images secondes
CINÉMA ET SCIENCES HUMAINES

03 | 2021

Post-cinéma
Pratiques de recherche et de création

Rédactrices en chef du numéro

Chloé Galibert-Laîné, doctorante en études cinématographiques du programme SACRe (ENS/PSL) & **Gala Hernández López,** doctorante en études cinématographiques, Université Paris 8 - Vincennes-Saint-Denis.

Éditeur :
Association Images secondes
http://imagessecondes.fr

Le **troisième numéro de la revue *Images Secondes*** souhaite interroger le potentiel heuristique et critique de la notion de « post-cinéma », dans le contexte d'une réflexion générale sur les « reconfigurations » (de Rosa et Hediger, 2016) du médium cinématographique à l'ère des médias connectés numériques. Nous reconnaissons avec Shane Denson et Julia Leyda que si les médias post-cinématiques concernent « l'émergence d'une nouvelle structure de perception ou *épistémè*, de nouvelles formes d'affects et de sensibilités », alors « les formats et méthodes académiques traditionnels risquent de ne pas apporter de réponses adéquates » (Denson & Leyda 2016 : 6).

Pour cette raison, ce numéro de la revue *Images Secondes* privilégiera les contributions s'émancipant des cadres traditionnels des publications académiques imprimées pour proposer des formes qui tirent le maximum de profit de la publication numérique en ligne de la revue. Le numéro visant à explorer les rapports complexes et polyédriques du cinéma aux nouveaux médias en ligne, nous y voyons une occasion idéale pour explorer le potentiel épistémologique de la recherche-création et de la « recherche performative » (Haseman 2006). Nous invitons donc les contributeurs et contributrices à proposer des articles écrits, mais aussi des formats vidéo, hypertextes, œuvres visuelles, sonores, interactives, hypermédiatiques...

Depuis plusieurs années, les théories sur le post-cinéma et la condition post-médiatique se développent et gagnent en visibilité au sein de la communauté académique internationale. Bien que son acception varie selon les auteurs et autrices, le terme de « post-cinéma » désigne généralement les formes de l'image en mouvement nées avec le tournant numérique et qui s'émancipent des spécificités du médium cinématographique – que celui-ci soit défini par l'indexicalité propre à la pellicule argentique, le dispositif de la projection en salle obscure, ou encore la référence à un canon d'œuvres consolidé par plus d'un siècle de littérature critique et théorique. Selon Shane Denson et Julia Leyda, les médias post-cinématiques se distinguent notamment du cinéma par « leur caractère fondamentalement numérique, interactif, connecté, ludique, miniaturisé, mobile, social, processuel, algorithmique, agrégatif, environnemental, ou convergent, entre autres choses » (Denson & Leyda 2016: 1). Malgré ces différences structurales, le recours au terme « post-cinéma » revendique une filiation entre le septième art et les nouveaux médias connectés dont il est intéressant d'explorer les enjeux, tant sur le plan esthétique que théorique.

Quant au fond, l'idée que les nouveaux médias auraient le cinéma en héritage semble raviver la conviction chère à Serge Daney selon laquelle il serait pertinent de « se servir du cinéma pour questionner les autres images – et vice et versa » (Daney 2015: 23). Ce questionnement invite à un ensemble de réflexions qui ne peuvent être menées que de manière collective et transdisciplinaire : il s'agit à la fois d'analyser la façon dont le cinéma contemporain représente et répond aux nouvelles pratiques de l'image en mouvement ; d'observer les phénomènes de « remédiation » (Bolter et Grusin 1998) et de « relocalisation » (Casetti 2017) des expériences

cinématographiques traditionnelles à l'ère des médias connectés ; d'identifier et de réactiver, parmi les outils conceptuels développés pour penser le cinéma du siècle passé, ceux qui permettent de saisir les évolutions actuelles de l'image en mouvement.

