

**PROJET DE RECHERCHE POST-DOCTORALE
D'HÉLÈNE FLECKINGER**

**« Contribution à une histoire de la vidéo des premiers temps
en France (1968-1981) :
pratiques militantes et expérimentations formelles »**



Carole Roussopoulos, pionnière de la vidéo légère, en 1971. © Guy Le Querrec.

**Candidature pour un contrat post-doctoral PRES HéSam -
Laboratoire d'excellence Créations, Arts et Patrimoines**

**Équipe d'accueil :
HiSCA (CERHEC) / Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne**

Ce projet de recherche post-doctorale entend prolonger, approfondir et élargir certaines questions soulevées dans le cadre des mes travaux de thèse en histoire et esthétique du cinéma et de l'audiovisuel, menés sous la direction de Nicole Brenez à l'Université Paris 1 puis à l'Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3, sur le sujet : « Cinéma et vidéo saisis par le féminisme (France, 1968-1981) ».

Cette thèse étudiait les rapports qui se nouent entre cinéma, vidéo et féminisme entre 1968 et 1981 en France, sous les angles à la fois historique et esthétique, des pratiques de production/diffusion, des usages et des formes filmiques. Mai 1968 en France ouvre la voie à un renouveau du cinéma d'intervention sociale et politique et, deux ans plus tard, émerge le Mouvement de libération des femmes (MLF), un « nouveau féminisme » qui invite les femmes à lutter contre leur oppression spécifique et pour la libre disposition de leur corps et de leur sexualité. La caméra est alors investie pour accompagner et populariser les luttes féministes. Un parcours au cœur d'un corpus filmique riche, protéiforme et méconnu a permis, en thèse, de dessiner cette histoire complexe, de révéler l'impact du féminisme dans le champ cinématographique et vidéographique, et de montrer que, puissant instrument de contre-pouvoir et d'agitation directe, la caméra s'impose aussi aux femmes comme un moyen d'expression et de créativité privilégié dans leur quête d'identité individuelle et collective.

La première partie de la thèse revenait sur l'irruption de la « question des femmes » à l'intérieur du cinéma militant reconfiguré après mai 1968 : l'ouverture d'un front féministe spécifique au sein d'un cinéma orienté principalement vers la lutte des classes s'avère très limitée et parfois conflictuelle. La seconde partie interrogeait l'apparition d'une pratique féministe autonome des femmes, qui s'orientent vers une démarche politique d'auto-représentation, principalement dans le champ de la vidéo militante : s'emparer de la caméra répond alors à une exigence politique de prise de parole et de réappropriation de leur corps et de leur sexualité par l'image. Au-delà du noyau dur des films d'intervention, la troisième partie interrogeait les usages et les politiques féministes du cinéma. Elle soumettait en particulier le « cinéma des femmes » à l'épreuve du féminisme, au crible de ses théories et de ses pratiques.

Dans le cadre de ce projet de post-doctorat, nous souhaitons étudier plus spécifiquement les débuts de la vidéo légère, à travers un corpus de films militants que la thèse nous a amené à rencontrer sans pouvoir l'analyser véritablement. Ce projet se place également dans la droite filiation des travaux que nous avons menés depuis 2008 en tant que chercheuse associée puis invitée à la Bibliothèque nationale de France au sein du Département de l'audiovisuel, et qui a débouché sur la mise en place, pour l'année 2012, d'un groupe de travail sur l'histoire de la vidéo en France, réunissant praticien·nes, témoins et chercheurs/chercheuses.

Nous proposons, pour cette recherche, d'introduire la notion de « vidéo des premiers temps » – non encore usitée – et de l'instaurer comme un nouveau domaine d'investigation. L'hypothèse de départ consiste à envisager l'existence d'une possible analogie entre ce que l'historiographie a pour habitude de nommer « cinéma des premiers temps » et les débuts de la vidéo. La période du cinéma des premiers temps, c'est-à-dire antérieure à 1915, est en effet considérée comme fondatrice – et souvent mythique – par les historien·nes et théoricien·nes du cinéma : l'invention et l'expérimentation des formes et des techniques auraient alors été portées à leur plus haut degré d'effervescence, et s'y logeraient les balbutiements du langage cinématographique moderne. Quel peut être l'apport de ce paradigme pour penser les débuts de la vidéo dans les années 1960-1970 ? Le contexte « primitif » de l'émergence de ce nouveau média serait-il également favorable au développement d'innovations pratiques et esthétiques ?

