

## TYPOFILM #3 Écritures exposées

Mercredi 2 mars 2022  
Centre Pompidou, Cinéma 2

Par *écriture exposée*, on entend n'importe quel type d'écriture conçu pour être utilisé dans des espaces ouverts, voire dans des espaces fermés, de façon à permettre la lecture à plusieurs (de groupe ou de masse) et à distance d'un texte écrit sur une surface exposée ; la condition nécessaire pour qu'il puisse être saisi est que l'écriture exposée soit de taille suffisante et qu'elle présente d'une manière suffisamment évidente et claire le message (des mots et/ou des images) dont elle est porteuse.

[Armando Petrucci, *Jeux de lettres : formes et usages de l'inscription en Italie, 11<sup>e</sup>-20<sup>e</sup> siècles*, trad. fr. M. Aymard, Paris, École des hautes études en sciences sociales, 1993, p. 10]

Une séance dédiée aux écritures exposées dans l'environnement urbain, à partir de quelques films et vidéos qui en ont fait, pour des raisons sensibles ou sémiotiques, leur matériau de travail.

\*

William Klein, *Broadway by Light*, 1958, 35 mm, coul., son, 10 min 35 s

Néons de Times Square à Manhattan. Après une projection, Orson Welles aurait dit à William Klein : « c'est le premier film où la couleur est absolument nécessaire ».

John Smith, *Steve Hates Fish*, 2015, vidéo HD, coul., son, 5 min

Tourné directement depuis l'écran d'un smartphone à l'aide d'une application chargée de traduire du français vers l'anglais, *Steve Hates Fish* brouille délibérément le logiciel en lui demandant d'interpréter la signalisation en anglais dans une rue commerçante animée de Londres. Dans un environnement surchargé d'informations, les panneaux se déchainent alors que le logiciel agité fait de son mieux pour remplir sa tâche, cherchant des mots français à traduire là où il n'y en a pas.

[johnsmithfilms.com]

Projection suivie d'une intervention de Béatrice Fraenkel (directrice d'études de la Chaire « Anthropologie de l'écriture » à l'École des hautes études en sciences sociales)

### Bibliographie

— Walter Benjamin, *Sens Unique* ; précédé de *Enfance berlinoise* [1928], éd. J. Lacoste, Paris, M. Nadeau, 1988  
— Béatrice Fraenkel, « Les écritures exposées », *Linx*, n° 31, 1994  
— Stéphanie Le Gallic, *Lumières publicitaires. Paris, Londres, New York*, Paris, CTHS, 2019  
— Amiena Peck, Christopher Stroud, Quentin Williams (éds.), *Making Sense of People and Place in Linguistic Landscapes*, Londres, Bloomsbury, 2019  
— Robert Venturi, Denise Scott Brown, Steven Izenour, *L'Enseignement de Las Vegas* [1972-1977], Wavre, Mardaga, 2008

Hollis Frampton, *Zorns Lemma*, 1970, 16 mm, coul., son, 59 min 30 s

Avec *Zorns Lemma*, Frampton avait réagi — en s'en emparant — à ce que Barthes allait appeler « la tentation de l'alphabet », sa manière d'établir des connexions, de lier des fragments et de nous inciter à nous rendre dépendants de ce que Barthes nomme « la gloire du langage », ce qui « faisait le désespoir de Saussure » ; il s'agit d'un ordre sans motivation, mais pas arbitraire, dans la mesure où c'est une question de nécessité générale de planification et de développement qui le rend « euphorique ». Et en quelque sorte, « cet ordre peut être malicieux : il produit parfois des effets de sens ».

[Annette Michelson, « Hollis Frampton : poïésis et mathésis », trad. fr. J.-F. Cornu, in Hollis Frampton, *L'écliptique du savoir*, éd. A. Michelson et J.-M. Bouhours, Paris, Centre Pompidou, 1999, p. 17]

\*

Remerciements : MM Serra (The New York Film-Makers' Cooperative), Miguel Armas (Light Cone, Paris)

Crédit photo, p. 2 : *Zorns Lemma*, 1970 © Hollis Frampton © Centre Pompidou/ Dist. RMN-GP

Quatrième de couverture : Armando Petrucci, *Jeux de lettres*, op. cit., p. 15

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



QUAKE



QUAKE



*Rack*

*Rack*

Extrait de  
« Le lemme de Frampton,  
le dilemme de Zorn »  
par Allen S. Weiss

*Les Cahiers du Mnam*,  
n° 61, automne 1997, pp.  
80–89 (trad. fr. S. Chauvin)

\*

Le film de Hollis Frampton, *Zorns Lemma*, est structuré selon un double système axiomatique. Le premier axiome est donné par le titre du film, qui fait référence au lemme de Zorn dans la théorie des ensembles mathématiques : « Soit  $x$  un ensemble ordonné non vide ; on suppose que toute partie totalement ordonnée (pour l'ordre induit) admet un majorant ; alors  $x$  a un élément maximal. » Le deuxième axiome vient de la philosophie mystique exposée par Robert Grosseteste dans *De la lumière, ou l'avènement des formes*, qui propose une combinaison de philosophie néoplatonicienne et aristotélicienne exprimant une théologie, une ontologie et une cosmologie de la lumière. Une partie de ce texte est lue dans la troisième partie du film.

