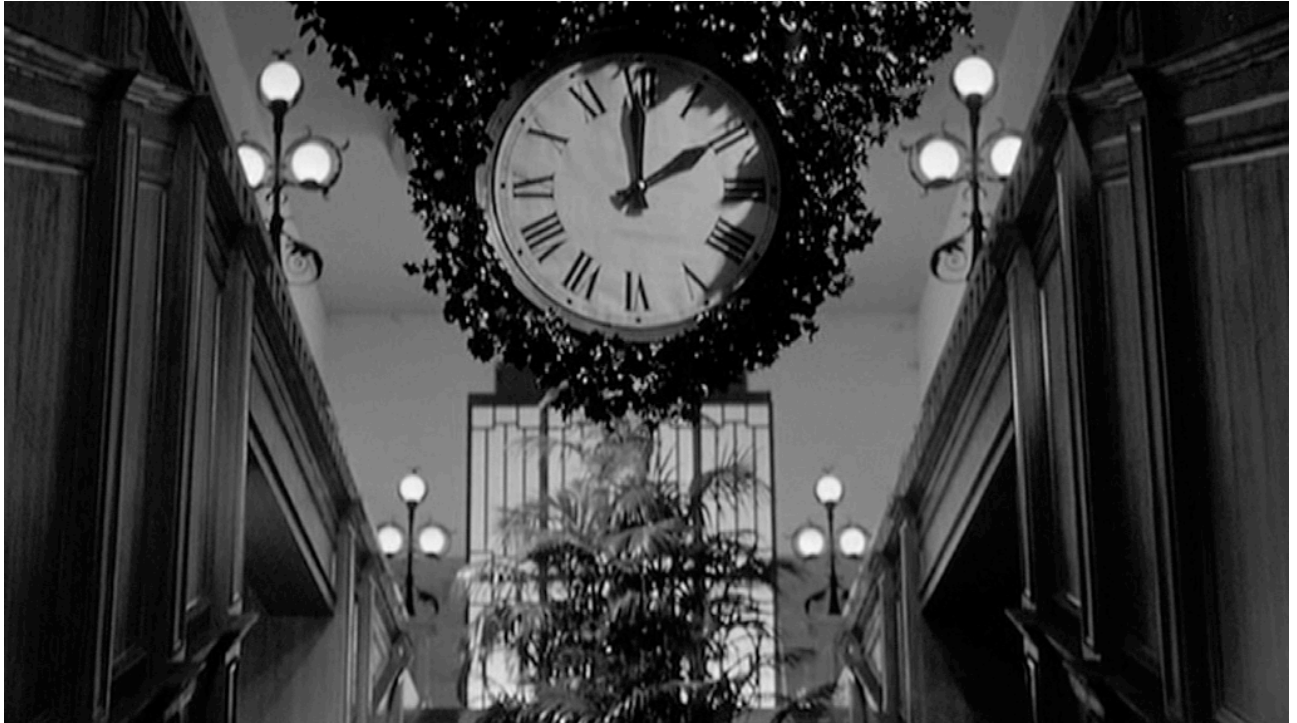


**Marie Rebecchi**

(postdoctorante et chargée de cours à Paris 3)

**Le temps du remontage : entre cinéma et installation**  
*The Clock* de Christian Marclay



Christian Marclay, Video still from *The Clock*, 2010 single channel video with stereo sound 24 hours, looped  
Courtesy the artist and Paula Cooper Gallery, New York

Si l'on s'interroge sur la question de la temporalité hybride de l'œuvre cinématographique à l'époque de l'installation vidéo et sur les rapports entre le temps vécu par le spectateur et celui de l'œuvre, il semble intéressant d'aborder cette question par rapport à l'acte du *remontage*. Ce dernier, entendu ici à la fois comme méthode d'exposition de formes d'expression hétérogènes et comme dispositif qui préside aux lois de déconstruction et reconstruction de l'œuvre d'art<sup>1</sup>, dépassant le cadre cinématographique du point de vue historique et formel, peut être considéré comme un principe capable d'amorcer une dynamique de conflit entre des formes différentes de temporalité.

