

TYPOFILM #1

Parerga

Mercredi 19 janvier 2022
Centre Pompidou, Cinéma 2

Le numérique n'a pas inventé la pratique de la lecture (et de l'écriture) à l'écran. Les nouvelles technologies ont élargi et appliqué de manière totalisante (parfois inconsciente) des procédés et des pratiques qui trouvent leurs origines dans les stratégies typographiques et dans l'image en mouvement. Conçu comme une enquête suscitée par la proximité des objets, TYPOFILM associe des historiens du design graphique, des spécialistes du film d'artiste et de la vidéo, des artistes et des graphistes, dans la tentative de restituer une généalogie de la typographie à l'écran et de ses enjeux expérimentaux.

Pour le cinéma industriel, l'écriture paraît essentiellement destinée à investir les espaces liminaires (les génériques de début ou de fin) ou les interstices du film (intertitres dans le muet et sous-titres dans le parlant). Le périmètre du texte est alors déterminé par des exigences fonctionnelles, narratives ou de communication. Qui est le destinataire de ce texte ? Le spectateur ou encore le technicien, si l'on pense aux instructions ou informations imprimées sur les amorces, lisibles par les projectionnistes. L'écrit à l'écran est à la fois une partie de l'œuvre et un supplément (*parergon* : surplus, addition, adjonction).

Les films réunis dans cette séance travaillent et renversent, non sans humour, ce paradigme, en accordant au texte projeté à l'écran une place centrale.

*

Joseph Cornell, *By Night with Torch and Spear*, s.d. [années 1930-1940], 16 mm, nb teinté, sil., 7 min 30 s

L'artiste américain Joseph Cornell a réalisé depuis la deuxième moitié des années 1930 une série de films de montage (ou film-collages) au statut incertain (inachevés, incomplets ou simplement jamais montrés en public par l'artiste). *By Night with Torch and Spear* est composé comme un palindrome, selon un principe d'indifférence du défilement de la bobine, qui pourrait être projetée également à l'envers. Le titre a été donné en 1978 par les archivistes Sean Licka et Rick Stanberry de l'Anthology Film Archives de New York - à partir d'un carton provenant du film.

Morgan Fisher, *Standard Gauge*, 1984, 16 mm, coul., son, 35 min

Une image d'images, un cadre de cadres, un morceau de morceaux, une longueur de longueurs. Un format standard, ou sous-standard ; plus étroit, certes, mais plus long. Un TGP [très gros plan] qui est un PGE [plan de grand ensemble]. *Disjecta membra* ; Hollywood sous forme d'anthologie. Une sorte d'autobiographie de son auteur, une sorte d'histoire de l'institution composée par ses écarts, l'industrie du cinéma commercial. Une interrogation réciproque

entre 35 mm et 16 mm, le format de Hollywood et celui des amateurs et des indépendants.

[Morgan Fisher, première note écrite à propos de *Standard Gauge*, reprise dans *Writings*, éd. S. Folie et S. Titz, Cologne, Verlag Der Buchhandlung Walther König, 2012, p. 65]

Standish Lawder, *Necrology*, 1970, 16 mm, nb, son, 12 min

Sans aucun doute la blague la plus perverse que j'ai jamais vue dans un film.

[Hollis Frampton, cité dans le Catalogue de la New York Film-Makers' Cooperative, n° 7, 1989]

The most important "stay for the credits" film.

[Commentaire de l'utilisateur aaoeee à la vidéo mise en ligne en 2012 par Standish Lawder sur son compte YouTube, 2021]

*

Remerciements : MM Serra (The New York Film-Makers' Cooperative)

Crédit photo, p. 2 : *Standard Gauge*, 1984 © Morgan Fisher © Centre Pompidou/ Dist. RMN-GP

Quatrième de couverture : Jacques Derrida, « Parergon », in *La Vérité en peinture*, Paris, Flammarion (coll. Champs), 1978, p. 63

Equipe TYPOFILM : Enrico Camporesi, Philippe-Alain Michaud, Jonathan Pouthier, Catherine de Smet, Philippe Millot, François Bovier

