

# De l'espace sonore

Dossier dirigé par Yvan Etienne, Bertrand Gauguet, Matthieu Saladin  
Haute école des arts du Rhin, France

À Pierre Garnier — fondateur de la poésie spatialiste (1928–2014)

## Comité de rédaction Editorial Board

Directeur de la revue / Editor in Chief  
Yvan Etienne

Responsable de la revue / Editor-in-Chief  
Bertrand Gauguet

Responsable de la revue / Editor-in-Chief  
Matthieu Saladin  
Haute école des arts du Rhin, France  
Bertrand Gauguet  
Haute école des arts du Rhin, France

## Comité de lecture Advisory board

Yvan Etienne, Bertrand Gauguet, Matthieu Saladin

Yvan Etienne, Bertrand Gauguet, Matthieu Saladin

Yvan Etienne, Bertrand Gauguet, Matthieu Saladin

Yvan Etienne, Bertrand Gauguet, Matthieu Saladin

Yvan Etienne, Bertrand Gauguet, Matthieu Saladin

Yvan Etienne, Bertrand Gauguet, Matthieu Saladin

Yvan Etienne, Bertrand Gauguet, Matthieu Saladin

Yvan Etienne, Bertrand Gauguet, Matthieu Saladin

Yvan Etienne, Bertrand Gauguet, Matthieu Saladin

Yvan Etienne, Bertrand Gauguet, Matthieu Saladin

Yvan Etienne, Bertrand Gauguet, Matthieu Saladin

Yvan Etienne, Bertrand Gauguet, Matthieu Saladin

Yvan Etienne, Bertrand Gauguet, Matthieu Saladin

Yvan Etienne, Bertrand Gauguet, Matthieu Saladin

Yvan Etienne, Bertrand Gauguet, Matthieu Saladin

Yvan Etienne, Bertrand Gauguet, Matthieu Saladin

Yvan Etienne, Bertrand Gauguet, Matthieu Saladin

Yvan Etienne, Bertrand Gauguet, Matthieu Saladin

Yvan Etienne, Bertrand Gauguet, Matthieu Saladin

Yvan Etienne, Bertrand Gauguet, Matthieu Saladin

# From Sound Space

Issue edited by Yvan Etienne, Bertrand Gauguet, Matthieu Saladin  
Haute école des arts du Rhin, France

To Pierre Garnier — founder of spatialist poetics (1928–2014)

## Comité de rédaction Editorial Board

### Directeur de rédaction | Editor-in-chief

Matthieu Saladin

Nicolas Debade, Yvan Etienne, Nicolas

Fourgeaud, Bertrand Gauguet, Brice Jeannin,

Philippe Lepeut, Tom Mays, Joachim Montessuis,

Pauline Nadrigny, Francisco Ruiz De Infante,

Marie Verry

### Secrétaire de rédaction | Editorial secretary

Xavier Hug

## Comité de lecture Advisory board

**Virginia Anderson**, University of Nottingham

**Pierre Bal-Blanc**, CAC Brétigny

**Jean-Yves Bosseur**, C.N.R.S.

**Pierre-Albert Castanet**, Université de Rouen

**Luciano Chessa**, San Francisco Conservatory of Music

**Jean-Marc Chauvel**, Université de Reims

Champagne-Ardenne

**Christoph Cox**, Hampshire College,

Massachusetts

**Diedrich Diederichsen**, Akademie der Bildenden

Künste Wien

**Elie During**, Université de Nanterre – Paris X

**Barry Esson**, Arika, Edinburgh

**Bastien Gallet**, École supérieure des beaux-arts

TALM

**Michel Henritzi**, Critique musical, musicien

**Patrick Javault**, Critique d'art et commissaire

d'exposition

**Tom Johnson**, Compositeur

**Jérôme Joy**, École nationale supérieure d'art

de Bourges – Locus Sonus

**Guillaume Loizillon**, Université Paris VIII

**Olivier Lussac**, Université de Metz

**Christophe Kihm**, Haute école d'art et de design, Genève

**Geneviève Mathon**, Université de Paris – Est Marne-la-Vallée

**Costin Mioreanu**, Université Paris I

Panthéon – Sorbonne

**Jérôme Noetinger**, Responsable de Métamkine, musicien

**Jacques Oger**, Responsable du label Potlatch

**Michael Pisaro**, California Institute of the Arts

**Philippe Robert**, Critique musical

**Peter Sinclair**, École supérieure d'art

d'Aix-en-Provence – Locus Sonus

**Philipp Schmickl**, Universität Wien

**Makis Solomos**, Université de Paris VIII

**Peter Szendy**, Université de Nanterre – Paris X

**Dan Warburton**, Critique musical, musicien

**Daniel Warner**, Hampshire College,

Massachusetts

### Remerciements | Acknowledgments

Nous tenons à remercier chaleureusement pour leur participation et leur soutien | We warmly thank for their collaboration and help: Maryanne Amacher Archives, Michael Asher Foundation, François Bonnet, William Brooks, Kim Cascone, Grégory Castéra, David Christoffel, Laurence Corbel, Carlotta Daro, Johan Girard, Catherine Guesde, Branden Joseph, Maria Julius, Caleb Kelly, Alvin Lucier, Christof Migone, Paul & Hélène Panhuysen, Gérard Pelé, Philip Samartzis, Micah Silver, Carsten Stabenow, Stephen Vitiello.

Le comité de lecture est composé de personnalités dont l'activité est liée aux champs de pensée traités dans Tacet. Ils ont accepté d'être sollicités pour relire et évaluer les contributions proposées à la revue. Ils ne sauraient être tenus pour responsables de la ligne éditoriale de celle-ci au-delà de cette fonction, lorsqu'ils l'exercent. | The advisory board is composed of individuals whose activities are related to the fields of Tacet. They agreed to be asked to read and assess the contributions submitted to the journal. They can not be held responsible for the editorial line beyond this function, when they exercise it.

### Direction artistique & maquette |

**Art director & Layout**

Trafik

### Communication | Communication

Laurent Doucelance

### Iconographie | Iconography

Xavier Hug, Teddy Larue

### Design graphique du poster |

**Poster Graphic Design**

Nicolas Bardey

### Relecture | Proofreading

Jacques Boivent, Marie Boivent, Nicolas Debade, Bertrand Gauguet, Xavier Hug, Brice Jeannin, Joachim Montessuis, Pauline Nadrigny, Matthieu Saladin, Marie Verry

**Introduction**10 Matthieu Saladin, *Arpenter l'espace sonore***• FLUX •****Propagation et perception**30 Alvin Lucier, *La propagation du son dans l'espace. Un point de vue (1979)*46 Kirsi Peltomäki, *Au-delà des murs. Exploration du sensoriel dans les situations de Michael Asher*68 Michael Asher, *13 février – 8 mars 1970, Gladys K. Montgomery Art Center, Pomona College Claremont, Californie***Spatialités politiques du son**82 Seth Cluett, *Projection acoustique et politique du son*120 Jeffrey Mansfield, *Espace, temps et geste. L'expression gestuelle, l'esthétique sensuelle et la crise des paradigmes contemporains de l'espace***Art sonore et espace public**162 Michael Gallagher, *Écoute urbaine et production de l'espace: réflexions sur le festival Tuned City Bruxelles*186 María Andueza Olmedo, *Spatialité et art public. Quelques réflexions sur le son et l'espace urbain***De l'écoute de l'espace à l'espace de l'écoute**228 Arthur Stidfole, *« The Box Gets in Your Head »: clarté et psychoacoustique*254 Éric La Casa & Jean-Luc Guionnet, *Home: handover (passation)*288 Christina Kubisch, *Des installations site-specific***Documents**304 Maryanne Amacher, *City Links; Adjacencies (sélection d'archives)*320 Paul Panhuysen, *Galaxie sonore*– Yvan Etienne, Brice Jeannin, Matthieu Saladin, *Sound Space Timeline (poster inséré)***• INFLUX •**328 Douglas Kahn, *Sound Art, art, musique*348 Emmanuel Holterbach, *Microphonie, paysages et trompe-l'oreille*372 Christian Wolff, *« Les musiques expérimentales suggèrent la possibilité du changement »***• REFLUX •**394 Paul Hegarty, sur *Sound in Z*, de Andrey Smirnov402 Ivana Miladinović Prica, sur *Ashgate Research Experimental Music Companion*, de James Saunders418 Tom Mays, sur *De la musique au son. L'émergence du son dans la musique des XX<sup>e</sup>–XXI<sup>e</sup> siècles*, de Makis Solomos**Introduction**11 Matthieu Saladin, *Tracing Sound Space***• FLUX •****Propagation and Perception**31 Alvin Lucier, *The Propagation of Sound in Space. A Point of View (1979)*47 Kirsi Peltomäki, *Outside the Walls: Navigating the Sensory in Michael Asher's Situations*69 Michael Asher, *February 13–March 8, 1970, Gladys K. Montgomery Art Center at Pomona College Claremont, California***Political Spatiality of Sound**83 Seth Cluett, *Acoustic Projection and the Politics of Sound*121 Jeffrey Mansfield, *Space, Time and Gesture: Gestural Expression, Sensual Aesthetics and Crisis in Contemporary Spatial Paradigms***Sound Art and Public Space**163 Michael Gallagher, *Urban Listening and the Production of Space: Reflections on Tuned City Bruxelles*187 María Andueza Olmedo, *Spatiality and Public Art. Thoughts on Sound and Urban Space***From Listening to the Space to the Space of Listening**229 Arthur Stidfole, *The Box Gets in Your Head: Clarity, Psycho-acoustics*255 Éric La Casa & Jean-Luc Guionnet, *Home: handover (passation)*289 Christina Kubisch, *About site-specific installations***Documents**305 Maryanne Amacher, *City Links; Adjacencies (selected archives)*321 Paul Panhuysen, *Galaxie sonore*– Yvan Etienne, Brice Jeannin, Matthieu Saladin, *Sound Space Timeline (inserted poster)***• INFLUX •**329 Douglas Kahn, *Sound Art, Art, Music*349 Emmanuel Holterbach, *Microphony, Landscapes, and Aural Illusion*373 Christian Wolff, *“Experimental Music suggests the possibility of change”***• REFLUX •**395 Andrey Smirnov, *Sound in Z*, by Paul Hegarty403 James Saunders (ed.), *Ashgate Research Experimental Music Companion*, by Ivana Miladinović Prica419 Makis Solomos, *De la musique au son. L'émergence du son dans la musique des XX<sup>e</sup>–XXI<sup>e</sup> siècles*, by Tom Mays

