

Lockhart, Sharon. "Love is fleeting. Passion is forever." *Les saisons: Revue de cinéma*, No. 3, 2021.

Les saisons	Une part discrète du film	Fr	3
Revue de cinéma	Cinéma Journal		
Uis Rhodes	Whose History?	Fr	2
		En	6
	Dissident Lines	Fr	8
		En	12
Alexandra Cuesta	Notes, Imprints (on love). Notes and Diaries, 2016-2018	Fr	13
		En	16
Sharon Lockhart	Love is fleeting. Passion is forever	Fr	27
		En	29
Larry Gottheim	Time of Ceremony: Corn	Fr	30
		En	31
	Going Home: Barn Rushes	Fr	42
		En	53
Bruno Delgado Ramo	Locations	Fr	74
		En	77
Helga Fanderl	Constellations	Fr	79
		En	80

Lorsqu'on m'a demandé d'écrire un texte pour *Les Saisons*, j'ai fait le tour de mes projets pour voir si quelque chose pourrait convenir et m'aidier, d'une façon ou d'une autre, à réfléchir à ma pratique. Je suis tombée sur les débuts d'un projet que j'avais commencé avec cet inventeur qu'était Jean-Pierre Beauviala¹. Dans un carnet que j'avais ouvert pour ce projet, j'ai trouvé le titre de cet essai, une citation de JP lors d'un entretien que j'avais fait avec lui. Je me rappelle toutes les raisons pour lesquelles j'avais trouvé ce personnage si fascinant: c'était un ingénieur qui s'était investi dans la conception d'une mécanique parfaitement construite, c'était un être humain doué de passion, qui aimait son métier, ses amis, ses collègues de travail et ses amoureuses, enfin son engagement consistait à faire en sorte que la société accorde toute leur place à ces sujets d'intérêt. Pour lui, le travail et l'amour étaient la même chose. J'ai réfléchi à ma propre relation à la caméra en général, à mon Aaton et aux films que j'ai faits avec elle. J'ai aussi pensé au thème de l'amour dans mes films, thème qui, à bien y réfléchir, est sous-jacent à tout ce que j'ai fait, mais dont j'ai rarement parlé, et qui est toujours dissimulé par une approche structurelle rigoureuse.

En 1994 j'ai fait mon premier film, *Khalli, Shaun, A Woman Under the Influence*, qui combinait des tests de maquillage pour effets spéciaux et une revisitation de la dernière scène du film de Cassavetes. Comme je n'avais jamais fait de film avant, j'engageai un opérateur pour s'occuper des questions techniques. Mon impression fut que la nature physique du film offrait une structure avec laquelle il était très satisfaisant de travailler. De la taille des magasins résultaient des segments de temps limités et distincts, fondés sur le mouvement répété d'ouverture et de fermeture de l'obturateur, et les objectifs à focale fixe définissaient l'image d'une façon elle aussi limitée, construite. Je découvris également que j'étais bien plus efficace devant la caméra, avec le sujet filmé, allant et venant entre ce que l'on voyait derrière la caméra et ce qu'il y avait devant elle, établissant une communication physique entre les deux champs. Ce qui, à l'origine, m'avait paru un handicap (mon incapacité à manier moi-même la caméra) s'était transformé en une façon positive de faire des images, et ce pour les vingt ans à venir.

Mes trois films suivants, *Goshogaoka*, *Teatro Amazonas* et *NO*, étaient tous trois définis en partie par la technologie qui les avait produits (les magasins de 122 m équipant les caméras 16 mm, le temps maximum qu'on peut tirer d'un magasin contenant 300 m de pellicule 35 mm, en utilisant une caméra à 3 perforations, et des objectifs à angle de vision normale). Mais avec le recul, je pense que chacun d'eux avait en réalité pour sujet les gens qui se trouvaient devant la caméra et la relation que j'avais avec eux. *Goshogaoka* devint une sorte de projet communautaire au fil des trois mois que je passai à travailler avec les filles et leurs familles, et après que le projet eut été achevé, je continuai de rester en contact avec plusieurs de ces filles, des années après, lorsqu'elles eurent des enfants à leur tour. Dans l'intervalle, la chorégraphie fonctionna comme un excellent dispositif pour m'aidier à négocier mes relations avec les protagonistes, à que je sois devant ou derrière la caméra. Cette chorégraphie donna un rythme à ces relations, d'une façon qui reproduisait les opérations mécaniques, répétitives, liées au fonctionnement de la caméra. Dans *NO*, l'importance d'une prise de vue rigoureusement construite et celle de la chorégraphie du film sont telles qu'on pourrait manquer de percevoir la relation de tendresse existant entre mari et femme, et les mois que je passai à les approcher peu à peu, et à connaître leur environnement.