Le projet TYPOFILM a bénéficié d'une aide de l'État gérée par l'Agence nationale de la recherche au titre du programme d'Investissements d'avenir portant la référence ANR-17-EURE-0008

KODAK SAFETY FILM



13906

SAFETY FILM

13906

SAFETY FILM

13906

SAFETY FILM

13906

SAFETY FILM

Standard Gauge, 1984

Film 16 mm, couleur, son optique, 35 min

Réalisation et prise de vue : Morgan Fisher

Assistante principale : Susan Rosenfeld

Assistants de production : Grace Barnes, Alex Gibney, Mark Stahl, Christopher Williams

Son : Cinesound

Consultants : Thom Andersen et Pete Comandini

Texte écrit et lu par : Morgan Fisher

*

[Texte déroulant]

Vers 1890, le laboratoire de Thomas Edison inventa deux machines : le Kinétoscope et le Kinétographe, à l'alimentation verticale. Le premier était un appareil à pièces pour visionner des films, le second, une caméra pour réaliser des films destinés au premier. Un seul kinétographe fut construit. Ces machines ont été fabriquées grâce à une invention photographique récente, le film en rouleau.

Une seule personne à la fois pouvait voir un film, grâce à un judas placé sur un coffre en bois. L'image, éclairée par en dessous, était agrandie grâce à une simple lentille.

William K. L. Dickson, employé d'Edison, dirigea la partie technique, ayant précédemment réalisé des essais de film. Dickson a

très certainement décidé des dimensions de la pellicule. La largeur de la pellicule atteignait 9 cm. Dickson établit qu'elle pouvait être bien plus étroite et enregistrer des images assez larges pour une qualité acceptable. Il définit la largeur de l'image à 2,5 cm et la hauteur à 2 cm.

Ces dimensions s'établirent comme le standard du cinéma muet, qui dura près de 40 ans. Ces proportions perdurent à ce jour. Dickson devait perforer le film lui-même. Il définit des marges et fit quatre perforations, un système toujours standard. La largeur du film était de presque exactement 35 mm.

La première salle de Kinéoscopes ouvrit à New York en avril 1894. Un succès immédiat. A la fin de l'année, on installa des Kinéoscopes partout en Amérique du Nord. Ce fut la 1^{re} machine à montrer des films au sens moderne. Le Kinétographe, seule caméra pouvant tourner pour le Kinétoscope, resta sous le contrôle d'Edison. Il monopolisait la production de films.

Le Kinétoscope arriva en Europe à l'automne 1894. Les frères Auguste et Louis Lumière, fabricants de plaques sèches, frappés par la popularité du Kinétoscope, entreprirent l'invention d'une caméra qui pourrait concurrencer Edison pour la production de films.

Les Lumière comprirent que les films pouvaient aussi être projetés. Ils inventèrent alors le Cinématographe, une machine qui pouvait à la

fois tourner des films et les projeter.

Bien que les Lumière se soient éloignés du Kinétoscope, ils ont retenu la largeur du film, l'arrondissant à 35 mm. En 1895, à Paris, les Lumière projetèrent leur film en public. Des inventeurs anglais décidèrent d'inventer des caméras pour faire des films pour Kinétoscope et de créer des machines de projection. Leur objectif initial les liait au calibre et au format de Dickson.

La largeur de 35 mm fut établie et adoptée par l'industrie du film. D'autres calibres sont apparus, mais le 35 mm est devenu la norme.

[Titre]

STANDARD GAUGE

Morgan Fisher

© Copyright Morgan Fisher 1984

[Voix]

La première fois que j'ai manipulé une pellicule 35 mm, c'était l'été 1964. Le frère d'un de mes amis avait travaillé sur un film à Los Angeles et avait ramené en souvenir sur la côte Est des « *short ends* » de pellicule vierge en noir et blanc. Ce sont des bouts de pellicule à la fin de la bobine trop courts pour être utilisés. En général, on les retire du chargeur et on les jette. Je me souviens de mon émotion quand j'ai eu entre les mains cette pellicule. Depuis ce jour, j'ai travaillé à l'occasion avec du 35 mm. Dès que je vois un bout de 35 mm, je veux le regarder. Parfois,

j'ai pu garder des bouts sur lesquels j'étais tombé.