Depuis de nombreuses années, l'artiste et musicien suisse-américain Christian Marclay a fait du remontage d'extraits de films à des fins artistiques sa spécialité, de *Téléphones* (1995) à *Video Quartet* (2002)<sup>2</sup>, où les brefs extraits accumulés composent une sorte de corps-montage suspendu et anachronique. À cet égard, dans un article dédié à l'iconoclasme musical et à l'interrogation sur l'instrument chez Christian Marclay, Marianne Massin qui remarque que la démarche de Marclay procède d'une tension entre deux dynamiques : « La première relève d'une "connaissance par le montage" et instaure des résonances ou des polarités entre des images ou des objets liés à la musique – dans les portfolios, les collectes et les rapprochements incongrus de pochettes de disque (*Imaginary Records* et *Body Mix*), dans la juxtaposition de tableaux mutiques ou d'étuis vides. La seconde procède d'une "connaissance par le démontage", elle casse et défait, en décomposant les

<sup>1</sup> Georges Didi-Huberman, *Remontages du temps subi. L'Œil de l'histoire 2*, Paris, Minuit, 2010.

<sup>2</sup> M. Higgs, « Video Quartet (2002) », dans Jennifer González, Kim Gordon, Matthew Higgs (sld), *Christian Marclay*, London, Phaidon, 2005, p. 82-91.

images attendues, en brisant et scratchant les vinyles en disloquant les objets, en perturbant les usages pour mieux les appréhender. [...]. La violence symbolique ou réelle envers l'instrument doit être corrélée à cette quête de « connaissance par montage et démontage<sup>3</sup>. ».

Dans la vidéo *Up and Out*, réalisée en 1998, ce même travail de « connaissance par montage et démontage » a été mis à l'œuvre de façon exemplaire. À cette occasion, Marclay a monté la bande sonore de *Blow Out* de Brian De Palma (1981) sur la structure narrative visuelle du film d'Antonioni *Blow-Up* (1966)<sup>4</sup>, afin de recréer à partir des matériaux originaux une expérience audiovisuelle audacieuse et complexe, faite de dissonances, fractures et sauts spatio-temporels imprévisibles. Comme le rappelle Raymond Bellour dans sa dernière réflexion sur la « querelle des dispositifs », dans le travail de montage et démontage de Marclay « des motifs vont, viennent, reviennent, ils font masse selon des rythmes savamment ménagés, mais sans produire la mémoire d'un temps dont l'attention serait la condition<sup>5</sup> ». Cette même capacité d'annulation du temps, selon Bellour, a été portée à l'extrême dans *The Clock* (2010), non pas tant à cause de la durée exorbitante de 24 heures que « par l'imposition d'un présent perpétuel grâce à la coïncidence entre le temps fictif imposé dans le montage et le temps réel inscrit sur la montre de chaque spectateur<sup>6</sup> ».

### ***The Clock* : une horloge cinématographique**

Avant d'être projeté au MoMA de New York en 2012, *The Clock* a été montré pour la première fois à la galerie White Cube de Londres en 2010. L'œuvre a été présentée par la suite à la galerie Paula Cooper à New York au début de 2011, puis à Moscou au Garage Centre for Contemporary Art, à Los Angeles au County Museum of Art, à Jérusalem à l'Israel Museum, à Boston au Museum of Fine Arts et, finalement, à Paris au Centre Pompidou. Ce surprenant travail de Marclay, qui a reçu le Lion d'or du meilleur artiste à la 54<sup>e</sup> Biennale de Venise, est une installation vidéo d'une durée de 24 heures, une véritable « horloge cinématographique » synchronisée sur le fuseau horaire correspondant au lieu de son exposition. Il s'agit d'un montage de trois mille extraits de films et de séries, tirés des époques et des genres les plus divers, affichant l'heure en temps réel vingt-quatre heures durant. L'artiste a monté des extraits de manière à ce que l'heure que l'on voit à l'écran corresponde à l'heure qu'il est : une horloge indique onze heures, il est également onze heures à la montre du spectateur. Les milliers d'extraits, puisés dans toute l'histoire du cinéma, des comédies en noir et blanc des années 1940 aux séries B des années 1990, des films d'avant-garde des années 1960 aux films à suspense des années 1980, rendent visible le temps qui passe à travers une myriade d'horloges, de réveils, d'alarmes, d'actions ou de dialogues illustrant cet imparable écoulement du temps.