# Espace, temps et geste

L'expression gestuelle, l'esthétique sensuelle et la crise des paradigmes contemporains de l'espace

Jeffrey Mansfield

# Space, Time and Gesture

Gestural expression, sensual aesthetics and crisis in contemporary spatial paradigms

Jeffrey Mansfield

## Résumé

Comme Siegfried Giedion le remarquait dans *Espace, temps, architecture*, la compréhension de l'espace comme catégorie expérimentée dans le temps — directement issue de l'époque de la seconde révolution industrielle — est devenue le sceau de notre modernité. Ces dernières années, les mesures newtoniennes qui caractérisent ce lien se sont multipliées, les indices tels que le *nombre de transactions par minute*, de *megabytes par seconde*, ou de *réverbérations par milliseconde* sont devenus des notions communes de la vie d'aujourd'hui. De telles vitesses et de telles échelles exigent un flux incessant de gratifications instantanées. On attend de chaque action une réaction, de chaque parole une signification. Peut en découler une forme d'abrutissement : une telle profusion d'informations semblant effacer le peu de place dont nous disposons pour sentir le monde par nous-mêmes. Ainsi conditionnée à « connaître sa place », la société a été complice de ce procédé en perpétuant les conditions de sa propre reproduction — chaque corps ayant sa propre place dans l'espace-temps. À l'opposé de ces tendances, les interférences gestuelles de la langue des signes (visuelles) et de la musique (auditives) perturbent l'espace enrégimenté et la temporalité bien réglée du langage et de la société, de cet excès temporel et spatial qui la caractérise. Par son absence de sens fixe, le geste repousse sans cesse à plus tard l'épanouissement de notre envie de sens. Il la remplace par la pulsion désirante, celle qui recèle en puissance ce que Jacques Lacan considère comme une forme symptomatique de communication, pour laquelle le sens est en permanence tout juste hors de portée — le *sinthome*. Refusant à l'auditeur l'accès à une signification plus profonde tout en ayant une puissante résonance sensuelle, l'outrance gestuelle de la langue des signes et de la musique mettent en échec les préconceptions hégémoniques du langage, du son, de l'espace et des sens. Résistant à la topologie discrète, le tournant gestuel nous invite à nous lier et à vivre avec l'espace et le temps à notre manière, restituant par là à l'espace contemporain sa plénitude symptomatique.

## Abstract

As Siegfried Giedion noted in *Space, Time and Architecture*, an understanding of space as experienced through time, brought by the Second Industrial Age, became the hallmark of modernity. In recent years, the Newtonian measurements that characterize this experience have increased urgency as measurements such as *trades-per-minute*, *megabytes-per-second*, *reverberations-per-millisecond* have become everyday facts of contemporary life. Moving at such rapid speeds and scales necessitates continuous instant gratification. Every action is expected to have a reaction. Every utterance is expected to have meaning. The effect can be numbing, as such profusion of information suppresses what little room we have to sense the world for ourselves. Thus conditioned to “know its place,” society has been complicit in perpetuating the conditions of its own reproduction—each body has its place in space-time.

Countering these trends, the gestural stains of sign language (a visual stain) and music (a aural stain), which disrupt the regimental space and ordered temporality of language and society with its temporal and spatial excess. Most blasphemously, in its lack of a fixed meaning, the gesture postpones the fulfillment of our desire for meaning, replacing it with the desire drive that encapsulates what for Jacques Lacan was a symptomatic form of communication—the *sinthome*—in which meaning is always just-out-of-reach. Denying the listener of any deeper meaning, yet having a powerful sensual resonance, the gestural excess of sign language and music bring hegemonic preconceptions about language, sound, space and the senses into crisis. In resisting a discretized spatiality, the gestural turn invites us to relate to and cohabit space and time in our own way, giving contemporary space a symptomatic fullness.

**Mots-clés :**

son | art | ville | environnement | écoute

**Jeffrey Mansfield** est designer et membre de la Harvard University Graduate School of Design où il prépare son Master of Architecture. Ses recherches traitent de l'esthétique sensuelle et des paradigmes contemporains de l'espace, notamment des relations entre langage, corps, espace, pouvoir et surveillance. Auparavant,

il a travaillé avec HHF Architekten à Bâle, Kennedy and Violich Architecture à Boston et le Portable Light Project of Brazil. Il a participé au *Programme Tacet* de Tarek Atoui à la onzième Biennale de Sharjah. Sourd de naissance, il a fréquenté une école pour malentendants à Framingham, dans le Massachussets.

À l'ère des « sociétés de la connaissance », la compréhension de l'espace comme catégorie expérimentée dans le temps n'a cessé de gagner du terrain, tandis que l'allure et les rythmes toujours plus effrénés du monde exigent une réaction pour chaque action et une signification à chaque parole. Au cours de cette transformation, les opérations sociales du monde contemporain en sont venues à désolidariser le corps humain de son expérience sensuelle du temps et de l'espace. L'interférence que représente le geste, par sa résistance apparente à l'insignifiance et à la plénitude, continue toutefois de poser de nombreux problèmes aux paradigmes trop bien définis de l'espace. Cet article propose d'interpréter le langage des signes et la surdité à la lumière du *sinthome* de Lacan, afin d'explorer les façons dont l'interférence gestuelle résiste, questionne et permet de produire un espace critique à même de remodeler les paradigmes spatiaux contemporains.

Sans même en passer par l'étymologie ou la morphologie, notons que les conventions de la plupart des langages écrits requièrent un espace uniforme et mesuré entre les mots. La taille de la police de caractère et celle du papier délimitent le nombre de mots présents à chaque ligne, et le nombre de lignes que l'on peut imprimer sur une page. En tant que méta-structure, ces conventions typologiques façonnent un rythme, de sorte que l'auteur et le lecteur puissent tous deux mesurer l'expérience de lecture dans le temps et dans l'espace, *x mots par minute* ou *y pages par minute*. Le langage parlé est perçu de façon analogue dans l'espace-temps, par la vitesse à laquelle les mots sont prononcés et par les pauses marquées entre les mots et les phrases, qui modèlent notre expérience d'écoute du langage.

Comme Siegfried Giedion le remarquait dans *Espace, temps, architecture*, la compréhension de l'espace comme catégorie expérimentée dans le temps — directement issue de l'époque de la seconde révolution industrielle — est devenue le sceau de notre modernité. Ces dernières années, les mesures newtoniennes qui caractérisent ce lien se sont multipliées : les indices tels que le *nombre de transactions par minute*, de *megabytes par seconde*, ou de *réverbérations par milliseconde* sont devenus des notions communes de la vie d'aujourd'hui. De telles vitesses et de telles échelles exigent en retour un flux incessant de gratifications instantanées. On attend pour chaque action une réaction, de chaque parole une signification. Peut en découler une forme d'abrutissement : une telle profusion d'informations semblant effacer le peu de place dont nous disposons pour sentir le monde

**Keywords:**

Space-time | Excess | Sinthome | Sign language | Gesture

**Jeffrey Mansfield** is a designer and M.Arch. candidate at Harvard University Graduate School of Design where his research explores sensual aesthetics and contemporary social paradigms, including the relationship between language, body, space, power, and surveillance. Previously, he has collaborated with HHF Architekten of

Basel, Kennedy and Violich Architecture of Boston, and the Portable Light Project of Brazil, and participated in the 11th Sharjah Biennial as part of Tarek Atoui's *Tacet* programme. Deaf from birth, he attended a deaf school in Framingham, Massachusetts.

In the Age of Information, an understanding of space as experienced through time has gained currency as the increasing paces and rhythms of the world necessitate a reaction to every action and meaning to every utterance. In the process, the social operations of the contemporary world have come to desensitize the body from a sensual experience of space and time. However, the gestural stain continues to provide resistance to the highly defined spatial paradigms through gesture's seeming antithesis of meaninglessness and fullness. This essay proposes a reading of Lacan's *le sinthome* in the context of sign language and deafness to explore how the gestural stain resists, questions, and produces critical space that re-imagines contemporary spatial paradigms.