C'est au milieu du projet *NO* que je commençai à chercher une caméra 16 mm pour faire un film sur les enfants d'une petite ville rurale des contreforts des montagnes de la Sierra Nevada, en Californie. Je savais que si j'amenais un cadreur ou une équipe de la taille de celle avec laquelle j'avais travaillé sur mes trois films précédents, le résultat en serait changé. Il devait y avoir un certain degré d'intimité dans le processus et, dans la mesure où le film devait être tourné au cœur du paysage, la caméra devait être assez mobile. Je recherchais un modèle qui soit facile à manier et qui ait un large viseur, pour permettre le type de cadrage précis qui avait eu jusqu'alors un rôle important dans ma pratique. J'en discutai avec des cinéastes, fis des essais avec leurs caméras, et lus tout ce que je pus trouver sur différents modèles. J'étais découragée par la complexité de la plupart des caméras et par le fait qu'il était impossible de cadrer une image, étant donné l'exiguïté de leurs viseurs. Finalement, mes recherches me conduisirent à la caméra Aaton, et à son inventeur, l'ingénieur français Jean-Pierre Beauviala.

L'Aaton était conçue de façon complètement différente. Elle était faite pour être légère, silencieuse, facile à manier et à réparer, et pourtant, logique et précise dans tous ses aspects. Elle était conçue pour des cinéastes et non pour des techniciens. J'achetai une Aaton LTR-7 avec une lentille Zeiss 25 mm et deux magasins de 122 m. Elle correspondait parfaitement au projet pour lequel je l'avais achetée.

Tourné sur trois ans, *Pine Flat* était différent de tout ce que j'avais fait avant. Il me fallut plusieurs années pour le réaliser et je vis grandir beaucoup d'enfants devant ma caméra. Nous avions établi un lien fort, qui devint même plus étroit que celui que j'avais formé avec la communauté de *Goshogaoka*. Les douze prises de dix minutes utilisant à nouveau, chacune, le métrage maximum de pellicule que pouvait fournir un magasin de 122 m, chaque plan se situait dans un paysage différent et était planifié, avec mes sujets, à partir des activités qui leur plaisaient. Ensemble, avec les enfants, nous avons repéré des lieux, traînant la caméra à travers les collines, jusqu'à des cascades, sur les berges de la rivière, dans la pluie, la neige, la chaleur des jours d'été. Avec les années, je me mis à aimer de plus en plus mon Aaton. Sa relative mobilité nous permettait de filmer des paysages vraiment splendides et parfois reculés. Son mécanisme silencieux permettait des plans intimes, avec un enregistrement du son très simple. Son large viseur et sa dioptrie me permettaient de cadrer précisément chaque plan et de montrer aux enfants à quoi l'image allait ressembler. Ils devinrent experts dans l'art de savoir dans quel cadre ils jouaient et comment la lumière évoluait à l'intérieur. J'aimais le travail quotidien qui consistait à charger et décharger la bobine, et à nettoyer après chaque tournage la caméra. Ses attributs physiques — la façon dont on la portait sur l'épaule, comme un chat, sa poignée lisse sculptée à la main dans du noyer — étaient uniques. Pour moi, l'Aaton était une machine vraiment remarquable.