Pendant l'été 1968, un ami travaillait pour la société qui allait distribuer *La Chinoise* dans ce pays.

Comme il parlait français, on l'a chargé du sous-titrage anglais. J'étais à New York quand la copie sous-titrée fut prête et mon ami m'invita à l'avant-première. Le film était sorti du sous-titrage sur des bobines de 1 000 pieds qui, en 35 mm, ne font qu'environ 10 minutes de long. Pour éviter les nombreux changements, le projectionniste consolida les bobines de 1 000 en bobines de 2 000, la taille standard pour la projection de films. Il a dû couper des amorces de début e de fin qu'il a ensuite jetées. Ce type de support, sa norme, son format et ses amorces sont invariablement dupliqués maintes fois. On fait des copies de copies de copies... La perte de qualité d'une génération à la suivante est inévitable. Il y avait des erreurs typographiques dans les sous-titres. Je me souviens notamment que « Hegel » est devenu « Helga ».

EN OCCIDENT, LES
IMPERIALISTES CONTINUENT
D'OPPRIMER...

J'ai appris depuis qu'il n'était pas rare que les sous-titres débordent sur les amorces.

TU TUES QUELQUES ETUDIANTS,
LES AUTRES S'ENFUIENT
APEURES...

Voici un autre morceau d'amorce. Un autre sous-titre.

Ceci est une amorce de fin. Je trouve cette image particulièrement belle.

Celle-ci également, bien que relativement brute.

A l'automne 1969, je suis revenu à Los Angeles où je m'étais rendu cinq années auparavant. Mon premier travail lié au cinéma était documentaliste d'images d'archives. C'était début 1970. J'étais employé par un réalisateur qui faisait des recherches pour son deuxième film. Pour le script, il fallait trouver des scènes documentaires sur des gens mourant de manière violente, c'est-à-dire de vraies personnes mourant pour de vrai. La bibliothèque d'images où je faisais mes recherches avait l'intégralité des négatifs des actualités Pathé. Au cours de mes recherches sur les morts violentes, ce que j'ai trouvé en masse, c'était des exécutions. Je ne me souviens que d'une exception. Un combat dans le Pacifique sud pendant la 2e Guerre mondiale. Presque toutes les exécutions étaient menées par des pelotons. J'ai notamment trouvé une scène qui apparaît dans le film de Bruce Conner, *A Movie*. Cette exécution avait eu lieu en 1944. Le condamné était Pietro Caruso, l'administrateur d'une prison sous l'Italie fasciste où étaient incarcérés des prisonniers politiques. C'était l'une des scènes que j'avais récupérées. Au bout de deux semaines, j'ai été licencié. J'ai remis à mon employeur les scènes que j'avais trouvées ainsi que mes notes. Le projet ne s'est jamais concrétisé.

Dix ans plus tard, je suis revenu dans cette bibliothèque pour refaire tirer cette scène. Mais au cours de ces dix années, le fonctionnement avait évolué. Avant, on pouvait obtenir un tirage à un coût de laboratoire. Maintenant, ils faisaient payer chaque étape de leur service. Je décidai d'aller discuter avec l'équipe du magasin de stockage. Je leur expliquai que j'aimais les images d'archives et que j'avais besoin de cette scène. Ils ne connaissaient pas les films de Bruce Conner, mais ils comprenaient ma requête. Ils compatirent mais ils ne pouvaient déroger à la règle. Puis l'un d'eux m'a demandé si je pouvais me contenter de n'importe quelles images d'archives. Comme je ne voulais pas le vexer, j'ai accepté. Il a ouvert un coffre spécial utilisé pour le traitement des films nitrate, car ils sont extrêmement inflammables. Il en a sorti une bobine de négatifs qu'il venait de déclarer inutilisables car ils commençaient à se détériorer, comme n'importe quel film nitrate. Il déroula la bobine et en sorti au hasard une pellicule de quelques centimètres et me la donna. Sur ce morceau, il y avait deux plans. Voici le premier...