Ces deux axiomes sont déjà présents dans la première partie du film sous la forme d'un texte récité, celui d'un manuel scolaire du XVIII<sup>e</sup> siècle, le *Bay State Primer*, utilisé par les enfants des écoles primaires du Massachussets. Dans la deuxième partie du film, la production des ensembles et sous-ensembles est déterminée par un système de substitutions et de progressions ordonnées par l'alphabet (abrégé) de la langue anglaise, composé de vingt-quatre lettres, tel que proposé dans le manuel

scolaire. L'axiome mathématique gouverne l'ordre alphabétique du texte ; l'axiome théologique gouverne, lui, le contenu biblique du texte. [...]

Dans les deux cas, les systèmes axiomatiques postulent un univers ordonné de manière maximale et engendrent un film ordonné de même. [...]

La tradition épistémologique occidentale a connu deux métaphores suprêmes : la conscience et Dieu. Ainsi, toute axiomatique est en un sens réductible à ces termes. Toute accumulation s'opère par rapport à eux, toute énumération est une détermination et une expression de leurs attributs. [...]

Le film commence sous le signe des ténèbres, avec pour première énonciation, une affirmation de responsabilité et de culpabilité collectives empruntée au *Bay State Primer* : « *In Adam's fall, we sinneth all* » (« Adam déchu, tous nous péchons »). Le texte, lu sur fond d'écran noir, offre le degré zéro de l'assujettissement de la bande-son à l'image. (Cette absence d'assujettissement sera bizarrement inversée dans la deuxième partie du film, qui est muette mais qui propose des mots au regard, peut-être pour qu'ils soient récités.) Ce texte est lu par une voix de femme — voix non médiatisée par la présence d'un corps, paradigme essentiel de la théologie biblique et de l'iconoclasme. Mais un décalage aussi heureux qu'inquiétant par rapport à la tradition naît du fait que c'est une voix de femme qui

parle : ce scénario deviendra encore plus déconcertant dans la troisième partie du film, où la récitation du texte de Grosseteste est assurée sur le mode de l'interpolation, à la cadence d'un mot par seconde, par six voix de femmes différentes. Voilà qui détruit l'illusion d'une homogénéité de la source de l'énonciation, en parallèle à la façon dont les images de la deuxième section construisent une narration fragmentaire et hétérogène. Le plaisir du spectateur repose sur cette hétérodoxie, qui fait du récit une fonction du processus secondaire de ratiocination, et de l'allégorie une condition de la vérité. [...]

La structure des deux premières parties du film — un système d'ordonnement et de substitution fondé sur l'ordre alphabétique — est également emblématique du référent théologique du film. Il y a là une homologie avec les hymnes à Dieu structurés comme autant de litanies alphabétiques : de telles litanies offrent à Dieu une prolifération de louanges, chaque lettre de l'alphabet constituant l'initiale de l'un des termes de la glorification, de la prédication hyperbolique de l'Être divin. Ce ne sont pas tant les mots employés qui importent que la structure liturgique elle-même. Le système comme signifiant et la métaphysique comme métaphore.

\*

[Paru dans *October*, vol. 32, printemps 1985, puis dans A. S. Weiss, *The Aesthetics of Excess*, Albany, NY, The State University of New York Press, 1989]



## Chapitre 1

### *L'écriture et la ville*

À qui l'aurait parcourue avec l'état d'esprit et l'attention d'un touriste libre de son temps, n'importe quelle ville de l'empire romain, entre le I<sup>er</sup> et le III<sup>e</sup> siècle après J.-C., ne se serait pas seulement ni principalement caractérisée par ses statues, ses temples, ses lieux de sociabilité publique, ses couleurs et son trafic ; mais plutôt par les inscriptions partout présentes, sur les places et dans les rues, sur les murs et dans les cours, peintes, dessinées ou gravées, apposées sur des plaques de bois ou tracées sur des cadres blancs. Elles différaient fortement non seulement par leur aspect, mais aussi par leur contenu, tantôt publicitaire, tantôt politique, tantôt funéraire, tantôt célébratif, tantôt public, tantôt strictement privé, fixant une observation, ou une insulte, ou un souvenir plaisant ; et naturellement elles s'adressaient sinon véritablement à tous, du moins à beaucoup, c'est-à-dire aux nombreuses personnes alphabétisées qui faisaient partie de la communauté urbaine ; et leur production matérielle était le fait sinon de tous, du moins de beaucoup de ces habitants de la ville, qui provenaient des couches sociales les plus diverses ; et elles étaient exposées partout, avec une préférence, il est vrai, pour certains lieux assignés — places, forums, édifices publics, nécropoles —, mais seulement quand il s'agissait des plus solennelles ; tel n'était pas le cas des autres, qui se dispersaient indifféremment partout où il y avait une entrée de boutique, un carrefour, une surface enduite libre à hauteur d'homme.

De ce point de vue particulier, l'image des villes du haut Moyen Âge européen devait être assez différente, même lorsque celles-ci étaient de fondation antique ; l'écriture exposée à l'extérieur, dans les espaces ouverts, n'y existait pratiquement plus, à moins qu'il ne s'agît de vestiges de l'Antiquité, qui n'étaient plus, en général, ni lus ni compris par les habitants. En fait, les conditions matérielles pour un usage extérieur de l'écriture faisaient défaut avec la fermeture programmée des espaces, avec l'étroitesse et la sinuosité des rues, avec les perspectives verticales vertigineuses des murailles, qu'interrompaient les saillies et les archivoltes. Les conditions culturelles et sociales avaient disparu également