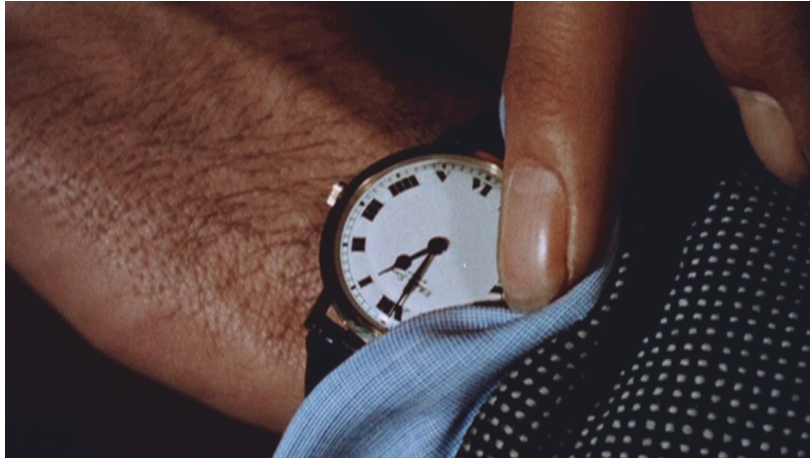
---

<sup>3</sup> Marianne Massin, « Christian Marclay : “iconoclasme” musical et interrogation sur l'instrument », dans *Methodos. Savoirs et textes*, n°11, 2011, « L'instrument de musique » [<http://methodos.revues.org/2579>], page consultée en novembre 2013 ; voir aussi Clément Chéroux « Photo-phonographie de Christian Marclay » dans Valérie Mavridorakis, David Perreau (sld), *Christian Marclay : Snap*, Dijon / Genève / Rennes, Les Presses du réel, 2009, p. 17-36.

<sup>4</sup> Cf. Matthew Higgs, « Video Quartet (2002) », *op. cit.*, p. 85.

<sup>5</sup> Raymond Bellour, *La Querelle des dispositifs. Cinéma – installations, expositions*, Paris, Trafic, 2012, p. 81. Voir aussi Giorgio Agamben, *Che cos'è un dispositivo?*, Roma, Edizioni Nottetempo, 2006.

<sup>6</sup> Raymond Bellour, *op. cit.*, p. 81.



Christian Marclay, Video still from *The Clock*, 2010 single channel video with stereo sound 24 hours, looped  
Courtesy the artist and Paula Cooper Gallery, New York

L'objectif de *The Clock* est donc d'immerger le visiteur dans deux temps conflictuels : le temps de la fiction, avec ces nombreux extraits de films et séries, et un temps présent, analogique avec le temps affiché dans la vidéo, qui passe à la même vitesse que le temps réel. Comme le dit Viva Paci dans son texte sur le cinéma en galerie : « Le temps de l'œuvre et celui du spectateur sont partagés : le volume de la salle d'exposition/projection embarque tout, spectateurs et écran, dans une même trajectoire. On n'arrête pas de regarder une montre, la nôtre ou celles qui sont à l'écran, qui marquent le temps qui passe, et bientôt n'est plus, pour être à temps dans notre agenda. Les yeux qui regardent l'heure sont en général désappointés, car on s'y retrouve presque toujours pourchassés par ce qui reste à faire. Les répliques que l'on entend dans les fragments de film exposés dans *The Clock* nous font écho : "I need ten minutes", "There's no time", "It's time to go"<sup>7</sup>. ».

Christa Blümlinger le suggère dans son importante investigation sur le cinéma de seconde main<sup>8</sup>, en égrenant pendant 24 heures des instants de films prélevés dans l'histoire du cinéma, *The Clock* s'insère parfaitement dans un discours plus vaste autour des relations entre l'opération du *remploi*, la création de *films artistiques d'archive* ou de *found footage*<sup>9</sup> et le principe du *remontage* de différentes temporalités. Si tout film est déjà une manipulation et un montage<sup>10</sup> de temps, alors les horloges et les montres *remontées* par Marclay dans *The Clock* aident à recréer et à amplifier cette temporalité qui est propre au cinéma lui-même, en amenant les spectateurs à se plonger dans une temporalité fictive, en oubliant ainsi le temps réel, qui reste toujours *hors du cinéma*, malgré la tentative illusoire d'une synchronisation sur le fuseau horaire du lieu d'exposition.