De par ma recherche d'une caméra, et au cours de la production de *Pine Flat*, je m'intéressai de plus en plus à l'inventeur de ma caméra, et en devins curieuse. Durant l'hiver 2002, je fus invitée par l'université Harvard à projeter *Goshogaoka* et à envisager un projet d'exposition. Ma proposition initiale était celle d'une exposition à partir des archives de Beauviala. Je décidai de me rendre à Grenoble et d'y passer une semaine, de rencontrer Jean-Pierre, de l'interviewer et de l'approcher pour lui proposer de mettre en œuvre un projet.

Il fut incroyablement accueillant. La première fois que je vis ses archives, tout était couvert de poussière: des lettres et des dessins se décomposaient, des prototypes étaient jetés au hasard dans des boîtes. Il y avait quantité de boîtes débordant d'une histoire importante, mais non ordonnée. JP s'intéressait plus à l'invention sur laquelle il travaillait à ce moment précis qu'il ne souhaitait se replonger dans le passé, mais il voulut me faire plaisir en passant en revue les boîtes et me présentant à son équipe. Ce qui me frappa, dans tout ce matériel, c'était sa nature éminemment personnelle. J'adorais les publicités pleines d'humour qu'il avait faites, et les films qu'il avait tournés avec ses petites amies, alors qu'il était toujours en train de tester ses inventions. Par bien des aspects, c'étaient des *home movies*, fixant l'histoire de sa vie amoureuse, et pourtant, chacun avait été tourné au service de la caméra et fixait l'histoire de son évolution et de sa vie, une fois qu'elle avait été mise au monde. Je me souviens, par exemple, d'une petite amie, nue dans son lit, qui lisait un livre de philosophie, ou de mathématiques. JP travaillait comme un artiste, mettant à contribution le monde autour de lui. Il n'y avait pas de séparation nette entre son travail et sa vie. Je voulais faire un film à partir de ses tests, un film sur sa vie amoureuse et sa passion pour le cinéma. J'imaginai une ode à l'amour, faite de pièces et de morceaux pris dans ses archives, une histoire de caméra et de passion tout à la fois.

Il était résolument attaché à la dimension locale, et avait conçu son lieu de production en réponse aux critiques de l'urbanisme des années 1960. Son laboratoire-usine était situé au cœur de la ville, au milieu d'un ensemble de boutiques, des deux côtés d'une petite rue, parmi des échoppes, des cafés et des restaurants. JP était fier de rejoindre chaque jour ses collaborateurs qui travaillaient en devanture de magasins, de part et d'autre de la rue de la Paix. On lui disait toujours qu'il perdait son temps (et son argent) à aller et venir entre les différents lieux. Il tenait à cette résistance à une approche fonctionnelle de la production, disant: «Jamais nous ne partirons dans la zone industrielle, soi-disant fonctionnelle, ce qui pour moi veut dire prendre sa voiture, aller travailler, rentrer dormir. Chez Aaton, beaucoup de gens viennent au travail en vélo ou à pied.» Il aimait les vitrines et pensait que les passants devraient pouvoir voir à l'intérieur ce qu'on y construisait, et aussi, que les employés devaient avoir un lien avec la rue et faire partie de ce tissu qui compose un quartier.

Parmi les principes fondateurs d'Aaton, il y avait le fait que le travail ne doit pas être invisible. Lors de ma visite, JP me présenta à tous ceux qui travaillaient pour lui. La hiérarchie régissant normalement un lieu de travail n'avait pas d'intérêt pour lui. «Ici les décisions sont la responsabilité de tous», disait-il. Chez Aaton, l'organisation du lieu de travail et de la production était politique. La simplicité des caméras Aaton permettait de filmer d'une façon plus flexible, mobile, et elle révolutionna le film documentaire. Rien d'étonnant à ce qu'il y ait eu, dans tout ce que ces gens faisaient, une part d'humanisme. Par exemple, dans le bureau de Jean-Pierre, et partout où c'était possible ailleurs, il n'y avait pas de lumière artificielle. Comme il me le dit lui-même: «Quand la lumière s'en va, c'est la fin de la journée.» Quand bien même, à l'époque, il travaillait sur des caméras numériques et des enregistreurs innovants, il restait attaché à l'analogique. Il me demanda de ne pas utiliser d'enregistreur pendant que je l'interviewais, disant que les mots devaient passer directement par ma main.