Loin de viser une quelconque exhaustivité, ce projet post-doctoral est conçu comme une *contribution* à l'histoire de la vidéo des premiers temps en France (1968-1981), à travers l'étude spécifique d'un corpus de films *militants* (également baptisés d'intervention politique et sociale) tournés au cours de la « décennie rouge » en vidéo dite légère, – un corpus encore largement méconnu, voire inconnu. Ces vidéos militantes seront non seulement resituées dans leur contexte de production et de diffusion, la variété de leurs pratiques et de leurs usages, mais également mises en perspective avec d'autres réalisations (vidéos d'artistes, performances filmées, films militants argentiques...), afin d'en révéler la spécificité, en particulier la dimension expérimentale et l'inventivité formelle.



1. Contexte historique et politique : l'entre-deux-mai en France

On doit à Nam June Paik les premières expérimentations en vidéo légère et le baptême du tournage dans la rue : à New York, dès 1965, il étrenne le tout nouveau « Portapak » de Sony, première unité portable, en enregistrant le trajet en taxi de son atelier au café « À gogo ». L'arrivée en France des premiers magnétoscopes japonais de petit format, demi et quart de pouce, est plus tardive, mais elle coïncide avec mai 1968. Certes, la vidéo légère est avant tout un marché et, à l'origine, la cible prévue est le grand public (comme pour le cinéma 8 mm et le super 8). Les industriels imaginent que ce type d'appareil pourra être utilisé pour filmer la famille et les vacances. Pourtant, les prix restent trop élevés pour correspondre à ce marché et ce sont principalement des groupes informels, puis des institutions culturelles, comme les maisons de la culture, qui s'équipent en vidéo.

Dès 1968, en France, Jean-Luc Godard et le metteur en scène de théâtre Jean-Marie Serreau sont séduits par la nouvelle technique vidéo, la légèreté du matériel et son maniement facile. Jean-Marie Serreau fonde l'Atelier des Techniques de Communication (ACT), insère la vidéo dans sa réflexion théâtrale et, en mai 1970, initie la préfiguration d'une télévision communautaire pour les immeubles Maine-Montparnasse. Jean-Luc Godard, lui, se concentre sur l'idée que des « non professionnel·les » puissent enfin prendre la parole par la vidéo légère. Au début de l'année 1969, il se rend à l'Université de Vincennes et invite les étudiant·es du département cinéma à s'exprimer avec le matériel vidéo qu'il a apporté. L'orientation militante de la vidéo est impulsée : elle peut devenir une nouvelle *arme de guérilla*.

S'il n'est pas le seul usage possible de la vidéo, le militantisme, ou du moins une certaine pratique sociale et politique d'abord ancrée dans les quartiers, est assurément le premier qui s'impose en France au début des années 1970, et ce à l'image de ce qui se produit dans d'autres pays, notamment aux États-Unis et au Québec¹. À partir de 1970, tout un courant militant de la vidéo commence en effet à se développer, avec l'apparition d'un premier groupe, Vidéo Out, formé par Carole et Paul Roussopoulos, puis d'autres collectifs autofinancés, farouchement indépendants, résolument autonomes. La presse de contre-culture popularise l'idée selon laquelle la vidéo est un