...voici le second. Il y a des croix gammées au bout et au-dessus de la cabine, au milieu sur le côté, est écrit le nom Hindenburg. Ce dirigeable apparaît dans le film de Conner dans l'agonie d'une catastrophe apocalyptique. Je pense que c'est un négatif original. L'encoche sert à changer la lumière au tirage. Quand le nitrate se détériore, il se transforme en masse visqueuse, puis se solidifie

dans des cristaux et part en poussière.

Au printemps 1970, j'ai travaillé comme deuxième monteur dans un film à petit budget : *The Student Nurses*. C'était en fait une véritable production. Le producteur exécutif était Roger Corman. C'était l'un des premiers films réalisés par New World Production, qu'il a fondé après avoir quitté American International Pictures. Ceci n'est pas une scène du film. Ce sont des plans entre deux prises au début d'une bobine pour s'assurer que la caméra était correctement chargée. Les personnes qui ne portent pas la tenue d'infirmière sont probablement des assistants de production. Je ne sais pas parce que je n'étais jamais sur le tournage. On travaillait dans une cave à Seward Street où le laboratoire nous livrait les films. On travaillait par roulement. Le monteur principal travaillait la journée et je travaillais de 16h à minuit.

Cela est aussi une chute mais ça ressemble davantage à une scène. Le film fut réservé par les cinémas avant d'entrer en production. On avait un bout à bout une semaine après la fin du tournage. Le directeur de la photo se demandait pourquoi nous avions mis tant de temps. Roger Corman avait déterminé par expérience que, pour le genre de films qu'il faisait, la durée idéale était de 87 mn. La copie de travail de *Student Nurses* faisait 89 mn et le film terminé était de 87 mn. A sa sortie à Los Angeles, les salles étaient comblées. Le film fut premier au box-office cette semaine-là.

Pour l'amorce pour synchroniser le son, on a utilisé des copies d'exploitation qui étaient mauvaises à cause d'erreurs d'étalonnage et de retouches couleur. Quand je ne savais pas quoi faire, je regardais l'amorce e sur le Moviola. La plupart des films étaient des productions A.I.P. comme *Up in the Cellar* et *Angel Unchained*. Je ne me souviens pas de quel film vient cette image.

Il y avait des tas d'émissions de télévision avec des pubs. Je crois que cette image vient d'un épisode de *The Beulah Show*.

Pour celle-ci, ça ne fait aucun doute.

Ceci est une amorce type Academy, un format aujourd'hui obsolète qui était utilisé pour d'anciennes émissions de télévision. Les nombres indiquent non pas des secondes, mais des pieds. Donc 16 images les séparent.

Dans *The Student Nurses*, il y avait plusieurs optiques. Par exemple, le zoom sur le visage de l'une des infirmières assurait la transition vers son état mental second, après qu'elle eut bu du jus d'orange dans lequel un motard hippie avait, à son insu, ajouté du L.S.D. Je devais notamment assurer la liaison avec l'optique, compter les images et donner des instructions au cadreur. J'ai récupéré cette image dans la poubelle.

En 1971, je suis devenu monteur d'un film à petit budget connu sous plusieurs titres. Le titre original était *Blood Virgin*.