### **Temps exposé et cinéma d'exposition : une querelle**

*The Clock* a été présenté, dans plusieurs galeries et musées, dont la galerie Sud du Centre Pompidou du 3 au 5 septembre 2011, dans une salle isolée du reste de l'espace par d'épais rideaux, et diffusé en boucle nuit et jour pendant 24 heures ; comme on le voit dans la plupart des exemples du *cinéma d'exposition*, le spectateur-visiteur avait la liberté de quitter la salle quand il le souhaitait. Quel est donc le rapport entre la temporalité d'une œuvre cinématographique, projetée dans une salle de

<sup>7</sup> Viva Paci, « Cinéma en galerie », dans Francesco Federici, Cosetta Saba (sld), *Cinéma : immersivité, surface, exposition*, Udine, Campanotto Editore, 2013, p. 139.

<sup>8</sup> Christa Blümlinger, *Cinéma de seconde main. Esthétique du remploi dans l'art du film et des nouveaux médias*, Paris, Klincksieck, 2013.

<sup>9</sup> Jaap Guldemond, Marente Bloemheugel, Giovanna Fossati (sld), *Found Footage: Cinema Exposed*, Amsterdam University Press, 2012 ; M. Bertozzi, *Recycled cinema. Immagini perdute, visioni ritrovate*, Venezia, Marsilio, 2013.

<sup>10</sup> J. Leyda, *Films Beget Films. A Study of the Compilation Film*, New York, Hill and Wang, 1964, cité par Christa Blümlinger, *Cinéma de seconde main*, cit. p. 19.

cinéma dont le temps est prescrit par une séance collective, et une œuvre *remontée* de « cinéma contemporain<sup>11</sup> », projetée dans une salle de musée, où le temps virtuel de l'œuvre est à la fois remonté et greffé sur le temps réel vécu par les visiteurs-spectateurs ? Une fois sortis de la salle obscure, et après avoir pénétré dans l'espace de l'exposition grâce à la vidéo, le cinéma œuvre à la création d'un territoire nouveau fait d'images animées ou vidéo-projetées. Le *cinéma d'exposition* – dont *The Clock* peut être considéré comme l'un des exemples les plus significatifs –, d'après la définition donnée par Philippe Dubois<sup>12</sup>, désigne toutes les démarches d'artistes qui convoquent l'image-mouvement du cinéma dans une salle d'exposition ou une galerie. Soit en utilisant directement le matériau-film dans leur œuvre plastique, soit en inventant des formes de présentation nouvelles, « tout en bousculant plus ou moins fortement le rituel classique de la réception du film (en salle obscure, par un spectateur assis à sa place, pour une durée standard imposée, etc.)<sup>13</sup> ». Le *cinéma d'exposition* expérimente donc, selon Dubois, de nouvelles postures spectatorielles qui jouent sans cesse avec la durée de la projection (brève, longue, infinie). Selon cette perspective, dans son livre *Le Temps exposé. Le cinéma de la salle au musée*<sup>14</sup>, Dominique Païni prend position dans le débat sur le cinéma d'exposition, en développant sa réflexion sur la notion de « musée de cinéma », qui se dessine comme une tentative contemporaine de réfléchir sur la possibilité d'extraire le cinéma de son lieu traditionnel, en le déplaçant de la salle aux cimaises du musée. C'est justement dans cet ouvrage que Païni propose une figure hybride de l'observateur, sorte de mélange entre le visiteur de musée et le spectateur de salle, en introduisant la notion de « temps exposé », un temps qui incarne une « nouvelle existence » du cinéma, qui devient lui-même pourtant *cinéma d'exposition*<sup>15</sup>. Le *temps exposé*, chez Païni implique tout d'abord le retour du flâneur. À ce sujet, il écrit que « libérée du fauteuil du spectacle cinématographique, c'est la flânerie du spectateur qui réalise et monte la fiction. Ce spectateur de type nouveau traduit en fait le retour inattendu du flâneur baudelairien : résultat paradoxalement conjugué du visiteur des salons et du spectateur de films, ce flâneur *revenant* n'a pas encore trouvé à ce jour son économie de vision, ses postures de regard, sa disponibilité méditative ou simplement contemplative<sup>16</sup> ». D'après Bellour, le « temps exposé », dont parle Païni, ressort donc de la constatation de plusieurs évolutions imbriquées : « Une *évolution technique*, tenant avant tout à l'arrivée du DVD, qui permet mieux que la cassette ou le vidéo-disque d'instaurer une projection en boucle, ouvrant ainsi dans les espaces d'exposition la possibilité nouvelle d'un temps infini autant que ponctuel, au gré du visiteur qui s'y confronte ; une *évolution esthétique*, propre aux marges avancées du cinéma moderne (stases, lenteur, durée de plans, autoréflexivité), favorisant par-là “les conditions d'importation muséale” ; celle-ci induisant, par la reprise et la circularité que permettent les nouveaux moyens techniques, une sorte d'immobilité mobile, une éternisation qui développe ainsi celle dont certains films donnaient déjà en eux-mêmes l'exemple ; enfin, une *évolution artistique* globale, accordée au fait que des cinéastes de plus en plus nombreux se sont ouverts à l'art des installations, se situant ainsi dans un entre-deux aux limites flottantes, alors même que de plus en plus d'artistes investissaient toutes les formes de *l'image en mouvement*, faisant à leur façon flotter d'autant plus ces limites<sup>17</sup>. ».