¹ En 1975, le critique de cinéma Guy Hennebelle propose ainsi de distinguer *trois grandes tendances* de la vidéo en France : les partisan·es de la vidéo militante qui regroupent des collectifs qui conçoivent essentiellement la vidéo comme un moyen d'action au service des luttes ; les praticien·nes de l'animation par la vidéo, d'orientation souvent réformiste ; et enfin les tenant·es d'une vidéo conçue comme un art avant-gardiste, de type « underground » et qui prend surtout son essor à partir de 1974. Il mentionne aussi à part « l'inclassable Jean-Luc Godard », qui anime alors le groupe « Sonimage » à Grenoble. (« Problèmes et perspectives de la vidéo militante », *Écran*, n°41, novembre 1975, p. 36. On pourrait toutefois ajouter les usages anthropologiques et sociologiques de la vidéo)

instrument idéal pour la libre expression et la contre-information : « Grâce à la vidéo, faites votre télé vous-mêmes ». Les groupes vidéo, qui s'affirment dans le secteur de la vidéo d'intervention comme la structure de production/diffusion la plus répandue, contribuent ainsi à l'émergence d'un droit nouveau : l'accès des hommes et femmes ordinaires (ni personnalités, ni journalistes, ni professionnel·les) aux « machines à communiquer ».

Tout au long de la décennie, jusque vers 1981 et le déclin des mouvements révolutionnaires, ces groupes vidéo (qui oscillent entre dix et quinze et dont la moitié se trouve en régions) produisent de nombreuses bandes sur les luttes contestataires et les différents courants de résistance qui ont émergé : le mouvement antinucléaire, un syndicalisme révolutionnaire en marge de la CGT et de la CFDT, des expériences autogestionnaires, l'écologie naissante, les mobilisations dans le Larzac ou encore, et surtout, le mouvement des femmes.

La vidéo, étroitement liée au courant de la contre-culture, est en effet massivement utilisée pour filmer les luttes qui agitent les mouvements sociaux de l'après-68. Autour des années 1975, elle devient un véritable mythe, comparable en ampleur au phénomène actuel des radios libres, et pose, de fait, les mêmes enjeux : remise en cause des appareils centralisés d'information (grande presse et télévision surtout), droit de réponse des citoyen·nes aux médias, droit à l'expression de tout·es et en particulier des minorités sexuelles, ethniques, politiques, droit enfin d'une majorité, les femmes, à sortir du silence et à parler librement de leur corps, de leur identité, de leurs luttes.



© Archives Carole Roussopoulos.



2. Constitution du corpus et méthodologie

L'histoire des débuts de la vidéo en France, au cœur des années 1970, étonnamment, a été très peu étudiée et reste largement à écrire. Les travaux de recherche sont rares et dispersés concernant les aires géographiques et temporelles retenues pour ce projet post-doctoral. Nous pouvons citer, entre autres, ceux pionniers de Dany Bloch, Anne-Marie Duguet et Jean-Paul Fargier ou encore les recherches plus récentes de Françoise Parfait². Mais l'histoire des collectifs vidéos et des individus qui, dès son apparition en France, se sont saisi·es de la vidéo légère dans une perspective militante, politique et sociale, est tout particulièrement lacunaire. Guy Hennebelle dans la revue de cinéma *Écran* et Anne-Marie Duguet, dans son ouvrage *Vidéo, la mémoire au poing* (1981), sont parmi les seuls à consacrer au phénomène de véritables analyses. Les études monographiques et/ou menées sur des artistes pionnier·es à l'étranger (notamment étatsunien·nes) sont en revanche beaucoup plus nombreuses.

Il faut admettre que la grande diversité des pratiques et des usages de la vidéo qui caractérise les débuts de son émergence, rend malaisé le cheminement dans un corpus par ailleurs vaste et constitué d'œuvres de genres variés. Dès 1981, Dominique Belloir soulignait ainsi la difficulté de traiter *globalement* le champ de l'art vidéo sur le plan critique, dans la mesure où il se situe entre deux domaines, que sont l'art et la communication. D'après elle, les réalisations menées en vidéo (les vidéogrammes comme les installations) auraient été analysées selon des approches très diverses et cela refléterait précisément le polymorphisme du mouvement créatif vidéo. Les études oscilleraient le plus souvent entre l'analyse classique de cinéma (basée sur les théories sémiologiques, psychanalytiques, etc.) et la critique d'art traditionnelle (l'œuvre vidéo étant alors décrite comme un objet plastique au même titre que la peinture ou la sculpture).