Without mentioning anything of etymology and morphology, conventions of most written languages require a single, uniformly measured space between words. Font size and paper size further delimit the number of words appearing on each line and the number of lines printed on each page. As meta-structure, these typological conventions establish a temporal rhythm, so that the reader and the author can both measure the experience of reading in units of space and time, at *x words-per-minute* or *y pages-per-minute*. Aural language is similarly perceived in space-time, with the speeds at which words are uttered and the pauses between words and phrases punctuating our experience of hearing language.

As Siegfried Giedion noted in *Space, Time and Architecture*, an understanding of space as experienced through time, brought by the Second Industrial Age, became the hallmark of modernity. In recent years, the Newtonian measurements that characterize this experience have increased urgency as measurements such as *trades-per-minute*, *megabytes-per-second*, *reverberations-per-millisecond* have become everyday facts of contemporary life. Moving at such rapid speeds and scales necessitates continuous instant gratification. Every action is expected to have a reaction. Every utterance is expected to have meaning. The effect can be numbing, as such profusion of information suppresses what little room we have to sense the world for ourselves. Thus conditioned to "know its place," society has been complicit in perpetuating the conditions of its own reproduction—each body has its place in space-time.

Countering these trends, the gestural stains of sign language (a visual stain) and music (a aural stain), disrupt the regimental space and ordered

par nous-mêmes. Ainsi conditionnée à « connaître sa place », la société a été complice de ce procédé en perpétuant les conditions de sa reproduction — chaque corps ayant sa place propre au sein cet espace-temps.

S'opposant à de telles perspectives, les interférences gestuelles de la langue des signes (visuelles) et de la musique (auditives) perturbent l'espace enrégimenté et la temporalité bien réglée du langage et de la société ; de cet *excès* temporel et spatial qui la caractérise. Par son absence de sens fixe, le geste repousse sans cesse à plus tard l'épanouissement de notre envie de sens. Il la remplace par la pulsion désirante, celle qui recèle en puissance ce que Jacques Lacan considère comme une forme symptomatique de communication, pour laquelle le sens est en permanence tout juste hors de portée : le *sinthome*. Refusant à l'auditeur l'accès à une signification plus profonde tout en ayant une puissante résonance sensuelle, l'outrance gestuelle de la langue des signes — à laquelle cet article est consacré — mais aussi de la musique, mettent en échec les préconceptions hégémoniques du langage, du son, de l'espace et des sens. Ce faisant, ces interférences gestuelles produisent un espace critique des paradigmes spatiaux dominants.

Historiquement, la société a répondu à ces menaces en délimitant ces activités sensuelles et gestuelles à des espaces sociaux bien définis, à l'image de ce qu'effectuent les hétérotopies foucauldienne de la déviance : pour la musique, la salle de concert, l'église ou la douche ; pour la langue des signes, les asiles de sourds-muets et les écoles modernes pour sourds. Tandis que la musique est généralement utilisée comme dispositif organisateur au sein de la sphère publique (les centres commerciaux, la radio, les lecteurs mp3), la langue des signes a été autorisée à s'épanouir dans une relative autonomie, architecturalement et cognitivement éloignée du reste du tissu social. Toutefois, en tant que langage humain, la langue des signes déborde nécessairement des espaces qui lui sont assignés et propage sa sensualité aux quatre coins de la *res publica*, défiant par là un régime urbain d'ordinaire plus autoritaire. Lassés également de l'*étiquette* du son, des artistes sonores sourds ont utilisé la sensualité matérielle de l'interférence auditive pour questionner son rôle, sa position et sa pertinence dans la sphère publique. Résistant à une topologie discrète, ce tournant gestuel nous invite à nous lier à l'espace et à cohabiter dedans à notre façon, produisant ainsi un espace contemporain de *plénitude* symptomatique.

## Trouver une place au corps-qui-est-sourd (et muet) : l'asile

Dans *I See A Voice*, son histoire philosophique de la surdité, Jonathan Rée retrace en détail l'histoire de l'éducation des sourds qui, dès ses prémisses, s'est préoccupée de normaliser le corps-qui-est-sourd afin d'améliorer l'aberration sociale que celui-ci a pu représenter. L'apparition des

temporality of language and society with its temporal and spatial *excess*. Most blasphemously, in its lack of a fixed meaning, the gesture postpones the fulfillment of our desire for meaning, replacing it with the desire drive that encapsulates what for Jacques Lacan was a symptomatic form of communication—*le sinthome*—in which meaning is always just-out-of-reach. Denying the listener of any deeper meaning, yet having a powerful sensual resonance, the gestural excess of sign language, my focus for this essay, and music bring hegemonic preconceptions about language, space and the senses into crisis. In doing so, these gestural stains produce space that is at once critical and intermingled with dominant spatial paradigms.

Historically, society has absorbed these threats by delimiting these sensual, gestural activities to highly defined social spaces exemplifying Foucauldian heterotopias of deviation; including, in the case of music, the concert hall, the church, and the shower; in the case of sign language, the asylum for the deaf and dumb and the modern deaf school. While music is often strategically incorporated as organizing device in the public realm, in the shopping mall, the radio, and the personal MP3 player, sign language has been allowed to flourish in relative autonomy, architecturally and cognitively separate from the rest of the social fabric. However, as a human language, sign language inevitably spills out of its assigned spaces, pervading its sensuality throughout *res publica*, testing an otherwise prescriptive urban regime. Similarly growing weary of the spatio-temporal etiquette of sound, deaf sound artists have embraced the material sensuality of the auditory stain to question and challenge its role, position, and relevancy in the public realm. In resisting a discretized spatial logic, this gestural turn invites us to relate to and cohabit space and time in our own way, producing a contemporary space of symptomatic *fullness*.

## Finding a Place for the Body-That-Is-Deaf (and Dumb): The Asylum

In his philosophical history of deafness, *I See A Voice*, Jonathan Rée details the history of deaf education, which from the outset concerned itself with the task of normalizing the body-that-is-deaf to be less of a social aberration. It is no coincidence that the earliest instances of deaf education, in the mid-sixteenth century, occurred within the private dwellings of the bourgeois. A Castilian aristocrat, concerned that his deaf sons, Pedro and Francisco de Velasco, would be denied entry into heaven and the family inheritance on the basis of their deafness, enlisted the help of the Benedictine monk Fray Ponce de León, who by all counts was successful in instilling the brothers with language and proper etiquette. (Rée, 1999: 198–199) In the period from the 16th to 18th centuries, the prevailing view of the body-that-is-deaf coincided with that of the savage body. This is best illustrated

premiers exemples d'éducation pour sourds au sein des foyers bourgeois du milieu du XVI<sup>e</sup> siècle est tout sauf une coïncidence. Un aristocrate Castillan, inquiet que ses deux enfants sourds, Bernardo et Francisco de Velasco, puissent se voir refuser l'accès au paradis et le droit à l'héritage familial uniquement du fait de leur surdité, fit appel au moine bénédictin Fray Ponce de León, qui, d'après toutes les sources, réussit à inculquer aux deux frères le langage et l'étiquette qui seyaient à leur rang (Rée, 1999 : 198-199). Du XVI<sup>e</sup> au XVIII<sup>e</sup> siècles, la vision la plus répandue du corps-qui-est-sourd est assez proche de celle du sauvage. Cette coïncidence est parfaitement illustrée par l'histoire du Sauvage de l'Aveyron : le médecin Jean-Marc-Gaspard Itard, intrigué par la croyance des Lumières selon laquelle les humains se distinguent des animaux par leur faculté au raisonnement empirique, prend sous sa coupe un enfant sauvage qu'il parvient à éduquer et civiliser marginalement.

Mis à part les deux cas exceptionnels d'internats pour sourds fondés par Thomas Briarwood à Édimbourg et par l'abbé de l'Épée à Paris au XVIII<sup>e</sup> siècle, aucun espace social clairement défini n'existait pour les corps-qui-sont-sourds au-delà des quartiers personnels de l'élève sourd de bonne famille et de son tuteur. Il fallut attendre le milieu du XVIII<sup>e</sup> siècle et les leçons publiques de l'abbé de l'Épée à Paris pour que soit démontrée la capacité intellectuelle des sourds et que la langue des signes soit reconnue comme un mode viable d'expression, et offrir ainsi la possibilité pour les corps-qui-sont-sourds de conquérir un domaine social plus vaste.

Le XIX<sup>e</sup> siècle vit une croissance rapide des espaces assignés au corps-qui-est-sourd, du fait de la collaboration entre Thomas Gallaudet et Laurent Clerc, fondateurs de l'American Asylum for the Deaf à Hartford en 1817. L'expansion rapide de ces lieux à destination des exclus se poursuivit du vivant de Clerc pour atteindre son paroxysme en 1864, lorsqu'Abraham Lincoln signa la charte qui transforma le Columbia Institute for the Deaf and Dumb, en National Deaf-Mute College<sup>1</sup>. Construit par l'agence de Frederick Law Olmsted et Calvert Vaux, le campus du Columbia Institute, plus tard renommé Gallaudet University, donne à voir une hétérotopie foucauldienne de la déviance linguistique et physique, spatialement et cognitivement située à l'écart de la ville.