En ce qu'il rend explicite la nécessité d'explorer pratiquement et théoriquement ces différentes modalités de la rencontre – sur le mode du dialogue autant que de la résistance – entre cinéma et nouveaux médias, le terme de « post-cinéma » mérite d'être investi et ses différents emplois précisés. Il a été avancé que l'étude des « reconfigurations » liées au post-cinéma viendrait, toujours partiellement, rattraper un retard intrinsèque de la théorie par rapport à la pratique, car pour pouvoir « faire face aux mutations sociales et technologiques, nous avons aussi besoin d'une révolution constante de nos méthodes de réflexion critique. À cet égard, la théorie culturelle accuse un retard considérable par rapport à la production artistique réelle » (Shaviro, 2010 : 133). Selon cette logique, les œuvres nommées « post-cinématiques » seraient, dans leur rapport avec les nouveaux médias et de par leur « esthétique accélérationiste », directement engagées dans ce type d'exploration proleptique. Leur analyse critique représenterait ainsi une tentative de remédier à ce décalage.

D'autres auteurs défendent le fait que le « post-cinéma » est une possibilité inhérente au cinéma même : « dans l'écologie post-perceptionnelle des médias du XXIe siècle, [...] la différence cinéma/post-cinéma elle-même pourrait devenir non seulement imperceptible mais aussi, en fin de compte, inefficace » (Denson 2016: 23). Selon Denson, plutôt qu'un changement de médium, ce que les nouveaux médias ont introduit est une nouvelle « médiation post-perceptive » : les nouvelles images numériques connectées ne modifieraient pas tellement nos productions culturelles mais, plus profondément, nos sens et notre perception subjective. Cette analyse se rapproche de recherches conduites récemment autour de la « politique de la distraction » (pour reprendre le nom d'un projet de recherche mené depuis 2016 par Paul Sztulman et Dork Zabunyan) et de l'écologie de l'attention (Yves Citton 2014), qui cherchent à penser les effets des nouveaux médias sur nos corps et nos affects ; recherches d'une forte actualité, mais qui font également partie intégrale de l'histoire de la pensée du cinéma depuis les écrits d'intellectuels comme Walter Benjamin et Siegfried Kracauer, qui ont développé une approche critique, phénoménologique et politique du cinéma dès le début du vingtième siècle.

Mais le terme n'est pas sans poser question. Outre l'étendue potentiellement problématique de son domaine d'application, son étymologie même interroge : faut-il comprendre le préfixe comme suggérant un « après » du cinéma ? La bonne santé de l'industrie cinématographique contemporaine donne vigoureusement tort à celles et ceux qui ont pu craindre que les nouvelles formes médiatiques ne sonnent le glas du cinéma comme art et comme divertissement populaire. S'agit-il dès lors plutôt de reconnaître dans ce préfixe l'aveu d'une sujétion aux théories du post-modernisme, compris comme période singulière de notre rapport au monde, à l'histoire mais aussi aux images, autant que comme théorie esthétique ? Que dit-on de notre époque et de notre relation aux images en mouvement, dès lors que l'on considère les nouveaux médias connectés comme « post-cinématiques » ? À l'époque de la « convergence » généralisée des médias audiovisuels (Jenkins, 2006) et de l'avènement du « monomédia » qu'est le code informatique (Manovich, 2016), dont certain·es avancent

que, phagocytant les autres médias, il « annihile le concept même de médium » (Doane 2007 : 35), est-il encore pertinent de s'attacher à défendre la distinction cinéma / post-cinéma ?

Nous proposons quatre axes de réflexion principaux, qui visent à cartographier de manière symétrique (encore que nécessairement fragmentaire) les échanges, dialogues et aller-retours, entre cinéma et nouveaux médias :

AXE 1 : En sortant du cinéma

Le premier axe de réflexion vise à identifier, parmi les formes esthétiques et les concepts hérités de l'histoire du cinéma, les outils les plus utiles pour observer, décrire et penser les langages, les expériences spectatorielles et les pratiques interactives liés aux nouveaux médias. Ce travail a été initié par Lev Manovich, qui a souligné, entre autres, que les images générées par ordinateur (CGI), si elles renoncent au réalisme dans lequel André Bazin voyait l'ontologie du cinéma, héritent des premières techniques d'animation (la lanterne magique, les Thaumatrope, Zoetrope, Praxinoscope, etc.) souvent considérées comme étant aux origines du médium cinématographique (Manovich 2016: 23). D'autres ouvrages ont poursuivi et déplacé cette réflexion, comme l'a fait Dork Zabunyan dans son travail d'analyse critique des vidéos produites pendant les soulèvements arabes de 2011 (*L'Insistance des luttes*, 2016). Les contributions s'inscrivant dans cet axe pourront par exemple s'intéresser aux thèmes suivants:

- les différentes implications du terme de « post-cinéma » pour se référer aux médias connectés et aux pratiques sociales qu'ils rendent possibles ;

- la réactivation de concepts hérités de la littérature théorique et critique sur le cinéma dans le contexte de l'analyse de nouveaux médias, par exemple au sein d'une étude de cas d'un média post-cinématique ;

- l'étude des (dis)continuités esthétiques entre le cinéma avant et après les nouveaux médias (par exemple, envisager le travail avec le pixel et le *glitch* comme analogue du travail sur la pellicule dans le cinéma expérimental « matérialiste »…).

AXE 2 : Le post-cinéma à l'écran

Le deuxième axe cherche à observer les différentes manières dont le cinéma contemporain reflète et répond aux nouvelles pratiques de l'image en mouvement liées à l'essor des technologies connectées et des réseaux socio-numériques. Le cinéma peut nous former à appréhender la complexité et l'amplitude impensable du cyberespace, devenu aujourd'hui un « hyperobjet » (Morton, 2018) qui nous dépasse, et nous aider par cela à situer la place que l'on occupe dans l'écosystème médiatique, globalisé et hyper-connecté. Les contributions s'inscrivant dans cet axe pourront par exemple explorer les thématiques suivantes :

- les représentations et figurations des nouveaux médias et des formes de sociabilités afférentes dans le cinéma de fiction contemporain (par exemple, dans *Happy End* de Michael Haneke, *Personal Shopper* d'Olivier Assayas...) ;

- l'influence du langage des nouveaux médias sur le travail de mise en scène de cinéastes contemporain·es (esthétique « amateur », cadrages verticaux, fictions racontées à partir de l'interface graphique d'un ordinateur, films d'horreur à partir de faux *found footage*...) ;

- l'étude critique de nouvelles formes documentaires et netnographiques réalisées à partir d'images d'archive issues d'Internet (*The Uprising*, Peter Snowdon, 2013 ; *Roman national*, Grégoire Beil, 2018) ; et d'œuvres audiovisuelles explorant l'imagerie numérique et destinées à la fois à la salle de cinéma et à l'installation muséale (*Grosse fatigue*, Camille Henrot, 2013 ; *All that is solid*, Louis Henderson, 2014).

AXE 3 : Le cinéma parmi les nouveaux médias connectés

Le troisième axe de réflexion aimerait actualiser les débats menés depuis plusieurs décennies au sujet des enjeux esthétiques et théoriques du « cinéma étendu » (notamment en France par Jacques Aumont et Raymond Bellour, et initiés à l'étranger par Gene Youngblood), en s'intéressant spécifiquement au rôle joué par les nouveaux médias connectés dans l'expansion transmédiatique du cinéma contemporain. Les thèmes suivants pourront être explorés :

- les phénomènes de « relocalisation » (Casetti, 2015) et réception du cinéma hors des salles de projection, et en particulier sur dispositifs connectés : le visionnage de films sur petits écrans, dans les transports, le phénomène du *second screen*... ;

- les nouvelles pratiques cinéphiles connectées (forums de discussion en ligne, pages et groupes dédiés sur les réseaux socio-numériques, vidéo essais et transmission de savoirs cinéphiles sur YouTube, *fan fictions*, *remix* et *mashups*...) ;

- le développement de nouvelles formes cinématographiques en relation avec l'apparition de nouvelles plateformes de distribution : web-séries, narration transmédia, web documentaire... et les nouvelles structures de production correspondantes (à ce sujet, voir notamment, la partie « Chantiers de diffusion » du numéro 30 de la revue *Documentaire*, « Au milieu des nouveaux medias », dirigée par Alice Lenay et Jacopo Rasmi).