Plus tard, le film s'appela *The Second Coming*. Le film est finalement sorti brièvement en 1975 sous le titre *Messiah of Evil*. Plus tard, il est ressorti sous un nouveau titre dont je ne suis pas certain. Je faisais non seulement le montage de *Messiah of Evil* mais j'avais aussi un petit rôle d'assistant de galerie d'art. J'apparaissais dans deux scènes. Voici la dernière image de l'une des prises dans laquelle je fais ma première apparition. L'image est floue et surexposée, car la caméra était presque arrêtée. Le film a été tourné en Techniscope, un procédé anamorphosé inventé par Technicolor. Le tirage compresse les images à l'horizontal et pendant la projection, grâce à une lentille spéciale, les images apparaissent normalement. La femme à l'arrière-plan est la propriétaire de la galerie. Elle était censée être sourde, muette et aveugle. Dans cette scène, j'étais face au premier rôle féminin. Mais à cause de son jeu singulier, ça n'a pas été le grand moment que j'aurais pu espérer. Après mes répliques, elle marquait une pause avant de dire son texte. Tourner la scène en deux plans n'était donc pas pratique. Le réalisateur nous a mis chacun en gros plan et les pauses ont été supprimées au montage. Je ne suis jamais plus apparu dans un même plan avec elle.

Dans ma deuxième scène, j'étais dans une allée derrière la galerie où je brûlais des peintures à côté du père de l'héroïne afin de détruire les preuves de sa présence. Ceci est une image entre deux prises mais elle est similaire à mon gros plan dans lequel

j'observe les peintures en train de brûler. L'autre personne sur l'image est le réalisateur. Cette scène est devenue inutile et n'a donc pas été intégrée au montage définitif.

On utilisait le laboratoire Technicolor. Dans le cadre de notre accord, on nous avait donné une salle de montage chez Technicolor sur Santa Monica Boulevard à Hollywood. Au moment où nous y travaillions, Technicolor jetait des grandes quantités de copies qu'ils avaient traitées et exploitées par le passé. C'était certainement des copies de référence qu'ils avaient gardées comme modèle de densité et de couleurs pour des tirages qu'ils avaient fabriqués. Toute la journée, des hommes prenaient des films, les détruisaient au couperet, puis les jetaient dans une énorme poubelle. J'ai réussi à sauver une pellicule 1000 pieds de la bande annonce de *The Band Wagon* avant qu'elle soit détruite. La bobine consistait en une suite de copies identiques de la bande annonce l'une après l'autre.

Voici un autre bout.

J'ai longtemps cherché mais je n'ai jamais trouvé le reste de ce film. Il a été réalisé par Edgar G. Ulmer. Dans un autre film de Ulmer, *Detour*, il y a une séquence remarquable. Le personnage principal est un fugitif. Ses ennuis commencent quand il fait de l'auto-stop. Dans le dernier plan du film, il marche le long de l'autoroute de nuit. Il livre un monologue, s'interrogeant sur sa vie s'il avait refusé l'offre fatale. Puis, avec une conviction

soudaine, il prononce ces mots : « Il y a une chose dont je n'ai pas à m'inquiéter, je le sais. Un jour, une voiture me prendra sans que je lui aie demandé. » A ce moment, une voiture de police le dépasse et il est arrêté. Il semblait presque l'avoir attendue. Il l'a simplement prêté et ça s'est réalisé. Son emploi du futur fait avancer la scène, révélant comme une certitude le fatalisme que le personnage a depuis longtemps annoncé. Pourtant, cette jonction dans le temps, une sorte d'ellipse dans le futur, a lieu en un seul plan continu.

C'est la seule image de ce film que j'ai trouvée. Il n'y a pas de bande-son. Il y a un fondu au noir. Le plan arrive à la fin d'une bobine. Ce film contenait de très longues prises. Des prises aussi longues que pouvait filmer une caméra 35 mm à l'époque. Et peut toujours, il me semble.

SCENE MANQUANTE

Pendant le montage de *Messiah of Evil*, on a utilisé des « scènes manquantes ». Les « scènes manquantes » sont intégrées partout où un plan serait inséré plus tard. Elles sont censées expliquer toute ellipse qui arrive quand un plan n'est pas présent au montage. Ce rouleau de « scènes manquantes » avait la particularité de contenir beaucoup d'irrégularités et de défauts d'une image à l'autre. Ce n'est pas souvent le cas. Ici, les défauts ont sans doute été introduits pendant la fabrication des copies ultérieures, une duplication auquel ce type de matériel est inévitablement soumis. Pour moi, les défauts avaient

pour effet de transformer les images de titres, c'est-à-dire des mots présents à l'écran, en une scène d'action, une scène de cet objet plat devant la caméra qui avait pris vie.