Alors que nous nous frayions un chemin parmi les boîtes de matériaux divers, ce qui nous apparaissait était une histoire virtuelle d'un demi-siècle de cinéma français. Je trouvais par exemple une merveilleuse bobine de film négatif original de Godard, avec sa charte de couleurs, tournée au bord d'une rivière. Ce film résultait de sa longue collaboration avec JP. Godard souhaitait que sa caméra tienne dans sa boîte à gants. JP était tellement ravi que ces rushes me plaisaient qu'il découpa 30 cm de pellicule pour me les donner. Il me fallut refuser son offre et lui reprocher de ne pas accorder à ces matériaux la valeur qui leur était due. En une autre occasion, il me montra le premier de ses tests de synchronisation du son qui était abouti. Je me souviens qu'il avait été tourné face à un miroir, reflétant la caméra et son petit garçon, Julien, assis sur une table, ainsi que les voitures dans la rue, par la fenêtre.

JP collabora avec bien des figures qui sont pour moi des modèles: ils allaient le voir à Grenoble, pour tester un nouvel équipement ou réparer leur fidèle caméra. Lors d'une autre visite à Grenoble, Raymond Depardon était là: sa caméra était tombée à l'eau pendant qu'il tournait. Pendant la même visite, je photographiai une copie de la LTR fabriquée à partir de cannettes de soda en fer blanc par l'un des protagonistes d'un film africain de Jean Rouch. JP n'avait jamais vraiment pensé que ces fragments de sa vie et de ses recherches pouvaient intéresser qui que ce soit au-delà du cercle de ses amis proches, mais j'étais sûre que cette histoire devait être préservée. On me présenta à quelque'un de la Cinémathèque française, et finalement, cette institution put acheter l'ensemble des archives.

L'interview ne prit jamais la forme d'un texte qu'on puisse lire, et je ne parvins pas à faire le film que j'aurais envisagé. Une fois que la Cinémathèque eut tout acquis, la façon dont j'appréhendais ce matériau devint différente. Des règles avaient été établies qui limitaient les interactions. Une large part des archives avait été installée à Paris, et JP avait désormais une autre perception de sa propre importance et de celle de ses archives. Dès lors, il était clair qu'il n'était plus possible de poursuivre mon projet.

Pourtant, bien des idées que m'avait inspirées ma rencontre avec JP jouèrent ensuite un rôle dans mon travail. Mon projet suivant avait pour objet le travail, et je pensai beaucoup aux vitrines sur rue d'Aaton pendant que je faisais des recherches, puis filmais *Lunchbreak*. *Exit*, documentaire sur des ouvriers quittant le chantier naval de Bath Iron Works, fut filmé avec mon Aaton, de même que *Double Tide*, documentaire sur une femme ramassant des palourdes pendant ce moment rare où deux marées ont lieu le même jour. Dans chacun de ces trois films, je souhaitais évoquer l'invisibilité du travail. *Double Tide* eut un rythme de tournage particulièrement satisfaisant, nous déchargions et rechargions les magasins, dormant trois ou quatre heures, puis répétant le même processus, chaque jour pendant une semaine. Pour chaque rush de 45 minutes, nous avions quatre magasins. Le film n'aurait pas été possible sans l'aisance que nous donnait le fait de pouvoir recharger rapidement les magasins.

L'idée qu'avait Jean-Pierre de ce qu'a de vibrant la vie de la cité était aussi présente lorsque je filmai *Podworka* dans la ville de Lodz, en Pologne, à l'été 2009, à nouveau avec une Aaton LTR. La dernière fois que j'ai utilisé mon Aaton, c'était pour un court-métrage que j'ai tourné durant l'été 2014 avec Miliena, l'une des enfants que j'aurais rencontrés à Lodz et avec lesquels j'étais restée en contact. Miliena avait perdu ses deux parents et vivait dans une institution lorsque nous avons parlé de faire un film sur sa vie. Nous avons fini par recréer la séquence finale des *Quatre cents coups* de Truffaut sur la côte polonaise de la Baltique. Si ce devait être la dernière fois que j'utilisais jamais mon Aaton, ce serait une fin appropriée, parce qu'il s'agissait vraiment là d'une œuvre d'amour.

