



Écrire *pour* des images et des sons /
Écrire *en* images et *en* sons

Écrire *pour* des images et des sons /

Écrire *en* images et *en* sons

Réflexion sur les formes de l'écriture audiovisuelle dans la phase de développement des projets (*unitaires, séries, courts et longs métrages ; fictions et documentaires*)

Lundi 28 mars 2022 – Faculté des arts, université de Strasbourg

Vendredi 15 avril 2022 – École des arts de la Sorbonne, université Paris 1 Panthéon Sorbonne

Samedi 16 avril 2022 – École des arts de la Sorbonne, université Paris 1 Panthéon Sorbonne

Caroline SAN MARTIN

Maîtresse de conférences Écriture et pratiques cinématographiques
École des arts de la Sorbonne – Université Paris 1 Panthéon Sorbonne
EA 7539 – Institut ACTE

Macha OVTCHINNIKOVA

Maîtresse de conférences Histoire et esthétique du cinéma contemporain
Faculté des arts – Université de Strasbourg
UR 3402 – ACCRA

Argumentaire scientifique

À l'heure où les scénaristes revendiquent leurs droits sur les histoires que l'on nous montre, où la diversité des supports de tournage et de diffusion témoigne de la singularité de la narration, où les *masterclass* et guides d'écriture se multiplient et, dans le même temps, à l'heure où la méfiance à l'égard de cette diversité apparaît – formatage prétendu des fictions produites pour les plateformes, révolution nuancée des écritures de webdocumentaires et autres récits en réalités virtuelle ou augmentée¹ – et à l'heure où, parallèlement à l'engouement qu'ils suscitent, des voix s'élèvent contre les conseils et prétendues recettes d'écriture scénaristique², comment penser, concevoir ou même conceptualiser les formes que peut prendre l'écriture audiovisuelle ?

Deux formules persistent peut-être. La première concerne l'importance d'Aristote et, par ricochet, l'influence de certaines structures dans les récits filmiques³. Cet héritage est d'ailleurs toujours présent non tant dans des revendications scénaristiques mais à travers la façon dont les auteurs de manuels de scénario, notamment étatsuniens, affirment leur adhésion (Robert MacKee) ou leur distance (John Truby) avec le philosophe dont *La Poétique* devait nous donner les clés pour « agencer les histoires si l'on souhaite que la composition soit réussie ⁴ ». La deuxième se trouve du côté du roman du XIX^e siècle. C'est d'ailleurs ce que rappelle Sabine Chalvon-Demersay⁵ à travers l'engouement des adaptations télévisuelles pour les romans et feuilletons de cette époque qui déclinent le motif du retour du héros, figure bien connue de la mécanique scénaristique puisqu'elle rappelle celle du monomythe de Joseph Campbell ou du *Voyage du héros* de Christopher Vogler déjà présente, en sous-texte, dans *La Morphologie du conte* de Vladimir Propp.

Pour autant, si la première est remise en question par des auteurs qui essaient de penser une autre forme d'organicité que celle mise en avant par le découpage en trois actes, la seconde est également décriée très tôt notamment dans l'histoire critique du cinéma. En 1954, François Truffaut écrit « Une certaine tendance du cinéma français⁶ » où la littérature prend le pas, nous dit-il, sur le cinéma et, pour cette raison précise, certains scénaristes se voient attribuer le nom de littérateur. Au moment de l'écriture, en effet, ces raconteurs d'histoire ne pensent pas assez l'importance du médium de diffusion et la façon dont le support peut influencer leur récit. Tels seraient donc la nuance à considérer, la forme à inventer, le véritable exercice du scénario, pour reprendre les mots de Jean-Claude Carrière.

¹ Voir à ce sujet Claire Chatelet, Corvo Lepesant-Lamari, Caroline San Martin (dir.) « La réalité virtuelle une question d'immersion ? », *La fémis présente*, numéro 1, Aix-en-Provence, éd. Rouge profond, décembre 2019.

² Voir à ce sujet notamment, « Anit-manuel », *Les Cahiers du cinéma*, numéro 710, avril 2015.