Chez Bellour, dans l'espace-temps d'exposition décrit par Païni, il y a donc toutes sortes d'œuvres, de durées très variables, composées d'images en mouvement ou au moins associées selon le temps, dues à des artistes et de plus en plus souvent à des cinéastes, destinées à être diversement projetées

<sup>11</sup> Le *cinéma contemporain*, d'après Luc Vancheri, est une nouvelle proposition de cinéma qui affronte deux difficultés : la sortie du dispositif cinématographique et l'entrée dans un régime nouveau de l'art contemporain. Luc Vancheri, *Cinémas contemporains. Du film à l'installation*, Lyon, Aléas, 2009.

<sup>12</sup> Philippe Dubois, *La Question vidéo. Entre cinéma et art contemporain*, Crisnée, Yellow Now, 2012.

<sup>13</sup> *ibid.*, p. 13.

<sup>14</sup> Dominique Païni, *Le Temps exposé. Le cinéma de la salle au musée*, Paris, Cahiers du cinéma, 2002.

<sup>15</sup> Jean-Christophe Royoux, « Cinéma d'exposition : l'espacement de la durée », *Art press*, n°262, Novembre 2000, p. 36-41 ; Jean-Christophe Royoux, « L'instant du redépart : après le cinéma, le cinéma du sujet », *Trafic*, n°37, « Serge Daney, après, avec », printemps 2001, p. 250-263.

<sup>16</sup> Dominique Païni, *Le Temps exposé, op. cit.*, p. 65 sq.

<sup>17</sup> Raymond Bellour, *La Querelle des dispositifs, op. cit.*, p. 29.



dans des espaces de galeries et de musées. On peut pourtant continuer à appeler *film* bien des choses et des expériences différentes. D'un côté, toutes les situations de « vision dégradée », auxquelles sont soumis les films de cinéma ; de l'autre, toutes les images en mouvement, ou films projetés, exposés de manière hétérogène dans les musées et les galeries. Le *temps exposé*, selon Bellour, n'est donc pas du tout ce temps singulier propre du cinéma, qui est le temps « d'une projection vécue d'un film en salle, dans le noir, le temps prescrit d'une séance plus ou moins collective [...], condition d'une expérience unique de perception et de mémoire, définissant son spectateur et que toute situation autre de vision altère plus ou moins<sup>18</sup> », mais c'est plutôt le temps du *mouvement des images*. Vue sous cet angle, toujours chez Bellour, l'exposition « Le mouvement des images », conçue en 2006 par Philippe-Alain Michaud au Centre Pompidou<sup>19</sup>, définissait le cinéma – et le temps du cinéma – par le seul mouvement des images, alors même que de plus en plus d'artistes se focalisaient sur toutes formes de l'image en mouvement, et non sur le dispositif à l'intérieur duquel ces images ont été projetées.

Mais quel est donc le modèle de temps d'une œuvre hybride de *remontage des images-temps* différentes, projetées dans un musée d'art contemporain, comme *The Clock* ?