Le présent projet de recherche, centré sur les approches militantes de la vidéo, qu'elles soient menées par des groupes et des vidéastes isolé·es, entend croiser les points de vue, adopter une méthode *pluridisciplinaire* – historique, mais aussi sociologique, philosophique, esthétique, etc. –, et analyser les processus même de la création vidéo, en se fondant sur une démarche de *retour aux sources* (repérage et collecte de films et d'archives écrites, fabrication de sources orales).

Établir une *filmographie de référence* regroupant les premières vidéos tournées en France entre 1968 et 1981, et non pas seulement des œuvres militantes qui constituent toutefois le cœur de notre étude, représente une priorité méthodologique. Ce travail, déjà bien amorcé, doit d'abord être mené à partir des sources écrites existantes : des listes ont en effet notamment été publiées dans des journaux, des revues et des ouvrages.

Or, un obstacle majeur tient à la difficulté rencontrée pour (re)trouver ces bandes vidéo. Le dépôt légal des vidéogrammes datant de 1975, soit environ six ans après l'apparition de la vidéo légère en France, il a fallu un certain temps pour que son application s'organise et pour que la nécessité de ce dépôt soit connue et reconnue. Par ailleurs, les vidéastes militant·es ont mené une campagne très active contre le dépôt légal. En décembre 1978, dans un communiqué de presse, le Mouvement audiovisuel d'intervention sociale et politique (MAI) appelait ainsi tous les groupes, collectifs et personnes qui réalisaient et diffusaient (ou souhaitaient le faire) des produits 16 mm, super 8 ou vidéo, à refuser le dépôt légal d'une de leurs copies à la Bibliothèque nationale ou à l'Institut National de l'Audiovisuel.

Les militant·es du MAI y percevaient une double censure économique et politique : outre les pressions financières (le dépôt légal consiste en effet à faire don aux pouvoirs publics d'une copie de tout produit audiovisuel), il s'agissait selon eux d'une atteinte à la libre circulation des idées et des informations. Il n'existait pas jusqu'alors de visa dit de censure (ou visa d'exploitation) pour le

² Voir la bibliographie indicative en fin de projet.

super 8, la vidéo et les montages diapositives. La loi sur le dépôt légal l'instaurait désormais, en rendant obligatoire le dépôt 48 heures avant la première diffusion publique. Pour les militant·es, sous couvert de constituer une gigantesque cinémathèque de consultation, les organismes officiels risquaient donc de devenir « l'officine à renseignements sur tout le mouvement social français et international, avec tout ce que cela suppose de fichage et d'identification³ ».

La plupart des vidéos qui composent notre corpus n'ont donc pas été déposées dans les grandes institutions de conservation à l'époque même de leur réalisation. Il convient cependant de commencer par explorer ces fonds – notamment le département des Nouveaux médias du Centre Georges Pompidou, et surtout le département de l'audiovisuel de la Bibliothèque nationale de France –, car des dépôts tardifs ou des acquisitions ultérieures ont pu être effectués.

Depuis 2004, nous avons ainsi entamé une étroite collaboration avec la BnF afin de collecter ces sources devenues extrêmement difficiles d'accès. Sous notre impulsion et à la faveur de multiples contacts, la BnF a sauvegardé des vidéos de Carole Roussopoulos (Vidéo Out), Delphine Seyrig et Ioana Wieder (Les Muses s'amuse), Anne-Marie Faure (Vidéo), Hélène Lioult (Aire-Elles Vidéo), Yvonne Mignot-Lefevre et Michel Lefebvre (Vidéo 00), Charlotte Szlovak ou encore l'artiste Nil Yalter. Notons aussi l'intégration du fonds remarquable des performances filmées dans les années 1970 par l'École Nationale Supérieure des Beaux-Arts de Paris (ENSBA).