³ Voir à ce sujet les travaux de d'Ari Hiltunen ou ceux de Brian Price.

⁴ Aristote, *La Poétique*, I ; 1447 trad. Michel Magnien, Paris, Le livre de poche, coll. « Classiques de poche », 1990.

⁵ Voir à ce sujet deux ouvrages : *Mille scénarios. Une enquête sur l'imagination en temps de crise*, Paris, éd. Métailier, coll. « Leçon des choses », 1994 et *Le Troisième souffle. Parentés et sexualités dans les adaptations télévisées*, Paris, Presses des Mines, 2021.

⁶ François Truffaut « Une certaine tendance du cinéma français », *Les Cahiers du cinéma*, numéro 31, janvier 1954, p. 15-29.

L'« écriture » du scénario (« écriture » est un mot dangereux qu'il vaut mieux utiliser dans ce cas-là avec la prudence des guillemets) est donc une écriture spécifique. Elle est au début d'un long processus de transformation, et tout processus dépend de cette forme première. Écriture de passage, de transition, destinée à des lecteurs raréfiés et partiellement attentifs dont elle est le guide indispensable, elle est peut-être, pour toutes ces raisons, et du fait même de son effacement, de son humilité, de sa disparition prochaine, la plus difficile de toutes les écritures connues. Car elle doit se méfier d'elle-même, de ses tentations propres, de ses penchants, de ses excès, du mirage-littéraire. Le scénariste doit rapidement accepter – sans aucun regret, au contraire – qu'il n'est pas un romancier, mais un cinéaste⁷.

Quelle forme le scénariste peut-il donc donner à ce qu'il écrit pour éviter cette confusion qui perdure et risque de mettre à mal sa production ? Quelles écritures peuvent-elles le conduire à quitter la posture du romancier pour rencontrer celle du cinéaste ?

En plus de cet amalgame constant, comme le rappellent André Gaudreault et Martin Lefebvre, « les transformations technologiques n'ont cessé d'affecter les modalités supposément intrinsèques du médium cinématographique⁸ » et, avec elles, celles des médiums qui lui sont annexés : télévision, plateforme, web. Et si « les technologies ont pu, à divers moments de l'histoire du cinéma, modifier notre conception de l'image animée et du spectacle cinématographique⁹ », elles transforment également les pratiques et les formes de l'écriture. En outre, la porosité grandissante entre les secteurs du cinéma, de l'art contemporain ou du jeu vidéo, entraîne des métamorphoses, d'autres façons de penser le rapport entre le récit et le support de l'œuvre. En 2002, Dominique Païni retrace, à partir des années 1970, l'histoire de l'installation qui consiste à « *accrocher du cinéma aux cimaises*¹⁰ ». Il souligne d'une part la tendance des plasticiens à emprunter au cinéma ses gestes comme le montage, le cadrage, le découpage, et, d'autre part, la capacité des cinéastes à explorer la plasticité de l'image ainsi que les possibilités esthétiques et sensorielles d'un récit spatialisé. Ce qui semble au cœur de ces deux tendances, c'est le souci du récit.

Dans ce colloque, nous nous intéressons à la façon dont l'écriture se pense dans un cadre spécifiquement audiovisuel, à la manière dont le texte, les images et les sons se lient dans une affection réciproque qui font dévier l'écrit et l'écrivain au sein même du processus d'écriture.

En d'autres termes, comment l'écrit investit-il le support auquel l'histoire se destine ; et, dans le même temps, comment le support affecte-t-il l'écriture ?

⁷ Jean-Claude Carrière, *Exercice du scénario*, Paris, éd. La Fémis, 1990, p. 14. Il est à noter que le livre est écrit avec Pascal Bonitzer dont la répartition des écrits est la suivante : Jean-Claude Carrière rédige les deux premières parties « Pratique du scénario » et « Travail d'école », alors que Pascal Bonitzer rédige la troisième partie « Problèmes de scénario ».