En 2009, j'entamai un autre projet qui devait me permettre de travailler à partir d'archives pour faire une sorte de portrait. Le projet supposait que je travaillais avec les papiers de la chorégraphe Noa Eshkol, à Tel Aviv. Avec ses collaborateurs, je pus rendre hommage à son parcours comme à son activité, à travers un ensemble qui incluait ses archives matérielles, deux installations filmiques et une série de photographies. Par bien des aspects, l'activité de Noa Eshkol était le reflet de celle de Jean-Pierre. C'était une originale qui tenait à sa façon de faire les choses et était entourée d'une équipe de collaborateurs dévoués. Quand je rencontrais les femmes de la Fondation Eshkol, un an après sa mort, elles m'expliquaient, lorsqu'elles travaillaient, une vie quasi communautaire. Eshkol était aussi un inventeur, elle avait inventé le seul système de notation du mouvement capable de rendre compte de toute locomotion animale, et elle maintenait son processus de travail au cœur de sa vie quotidienne. Il était donc tout à fait juste que l'ingénieur du son des films que je fis sur Eshkol soit un vrai fan du magnétophone numérique Cantar fabriqué par Aaton.

Quand je repense à ce qui rapproche ce que j'aurais envisagé à partir des archives Beauviala et ce que j'ai pu faire avec Eshkol, ce qui me frappe, c'est que le film est un médium d'amour. Quand je rencontre des objets, des paysages, des personnes fascinants, je me sers du film pour les partager. Pour éviter d'être sentimentale ou nostalgique, j'immerge souvent ces relations sous une structure qui peut permettre au spectateur de les découvrir et d'en faire l'expérience.

Dans un coin du studio de danse de Noa Eshkol, étaient suspendues sept sphères en fil de fer, couvertes de poussière. Je demandai aux danseuses et danseur ce qu'étaient ces sculptures, ils me répondirent que ce n'étaient que des diagrammes que Noa avait utilisés un jour, et qu'ils étaient là depuis plus longtemps que quiconque pouvait se le rappeler, si bien que personne ne faisait plus attention à leur présence. Chaque sphère était une maquette décrivant le mouvement d'un membre autour d'une articulation. Nous les avons décrochées, astiquées, et photographiées en studio, tournant comme vire-rait un danseur. Jean-Pierre et ses archives étaient pour moi un sujet perdu. Peut-être ferais-je mieux d'y voir un amour perdu.

¹ Né à Alès en 1937, mort à Paris en 2019, l'ingénieur français Jean-Pierre Beauviala conçut et créa des caméras et enregistreurs sonores révolutionnaires, au sein de la société Aaton qu'il avait fondée, à Grenoble, en 1971. Deux ans plus tard, la première caméra légère Aaton LTR 16 mm, devenait ainsi, selon Caroline Champetier et Julien Beauviala, «le symbole de liberté des documentaristes du monde entier». Les inventions de Jean-Pierre Beauviala traduisent à la fois son souci d'innovation technique et son compagnonnage étroit avec Jean-Luc Godard, Jean Rouch ou Raymond Depardon: inspirées par ces cinéastes, elles en inspireront d'autres, ainsi que des vidéastes et artistes. La Cinémathèque française conserve à Paris ses archives et appareils. (1)(17)

Sharon Lockhart

"Love is fleeting. Passion is forever"
Jean Pierre Beauviala

When asked to contribute something to *Les Saisons* I went back through my projects to see if there was something that might be appropriate to the forum and help me in some way rethink my process. I came across the beginnings of a project I had started with the inventor, Jean-Pierre Beauviala.¹ In a notebook I had started for the project, I found the epigraph to this essay, a quote from JP when I had interviewed him. I was reminded of all the reasons I found him to be a fascinating figure: he was an engineer involved in an extremely structured mechanical device, he was a passionate human being who loved his practice, his friends, co-workers, and lovers, and he was committed to re-envisioning society to make room for these interests. For him, work and love were the same thing. I rethought my own relationship to cameras in general and my Aaton and the films I made with it. I also thought about the theme of love in my films, one that, in retrospect, was the undercurrent of everything I've done, but that I rarely spoke about and always submerged beneath a rigorous structural approach.

