

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 accélérationniste », 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 XXI^e 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 cyberspace, 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 médias », 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*, n°18, 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.