À Hatford et Washington, c'est le modèle de l'asile qui a prévalu. Mentalement comme physiquement, le-corps-qui-est-sourd restait bien à l'écart de la norme. Conséquemment, le corps-qui-est-sourd s'est trouvé systématiquement éloigné du corps social, transplanté dans les périphéries et tenu hors de vue. Ces caractéristiques, que l'on retrouve à la base du modèle de l'asile, guidèrent la conception des premières institutions, y compris l'American Asylum de Hartford et le Columbia Institute de Washington. L'American Asylum comprenait un large manoir au sommet d'une colline,

<sup>1</sup> Bien qu'il fut connu originellement comme le Columbia Institute for the Deaf and the Blind [pour les sourds et les aveugles, NDLT], le 38<sup>e</sup> Congrès fit enlever du programme que cet établissement se destinait à éduquer les

aveugles, et l'institution se fit connaître comme le Columbia Institute for the Deaf and Dumb, jusqu'à ce qu'elle opte pour Gallaudet College en 1894. C'est en 1986 que l'institut adopta son nom actuel : Gallaudet University.

by the story of the Wild Boy of Aveyron, where the French physician Jean-Marc-Gaspard Itard, intrigued by the Enlightenment belief that humans could be distinguished from the animal by the faculty for empirical reason, takes in a feral child and with a structured program, managed to marginally educate and civilize the once-savage child.

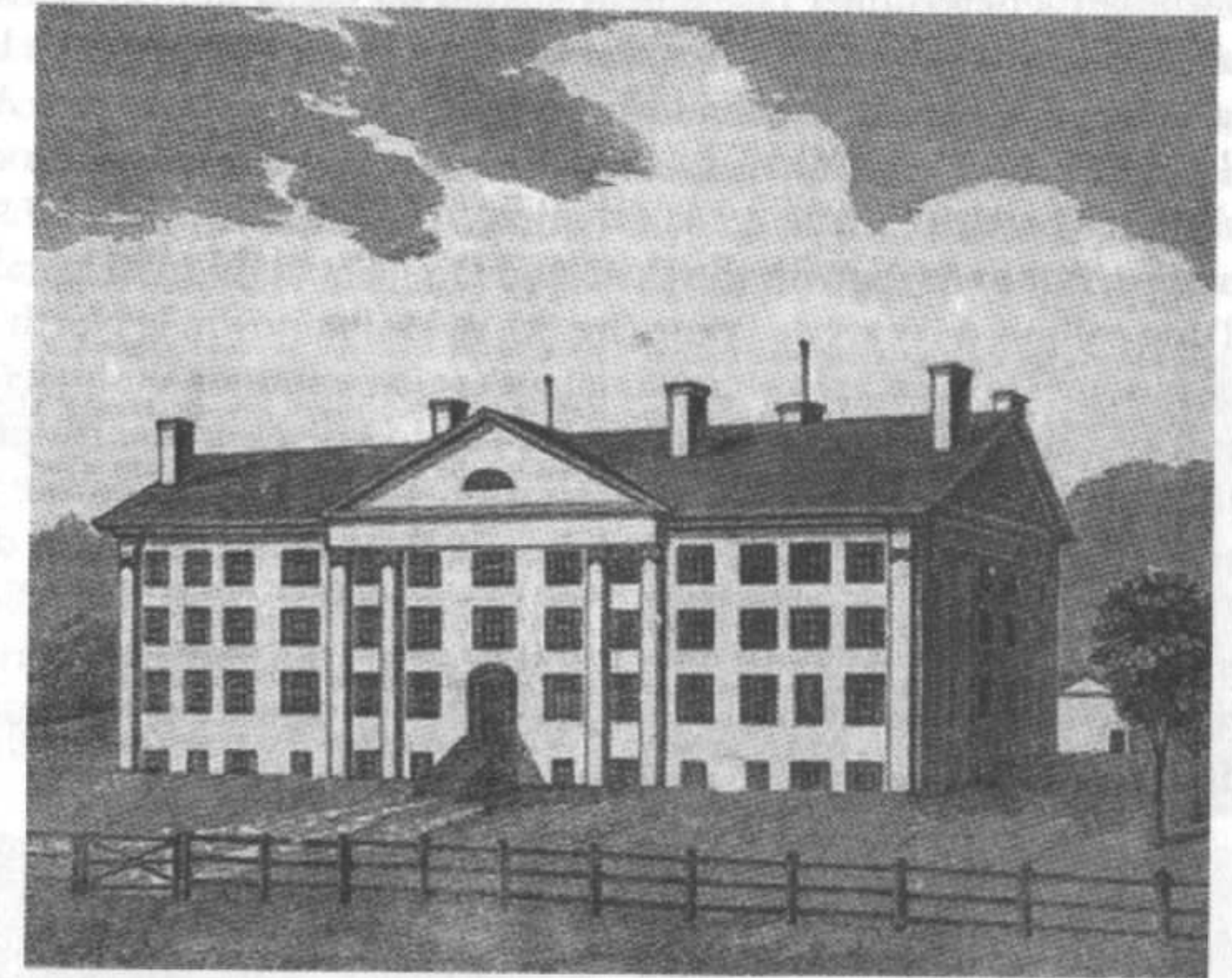


Figure 1

For the most part, the body-that-is-deaf lacked a clearly defined social space beyond the personal quarters of the deaf pupil, often belonging to a wealthy family, and his tutor, or in two exceptional 18th century cases, to the boarding schools for the deaf founded by Thomas Briarwood in Edinburgh and Abbé l'Épée in Paris. It was not until the mid-eighteenth century, when l'Épée began giving public lessons throughout Paris to demonstrate the intellectual capacity of the deaf and sign language as a viable mode of expression, that the body-that-is-deaf gained an expanded social domain.

The 19th century saw a sharp increase in spaces assigned to the body-that-is-deaf, as a result of the collaboration between Thomas Gallaudet and Laurent Clerc, who founded the American Asylum for the Deaf in Hartford in 1817. A rapid growth in these othered spaces followed during Clerc's lifetime, and reached a crescendo in 1864 when Abraham Lincoln signed the charter for the Columbia Institute for the Deaf and Dumb, turning it into the National Deaf-Mute College.<sup>1</sup> Designed by the firm of Frederick Law

<sup>1</sup> Although it was originally known as the Columbia Institute for the Deaf and the Blind, in the following year, the 38th Congress removed the stipulation that the institution was to educate the blind, and the institution became known as the Columbia Institute for the Deaf and Dumb

until it became known as Gallaudet College in 1894. In 1986, it became known by its present name, Gallaudet University.



à distance de la route, manifestant une présence surplombante mais détachée de la société (fig. 1). En 1921, l'Asylum, bien que désormais connu sous le nom d'American School for the Deaf, déménagea vers son emplacement actuel à West Hartford. Mais ne soyons pas dupe de la nouvelle nomenclature politiquement correcte de l'institution, car c'est bien le modèle de l'asile qui continuait à déterminer l'isolement spatial du corps-qui-est-sourd. Le Gallaudet Hall, son bâtiment principal, est en retrait de 250 mètres de la rue et le campus se trouve entièrement clôturé. En Amérique comme en Angleterre, les asiles et écoles pour les sourds (et les muets) adoptèrent le modèle de l'asile, plus particulièrement à la fin du XVIII<sup>e</sup> et au début du XIX<sup>e</sup> siècle. À Columbus, l'Ohio Asylum for the Deaf and Dumb était lui aussi installé au faite d'une colline, à l'écart de la rue (fig. 2). À Morgantown, le North Carolina Asylum for the Deaf and Dumb incluait également un manoir victorien construit en haut d'un monticule (fig. 3). À Londres, le Deaf and Dumb Asylum de Margate se trouvait être de façon prémonitoire un complexe fleuri et ornémenté, impénétrable au regard du monde extérieur. Au sein de ces styles architecturaux absolument divers, l'imposant manoir fait office de dénominateur commun, inspirant la terreur par sa puissance et l'effroi par sa distance psychologique et physique de la société. L'asile, après tout, prévient la société d'un danger.