In 1994 I made my first film, *Khalli, Shaun, A Woman Under the Influence*, a combination of disfiguring makeup tests and a reworking of the last scene of Cassavetes' film. Having never made a film before, I hired a camera operator to take care of the technical requirements. I found the physical nature of film provided a very satisfying structure to work with. The size of the magazine provided very distinct and limited time segments based on the repeated opening and closing of the shutter, and the fixed lenses defined the image in a similarly limited and structured way. I also discovered I was much more effective in front of the camera with the subject, moving back and forth between the view behind the camera and in front of it, communicating physically. What I had originally seen as a handicap (my inability to operate the film camera) turned into a positive way of engaging the image for twenty plus years.

My next three films, *Goshogaoka*, *Teatro Amazonas* and *No*, were all defined in part by the technology that produced them (the 400-foot magazines of 16mm cameras, the maximum time you can get out of a 1000-foot 35mm magazine shot on a 3-perf camera, and the optics of a normal lens' field of view). But, looking back, each of them really was about the people in front of the camera and my relationship to them. *Goshogaoka* became something of a community project over the three months I spent working with the girls and their families and, after the project was completed, I continued to stay in touch with many of the girls years later when they had their own children. Choreography, meanwhile, worked as a great device to help me negotiate my relationship in front of and behind the camera. It gave a structure to those relationships that mirrored the repetitive, mechanical operations of the camera.

One might miss the tender relationship between the husband and wife in *NO* and the months I spent getting to know them and their land because the rigorously structured optics and choreography of the film are foregrounded.

It was in the midst of the *NO* project that I began researching 16mm cameras to make a film of children in a small rural town in the foothills of California's Sierra Nevada mountains. If I brought a camera person or a team of the size I had worked with on the previous three films, I knew that it would alter the results. There had to be a level of intimacy in the process and, since the film would be shot amid the landscape, the camera had to be fairly mobile. I was looking for a model that was easy to operate and had a large viewfinder for the kind of precise framing that had been an important part of my practice. I spoke with filmmakers, tried out their cameras and read everything I could about different models. I was discouraged by the complexity of most cameras and how it was impossible to frame an image due to their small viewfinders. Eventually, my research led me to the Aaton camera and then to its inventor, French engineer Jean-Pierre Beauviala.

The Aaton was completely different in its approach. It was designed to be nimble, quiet, easy to use and repair, yet logical and precise in every way. It was designed for filmmakers and not camera technicians. I purchased an Aaton LTR-7 with a 25mm Zeiss lens and two 400-foot magazines, and it was perfect for the project that I had bought it for.

Shot over the course of three years, *Pine Flat* was different from anything I had done. It took years to make and I got to see many of the children grow up in front of the camera. We formed a strong bond that grew even tighter than the community I formed during *Goshogaoka*. The twelve ten-minute takes again used the maximum footage a 400-foot magazine could produce, each shot was set in a different landscape and planned out with my subjects based on activities they enjoyed. Together with the children I scouted locations, lugging the camera up hills, to waterfalls, down river embankments, in rain, snow, and hot summer days. Over those years I grew to love my Aaton. Its relative mobility allowed us to film in truly beautiful and somewhat remote landscapes. Its quiet mechanics allowed for intimate shots with very simple sound recording. Its large viewfinder and diopter allowed me to precisely frame each shot and show the children what the image was going to look like. They became experts at knowing the frame they were performing in and how the light moved within it. I loved the daily labor of loading and downloading the film and cleaning the camera after each shoot. The camera's physical attributes—the way it sat on one's shoulder like a cat, the smooth, hand-carved walnut grip—were unique. For me, the Aaton was a truly remarkable machine.