Dans le cadre de ce travail post-doctoral à forte vocation patrimoniale, il s'agit donc non seulement de compléter ces premiers fonds, mais encore de retrouver et de transférer les œuvres d'autres collectifs vidéo, tels que le Collectif vidéo, Les Cent Fleurs, Vidéodéba et Inform'elles à Paris, Vidéo 031 et CAV à Toulouse, les Vidéoteuses à Montpellier, ainsi que les œuvres de vidéastes travaillant seul·es. Si un nombre conséquent de vidéos a déjà disparu (certaines ayant été égarées, effacées ou même jetées), d'autres se trouvent en revanche stockées chez des militant·es et vidéastes, et il convient de les recueillir au plus vite, avant qu'il ne soit trop tard, ces supports très fragiles soulevant des problèmes majeurs de conservation.



Delphine Seyrig et Ioana Wieder en tournage le 1^{er} mai 1976 à Paris.
© Micha Dell Prane.



³ Voir *Cinéma politique*, n°13, 1979, pp. 43-46.

3. Objectifs et principaux axes d'analyse

Les débuts de la vidéo représentent une rupture majeure en termes de pratiques et d'esthétiques par rapport aux techniques cinématographiques, mais également un moment charnière dans l'histoire des technologies de l'information et de la communication (TIC). Cette recherche se veut ainsi, plus largement, une contribution à l'histoire des techniques audiovisuelles.

Mais, au-delà de sa dimension historique et patrimoniale, l'un des principaux enjeux de cette recherche post-doctorale consiste à étudier les vidéos militantes du point de vue de leurs apports à l'histoire des formes filmiques et à les faire *dialoguer* avec d'autres réalisations, en particulier des œuvres considérées comme appartenant légitimement au champ de l'« art vidéo » – vidéos d'artistes, performances filmées mais aussi production du Service de la recherche de l'ORTF –, afin de révéler ce que les approches militantes produisent dans le domaine esthétique, de préciser son impact sur les innovations formelles.

Des comparaisons et mises en relation avec des productions internationales seront les bienvenues. Ce travail doit par ailleurs permettre de mieux comprendre et appréhender certaines mutations actuelles de la création artistique contemporaine à l'ère des technologies numériques, et notamment les pratiques de ré-emploi d'archives filmiques par des cinéastes et artistes qui en proposent de nouvelles mises en forme et mises en récit.

Certes, pour les vidéastes d'intervention, c'est une utilisation émancipatrice des films, au service des luttes, qui prime sans conteste : leur ancrage est politique avant d'être artistique. De ce fait, ces productions artistiques inscrites dans le champ militant ont souvent été dépréciées et sous-estimées. Que le primat soit donné à la politique n'oblitére pourtant pas la possibilité d'une inventivité esthétique : plus encore, elle est théoriquement requise dans la mesure où aucune forme n'est idéologiquement neutre et où il s'agit précisément de la *politiser*, quoique cette exigence soit rarement formulée explicitement. Il convient donc de ne pas céder à ces préjugés et de montrer que le travail politique des formes vidéographiques peut être remarquable. La vidéo d'intervention, à ses débuts foisonnants, en pleine « décennie rouge », a su donner naissance à des œuvres formellement très riches, selon cette idée que la description d'un monde en perpétuelle transformation exige sans cesse l'invention de nouvelles esthétiques de lutte.

L'articulation entre expérimentation politique et expérimentation esthétique guide donc bien cette recherche, et l'analyse doit ainsi conduire à réinterroger la césure opérée entre production vidéo militante et vidéos d'artistes qui, si elle est vécue et revendiquée dans les années 1970 par les praticien-nes de ces deux orientations, mérite aujourd'hui d'être nuancée. Si ces démarches sont à l'époque relativement étanches, des films sont actuellement considérés comme des *œuvres* alors qu'ils n'avaient aucunement été pensés initialement comme tels. La pionnière de la vidéo militante Carole Roussopoulos, par exemple, considérait ses films comme des tracts, des expressions directes des luttes, n'ayant aucune vocation artistique propre et n'étant pas nécessairement destinés à être conservés. Certaines de ses œuvres sont pourtant désormais plébiscitées par les galeries d'art et les musées, à une échelle internationale⁴.