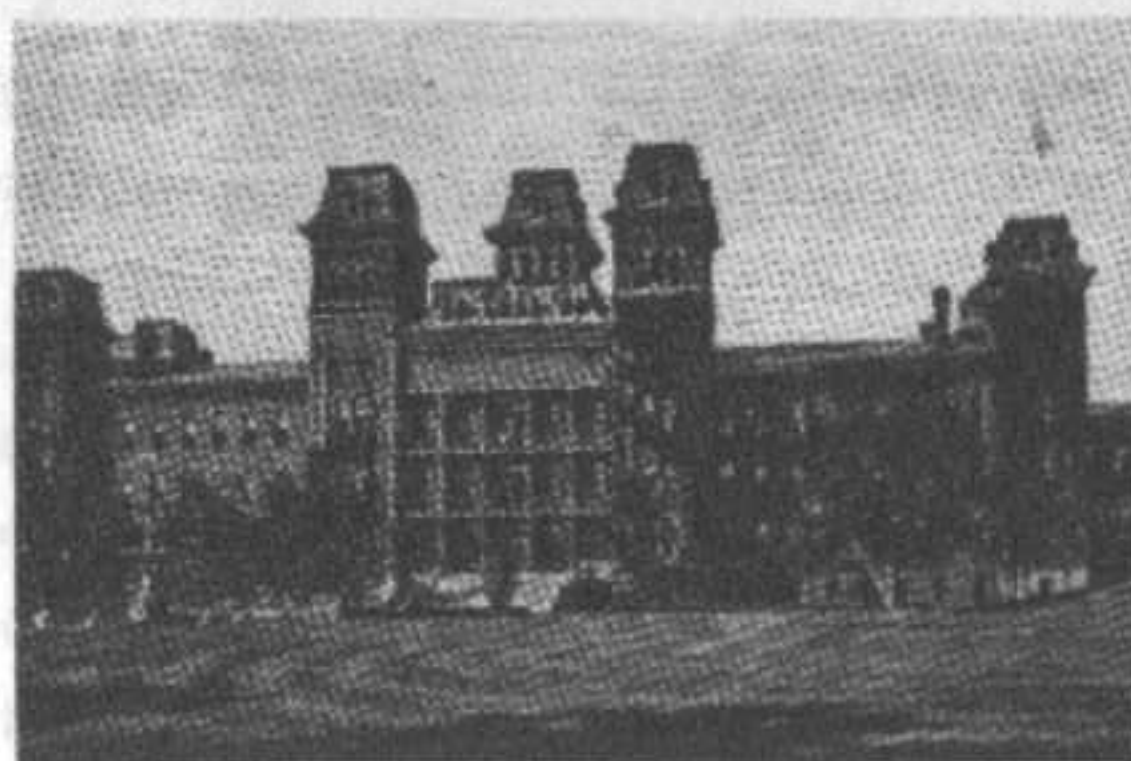


Figure 2



Figure 3

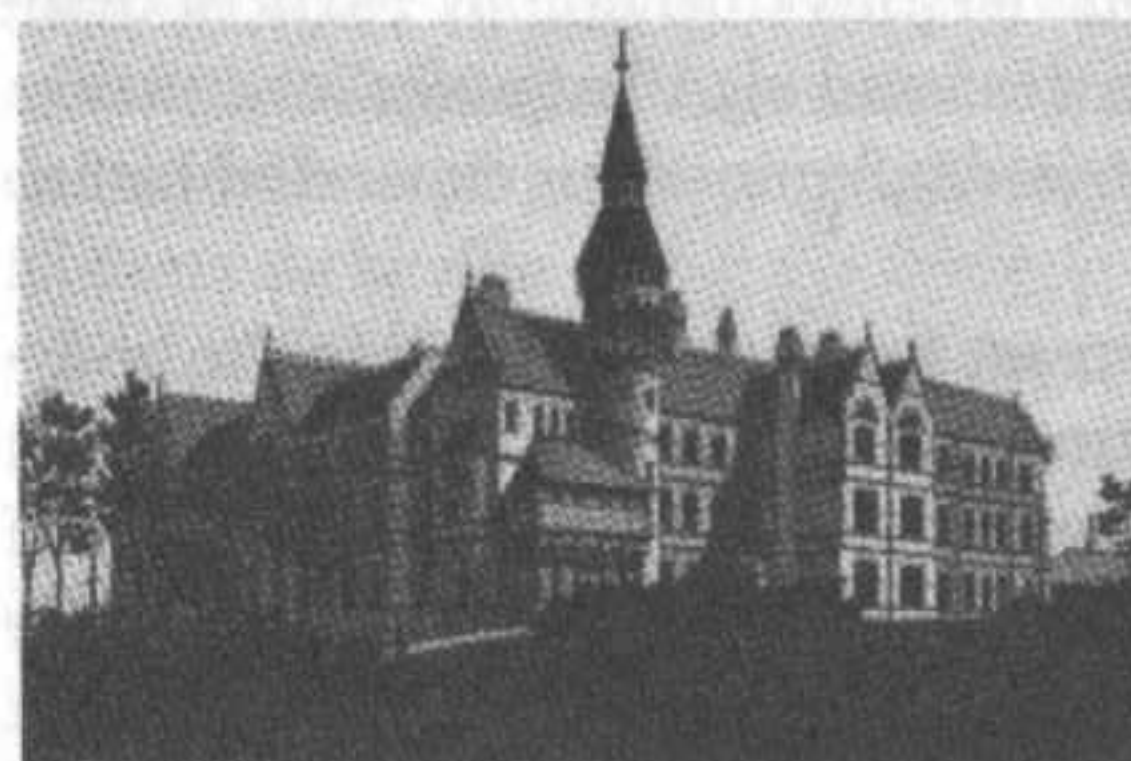


Figure 4



Figure 5

Mais l'expression architecturale la plus manifeste de l'influence du modèle de l'asile se trouve à Washington, au National Deaf-Mute College construit par Olmsted et Vaux. En 1886, deux ans avant l'adoption de la charte qui fit du Columbia Institute le National Deaf-Mute College, Olmsted et Vaux mirent à exécution leur projet de campus sur un terrain de quatorze acres sur Kendall Green, et firent appel à l'architecte Frederick

Olmsted and Calvert Vaux, the campus of the Columbia Institute epitomized a Foucauldian heterotopia of linguistic and physical deviation, spatially and cognitively separate from the city.

In Hartford and Washington, the asylum model prevailed. Mentally and physically, the body-that-is-deaf remained far removed from the social norm. Accordingly, the body-that-is-deaf was systemically displaced from social cores, transplanted to the margins and kept out of view. Forming the basis of the asylum model, these qualities drove the campus planning principles of early institutions, including the American Asylum in Hartford and the Columbia Institute in Washington. The American Asylum featured a large mansion atop a prominent hill, set back from the road, its presence

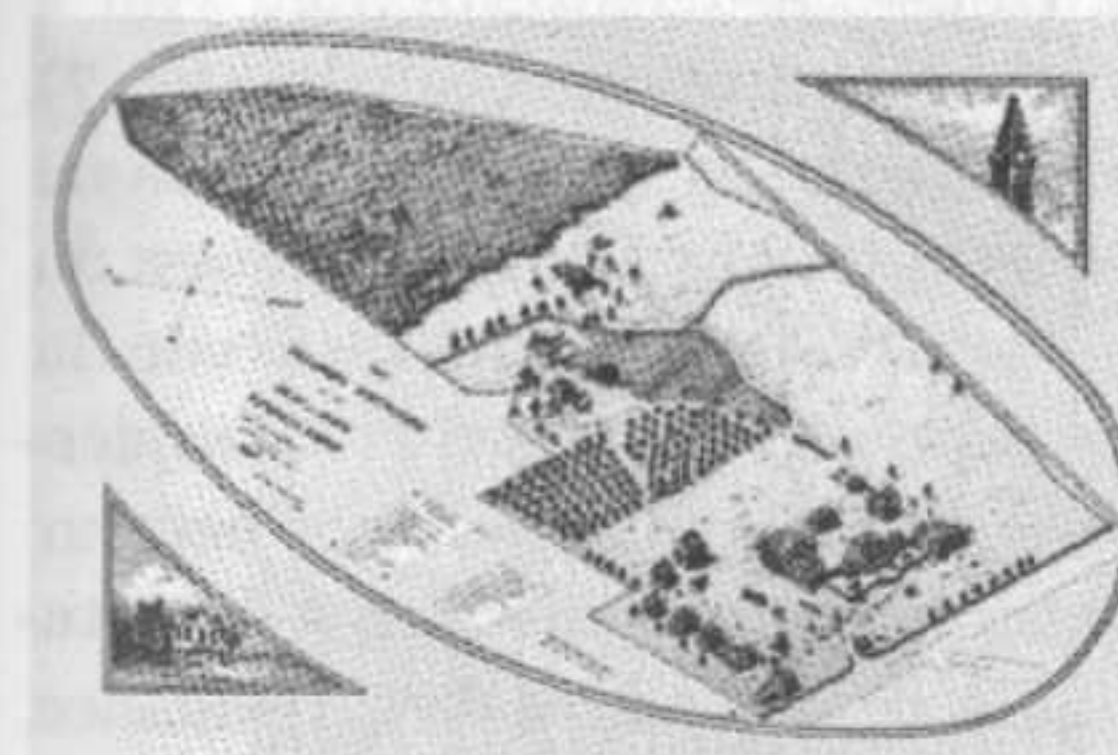


Figure 6



Figure 6a

dominant yet detached from society. (Fig. 1) In 1921, the Asylum, though now known as the American School for the Deaf, relocated to its present location in West Hartford, but lest we be misguided by its new politically-correct nomenclature, the asylum model continued to drive the spatial placement of the body-that-is-deaf: its main building, Gallaudet Hall, is set back a quarter kilometer from the street, and its campus completely fenced in. Across America and England, Asylums and Schools for the Deaf (and Dumb) adopted the asylum model, particularly in the late eighteenth and early nineteenth centuries: in Columbus the Ohio Asylum for the Deaf and Dumb was similarly set atop a hill and set back from the street (Fig. 2); in Morgantown the North Carolina Asylum for the Deaf and Dumb featured a massive Victorian mansion set atop a knoll adjacent to a farm (Fig. 3); in London the Deaf and Dumb Asylum at Margate was a similarly ornate and foreboding complex impenetrable to the gaze of the outsider. (Fig. 4) Amongst these wildly divergent architectural styles, the common denominator was the large stately mansion set back from the street, awe-inspiring in its might and intimidating in its physical and psychological distance from society. The asylum, after all, predicates a danger to society.

But the most overt architectural expression of the asylum model can be found in Washington at Olmsted and Vaux's National Deaf-Mute College. In 1866, just two years removed from the charter that turned the Columbia Institute into the National Deaf-Mute College, Olmsted and Vaux executed the plan for the campus on 14 acres of land on Kendall Green, and enlisted the architect Frederick Withers to design its campus buildings in the High Victorian Gothic Revival style. The plan called for a main campus building,

Withers pour concevoir les bâtiments du campus dans le style néo-gothique. Le plan prévoyait qu'à l'est du campus, son bâtiment principal, le Chapel Hall, soit érigé au sommet d'une petite colline, autour de laquelle les autres bâtiments seraient agencés, de manière à former une petite commune bien protégée du regard extérieur (figs. 5 et 6). Les routes étaient conçues pour ne circuler qu'à l'intérieur du domaine, à l'exception de deux points d'entrée. Elles étaient disposées à une distance considérable des abords du campus et masquées par du feuillage (Kowsky, 1972: 446). Un haut mur de pierre ceignant toute la périphérie du campus protégeait l'institution des visiteurs malveillants — ou, au contraire, protégeait-il la ville des corps sourds importuns ?