⁸ André Gaudreault et Martin Lefebvre (dir.), *Techniques et technologies du cinéma Modalités, usages et pratiques des dispositifs cinématographiques à travers l'histoire*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. « Le Spectaculaire », 2015, p.15.

⁹ *Ibid.*

¹⁰ Dominique Païni, *Le temps exposé : le cinéma de la salle au musée*, Paris, Cahiers du cinéma, 2002, p.65.

Nous proposons de prendre le problème de l'écriture sous un angle nouveau. Nous savons que le scénariste n'est pas littéraire ou romancier. À la formulation négative, nous souhaitons ajouter des propositions affirmatives en explorant les postures de ceux qui font et analysent les histoires audiovisuelles, de ceux qui expérimentent d'autres voies que celles de l'écrit, qui inventent d'autres filiations pour le récit filmique, qui convoquent d'autres formes que celles proposées par une pensée verbale. Sans pour autant nier les héritages des réflexions sur le récit, sa dramaturgie ou encore l'apport de la narratologie, sans pour autant déconsidérer les témoignages de distanciation, il s'agit de rendre visibles des formes, peut-être, plus proches du filmique et, avec elles, de découvrir des revendications pour une spécificité dans l'écriture. Ce faisant, il sera possible de faire appel à des études comparées, car c'est aussi par reprises et par décalages que des configurations nouvelles apparaissent. Il s'agira enfin d'explorer les écritures sérielles, délinéarisées, VR, etc., afin d'interroger comment la place du support se pense et est pensée.

Pour soulever et traiter ces questions de nouvelles formes d'écriture à l'épreuve des supports filmiques, ce colloque est pensé dans un dialogue entre praticiens et chercheurs.



Programme

Lundi 28 mars – Maison Interuniversitaire des Sciences de l’Homme – Alsace ;
salle de Conférence, 5 allée du Général Rouvillois, 67000 Strasbourg ; Faculté des
Arts – université de Strasbourg

9h–9h30 : accueil des participants

9h30–9h45 : allocution d’ouverture – **Macha Ovtchinnikova** (Université de Strasbourg), **Caroline San Martin** (Paris 1)

9h45–11h15 : « **Le récit et ses états** »

Modération : Christophe Damour (Université de Strasbourg), Caroline San Martin (Paris 1)

- « **Une “écriture” cinématographique de l’espace ?** » – **Vincent Amiel** (Paris 1)

Si le récit linéaire, appuyé sur une temporalité qui sous-tend aussi bien le geste scriptural que le montage des plans, trouve à se déployer comme « naturellement » sur l’écran comme dans le scénario, qu’en est-il de la spatialisation de films de plus en plus nombreux, dans lesquels on constate un effacement des dynamiques temporelles, au profit d’une exploration qui paraît défier la chronologie ?

- « **Filmer l’art. La description visuelle et sonore de la peinture** » – **Lydie Delahaye** (Paris 1)

En adoptant une écriture visuelle, le film sur l’art use de formes narratives similaires à celles de la peinture et constitue, en ce sens, l’instance à partir de laquelle une narration de l’œuvre, descriptive et critique, devient possible. Le cinéma s’avère assurément l’instrument le plus approprié à la fois pour décrire la peinture, mais aussi pour la raconter : cadrage et montage étant par excellence, des instruments de la narration. En effet, la capacité de l’image en mouvement à manifester par ses moyens propres les notions d’analyse esthétique les plus complexes permet au film sur l’art d’offrir une médiation purement visuelle et sonore des œuvres picturales. Équivalent linguistique à des formes plastiques, l’ekphrasis constitue un outil de compréhension qui transforme l’œuvre d’art en objet de connaissance. Comme le rappelle Daniel Arasse dans son célèbre ouvrage sur le détail en peinture, « un des principes de base de cette rhétorique tient à ce que la description de l’image, exercice d’entraînement scolaire, doit « mettre devant les yeux » l’image absente ». À l’instar de l’ekphrasis, le film sur l’art, mieux que l’analyse écrite, peut donner à *voir* l’œuvre en mobilisant conjointement des facultés visuelles et un accompagnement sonore. À partir de quelques exemples emblématiques de films sur l’art (Alain Resnais, Luciano Emmer, Henri Storck, André Cauvin, etc.), il s’agira de comprendre comment le travail de l’écriture visuelle et sonore constitue une véritable méthode narrative. Nous évoquerons donc la relation qu’entretiennent les images et les sons, ainsi le souci du récit qui anime le film sur l’art afin de montrer en quoi le support filmique provoque une écriture narrative singulière. En portant un regard à la croisée de l’analyse filmique et de la théorie de l’art, il s’agira également d’envisager l’usage de la description filmique de la peinture comme d’un outil critique pour l’histoire de l’art.