AXE 4 : En revenant au cinéma

Enfin, le quatrième axe aimerait souligner que la notion de « post-cinéma » permet (et rend indispensable) de faire retour sur l'histoire du cinéma, et sans doute d'en élargir la définition. Par ailleurs, les nouvelles technologies de l'image offrent aussi de nouveaux outils numériques pour étudier l'histoire du cinéma, comme ceux utilisés dans le cadre des humanités numériques. Les contributions s'inscrivant dans cet axe pourront aborder les thématiques suivantes :

- les redéfinitions de la spécificité du médium cinématographique invitées par l'inclusion des nouveaux formats et des nouvelles pratiques de l'image en mouvement ;

- la discussion autour de la « nouveauté » relative des nouveaux médias au regard de formes et pratiques plus anciennes de l'image en mouvement (par exemple, à partir des travaux d'André Gaudreault sur le cinéma des premiers temps, ou de la littérature sur l'art vidéo) ;

- l'apport des technologies numériques connectées à l'étude de l'histoire du cinéma (logiciels d'annotation de films, recherche vidéographique, visualisation de données, comme le travail *Visualizing Vertov* de Lev Manovich).

Modalités, consignes et calendrier

Suivant le modèle de certaines revues anglophones acceptant des contributions scientifiques sous d'autres formes que celle de l'article académique écrit (*Journal for Artistic Research, Screenworks, [in]Transition...),* nous aurons très à cœur de mettre en place une grille d'évaluation qui permettra au comité scientifique de juger de la qualité et du sérieux des propositions des contributeurs et contributrices, quelle que soit la forme envisagée. Les contributions explorant des formes de publication non-traditionnelles seront évaluées avec la même rigueur et les mêmes exigences théoriques que tout article scientifique. La cohérence et l'intégration de la forme et du fond de chaque proposition sera particulièrement prise en considération dans l'évaluation des contributions.

Pour les contributions explorant un format de publication non-traditionnel, l'objet produit devra être accompagné d'un texte d'accompagnement d'environ 1500 mots, où seront précisés la question de recherche, la méthodologie et la démarche scientifique employées, les sources et références ayant nourri le travail de création, ainsi qu'une justification de la forme choisie par rapports aux objectifs scientifiques visés.

Pour les propositions d'articles scientifiques, les textes définitifs devront comprendre entre 20 000 et 35 000 signes.

Les propositions de contribution devront être envoyées en format PDF avant le **20 mai 2020** à l'adresse suivante : **articles@imagessecondes.fr**. Ces propositions, transmises en fichier attaché, seront composées :

- d'un titre
- d'un résumé de maximum 500 mots (hors bibliographie), explicitant notamment le format de la proposition (article écrit, vidéo, œuvre sonore...) et le justifiant au regard de la problématique explorée.

L'identité de l'auteur ou de l'autrice ne devra en aucun cas figurer dans ce document, mais dans un document à part, où il sera mentionné le nom, l'institution de rattachement (le cas échéant), une brève biographie (150 mots maximum) ainsi qu'une présentation du travail artistique de l'auteur ou de l'autrice (le cas échéant).

Calendrier

La création ou l'article sera soumis par voie électronique au plus tard le 30 octobre 2020. Les articles seront publiés courant 2021 sur le site internet de la revue, imagessecondes.fr.

Envoi des propositions : 20 mai
Notification d'acceptation ou de refus : 30 juin 2020
Réception des articles complets : 30 octobre 2020
Publication : premier semestre 2021