Le changement de statut des films au cours du temps, le phénomène de « patrimonialisation » des vidéos militantes, sera analysé et les œuvres de certain-es vidéastes qui, dès les années 1970, ont remis en cause cette fracture entre art et politique feront l'objet d'une attention particulière. Ces expériences menées de façon tantôt collective, tantôt individuelle, interrogent fondamentalement la figure de *l'artiste*, qui s'en trouve profondément affectée, modifiée, et elles soulèvent la question de la *professionnalisation* de la réalisation en vidéo.

⁴ Citons entre autres *Genet parle d'Angela Davis* (1970) de Carole Roussopoulos et *SCUM Manifesto* (1976) de Delphine Seyrig et Carole Roussopoulos.

Les problématiques de *genre* (au sens étatsunien de *gender*, ou sexe social), enfin, seront prises en compte dans une filiation avec nos travaux de thèse : nous interrogerons la place spécifique des femmes et le rôle qu'elles ont joué dans le développement de la vidéo des premiers temps, dans sa phase initiale d'expérimentations sociales, politiques et esthétiques. Leur contribution s'y révèle en effet particulièrement importante – sur les plans quantitatif et qualitatif –, alors qu'elle tend à se réduire à partir des années 1980. On observe un phénomène comparable à l'époque du cinéma des premiers temps : le cinéma muet représente un moment de l'histoire du cinéma où les femmes pouvaient avoir accès relativement facilement au monde de la production cinématographique, celui-ci n'étant pas encore étroitement attaché aux systèmes de standardisation et de hiérarchisation qui seront ensuite instaurés⁵.

Ce travail de recherche post-doctorale, qui s'échelonne sur douze mois, s'organisera principalement autour de *trois grandes phases* :

1) une phase de travail dans les archives institutionnelles (BnF, Centre Georges Pompidou, et autres institutions de conservation), bien entamé, afin de repérer les vidéastes, acteurs/trices et témoins de l'histoire à reconstituer, de faire un état des lieux des sources déjà disponibles et d'élaborer une filmographie de référence (en évolution et conçue sous la forme d'une base de données) ;

2) une phase plus longue d'enquête auprès des vidéastes, acteurs/trices et témoins, fondée sur des rencontres, et dont l'objectif sera la collecte de nouvelles sources (films, archives écrites, sources orales) dans une perspective que nous souhaitons la plus complète possible ;

3) enfin, la phase de rédaction à proprement parler et la présentation des résultats obtenus (histoire des pratiques de production articulées à la conjoncture militante et confrontation aux discours d'époque et actuels ; pratiques de diffusion, réception et usages militants des films ; expérimentations formelles et mise en perspective de ces réalisations dans une histoire des arts élargie), ceci en vue de la publication d'un ouvrage de synthèse, comprenant documents d'archives et iconographie.



Bibliographie sélective

ARMES ROY, *On video*, London, Routledge, 1988.

BELLOIR Dominique, « Vidéo Art Explorations », *Cahiers du cinéma*, hors série, 1981.

BELLOUR Raymond, DUGUET Anne-Marie (dir.), « Vidéo », *Communications*, n°48, 1988.

BIET Christian, NEVEUX Olivier (dir.), *Une histoire du spectacle militant (1966-1981)*, Vic-la-Gardiole, L'Entretemps, 2007.

BLOCH Dany, *L'Art vidéo*, Paris, L'image 2 – Alin Avila, 1983.

BLOCH Dany, *Art et Vidéo 1960-1980/82*, Milan/Locarno, Mazzotta/Flaviana, 1999.

Cinéma et politique : de la politique des auteurs au cinéma d'intervention : Actes des Journées du cinéma militant de la Maison de la Culture de Rennes 1977-78-79, Paris/Rennes, 1980.

COLLECTIF, « Libres antennes, écrans sauvages », *Autrement*, n° 17, février 1979.

⁵ Voir Rosanna Maule (dir.), « Femmes et cinéma muet », *Cinémas*, vol. 16, n°1, automne 2005.