11h15-11h30 : pause

11h30-13h00 : « **Pratique du scénario 1** »

Modération : Benjamin Thomas (Université de Strasbourg), Caroline San Martin (Paris 1)

- **« La tradition du scénario littéraire soviétique, “un bon scénario doit être de la bonne littérature” » – Eugénie Zvonkine** (Paris 8)

L'apprentissage de l'écriture scénaristique en France, souvent normé, tend à ignorer les différences parfois conséquentes entre les traditions scénaristiques de différents pays. Or, en Union soviétique, après de fougueux débats dans les années 1920 et même la première moitié des années 1930, une norme d'écriture scénaristique très différente de celle que nous connaissons en France va peu à peu se mettre en place. Il s'agit de ce qu'on appelle en russe « un scénario littéraire ». L'intervention reviendra sur les spécificités de cette forme d'écriture et sur la manière dont elle a émergé, et s'interrogera sur la manière dont la présence d'une écriture ostensiblement littéraire dans un texte préparatoire au film détermine et modifie les relations entre les membres d'une équipe et avec les organes de censure et de production.

- **« Le pendant du récit dans le cinéma de Lee Chang-dong » – Daphnée Guerdin** (Université de Strasbourg)

Écrivain avant de devenir cinéaste, Lee Chang-dong confie avoir « senti des limites dans l'écriture » littéraire. Il s'agira précisément d'explorer la manière dont cette entrave trouve une résolution au prisme du médium cinématographique. À travers l'étude des films que sont *Peppermint Candy* (2000), *Oasis* (2002), *Poetry* (2010) et *Burning* (2018), nous verrons que Lee Chang-dong substitue la synthèse à l'enchaînement des syntagmes, et que ses images font surgir des ailleurs potentiels desquels émanent des récits qui contredisent la trame principale. Il s'agira de montrer que, par ce procédé, les segments narratifs ne se contentent plus de signifier au service du récit, mais suggèrent esthétiquement un paradoxe du présent et de la présence. Nous souhaiterions aborder l'inscription d'embranchements narratifs alternatifs au creux des images, dans le cinéma de Lee Chang-dong. Il s'agira, plus précisément, d'analyser l'attitude du cinéaste face aux spécificités du médium, qui lui permettent de travailler « aux confins de l'onirique et du réel¹¹ » pour aller parfois jusqu'à assumer une indécidabilité entre rêve et réalité. La coprésence de l'actuel et du virtuel lui permet simultanément d'abstraire la temporalité de ses récits et d'offrir un regard réflexif au travers de la narration par le recours à des transpositions cinématographiques de figures rhétoriques (la métaphore et l'oxymore, entre autres). Dans les quatre films énoncés, l'ambiguïté demeure et laisse supposer l'existence d'un récit parallèle et opposé, greffé dans les images et les sons, et qui parasite la linéarité narrative.

¹¹ Antonio Costa, « Incertitudes, ou le cinéma au plus proche du rêve », *Sociétés & Représentations*, n° 23, janvier 2007, p. 235.