Selon la même logique, la Gate House de l'institution en vint à incarner l'interface cognitive entre le corps, l'institution et la ville (fig. 7). Construite par Withers dans le style néo-gothique, la Gate House indique l'entrée principale, la plus au sud du campus. Située légèrement à l'ouest du Chapel Hall, elle gratifiait chaque entrée sur le campus d'une vaste vue du parc et d'une perspective oblique spectaculaire vers le Chapel Hall resplendissant. En état de crainte respectueuse, le candidat, l'élève, le professeur ou le visiteur, est ainsi placé dans une position de servilité face à l'institution, sujet à ses démonstrations symboliques de pouvoir et de surveillance, comme le montre l'exemple de la Gate House<sup>2</sup>. Bien que sa dénomination se soit adoucie, le « College » était une variante spatiale et mentale de l'asile. Owen Wrigley, historien de la surdité, écrit ainsi : « l'asile, devenu une école, est si éloigné, là-bas, repoussé aux frontières d'une anthropologie du bien public, qu'il a été, comme l'ont été les missionnaires, oublié » (1996: 86-87). Du point de vue de la société, le temps semble passer au-dessus de l'asile, qui représente la stabilité même, cependant qu'à l'intérieur de l'institution isolée, un nouveau régime temporel se fait jour. Enclave physique et cognitive au beau milieu de la capitale de la nation, l'isolement spatio-temporel du collège permit à la langue des signes et aux techniques corporelles du corps-qui-est-sourd de se développer dans ce que l'on appela cet *espace sourd*. Exclu, certes, mais vivant dans l'exclusivité, en relative autonomie, le monde extérieur n'interférant que très rarement (Gulliver, 2009; Baynton, 1997).

Pourquoi ces préjugés contre les corps-qui-sont-sourds ? Est-ce simplement parce que l'incapacité à entendre ou à utiliser le son dans la communication quotidienne excluait de fait ces corps des fonctions les plus basiques de la société ? Ou serait-ce, comme le modèle de l'asile le suggère, que ceux-ci représentent une menace légitime pour la société, une crise imminente ? Une autre question s'ajoute : comment les représentations phonocentriques du monde ont-elles émergé, et que nous disent-elles de la société ? Pour répondre à ces questions, il nous faut commencer par la technique du corps la plus familière des corps-qui-sont-sourds : la langue des signes.

2 Je suis ici influencé par la description que donne Anthony Vidler des pouvoirs symboliques du bâtiment d'accueil de la Saline de Chaux construite par Claude-Nicolas Ledoux,

dans l'article « The Theater of Industry: Claude-Nicolas Ledoux and the Factory-Village of Chaux » (1990: 39).

the Chapel Hall, to be erected atop a small hill on the eastern part of the campus, around which other campus buildings would be arranged to form a common green secluded from public view. (Figs. 5 & 6) Roads, designed to always turn inward except for two entry points, were laid a considerable distance away from the edges of the campus, and screened by foliage. (Kowsky, 1972: 446) A wall of stone four feet tall surrounding the entire periphery of campus protected the institution from intruders—or did it protect the city from intruding deaf bodies?

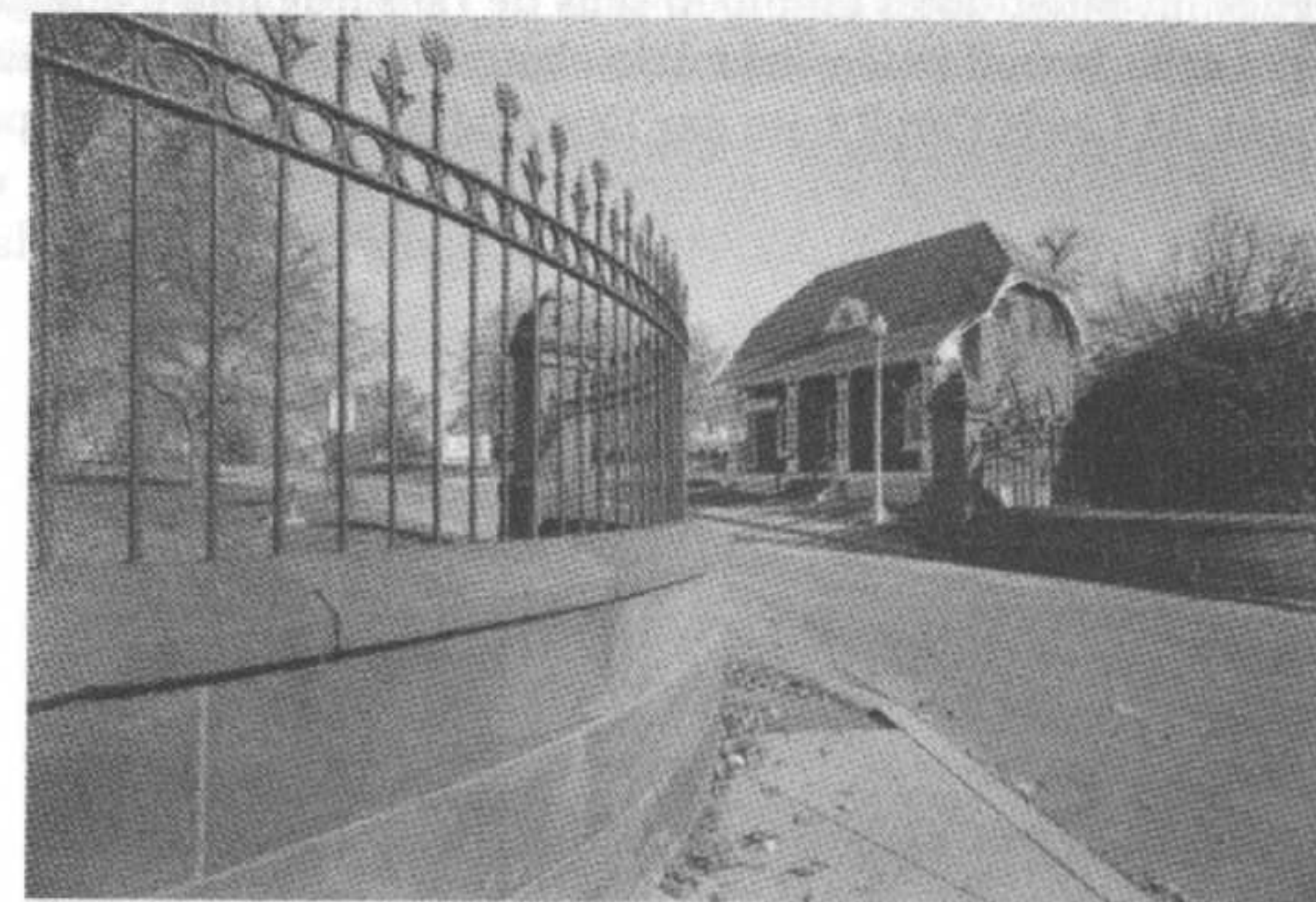


Figure 7

In this respect, the College's Gate House embodied the cognitive interface between the body, institution, and the city. (Fig. 7) Built by Withers in High Victorian Gothic Revival style, the Gate House marks the southern, and main entrance into the campus. Situated slightly west of the Chapel Hall, the Gate House all but guaranteed that any entry into the campus would be met with a vast view of the green and a dramatic oblique view of the Chapel Hall in its full magnificence. In a state of awe, the entrant, the pupil, faculty, or visitor is put into a position of servility to the institution, subject to its symbolic demonstration of power and surveillance, as mediated by the Gate House.<sup>2</sup> Despite its softer nomenclature, the "College" was a spatial and mental expression of an asylum. Owen Wrigley, a deaf studies historian, writes, "The asylum that became the school is so far away, out on the borders of social welfare anthropology, that, like the missionaries, it has been forgotten." (1996: 86-87) Time appears to pass right over the asylum, which remains stagnant from society's point of view, but within the isolated institution, a different temporal regime marches forward. As a physical and cognitive enclave surrounded by the nation's capital, the spatio-temporal isolation of the College allowed sign language and body techniques of the

2 Here, I am influenced by Anthony Vidler's description of the symbolic faculty of the Gate House in Claude-Nicolas Ledoux's

Saline de Chaux in "The Theater of Industry: Claude-Nicolas Ledoux and the Factory-Village of Chaux." (1990: 39)

## Disséquer l'espace et le temps du langage : le *Jabberwocky* d'Eric Malzkuhn

Par ses mouvements rapides, ses contorsions expressives du visage et ses signes inventés, dotés tant d'un sens de l'absurde que d'une grande vivacité gestuelle, la traduction virtuose en langue des signes américaine du *Jabberwocky* de Lewis Carroll faite par Eric Malzkuhn en 1939<sup>3</sup> fit preuve d'une fluidité jamais atteinte auparavant dans cette langue, pourtant vieille de près de cent ans (fig. 8). Avant cette traduction de Malzkuhn, la langue