Une première réponse à cette question pourrait être tirée de remarques formulées par Francesco Casetti autour de la « question du dispositif » telle qu'elle est abordée par Bellour. Casetti identifie dans les œuvres cinématographiques qui établissent un dialogue avec l'art contemporain (définies à la fois comme œuvres de « cinéma contemporain » ou « cinéma d'exposition »), une zone intermédiaire, un *entre-deux*, où le cinéma, en outrepassant ses frontières, retrouve en réalité ses véritables racines : « Au moment où il aurait pu renoncer à être lui-même, le cinéma a préféré absorber les différences, ou au moins les a-t-il situées à l'intérieur d'un cinéma “autre” qui continue cependant à être du cinéma [...]. En somme, le cinéma a toujours pu être quelque chose d'autre, et a toujours voulu être le même. Il n'a pas renié ses transformations, mais il les a vécues comme une continuité<sup>20</sup> ». Le modèle de temps d'une œuvre de « cinéma contemporain » peut donc être repensé précisément à partir de cette idée d'*entre-deux*, qui représente justement le territoire colonisé par le « *non-plus-cinéma, nouvellement cinéma* »<sup>21</sup> : « un temps flexible » – comme l'est du reste le dispositif cinématographique, et ce depuis ses origines –, ouvert aux innovations, et depuis toujours impliqué dans une dialectique entre instances temporelles hétérogènes.



Christian Marclay, Video still from *The Clock*, 2010 single channel video with stereo sound 24 hours, looped  
Courtesy the artist and Paula Cooper Gallery, New York

<sup>18</sup> *ibid.*, p. 14.

<sup>19</sup> Philippe-Alain Michaud (sld), *Le Mouvement des images*, catalogue d'exposition (Paris, Centre Pompidou, 2006), Paris, Centre Pompidou, 2006.

<sup>20</sup> Francesco Casetti, « La questione del dispositivo », dans *Fata Morgana*, «Cinema», n°20, 2013, Pellegrini Editore, Cosenza, p. 9-38.

<sup>21</sup> *ibid.*, p. 36. Dans ce passage, Francesco Casetti parle justement de « Cinema, non-più-cinema, nuovamente-cinema ».

## Temps du remontage, temps du Nachleben

Si par conséquent, d'après Casetti, une grande partie du cinéma contemporain, à partir de celui destiné aux galeries et aux musées, peut être défini comme cinéma « autre », cela ne signifie pas que ce n'est plus du cinéma : « Il l'est dans la substance qu'il montre, il l'est dans la possibilité qu'il offre : le cinéma est un dispositif qui a fonctionné comme un assemblage plus que comme un appareil<sup>22</sup> ». Les enjeux temporels de ce qui relève d'un *cinéma d'exposition*, doivent donc prendre en compte un « autre » temps, qui se trouve dans l'horizon des possibilités ouvertes par le cinéma lui-même : un temps hybride, multiple et stratifié, qui s'exerce dans la distraction et dans la déambulation de la salle d'un musée et non plus dans l'attention et l'immobilité de la salle de cinéma. Dans le cas particulier de *The Clock*, plus qu'une « capacité d'annulation du temps<sup>23</sup> », due à l'imposition d'un présent perpétuel, on se trouve face à un temps hybride, qui est plutôt le résultat d'un montage de temporalités hétérogènes. C'est ce qu'affirme Clément Chéroux à propos des œuvres de *remontage* de Marclay<sup>24</sup> dans sa façon de concevoir ses œuvres comme des jouets destinés à être continuellement démontés et remontés, où l'artiste met en pratique cette dialectique entre le temps de la construction et celui de la destruction, centrale dans la réflexion sur la dialectique des images de Walter Benjamin. Comme le rappelle Georges Didi-Huberman, dans l'un de ses articles qui prend appui sur le texte de Baudelaire intitulé « Morale du joujou » (1853), une connaissance acquise à travers le montage implique toujours le double mouvement de la décomposition et de la reconstruction, caractéristique du désir infantile de découvrir le fonctionnement des choses par le biais de leur destruction<sup>25</sup> : « Comment ne pas voir, dans cette situation exemplaire, que deux temporalités hétérogènes travaillent ici de concert ? Que l'inflexion tourbillonnaire de la destruction (secouer le joujou, le cogner contre les murs, le jeter par terre, etc.) ne va pas sans l'inflexion structurale d'un authentique désir de connaissance (expérimenter le mécanisme, faire recommencer le mouvement en sens inverse, etc.) ? Comment ne pas admettre que, *pour savoir ce que c'est que le temps, il faut aller voir comment marche l'horloge de maman ?* Et qu'il faut, pour cela, prendre le risque ou s'abandonner au plaisir de la démonter plus ou moins anxieusement, systématiquement ou violemment, c'est-à-dire de la casser ? [...] *La survivance ?* Elle s'exprime dans le caractère toujours archéologique et réminiscent de l'enfance selon Benjamin. Elle détruit pour un temps le temps du calendrier, elle nous fait accéder au "réveil" de l'immémorial [...] »<sup>26</sup>.