13h-14h30 : pause déjeuner

14h30-16h30 : **Projection des films du GREC et table ronde avec les cinéastes 1**

- *Paradisus* de **Mali Arun** (2016 - 8'30)
- *Midnight Kids* de **Maxence Vassilyevitch** (2020 - 23')
- *Moonchild* de **Julia Artamonov** (2018 - 26')

Modération : Macha Ovtchinnikova, Katia Usova (GREC)

16h30-16h45 : pause

16h45 - 18h : **Masterclass avec le réalisateur Hubert Viel**

Modération : Macha Ovtchinnikova et Maxence Vassilyevitch



Vendredi 15 avril - École des arts de la Sorbonne, centre saint Charles, 47 rue des bergers, 75015 Paris – salle 250 (deuxième étage)

9h-9h30 : accueil des participants

9h30 - 11h : « **Pratique du scénario 2** »

Modération : Camille Bui (Paris 1), Joy Seror (Paris 1)

- « **Retour sur une pratique : les vertigineuses étapes qui rythment l'écrire d'un film de genre naturaliste** » – **Céline Gailleurd** (Paris 8)

À l'heure où les résidences et les dispositifs d'aide à l'écriture et au financement du cinéma de genre en France se multiplient (le CNC lance le premier appel à projets de films de genre en 2018, parallèlement se tiennent plusieurs résidences SO Film de Genre), je propose de revenir sur l'expérience de l'écriture du court métrage *Harmony* (actuellement en post-production), lauréat de la résidence So Film de Genre. Dans quelle mesure ces différentes structures encouragent-elles des récits et univers singuliers ? Quelles influences les commissions finissent-elles par avoir sur l'allongement et la multiplication des étapes qui rythment l'écriture ? De la note d'intention au scénario, en passant par le fameux *moodboard* qui occupe une place envahissante dès lors que l'on soumet un projet de film à une commission, il s'agira d'envisager le scénario et les éléments complémentaires à ce texte sous un angle extrêmement concret. À partir d'un exemple précis, je reviendrai sur les nombreuses étapes qui conduisent à l'élaboration d'un dossier et présenterai en détail les éléments écrits et visuels complémentaires au scénario qui doivent désormais être pensé dès la phase de développement du projet.

- **« “L’écriture pour le voir” : le scénario littéraire de Michael Kohlhaas (Arnaud des Pallières, 2013) » – Jean-Philippe Trias (Montpellier 3)**

Arnaud des Pallières présente ainsi le scénario adapté du roman de Kleist avec Christelle Berthevas : « Nous avons écrit ce qu’il est convenu d’appeler un scénario littéraire, où la part des descriptions est prépondérante, où l’écriture même “simule” quelque chose de la future partition cinématographique. [...] je voulais “voir” la moindre chose que le scénario racontait. L’écriture pour le voir. Le voir pour le faire... » Comment la forme littéraire de ce scénario alimenté de nombreuses références historiques et artistiques permet aux auteurs de voir et de donner à voir et à sentir l’« humeur » de ce film d’époque en conservant pourtant à la mise en scène sa part d’imagination ? Les carnets de la coscénariste, les archives du cinéaste et des versions écrites durant les quatre années du développement permettent d’interroger leur pratique d’écriture et leurs méthodes de travail.

11h00-11h15 : pause

11h15-13h : **« Écriture, montage, réécriture »**

Modération : Sarah Leperchey (Paris 1), José Moure (Paris 1)

- **« Histoires de fantômes : remontage de films d’amateurs et écriture filmique » – Beatriz Rodovalho (Université de Picardie Jules Verne)**

Cette communication propose d’explorer le remontage comme opération cinématographique d’écriture de l’histoire. Conçu comme une « forme de montage second » autonomisant la fonction du montage (Bovier, 2017), il sera pensé à travers l’œuvre de Péter Forgács (Budapest, 1950). Nous l’aborderons ainsi à partir de la matière première du travail du cinéaste : les films de famille – films apparemment « sans écriture ». De la prise à la « reprise de vues » (Niney, 2002, 2009), nous interrogerons d’abord les formes d’inscription et d’écriture possible des *home movies* pour ensuite étudier leurs réagencements et leurs multiples migrations. Comment deviennent-ils matière de mémoire et d’histoire collectives ? Comment le remontage peut-il produire des récits microhistoriographiques pour une re-vision de l’histoire ?