A l'époque, Technicolor faisait toujours des tirages par imbibition. L'imbibition ou tirage I.B. était le procédé qui était à la base du système Technicolor. Par l'intermédiaire de filtres, Technicolor faisait une matrice pour séparer les couleurs originales du négatif : jaune, cyan et magenta. Pour faire un tirage, chaque matrice était plongée dans un bain de la teinte correspondante qu'elle absorbait, c'est-à-dire dont elle s'imbibait. Chacune des matrices était appliquée aux images. Chacune avec l'inscription correcte par rapport aux autres. Tout le matériel photographique utilisé en tirage I.B. était monochrome, et les teintes résistaient à la décoloration. Les matrices et les copies avaient donc un degré élevé de permanence. Ceci est l'amorce de début ou de fin, je ne sais pas, de la matrice d'imbibition magenta. C'est une merveille à manipuler. C'est plus solide que la pellicule ordinaire. C'est toujours flexible et souple, mais d'une manière différente. Quand des tirages I.B. étaient commandés en grandes quantités, le procédé était moins coûteux et Technicolor parvenait à gagner de l'argent sur le volume. Mais vers 1970, Technicolor a atteint un point critique. La fabrication de tirage I.B. demandait beaucoup de travail et le coût de la main-d'œuvre augmentait. Parallèlement, les studios,

moins confiants du marché, se sont mis à commander des tirages en quantités plus faibles. Le seul moyen pour Technicolor de proposer le tirage I.B. et de rester compétitif face à d'autres procédés était d'automatiser, mais les ressources manquaient. Quelques années après avoir fini de travailler sur le film, les usines de Hollywood ont arrêté le tirage I.B. La République populaire de Chine s'intéressait au procédé I.B., mais ne voulait pas des vieilles machines. Technicolor leur en a construit de nouvelles, a fermé l'usine de Hollywood, et a vendu les vieilles machines à la ferraille. Quelques mois après la fermeture de l'usine de Hollywood, une annonce fut publiée dans le *Hollywood Reporter* sous forme d'un avis de décès. Elle disait : « A la mémoire de notre cher I.B., né en 1927, mort en 1975. Au procédé de transfert de couleurs de Hollywood qui n'a pas connu d'égal en termes de beauté, longévité et flexibilité, nous te saluons. » C'était signé : Les amis de I.B.

Voici l'amorce de début d'une copie I.B. L'enregistrement de la bande-son est synchronisé avec l'image. La synchronisation sur 35 est au milieu du cadre.

En voici un autre, mais sans bande-son.

J'ai oublié où j'ai trouvé cette image. Ce n'est pas centré, car la caméra avait un cache style muet et le viseur était aligné pour une cache Academy. Quand le son est arrivé, il a fallu placer la bande, et le format Academy a été la

solution. L'image a gardé les mêmes proportions mais est devenue plus petite et décalée sur le côté.

Voici une image que je trouve pleine d'incidents intéressants. Ils ne sont pas liés les uns aux autres.

Et voici cette figure, qui par certains égards est emblématique du film lui-même. On l'appelle, sans doute à cause de sa robe, « China girl ». Un terme odieux, mais universel donc difficile à éviter. La China girl est la plus connue des personnes qui remplissent la même fonction. Comme elle, les autres sont toutes des femmes et elles sont toutes anonymes.

Voici une de ses homologues moins connues. La couleur de la peau est un sujet majeur des films produits par l'industrie. C'est aussi celui pour lequel l'œil détecte le mieux les erreurs et la retouche couleur. La China girl et ses sœurs sont des exemples de couleur de la peau bien exposée et elles servent de repère aux laboratoires de cinéma pour régler leur équipement. Parfois, les exemples de référence couleurs sont aussi inclus dans les scènes. En général, on en insère quelques images dans l'amorce du négatif de l'image. Elle s'intègre alors dans chaque copie. Ce modèle, son sexe et sa position en marge du film, a établi et maintenu une norme d'apparence correcte. Ce sont les aspects d'une question qui en elle-même mérite réflexion.