Through my camera research and in the production *Pine Flat*, I became more and more interested in, and curious about, the inventor of my camera. In the winter of 2002, I was invited to Harvard University to screen *Goshogaoka* and begin conversations about an exhibition. My initial proposal was an exhibition engaging Beauviala's archive. I decided to visit Grenoble for a week, meet Jean-Pierre, interview him, and approach him about developing a project.

He was incredibly welcoming. In my first encounter with the archive, everything was dusty, letters and drawings were rotting, prototypes were haphazardly thrown in boxes. It consisted of boxes and boxes of important but unorganized history. JP was more interested in the invention he was working on in the moment than looking back at his past, but he humored me by going through boxes and introducing me to his team. What struck me about all this material was the very personal nature of it all. I loved the many humorous advertisements he made and the films he shot of his girlfriends, always while testing inventions. In many ways they were like home movies, recording the history of his love life, yet each one was shot in service of his camera and recorded the history of its development and life in the world. For example, I remember a girlfriend, naked in bed, reading a book about philosophy or mathematics. He worked like an artist, engaging the world around him. There was no rigid separation between work and life. I wanted to make a film out of his tests, a film about his love life and his passion for cinema. I imagined an ode to love constructed of bits and pieces gathered from the archive, a history of both camera and passion.

He was resolutely local and thought of his manufacturing site as a response to urbanist critiques of the 1960s. His laboratory/factory was located in the center of the city amongst a set of storefronts on either side of a small street close to shops, cafes, and restaurants. JP prided himself on joining his collaborators daily in the shop windows on both sides of Rue de la Paix. People would always tell him he was wasting his time (and money) going back and forth between the locations. He insisted upon a resistance to a functionalist approach to production, saying, "We will never leave to an industrial zone, the so-called functional, which translates to me as car, work, sleep. At Aaton, a lot of people come by bike or foot." He liked the glass storefronts and believed that passers-by should be able to look in and see what was being built and that workers should have an engagement with the street and be part of the fabric of the neighborhood.

Among the founding principles of Aaton was that labor should not be invisible. On my visit, he introduced me to everyone who worked for him. He was not interested in the normal hierarchies of the workplace. He claimed, "decisions here are the responsibility of everyone." At Aaton, the organization of the workplace and the products they created were political. The simplicity of the Aaton cameras allowed a more flexible, mobile kind of filmmaking and revolutionized

documentary film. Not surprisingly, there was a humanism present in everything they did. For example, in Jean-Pierre's office, and where possible in the rest of the site, there was no artificial lighting. He told me, "when the light leaves us, that is the end of the day." Although, at the time, he was working on groundbreaking digital cameras and sound recorders, he had an appreciation of the analog. He asked me not to use a recording device when interviewing him, saying the words had go straight through my hand.

As we poured through the boxes of materials, we encountered a virtual history of the last half-century of French cinema. For instance, I found a wonderful original negative reel of Godard with a color chart on the banks of a river. The film was a product of a lengthy collaboration between him and JP. Godard's wish was that the camera would fit in his glove compartment. JP was so pleased that I liked the footage, he casually ripped off a foot of the film and handed it to me. I had to refuse his offer and admonish him for not giving these materials their due. On another occasion he showed me the first synch-sound test that worked. My memory of the test is that it was shot in a mirror, reflecting the camera, his little son, Julien, sitting on a table, and the scene of cars going by outside the window.

His collaborators included many of the figures I saw as role models and they would visit him in Grenoble to test new equipment and repair their trusted cameras. On a later visit to Grenoble, Raymond Depardon was there because his camera had fallen in water while he was filming. That same visit I photographed a copy of the LTR made of tin soda cans by participants in one of Jean Rouch's African films. JP had never really thought of these bits and pieces of his life and research as interesting to those outside his close circle of friends, but I knew that this history needed to be preserved. I was introduced to someone at the French Cinematheque, and eventually the institution was able to purchase the archive in its entirety.

In the end, the interview never took a form one could read, and I never got to make the film I envisioned. After the Cinematheque had purchased everything, my experience with the material was different. There were rules in place limiting interaction. A great deal of the archive had been moved to Paris and JP had a different sense of his and the archive's importance. It was clear, at this point, that there was no way to move forward with my project.