- **« Esquisser un film. La pratique de dessin d’Angela Ricci Lucchi comme matière cinématographique. I *Diari di Angela, Noi due cineasti 1 & 2* (Yervant Gianikian, 2018, 2019) » – Alo Paistik (Université de Francfort)**

Yervant Gianikian réalise en 2018 et 2019 un diptyque sur les voyages et la production de films et d’images, accomplis avec sa compagne Angela Ricci Lucchi, durant plus de quatre décennies de vie commune jusqu’au décès de celle-ci en février 2018. Yervant Gianikian place les carnets d’Angela Ricci Lucchi non seulement à l’origine des deux films intitulés *I Diari di Angela, Noi due cineasti 1* et *2*, mais les montre également comme un important lieu de création et d’émergence d’une pensée

cinématographique par écrits et par dessins. Restés longtemps invisibles, les carnets et dessins d'Angela Ricci Lucchi sont intégrés dans les formes projetées et exposées de leur travail depuis les années 2000. Cette présentation interroge la place des dessins, peu connue et peu discutée, dans la constitution des travaux cinématographiques du couple de cinéastes-artistes.

- « **Penser l'écriture dans le cinéma de Yervant Gianikian et Angela Ricci Lucchi** » – Hayk Paul Hambartsum (Paris 1)

13h-14h30 : pause déjeuner

14h30-17h15 : **Projection des films du GREC et table ronde avec les cinéastes 2**

- *L'Indien de Guy Môquet* de **Joséphine Drouin-Viallard** (Documentaire - 2020 - 27')
- *La Guerre des centimes* de **Nader S. Ayach** (Documentaire - 2019 - 37')
- *Les Vacances, c'est la liberté* de **Yuna Alonzo** (2018 - 26')

Modération : Macha Ovtchinnikova (Université de Strasbourg), Anne Luthaud (GREC)

17h15-17h30 : pause

17h30-19h : **Masterclass avec le réalisateur Antoine Barraud**

Modération : Judith Langendorff (Paris 3), Macha Ovtchinnikova (Strasbourg)



20h30 : projection de **Madeleine Collins** d'**Antoine Barraud** (2021 - 1h47) en présence du réalisateur au **Gaumont Pathé Aquaboulevard**, 16 Rue du Colonel Pierre Avia, 75015 Paris

Modération : Judith Langendorff (Paris 3), Caroline San Martin (Paris 1)



Samedi 16 avril - École des arts de la Sorbonne, centre saint Charles, 47 rue des bergers, 75015 Paris

9h30-10h : accueil des participants

10h-11h30 : « **Penser l'écriture du point de vue du son** »

Modération : Caroline San Martin (Paris 1), Guillaume Robillard (Paris 1)

- **« Écrire le temps audible » – Frank Pecquet** (Paris 1)
Cette communication propose de revenir sur l'écriture des sons et de questionner leur représentation formelle.
- **« Penser la fiction sonore »** : table ronde avec les ingénieurs du son **Laura Chelfi, Corvo Lepesant-Lamari** et **Geoffrey Perrier**

11h30-11h45 : pause

11h45-13h : « **Penser la place du spectateur** »

Modération : Jean-Philippe Trias (Montpellier 3), Hélène Sirven (Paris 1)