Bibliographie

Jacques Aumont, *Que reste-t-il du cinéma ?*, Paris, Vrin, 2013.
André Bazin, « Ontologie de l'image photographique », dans *Qu'est-ce que le cinéma, t. 1*, Paris, Editions du Cerf, 1958, p. 11-19.
Raymond Bellour, *La Querelle des dispositifs*, Paris, P.O.L., 2012.
Jay David Bolter & Richard Grusin, *Remediation. Understanding New Media*, Cambridge, MIT Press, 1998.
Francesco Casetti, *The Lumière Galaxy. Seven Key Words for the Cinema to Come*, New York, Columbia University Press, 2015.
Yves Citton, *Pour une écologie de l'attention*, Paris, Seuil, 2014.
Serge Daney, *La Maison cinéma et le monde*, T. 4, Paris, P.O.L., 2015.
Gilles Deleuze, « Lettre à Serge Daney : Optimisme, pessimisme et voyage », *in Pourparlers*, Les éditions de Minuit., Paris, 1990, p. 97-112.
Shane Denson & Julia Leyda (dir.), *Post-Cinema: Theorizing 21st-Century Film*, Falmer, Reframe Books, 2016.
Doane, Mary-Ann, «The Indexical and the Concept of Medium-Specificity», *Differences : A Journal of Feminist Cultural Studies*, 18.1, 128 –152, 2007.
Miriam de Rosa & Vinzenz Hediger (dir.), « Post when? Post what? Thinking the Moving Image Beyond the Post-Medium Condition », revue *Cinema & Cie*, numéro spécial, XIV, n° 26/27, 2017.
André Gaudreault & Philippe Marion, *La fin du cinéma ? Un média en crise à l'ère du numérique*, Paris, Armand Colin, 2013.
Brad Haseman, « A Manifesto for Performative Research », in *Media International Australia incorporating Culture and Policy*, vol. 118, n° 1, 2006, p. 98-106.
Henry Jenkins, *Convergence culture: Where old and new media collide*, New York, NYU Press, 2006.
Alice Lenay & Jacopo Rasmi (dir.), « Au milieu des nouveaux media », revue *Documentaires*, n° 30, 2019.
Lev Manovich, *The Language of New Media*, Cambridge, MIT Press, 2001.
Lev Manovich, « Une esthétique post-media », Appareil, nº18, 2017. URL : http://journals.openedition.org/appareil/2394.
Steven Shaviro, *Post-cinematic Affect*, Winchester, O Books, 2010.
Dork Zabunyan, *L'insistance des luttes. Images soulèvements contre-révolutions*, Paris, De l'incidence, 2016.

images secondes
CINÉMA ET SCIENCES HUMAINES

03 | 2021

Post-cinema: Practices of research and creation

Editors-in-chief

Chloé Galibert-Laîné, PhD candidate, École normale supérieure de Paris & **Gala Hernández López**, PhD candidate, Université Paris 8.

Edited by :
Association Images secondes
http://imagessecondes.fr

The **third issue of the French journal** *Images secondes* questions the heuristic and critical potential of the notion of "post-cinema" in the context of a general reflection on the "reconfigurations" (de Rosa and Hediger, 2016) of the cinematic medium in the age of networked digital media. We agree with Shane Denson and Julia Leyda that if post-cinematic media "concern the emergence of a new 'structure of feeling' or 'episteme', new forms of affect or sensibility", then "traditional scholarly forms and methods for investigating these issues are unlikely to provide adequate answers" (Denson & Leyda, 2016: 6).

For this reason, this issue of *Images secondes* will give priority to contributions that depart from the traditional forms of academic publishing to develop formats which explore the unique potentialities of online dissemination. As the goal of this issue is to investigate the complex and polyhedral relationships between cinema and online new media, we see this as an ideal opportunity to explore the epistemological potential of practice-based research, artistic research, research-creation and "performative" research (Haseman, 2006). We therefore invite contributors to propose written articles, but also video formats, hypertexts, visual, sound, interactive, hypermedia works...

For several years now, theories about post-cinema and the post-cinematic condition have gained visibility in the international academic community. Although its meaning varies between authors, the term "post-cinema" generally refers to forms of the moving image born with the digital turn that transcend certain properties of the cinematographic medium including the indexicality specific to analog film, the convention of projecting works in a dark screening room and a relatively immediate link to an existing canon of filmic production and the century of critical literature corresponding to the latter. According to Denson and Leyda, post-cinematic media differ from cinema in that they are "essentially digital, interactive,

networked, ludic, miniaturized, mobile, social, processual, algorithmic, aggregative, environmental, or convergent, among other things" (Denson & Leyda, 2016: 1). Despite these structural differences, to use the term "post-cinema" is to trace a filiation between cinema and new media, the meaning of which is worth exploring both aesthetically and theoretically.

This emphasis on what new media inherits from cinema seems to recall Serge Daney's conviction that it is relevant to "use cinema to question other images - and vice versa" (Daney, 2015: 23). In this way, our own critical project welcomes an ensemble of reflections that can be led only collectively and across disciplines: we need to analyze the ways in which cinema represents and engages with contemporary images and visual practices; to observe how the traditional cinematic experience is "remediated" (Bolter and Grusin, 1998) and "relocated" (Casetti, 2017) in the age of networked media; to identify and reactivate, among the conceptual tools developed to think the cinema of the past century, those that can help us grasp the current evolutionary tendencies of the moving image.