Figure 8

des signes se construisait avant tout comme un langage composé de signifiants reposants sur des représentations objectives se servant, parfois, des qualités visuelles et physiques du geste pour le recouvrir d'une apparence iconique, et, d'autres fois, en recourant à l'arbitraire d'un lexique phonétique. Plus encore, la vidéo canonique de George Veditz (*The Preservation of Sign Language*, tournée en 1913), tenue pour une des premières introductions de référence à la langue des signes américaine, nous la présente comme un langage parlé par procuration, qui, en se calquant sur des rythmes temporels et spatiaux analogues, serait capable de se substituer à l'anglais (fig. 9). Grâce à ses gestes de grande envergure, impliquant le corps dans son intégralité,

<sup>3</sup> Malheureusement, il n'existe aucune captation vidéo de l'interprétation originale de Malzkuhn. Après qu'une attaque de polio l'ait laissé physiquement incapable de se produire à nouveau, Malzkuhn travailla avec Joe Velez du National Theatre of the Deaf à une version canonique, enregistrée en 1968. Malzkuhn interprète une version ralentie de sa traduction dans un extrait filmé en 1994 pour la série *Live*

*at SMI!* ainsi que dans un autre extrait du documentaire de Miriam Lerner, *The Heart of the Hydrogen Jukebox*, sorti en 2009. Cependant, pour les besoins de l'article, on considérera l'interprétation de Velez disponible ici : <http://videocatalog.gallaudet.edu/?id=6518>, comme la version canonique de la traduction originale de Malzkuhn.

body-that-is-deaf to flourish in what became known as *Deaf Space*, excluded yet exclusive and existing in relative autonomy with minimal interference from the outside world. (Gulliver, 2009; Baynton, 1997)

Why the bias against the body-that-is-deaf? Is it simply because the inability to hear or utilize sound in everyday communication excludes these bodies from everyday functions of society, or does it, as the asylum model implies, present a legitimate threat to society—an impending crisis? And a related question, how did phonocentric worldviews come about, and what does this say about society? To answer these questions, we must begin with the most familiar body technique of the body-that-is-deaf: sign language.

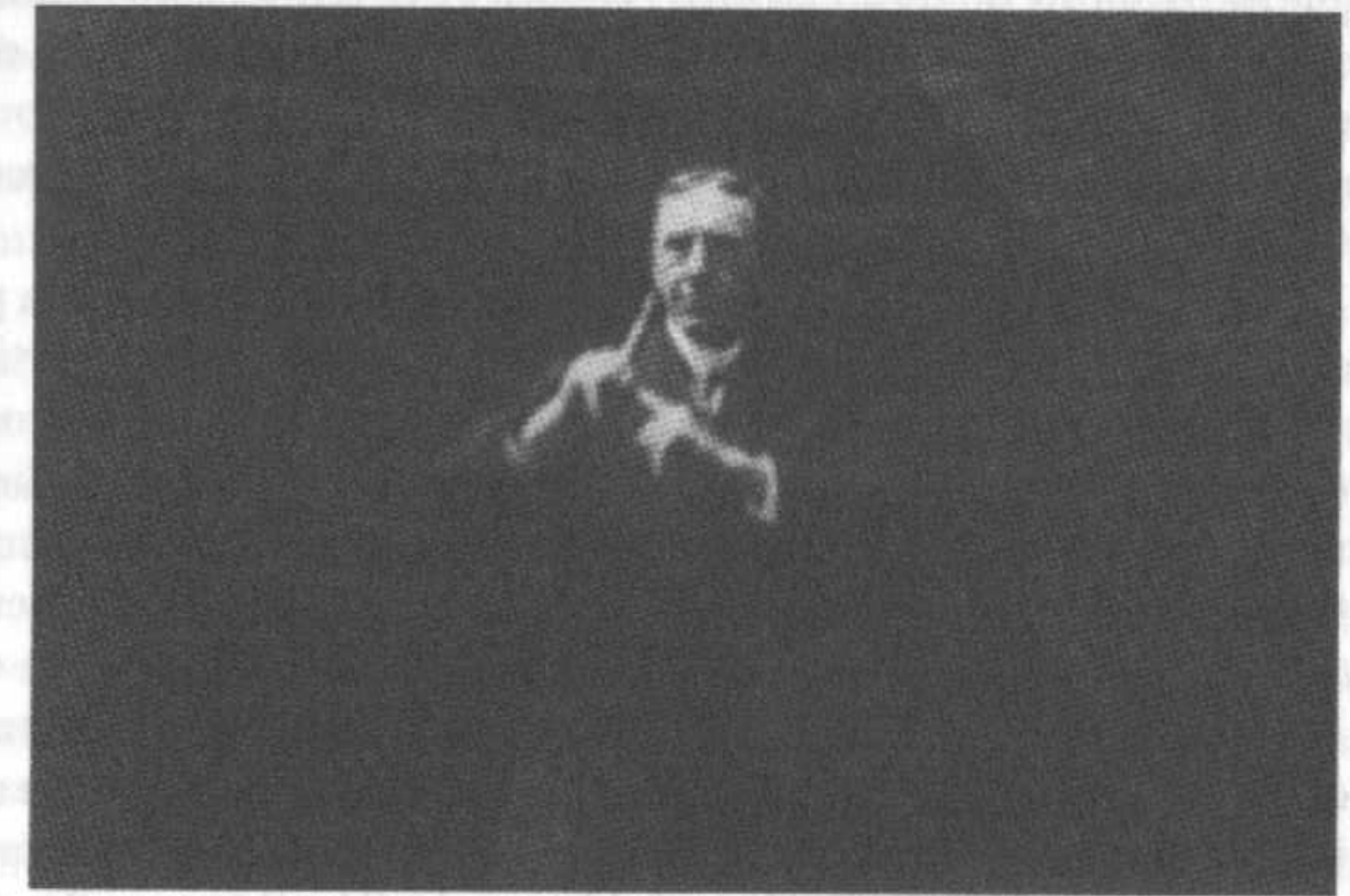


Figure 9

## Dissecting the Space and Time of Language: Eric Malzkuhn's "Jabberwocky"

With its rapid movements, expressive facial contortions, and invented signs of a gestural and meaningless quality, Eric Malzkuhn's virtuoso 1939 translation<sup>3</sup> of Lewis Carroll's "Jabberwocky" into American Sign Language demonstrated fluidity previously unseen in the barely hundred-year-old language. (Fig. 8) Prior to Malzkuhn's rendition, sign language was constructed

<sup>3</sup> Unfortunately, no video recording of Malzkuhn's original performance exists. After a bout with polio left him physically unable to perform, Malzkuhn collaborated with Joe Velez of the National Theatre of the Deaf on an authoritative version, videotaped in 1968. In a segment filmed in 1994 for the *Live at SMI!* series and another segment in Miriam Lerner's

2009 documentary, *The Heart of the Hydrogen Jukebox*, Malzkuhn performed a toned-down version of his translation. However, for the purposes of this paper, Velez's performance, shown here, <http://videocatalog.gallaudet.edu/?id=6518>, will be taken as the canonical version of Malzkuhn's original translation.

et par l'impressionnante variété des cadences employées, la traduction du *Jabberwocky* de Malzkuhn représenta plus qu'une nouvelle version d'une œuvre canonique : elle transcendait la signification ainsi que l'espace et le temps conventionnels du langage pour en intensifier la dialectique spatio-temporelle.

En outre, cette interprétation faisait surgir l'esthétique sensuelle véhiculée par le geste, qui n'est pas propre à la langue des signes puisque présente en musique et en cinéma. Émettre un son, prononcer un mot, faire un mouvement, écrire une ligne, réaliser un dessin, tout cela, c'est faire un geste. Mais se saisir de l'esthétique de l'acte gestuel et de ce qu'il peut signifier implique d'abord de déconstruire l'espace et le temps conventionnels du langage. Et, par extension, d'interroger nos propres pratiques corporelles, comme la manière dont nous produisons des sons, parlons, écoutons, signons, marchons, dansons, faisons de la musique et dont nous entrons en contact les uns avec les autres.

La décision de Malzkuhn de défaire dans son *Jabberwocky* le pacte habituel qui suppose de se baser sur des signifiants établis était en partie dictée par la nécessité qu'imposent les mots absurdes de Lewis Carroll comme « flivoreux », « frumieux » ou « vorpaline »<sup>4</sup>, et en partie autorisée par licence théâtrale. Non seulement ce choix rendait actif le corps du locuteur, mais il mettait sur le devant de la scène le corps de la langue elle-même, ses propriétés spatiales et temporelles. L'idée selon laquelle la langue est un corps trouve ses racines chez Ferdinand de Saussure, pour lequel les mots sont des « images sonores » arbitraires et dérivées phonologiquement, qui peuvent être injectées de sens en les liant à des choses ou des concepts (des signifiés). L'introduction de mots insensés dans *Jabberwocky* dévoile ce mariage symbolique. Il est très probable que Carroll ait eu à l'esprit les leçons des post-structuralistes : ses néologismes ne signifient rien d'autre que leur propre différenciation. Le sens surgit plutôt du fonctionnement diacritique de ces mots absurdes. Dans ses *Écrits*, Jacques Lacan brosse un tableau assez ressemblant : il décrit le corps du langage comme une « chaîne signifiante » dans laquelle un mot ou une unité symbolique initiale est modifiée par chaque autre unité linguistique s'ajoutant à la chaîne, que celle-ci soit un mot, une phrase ou une « image sonore ». Bien qu'ébranlant l'utilité symbolique du mot dans son autonomie, la chaîne signifiante améliore notre perception du message du locuteur. C'est par cette dialectique du langage que le sens est extirpé de l'insignifiance.