Yet many of the ideas that my encounter with JP inspired became part of my later work. My next project was about labor and I thought a lot about Aaton's windows onto the street as I researched and filmed *Lunchbreak Exit*, a document of workers leaving the Bath Iron Works shipyard, was filmed with my Aaton, as was *Double Tide*, a document of a woman clam digger on a rare occasion of two high tides in one day. In all of those three films I was hoping to

address the invisibility of labor. *Double Tide* had a particularly satisfying rhythm of shooting, downloading and rebating the magazines, sleeping three or four hours and then repeating the whole process each day for a week. For each 45-minute shot we had four magazines. The film would not have been possible without the ease of replacing those magazines quickly.

Jean-Pierre's ideas about the vibrancy of city life were present, as well, when I filmed *Podworka* in the Polish city of Lodz in the summer of 2009, again on an Aaton LTR. The last time I used my Aaton was for a short film I made in the summer of 2014 with one of the children I met in Lodz and kept in touch with, Milena. Milena had lost both her parents and was living in an institution when we discussed making a film about her life. We ended up re-creating the final sequence of Truffaut's *400 Blows* on the Polish Baltic coast. If this was the last time I ever used my Aaton, it would be a fitting end because it really was a work of love.

In 2009 I also started a project that would allow me to work with an archive as a kind of portraiture. The project involved working with the archive of Nca Eshkol, a choreographer in Tel Aviv. Together with her collaborators I was able to honor her life and activities in a project that included archival materials, two film installations, and a suite of photographs. In many ways Eshkol's activities mirrored Jean-Pierre's. She was a maverick who insisted on her own way of doing things and was surrounded by a group of devoted collaborators. As I met the

women of the Eshkol foundation a year after her death, they lived a fairly communal lifestyle in their workdays. Eshkol was also an inventor, having invented the only system of movement notation able to account for all animal locomotion, and she kept her process close to her daily life. It was only fitting, then, that the sound recordist for the film I made with Eshkol was a huge fan of Aaton's Cantar digital audio recorder.

As I reflect back on the connection between the work I had envisioned with the Beauviola archive and what I was able to do with Eshkol, it strikes me that film is a medium of love. When I encounter compelling objects, landscapes or people, I use film to share them. As a way of avoiding the sentimental or nostalgic, I often submerge these relationships under a structure that might allow a viewer to experience them anew. There were seven dusty wire spheres hanging in the corner of Nca Eshkol's dance studio. I asked the dancers what those sculptures were, and they replied that they were just diagrams Nca had used and had been there as long as anyone could remember, so the dancers had stopped noticing their presence. Each sphere was a model for describing the movement of a limb on the axis of a joint. We took them down, polished them, and photographed them in a studio rotating like a spinning dancer. Jean-Pierre and his archive were lost subjects for me. Perhaps it would be better to think of it as a lost love.

¹ The French engineer Jean-Pierre Beauviola, who was born in Alès in 1937 and died in Paris in 2019, was the inventor and creator of revolutionary cameras and audio recorders within the company Aaton, which he founded in 1971 in Grenoble. Two years later, the Aaton LTR, the first 16mm camera, became, according to Caroline Champetier and Julien Beauviola, "the symbol of freedom for documentarists worldwide". Jean-Pierre Beauviola's inventions express at the same time his keen interest in technical innovation and his close companionship with Jean-Luc Godard, Jean Rouch or Raymond Depardon: inspired by filmmakers, these inventions have inspired other filmmakers, as well as video-makers and artists. His archives and devices are kept at the Cinémathèque française in Paris. (Translator's Note)



Still from *Evt*, 2009, Sharon Lockhart

La revue *Les saisons* est dédiée aux écrits de cinéastes et d'artistes et aux formes d'écritures qui habitent la pratique, l'imagination et le destin du film.

Les saisons film magazine is dedicated to the writings of filmmakers and artists and to the forms of writing that inhabit the practice, imagination and destiny of film.