- **« Spectatrice, spectateur, et si, dès le départ, il y avait une place pour vous ! Dialogue entre peinture et cinéma » – Marion Delecroix, Caroline San Martin** (Paris 1)
La place du spectateur dans la construction d'un récit fictionnel a toujours été un enjeu. Aujourd'hui, les productions en réalité virtuelle ou les vidéos 360° ou encore les personnages jouables dans les jeux vidéo proposent de faire l'expérience d'un regard libre de circuler dans tous les recoins. Mais ce ne sont pas les seuls ! Les séries nous impliquent aussi : le protagoniste de *House of Cards* (Netflix, 2013-2018) par exemple peut s'adresser directement à celui qui le regarde. Dans ces récits, le spectateur est toujours au centre. Pourtant, le système immersif de la fiction tel que théorisé par Diderot, à travers la notion de « quatrième mur » de la représentation, sépare drastiquement l'espace de la fiction de celui de la réception : les personnages ne doivent pas franchir les limites du cadre dans lequel ils sont contenus, pas même par le biais d'un regard. Nous allons donc revenir sur cette importante séparation des espaces avant de nous plonger dans ses exceptions afin de révéler à quel point les dispositifs de récit et de mise en scène contemporains reprennent des questionnements qui traversent l'histoire des arts de la représentation.
- **« Narration dynamique et engagement spectatorial dans *Rencontres de Mathieu Pradat* (2021) » – Claire Chatelet** (Montpellier 3) et **Mathieu Pradat** (Montpellier 3)
À partir de *Rencontres*, une expérience collective en réalité virtuelle en déambulation libre, nous proposons d'examiner comment les relations complexes entre espaces (physique/virtuel, scénique/représentationnel/narratif), temps (temps réel/temps du récit) et corps (vécu/simulé) déterminent une narration dynamique spatialisée et « incorporée ».

13h-14h30 : déjeuner



Intervenants

Vincent Amiel, PR en études cinématographiques (Université Paris 1)
Yuna Alonzo, réalisatrice et actrice
Julia Artamonov, réalisatrice et actrice
Mali Arun, réalisatrice et artiste
Nader S. Ayach, réalisateur
Antoine Barraud, réalisateur
Camille Bui, MCF en études cinématographiques (Université Paris 1)
Claire Chatelet, artiste, MCF en audiovisuel et nouveaux médias (Université Montpellier 3)
Laura Chelfi, *sound designer*, monteuse son et mixage, chargée de cours (Université Paris 1)
Christophe Damour, MCF en études cinématographiques (Université de Strasbourg)
Lydie Delahaye, MCF en arts plastiques (Université Paris 1)
Marion Delecroix, enseignante en arts plastiques, docteure en sciences des arts
Joséphine Drouin-Viallard, réalisatrice
Céline Gailleurd, MCF en études cinématographiques (Université Paris 8)
Daphnée Gardin, doctorante, ATER en études cinématographiques (Université de Strasbourg)
Hayk Paul Hambartsum, doctorant en études cinématographiques (Université Paris 1)
Judith Langendorff, docteure en études cinématographiques (Université Paris 3)
Sarah Leperchey, MCF en études cinématographiques (Université Paris 1)
Corvo Lepesant-Lamari, *sound designer* et mixeur, chargé de cours (Paris 1)
Anne Luthaud, déléguée générale du GREC
José Moure, PR en études cinématographiques (Université Paris 1)
Macha Ovtchinnikova, MCF en études cinématographiques (Université de Strasbourg)
Alo Paistik, doctorant en esthétique (Université de Francfort)
Frank Pecquet, compositeur, MCF en musique, musicologie et esthétique (Université Paris 1)
Geoffrey Perrier, ingénieur du son, monteur son et compositeur, chargé de cours (Université Paris 1)
Mathieu Pradat, réalisateur VR, doctorant (Université Montpellier 3)
Guillaume Robillard, docteur en études cinématographiques, chargé de cours (Université Paris 1)
Beatriz Rodvalho, docteure en études cinématographiques (Université Paris 3) et ATER (Université de Picardie Jules Verne)
Caroline San Martin, MCF en études cinématographiques (Université Paris 1)
Joy Seror, doctorante, ATER en études cinématographiques (Université Paris 1)
Hélène Sirven, MCF en esthétique (Université Paris 1)
Benjamin Thomas, PR en études cinématographiques (Université de Strasbourg)
Jean-Philippe Trias, MCF en études cinématographiques (Université Montpellier 3)
Katia Usova, chargée de communication, GREC
Maxence Vassilyevitch, réalisateur
Hubert Viel, réalisateur
Eugénie Zvonkine, MCF HDR en études cinématographiques (Université Paris 8)