On pourrait donc avancer l'hypothèse selon laquelle *The Clock* serait une œuvre d'art capable de revitaliser la mémoire des images dans un travail archéologique de remontage vidéo des temps, époques et genres hétérogènes. La question d'une mémoire involontaire des *images en mouvement*, explicitée et réactivée dans l'acte même du remontage, semble en effet être mise à l'œuvre dans *The Clock*. À ce propos, l'argumentation de Michaud sur la temporalité du *mouvement des images* repose justement sur ce dernier point à propos de sa propre conception de l'histoire de l'art entendue comme histoire des images en mouvement – qui va de Marey et Muybridge jusqu'aux nouvelles technologies de production d'images – et qu'il faudrait appréhender du point de vue de leur dimension dynamique et temporelle<sup>27</sup>. « L'histoire de l'art entendue comme histoire des images, lorsqu'elle cherche à comprendre la naissance et le devenir des œuvres, c'est à dire à *les appréhender dans leur dimension temporelle*, doit s'ouvrir à quelque chose qui n'est pas – ou pas encore – artistique. Cette intuition porte toute la recherche de Warburg, dès ses premières

---

<sup>22</sup> *ibid.*, p. 37.

<sup>23</sup> Raymond Bellour, *op. cit.*, p. 81.

<sup>24</sup> Clément Chéroux, *op. cit.*, p. 32-33.

<sup>25</sup> Sur le sujet, voir également : Giorgio Agamben, *Infanzia e storia. Distruzione dell'esperienza e origine della storia*, Torino, Einaudi, 2001, p. 74-75.

<sup>26</sup> Georges Didi-Huberman, « Connaissance par le kaleidoscope. Morale du joujou et dialectique de l'image selon Walter Benjamin », *Études photographiques*, n°7, mai 2000, p. 7. Ce passage est repris dans Clément Chéroux « Photo-phonographie de Christian Marclay », *op. cit.*, p. 33.

<sup>27</sup> Philippe-Alain Michaud (sld), *Le Mouvement des images*, *op. cit.*, p. 54.

publications jusqu'aux *écrans noirs* de *Mnemosyne* [...] <sup>28</sup>. ».

De ce point de vue, l'idée de temporalité centrée sur le paradigme warburgien du *Nachleben* [survivance] et sur le principe du montage anachronique des temps hétérogènes, peut aider à comprendre la variabilité et la complexité de la question de la temporalité du dispositif cinématographique, depuis ses origines jusqu'à ce que Casetti réunit sous la constellation du « non-plus-cinéma nouvellement cinéma <sup>29</sup> ».

La réflexion sur l'image et sur le temps de l'image a sans doute connu un tournant décisif avec les réflexions formulées par Didi-Huberman, à partir de Warburg. Ce dernier introduit dans l'histoire des images une agitation et une inquiétude permanente, au sens où l'entend Walter Benjamin lorsqu'il se réfère, dans *l'Origine du drame baroque allemand*, à une *Ursprung* [origine], qui n'a rien d'un *Entstehung* [commencement] <sup>30</sup> : « Comment s'étonner alors que Benjamin ait fait du *Nachleben* un concept où se joue le “fondement” même de l'historicité ? “La ‘compréhension’ historique doit être conçue fondamentalement comme une survie (*als ein Nachleben*) de ce qui est compris, et il faut considérer, par conséquent, ce qui est apparu dans l'analyse de la ‘survie des œuvres’ (*Nachleben der Werke*) [...] <sup>31</sup>” ». ».

