guitare, alors flottement d'un lointain dans la vision et la pensée où la présence ici s'ouvre et advient.

Là, je rencontre quelqu'un à l'endroit de nulle part et le connais avec et par le regard. Quelqu'un rencontre quelqu'un où d'autres se retrouvent. Par le regard humecté des images, car là quelqu'un regarde en voyant et voit en regardant. Un œil, un va-et-vient des plans font que le cinéma ici n'est plus seulement cette image au-devant, mais quelqu'un qui voit et de même aussi regarde, regarde seulement – quelqu'un comme quelqu'un. L'image retourne vers chacun de nous, ouvrant un regard partagé qui s'illimite et se perd ici, de l'un à l'autre.



Au début, des scintillements conduisent au sommeil et au rêve, ils glissent sur la nuit. Le film commence balayant des signes indécis, flottants à la surface, comme il le fera tout au long des images avec le vent caressant les indices épars, métonymies du souffle et traces irrésolues, résidus en partance appelant au détour le seul dessin des mots et la volute d'une voix esquissant un poème, déposant une métaphore sur la lumière des ombres en écrivant l'image et ses visages. Ainsi, le simple déplacement des signes, un clignement d'œil, un interstice et quelques mouvements aux teintes liquides, les reflets telles des larmes secrètes, intimes, évaporées déjà.

Se saisissant des images hors-champ avec le cadre-voyant, comme une main se saisit de ce qu'elle manipule, et toujours au-devant, à la lisière du regard, attrapant les images qui dans le cadre dérivent au loin – ajustant une encoche sur le vide – le film délimite ici une valeur particulière à l'illimité du lieu. Un au-dehors sans marges et un dedans toujours étoilé à nouveau vers le dehors, annonçant le retour incessant de la présence, tels ces oiseaux portant messages et ceux qui par le cercle de leur envol reviennent, mais jamais ne se posent vraiment. Toujours libres dans l'air au-dessus de l'aire, mouvante métaphore des espaces et des sentiments traversés, figurant autant d'échos portés par le réel frémissant à l'arrière-fond des images.

François Laroche-Valière



RECUEIL AUTOUR DU FILM "DES JOURS ET DES NUITS SUR L'AIRE"

TEXTES ÉCRITS PAR
MARIANNE AMARÉ
JEAN-PHILIPPE CAZIER
FRANÇOIS LAROCHE-VALIÈRE
VIRGINE MEGGLÉ
VÉRONIQUE NAHOUM-GRAPPE

PHOTOGRAPHIES DE
VIVIANNE PERELMUTER & ISABELLE INGOLD