Because it reveals the need to explore theoretically and creatively these different modalities of encounter between cinema and new media, the notion of post-cinema is worth mobilizing and its different meanings should be carefully described. It has been suggested that the study of post-cinematic "reconfigurations" could compensate, albeit partially, for an inevitable backlog of theory with regards to contemporary art practices, because "in order to come to grips with social and technological change, we need a 'constant revolutionising' of our methods of critical reflection as well. In this regard, cultural theory lags far behind actual artistic production" (Shaviro, 2010: 133). According to this logic, post-cinematic works are, because of their relations to new media technologies and their "accelerationist aesthetics", directly engaged in this very type of proleptic exploration. Their critical analysis thus represents an attempt to somehow remedy the backlog to which Shaviro refers.

Other authors argue that post-cinema is a possibility inherent to cinema itself: "within the post-perceptual ecology of twenty-first-century media, [...] the difference 'cinema/post-cinema' itself might become not only

imperceptible, but also, ultimately, ineffectual" (Denson, 2017: 23). According to Denson, rather than a change of medium, what new media have introduced is a new "post-perceptual mediation". He argues that networked images do not modify our cultural productions as much as they alter our senses and our subjective modes of perception. This analysis aligns closely with other recent inquiries exploring the "politics of distraction" (to borrow the name of a research project led since 2016 by Paul Sztulman and Dork Zabunyan) and the "ecology of attention" (Yves Citton, 2014), that seek to reflect on the effects of new media on our bodies, our senses and our affective predilections. These studies are strongly anchored in our contemporary times, but also inherit much from the canonical writings of Walter Benjamin and Sigfried Kracauer, who developed a critical, phenomenological and political approach to film theory in the early twentieth century.

Nonetheless, the term post-cinema also raises some difficulties. In addition to the potentially problematic scope of its field of application, its etymology itself can be interrogated: should the prefix be understood as suggesting that post-cinema comes "after", and thus replaces cinema? The good health of the contemporary film industry decisively contradicts those who have expressed fears that new forms of media would spell the end of cinema as an art form and as a popular entertainment. Are we then to recognize in this prefix an enthralment with theories of postmodernism, understood as a singular period of our collective relation to the world, to history and to images, as much as as an aesthetic theory in its own right? What can we say about our times and our relations to moving images when we consider new media as "post-cinematic"? In the era of the "convergence" of various audiovisual media (Jenkins, 2006) and after the advent of the computer code as a form of "monomedia" (Manovich, 2016), about which some argue that, by phagocytizing the other media, it "annihilates the idea of the medium" itself (Doane, 2007: 130), is it still relevant to defend the distinction between cinema and post-cinema at all?

We propose four main axes of reflection, which aim to map in a symmetrical (although necessarily fragmented) way the exchanges and dialogues between cinema and new media :

AXIS 1: Leaving the cinema

The first axis of reflection aims to identify, among the aesthetic forms and concepts inherited from the history of cinema, the most useful tools for observing, describing and thinking about the discourses, spectator experiences and interactive practices related to new media. This work was initiated by Lev Manovich, who pointed out among other things that images generated by computers (CGI), if they renounce the realism in which André Bazin saw the ontology of cinema, also inherit from the earliest techniques of animation (the magic lantern, the Thaumatrope, Zoetrope, Praxinoscope, etc.) that are often considered to be at the origins of the cinematic medium (Manovich, 2016: 23). Other works have pushed forward and sideways this line of thinking, as Dork Zabunyan did in his critical analysis of the videos produced during the Arab uprisings of 2011 (*The Insistance of Strugle*, 2019). Contributions exploring these questions may focus on such topics as: - the different implications of the term "post-cinema" in reference to networked media and the social practices they enable;

- the different implications of the term "post-cinema" in reference to networked media and the social practices they enable;

- the reactivation of concepts inherited from the theoretical and critical literature on cinema in the context of new media analysis, perhaps including a case study of a particular post-cinematic medium;

- the study of the aesthetic (dis)continuities between cinematic practices before and after new media (e.g., considering artists working with pixelization and glitch as an actualization of the work made by "materialist" experimental filmmakers ...).