- COLLECTIF, « Vidéo vidéo », *Revue d'esthétique*, n°10, 1986.
- DUGUET Anne-Marie, *Vidéo, la mémoire au poing*, Paris, Hachette, 1981.
- FAGONE Vittorio (dir.), *L'Art vidéo 1980-1999. Vingt ans du VideoArt Festival*, Locarno, Milan, Mazzotta, 1999.
- FARGIER Jean-Paul (dir.), « Où va la vidéo ? », *Cahiers du cinéma*, hors série, 1986.
- HENNEBELLE Guy (dir.), « Cinéma militant : histoire, structures, méthodes, idéologie et esthétique », *Cinéma d'aujourd'hui*, n°5-6, mars-avril 1976.
- MAGNAN Nathalie (dir.), *La Vidéo, entre art et communication*, Paris, École nationale supérieure des Beaux-Arts, 1997.
- MARTIN Sylvia, *Art vidéo*, Paris, Taschen, 2006.
- DE MÉRÉDIEU Florence, *Arts et nouvelles technologies. Art vidéo, art numérique*, Paris, Larousse, 2005.
- MIGNOT-LEFEVRE Yvonne, *Communication et autonomie. Audiovisuel, technologies de l'information et changement social*, Paris, L'Harmattan, 2005.
- PARFAIT Françoise, *Vidéo : un art contemporain*, Paris, Regard, 2001.
- RUSH Michael, *L'Art vidéo*, Paris, Thames & Hudson, 2003.



Annexe :
Répertoire des vidéastes français·es des années 1970 (en cours)

Dominique Abensour ; Milka Assaf ; Jean-Christophe Averty ; Roland Baladi ; Dominique Barbier ; Gary Belkin ; Dominique Belloir ; Edouard Beux ; Michel Bonnemaïson ; Philippe Boulanger ; Patrick Bousquet ; Jean-Christophe Bouvet ; Geneviève Boyer ; Marielle Burkhalter ; Robert Cahen ; Annie Caro ; Joëlle de Casinière ; Jean-Paul Cassagnac ; Elsa Cayo ; Emmanuel de Ceccaty ; Hélène Châtelain ; Clerc-Ourgan ; Nicole Croiset ; Jean-François Dars ; Jacqueline Dauriac ; Colette Deblé ; Olivier Debré ; Bénédicte Delesalle ; Jérôme Diamant-Berger ; Jean Dupuy ; Anne Faisandier ; Jean-Paul Fargier ; Anne-Marie Faure ; Jean-André Fieschi ; Isabelle Fraisse ; Armand Gatti ; Jean-Michel Gautreau ; Paul-Armand Gette ; Jean-Luc Godard ; Georges Goldman ; Michka Gorki ; Syn Guérin ; Philippe Guerrier ; Sophie Handschutter ; François Helt ; Geneviève Hervé ; Catherine Ikam ; Alain Jacquier ; Danielle Jaeggi ; Michel Jaffrennou ; Françoise Janicot ; Michel Journiac ; Florence Jurie des Camiers ; Thierry Kuntzel ; Catherine Lahourcade ; Jean-Louis Le Tacon ; Michel Lefebvre ; Hervé Liotard-Vogh ; Hélène Lioult ; Jean-Luc Lioult ; Pierre Lobstein ; Alain Longuet ; Léa Lublin ; Erika Magdalinski ; Marc'O ; Chris Marker ; Anne-Marie Martin ; Anne-Marie Miéville ; Patrick Morelli ; Marceline Mori ; Yvonne Mignot-Lefebvre ; Yann N'Guyen ; Suzanne Nessim ; Hervé Nisic ; Orlan ; Philippe Oudard ; François Pain ; Slobodan Pajic ; Anne Papillaut ; Bernard Permezziani ; Gina Pane ; Dominique Poggi ; Marie-Ange Poyet ; Patrick Prado ; Philippe Puycouyol ; Martial Raysse ; Nadja Ringart ; Jacques Ristorcelli ; Sophie Robert ; Jean Roualdes ; Carole Roussopoulos ; Paul Roussopoulos ; Pierre Rovère ; Raoul Ruiz ; Delphine Seyrig ; Charlotte Silvera ; Charlotte Szlovak ; Claude Toney ; Rainer Verbizh ; Franck Verpillat ; Teresa Wennberg ; Ioana Wieder ; Nil Yalter.