Ce qui d'après Walter Benjamin rend possible la *remémoration*, comme ressaisissement involontaire d'un passé qui échappe à l'emprise brutale de la reconstruction historiciste, c'est la contraction spatiale et l'arrêt temporel sur une image chargée d'énergie dynamique. L'idée warburgienne de faire émerger les lignes de rupture que créent certaines images ayant survécu à la détérioration du temps, devenant ainsi les émissaires de l'antique, révèle combien les recherches de Warburg sur la nature des *Pathosformeln* [formules de pathos] sont proches de la théorie de la connaissance historique de Benjamin, centrée sur le concept d'*image dialectique*. La persistance des images dans le temps, par leur remémoration, leur garantit la possibilité d'émerger d'un passé apparemment inaccessible et de survivre grâce au « mouvement sismique » de *l'imagination dialectique*, qui les prévient de la cristallisation et de la perte de signification. Cette dialectique à l'état d'immobilité préfigure donc un scénario analogique de tension inépuisée entre une immobilité résultant d'un arrêt subit, et un mouvement dialectique perpétuel. Dans une telle « polarité ambivalente », les *dynamogrammes* de Warburg et les images dialectiques de Benjamin trouvent un terrain d'entente.

Quant au concept de survivance, crucial dans l'entreprise de Warburg, le terme même de *Nachleben* paraît répéter ce que Warburg disait sur son propre compte : qu'il était moins fait pour exister, et davantage pour *résister* et pour *insister*, tel un beau souvenir <sup>32</sup>. C'est là tout le sens de *Nachleben*, un *après-vivre* des images : un être du passé qui continue à insister sur le présent jusqu'à ce que son retour à notre mémoire devienne urgent. C'est grâce à cette opération que Warburg a réinventé le temps à travers une forme vertigineuse de *savoir-montage* : « Warburg a pu “monter”, et de façon tranchante, Giotto avec Ghirlandaio, il n'essaie jamais de nous faire le roman des “influences” et du “progrès” artistique de l'un à l'autre. Inventer un *savoir-montage*, c'était renoncer à des matrices d'intelligibilité, briser de séculaires garde-fous <sup>33</sup> ».

Il faudra donc considérer le montage comme un principe de représentation de la réalité à travers lequel les contradictions se manifestent dans une dialectique ouverte et non résolue : l'acte de remontage, à l'intérieur de cette acception spécifique, relève donc d'un procédé de *déconstruction* et

<sup>28</sup> Philippe-Alain Michaud, *Sketches. Histoire de l'art, cinéma*, Paris, Cargo, 2005, p. 41.

<sup>29</sup> Francesco Casetti, *op. cit.*, p. 36. Voir aussi Francesco Zucconi, *La sopravvivenza delle immagini nel cinema. Archivio, montaggio, intermedialità*, Milan, Mimesis, 2013.

<sup>30</sup> Walter Benjamin, *Origine du drame baroque allemand* (1928), trad. S. Muller et A. Hirt, Paris, Flammarion, 1985, p. 43-44.

<sup>31</sup> Georges Didi-Huberman, *Devant le temps. Histoire de l'art et anachronisme des images*, Paris, Minuit, 2000, p. 108.

Walter Benjamin, *Paris, capitale du XIX<sup>e</sup> siècle. Le livre des passages*, Paris, Cerf, 1997, p. 477.

<sup>32</sup> Georges Didi-Huberman, *L'image survivante. Histoire de l'art et temps de fantômes selon Aby Warburg*, Paris, Minuit, 2002, p. 33 ; cf. Gertrud Bing, « Aby M. Warburg », *Rivista storica italiana*, LXXII, n°1, 1960, p. 101.

<sup>33</sup> Georges Didi-Huberman, « Savoir-Mouvement (L'homme qui parlait aux papillons) », préface à Philippe-Alain Michaud, *Aby Warburg et l'image en mouvement*, Paris, Macula, 1998, p. 12.

de *reconstruction* qui n'est pas inhérent seulement au domaine cinématographique. Sans s'arrêter à l'aspect simplement technique, il est possible en effet d'en cueillir le caractère essentiellement *dialectique* : en s'appuyant sur sa capacité spécifique à construire des relations dynamiques entre des éléments étrangers et dissonants entre eux, le montage peut se révéler être un outil capable de tracer des coordonnées *spatio-temporelles* tout à fait inédites, et d'effectuer même une action efficace sur le spectateur. C'est peut-être exactement sur cette forme vertigineuse de *savoir-montage* qu'il faut repenser la temporalité même d'une œuvre comme *The Clock* de Marclay : une œuvre capable d'ouvrir le temps du dispositif cinématographique par le biais d'un remontage vidéo d'*images-temps* différentes, synchronisées avec les différents temps vécus par une multiplicité de spectateurs-visiteurs.