Voici un autre exemple.

Et encore un autre. Dans un sens, ces femmes font autant partie du film que

les images qui sont destinées à nous être présentées. Pourtant, leur présence est invariablement perçue comme une intrusion, comme ne faisant pas partie du film. Ce sont ceux qui travaillent en coulisses, comme les techniciens de laboratoire, ceux qui consacrent leur vie à rendre l'apparence parfaite, qui connaissent le mieux ces femmes.

Voici quelque chose qui cherche à transmettre la même information sans avoir à dépendre du corps humain. Le tableau en haut à gauche est censé représenter la chair.

Voici des morceaux de films que je trouve intéressants à regarder.

Je ne sais plus où j'ai trouvé tout cela, mais je me souviens que le dernier vient de l'amorce de l'une des bobines de *Les Tueurs de la lune de miel*.

[Texte]

Merci à : Susan Rosenfeld

Thom Andersen
Alex Gibney
Grace Barnes
Mark Stahl
Pete Comandini
Christopher Williams

Cette production a été soutenue par une bourse de National Endowment for the Arts à Washington D.C., une agence Fédérale.

[Ce texte a été publié pour la première fois dans *Screen Writings: Scripts and Texts by Independent Filmmakers*, éd. Scott MacDonald, Berkeley/Los Angeles/ Londres, University of California Press, 1995 ; traduit en français par Flavie Bordes, 2011, traduction revue à l'occasion de cette séance, 2022]

Kant s'explique ailleurs sur la nécessité de recourir aux langues mortes et savantes. Le grec confère ici une dignité quasi conceptuelle à la notion de ce hors-d'œuvre qui ne se tient pourtant pas simplement hors d'œuvre, agissant aussi à côté, tout contre l'œuvre (*ergon*). Les dictionnaires donnent le plus souvent « hors-d'œuvre », c'est la traduction la plus stricte, mais aussi « objet accessoire, étranger, secondaire », « supplément », « à-côté », « reste ». C'est ce que *ne doit pas* devenir, en s'écartant de lui-même, le sujet principal : l'éducation des enfants dans la législation (*Lois*, 766 a) ou la définition de la science (*Théétète*, 184 a) *ne doivent pas* être traitées en *parergon*. Dans la recherche de la cause ou la connaissance des principes, il faut éviter que les *parerga* l'emportent sur l'essentiel (*Éthique à Nicomaque*, 1098 a 30). Le discours philosophique aura toujours été *contre le parergon*. Mais qu'en aura-t-il été du *contre*.

Un *parergon* vient contre, à côté et en plus de l'*ergon*, du travail fait, du fait, de l'œuvre mais il ne tombe pas à côté, il touche et coopère, depuis un certain dehors, au-dedans de l'opération. Ni simplement dehors ni simplement dedans. Comme un accessoire qu'on est obligé d'accueillir au bord, à bord. Il est d'abord l'à-bord.

L'à-bord, si nous voulions jouer un peu — pour la poétique — à l'étymologie, nous renverrait au haut allemand *bort* (table, planche, bord d'un vaisseau). « Le *bord* est donc proprement une planche; et l'étymologie permet de saisir l'enchaînement des significations. La première est celle de bord d'un vaisseau, c'est-à-dire ouvrage fait en planches; puis, par métonymie, ce qui borde, ce qui renferme, ce qui limite, ce qui est à l'extrémité. » Dit Littré.

Mais l'*etymon* aura toujours eu, pour qui sait lire, ses effets de bord.

Le bateau n'est jamais loin quand on manie des figures de rhétorique. Bordel a la même étymologie, c'est facile, d'abord une petite cabane en bois.

Le bord est de bois, en apparence indifférent comme le cadre d'une peinture. Avec la pierre, mieux que la pierre, le bois nomme la matière (*hylè* veut dire bois).