AXIS 2: Post-cinema on screen

The second axis seeks to observe the different ways in which contemporary cinema reflects and responds to the forms of visual practice that appeared with the growth of new networked technologies. Cinema can train us to apprehend the complexity and the unthinkable amplitude of cyberspace, which has now become a "hyper-object" (Morton, 2018) that

exceeds our scale, and thereby help us to to situate ourselves in the globalized and hyper-connected media ecosystem. Contributions in this axis could explore such themes as:

- representations and figurations of new media and the forms of sociability that they enable in contemporary cinematic fictions (for example, in Michael Haneke's *Happy End*, Olivier Assayas' *Personal Shopper*...);
- the influence of the language of new media on the work and style of contemporary filmmakers ("amateur aesthetics ", vertical framing, fictions told from the graphical interface of a desktop, horror movies made out of fake digital found footage...);

- the critical study of documentary and netnographic films made with footage from the Internet (*The Uprising*, Peter Snowdon, 2013; *Roman national,* Grégoire Beil, 2018); and of audiovisual works exploring digital imagery that are designed for both the cinema and as museum installations (*Grosse fatigue,* Camille Henrot, 2013 ; *All that is solid*, Louis Henderson, 2014).

AXIS 3: Cinema among new networked media

The third line of thought seeks to update decades-long debates over aesthetic and theoretical issues related to the practice of expanded cinema (notably, in France, writings by Jacques Aumont and Raymond Bellour, and internationally, by Gene Youngblood), with a special focus on the role played by new networked media in the transmedial expansion of contemporary cinema. The following themes might be explored with this in mind:

- the phenomenon of "relocation" (Casetti, 2015) and the reception of cinematic works outside of projection rooms, particularly on networked devices: watching films on small screens, on public transportation; the phenomenon of the second screen...;

- the new networked cinephile practices (online discussion forums, cinephile pages and groups on digital social networks, video essays and the transmission of cinephilic knowledge on YouTube and other platforms, fan fictions, remixes and mashups...);

- the development of new cinematic forms in relation to the emergence of new distribution platforms: web- series, transmedial storytelling, web documentary... and their related structures of production (on this subject, see in particular the section "Construction sites" in the 30th issue of the journal *Revue Documentaires*, "Au milieu des new media", edited by Alice Lenay and Jacopo Rasmi).

AXIS 4: Returning to the cinema

Finally, the fourth axis serves to stress how the notion of post-cinema is not a new one. This enables (and necessitates) our looking back at the history of cinema, broadening our definition thereof in the process. Additionally, new image technologies offer new digital tools for the study of cinematic history, such as those used in the field of digital humanities. Contributions in this axis might address the following topics:

- redefinitions of the specificity of the cinematographic medium as invited by its extension to include new formats and new practices of the moving image;

- the relative "newness" of new media, with regard to older forms and practices of the moving image (see for instance André Gaudreault's work on early cinema, or existing literature on the history of video art);

- the contribution of new digital technologies to the study of cinematic history (film annotation softwares, videographic research, data visualization, such as Lev Manovich's work *Visualizing Vertov*).

Terms, instructions and schedule

Following the model of other academic journals accepting scientific contributions in forms aside from the traditional written paper (*Journal for Artistic Research, Screenworks, [in]Transition*...), we are keen to establish an evaluation grid that will enable the scientific committee to judge the quality and seriousness of proposals from contributors, whatever their forms. Contributions experimenting with non-traditional forms of publication will be evaluated with the same rigour as any scientific paper. The consistency

and integration of the form and theme of each proposal will be prioritized when it comes to the assessment of contributions.

For contributions employing a non-traditional publication format, the submission should be accompanied by a text of approximately 1500 words, specifying the research question, the methodology used, the sources and references that have fed into the creative work, as well as a justification of the chosen form in relation to the scientific objectives pursued.

For proposals adopting the form of a written academic paper, final texts should come to between 20 000 and 35 000 characters.

Proposals for contributions should be submitted in PDF format before April 20th 2020, to the following address: **articles@imagessecondes.fr.** Proposals, sent as an attached file, should be composed of:

- a title;

- an abstract not exceeding 500 words (plus bibliography) exposing the format of the proposal (written article, video, sound work...) and justifying it with regard to the issue in question.

The identity of the author should not be mentioned in this document, but in a separate one which will include the name of the author, their home institution (if applicable), a short biography (150 words maximum) as well as a presentation of the author's artistic work (if applicable).

Proposals as well as final contributions may be submitted in French or English. English contributions will be translated into French before publication.

Calendar

Final contributions must be submitted by September 30th 2020. The issue will be published at the beginning of 2021 on the journal's website at www.imagessecondes.fr.

Receipt of proposals: April 20th
Notification of acceptance: May 30th
Receipt of complete articles or creations: September 30th
Publication: early 2021

References

Jacques Aumont, *Que reste-t-il du cinéma ?*, Paris, Vrin, 2013.

André Bazin, « Ontologie de l'image photographique », dans *Qu'est-ce que le cinéma ?*, t. 1, Paris, Editions du Cerf, 1958, p. 11-19.

Raymond Bellour, *La Querelle des dispositifs*, Paris, P.O.L., 2012.

Jay David Bolter & Richard Grusin, *Remediation. Understanding New Media*, Cambridge, MIT Press, 1998.

Francesco Casetti, *The Lumière Galaxy. Seven Key Words for the Cinema to Come,* New York, Columbia University Press, 2015.

Yves Citton, *Pour une écologie de l'attention*, Paris, Seuil, 2014.

Serge Daney, *La Maison cinéma et le monde*, t. 4, Paris, P.O.L., 2015.

Gilles Deleuze, « Lettre à Serge Daney : Optimisme, pessimisme et voyage », *in Pourparlers*, Les éditions de Minuit., Paris, 1990, p. 97-112.

Shane Denson, « Speculation, Transition, and the Passing of Post-cinema », in Miriam de Rosa & Vinzenz Hediger (dir.), « Post when? Post what? Thinking the Moving Image Beyond the Post-Medium Condition », revue *Cinema & Cie*, numéro spécial, XIV, n° 26/27, 2017, p. 21-32.

Shane Denson & Julia Leyda (dir.), *Post-Cinema: Theorizing 21st-Century Film*, Falmer, Reframe Books, 2016.

Mary-Ann Doane, «The Indexical and the Concept of Medium-Specificity», *Differences : A Journal of Feminist Cultural Studies,* 18.1, 2007, p. 128-152.

Miriam de Rosa & Vinzenz Hediger (dir.), « Post when? Post what? Thinking the Moving Image Beyond the Post-Medium Condition », revue *Cinema & Cie*, numéro spécial, XIV, n° 26/27, 2017, p. 21-32.

André Gaudreault & Philippe Marion, *La fin du cinéma ? Un média en crise à l'ère du numérique*, Paris, Armand Colin, 2013.

Brad Haseman, « A Manifesto for Performative Research », in *Media International Australia incorporating Culture and Policy*, vol. 118, n° 1, 2006, p. 98-106.

Henry Jenkins, *Convergence culture: Where old and new media collide,* New York, NYU Press, 2006.

Alice Lenay & Jacopo Rasmi (dir.), « Au milieu des nouveaux media », revue *Documentaires*, n° 30, 2019.

Lev Manovich, *The Language of New Media*, Cambridge, MIT Press, 2001.

Lev Manovich, « Une esthétique post-media », *Appareil*, n° 18, 2017. URL : http://journals.openedition.org/appareil/2394.

Steven Shaviro, *Post-cinematic Affect*, Winchester, O Books, 2010.

Dork Zabunyan, *The Insistence of Struggle - Images, uprisings, counter-revolutions,* Barcelona, IF Publications, 2019 [original : 2017].

Scientific committee

Christa Blümlinger (Université Paris 8 Vincennes Saint-Denis.
Camille Bui (Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne)
Miriam de Rosa (Coventry University)
Shane Denson (Stanford University)
Térésa Faucon (Université Sorbonne Nouvelle - Paris 3)
Catherine Grant (Birkbeck, University of London)
Damien Marguet (Université Paris 8 Vincennes Saint-Denis)
Caroline San Martin (Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne)
Sergi Sánchez (Université Pompeu Fabra)
Antonio Somaini (Université Sorbonne Nouvelle Paris 3)
Cécile Sorin (Université Paris 8 Vincennes Saint-Denis)
Barbara Turquier (La Fémis)
Gwenola Wagon (Université Paris 8 Vincennes Saint-Denis)
Dork Zabunyan (Université Paris 8 Vincennes Saint-Denis)

Website

www.imagessecondes.fr