L'agglutinement des mots les uns aux autres et la circonscription de leur signification individuelle qu'opère la chaîne signifiante a pour résultat de faire surgir le sens, lorsque le procédé atteint un état d'équilibre pour lequel une signification — ou dans le cas de Lewis Carroll, son insinuation — devient attribuable à un mot ou à une image sonore. Une telle attribution ne peut être cependant qu'une commodité et ne suggère en aucun cas que l'on ait atteint le « sens exact » des propos du locuteur. Car, après un certain

4 La version française des termes de Lewis Carroll est ici empruntée à la traduction

de référence de Henri Parisot parue en 1946 (NDLT).

as a signifier language that relied on objective representation, sometimes utilizing its visual and physical qualities to take an iconic appearance, which otherwise remained no less arbitrary than a phonetically formed lexicon. Further, George Veditz's canonical 1913 video, *The Preservation of Sign Language*, considered one of the earliest authoritative presentation of American Sign Language, presents sign language as a proxy language that largely stood in place of American English, following similar spatial and temporal rhythms. (Fig. 9) With its sweeping gestures engaging the entire body and wide-ranging cadence, Malzkuhn's rendition of the "Jabberwocky" did more than present the canonical work in a new modality; it transcended signification and the conventional space and time of language to heighten language's spatio-temporal dialectic.

More importantly, it evoked, in a literal sense, the sensual aesthetic of gesture inherent to not just to sign language but also music and cinema. To emit sound, to utter a word, to make a movement, to pen a word, to illustrate a drawing, are to make a gesture, but to grasp the aesthetics of the gestural act and what it means, we must first deconstruct the conventional space and time of language. By extension, we must also question our body practices, including the ways in which we produce sound, speak, listen, sign, walk, dance, make music, and engage with each other.

In "Jabberwocky," Malzkuhn's decision to eschew a traditional reliance on established signifiers, partially driven by necessity, due to Carroll's nonsensical words such as "mimsy," "frumious," and "vorpal," and partially driven by theatrical license, activated not only the speaker's body but also brought the body of language, with its spatial and temporal properties, to the forefront. The notion that language is a body traces its lineage back to Ferdinand de Saussure, for whom words are arbitrary, phonologically-derived "sound images" that could be injected with meaning by linking with actual objects or concepts (signifieds). The introduction of nonsensical words in "Jabberwocky" unravels this symbolic marriage. Surely Carroll had the post-structuralists in mind: his neologisms signify nothing except their own differentiation from one another, and signification instead flows from the diacritical functioning of these meaningless words. In *Écrits*, Jacques Lacan strikes a similar tune, describing the body of language as a "signifying chain," in which an initial word, or symbolic unit, is further modified by each linguistic unit, whether a word, phrase, or "sound image," added to the signifying chain. Despite undermining the initial word's standalone symbolic utility, the signifying chain augments our perception of the speaker's message. Through this dialectical process of language, meaning is marshaled out of meaninglessness.

As a result of the signifying chain binding and limiting words against one another, signification occurs when the process reaches a state of equilibrium in which a meaning, or in Carroll's case, a suggestion of a meaning, becomes attributable to a word or sound-image. Such attribution, however, is only practical and does not suggest that the speaker's "pure meaning" has been expressed. What happens here is that after a certain point, the signifying chain becomes sufficiently descriptive that it gratifies our desire to

temps, la chaîne signifiante devient assez descriptive pour gratifier notre désir de comprendre, nous offrant un fac-similé du « sens exact » de ce que le locuteur essaie de communiquer. Nous disons comprendre ce que le locuteur *essaie* de dire, puisque le réel de la perception du locuteur nous est inaccessible, et que seules peuvent être perçues l'intention, ou la pulsion du locuteur — l'acte d'essayer de communiquer ce qu'il est précisément en train d'essayer de dire.

En principe, une chaîne signifiante est nécessairement incomplète et instable, puisqu'il est toujours possible au locuteur à la poursuite du « sens exact » de décrire plus en détail, de modifier un mot ou une phrase de ce qu'il essaie de dire. Après tout, comme l'exprime la célèbre phrase de Jacques Derrida, « rien n'existe hors du texte ». Pour Derrida, le texte écrit supplante la cohabitation entre locuteur et auditeur et augmente ainsi la difficulté de percevoir l'intention de l'émetteur. Afin que son texte compense cette perte et atteigne cette stabilité dialectique, l'auteur doit en passer par des développements supplémentaires afin d'élaborer son propos, afin d'en rendre le sens accessible à un lecteur inexistant en-tant-que-tel qui pourrait surgir de n'importe où. Toutefois, comme Derrida le concède, l'écriture c'est la *différance*, un report perpétuel de l'accès au sens à un moment indéfini du futur conduisant inévitablement vers la perte de la clarté et de l'immédiateté des propos du locuteur. Au sein de cette toile complexe faite de mots posés les uns après les autres, le lecteur ou l'auditeur peuvent percevoir les mots, mais assez peu du sens véritable de ce que le locuteur essaie de dire, ou comme Derrida l'écrit : « la circulation des signes diffère le moment où nous pourrions rencontrer la chose même, nous en emparer, la consommer ou la dépenser, la toucher, la voir, en avoir l'intuition présente » (1972 : 9). Au cours de cette perte de la subjectivité, le texte devient l'autre du Réel, retranché de ce dernier et occupant un monde qui lui est propre.

Quant au discours, il implique la présence immédiate du locuteur comme du récepteur. Pour l'auditeur, cette intimité instille une forme de confiance dans la capacité du locuteur à tenir des propos sensés ; pour le locuteur cela suppose que l'auditeur comprenne ce qu'il essaie de dire, sans avoir recours à d'autres artifices pour contextualiser ou qualifier son message. Pour Maurice Merleau-Ponty, le discours est un rapport sexuel entre locuteur et auditeur qui implique que chacun se soumette à l'autre dans la recherche du plaisir propre à l'interaction humaine :

« Il y a une compréhension érotique qui n'est pas de l'ordre de l'entendement, puisque l'entendement comprend en tirant ou en plaçant une expérience sous une idée, tandis que l'éros comprend < aveuglément >, en reliant un corps à un autre. » (1945 : 183)

Dans ce rapport, le désir est satisfait lorsque le locuteur et l'auditeur ont atteint un point de « compréhension » mutuelle. C'est ce que Slavoj Žižek appelle le procédé de *sublimation* : « lorsqu'une personne se saisit d'un objet empirique et positif pour l'élever à la dignité de Chose, c'est-à-dire la transformer en substitut de la Chose impossible » (2005 : 191). L'objet positif, un

understand the sensation, offering a facsimile of the “pure meaning” that the speaker is trying to communicate. We say that we sense what the speaker is *trying* to say, since the Real of the speaker's perception is unknowable and only *intent*, or the speaker's drive—the act of trying to communicate precisely that which he or she is trying to say—can be perceived.

In principle, a signifying chain is necessarily incomplete and unstable, as it is always possible to add further description to modify a word or phrase in the speaker's pursuit of the “pure meaning” of what he or she is trying to say. After all, as Jacques Derrida famously proclaims, “there is nothing outside the text.” For Derrida, the written text displaces the cohabitation between the speaker and listener and increases the difficulty in perceiving the speaker's intent. For a text to offset this effect and achieve dialectical stability, the writer must go extra lengths to elaborate what he or she is trying to say, so as to make the precise meaning accessible to an as-yet nonexistent reader that could emerge from anywhere. Yet, Derrida concedes, writing is *différance*, a perpetual deferring of meaning to some time in the future, resulting in the inevitable loss of clarity and immediacy in the speaker's intent. Amidst a complex web of word after word the reader, or the listener, may perceive the words but not so much the true essence of what the speaker is trying to say, as Derrida reminds us, “the movement of the sign defers the moment of encountering the thing itself, the moment at which we could lay hold of it, consume or expend it, touch it, see it, have a present intuition of it” (1973: 138). In this loss of subjectivity, the text is the other of the Real, alienated from it and occupying a world of its own.

Speech, on the other hand, implies the immediate presence of both speaker and listener. For the listener, this intimacy instills a kind of confidence in the meaningfulness of what the speaker is trying to say; and for the speaker, that the listener comprehends what it is that the speaker is trying to say, without requiring further modifiers to contextualize and qualify the speaker's message. For Maurice Merleau-Ponty, speech is a sexual act between speaker and listener, requiring each to submit to the other for purpose of the pleasure and enjoyment intrinsic to human interaction:

*There is an erotic 'comprehension' not of the order of understanding, since understanding subsumes an experience, once perceived, under some idea, while desire comprehends blindly by linking body to body.* (2002a: 181)

Once intercourse occurs, desire is satisfied when speaker and listener reach a point of mutual “comprehension,” or what Slavoj Žižek calls the process of “*sublimation*, when one picks out an empirical, positive object and elevates it to the dignity of the Thing, i.e. turns it into a kind of stand-in for the impossible Thing” (2005: 191). The positive object, a signifier, becomes significant as a re-presentation of the real, offering a displaced fulfillment of the subject's desire.

Of course, such sublimation is temporary, because once a desire to communicate is fulfilled and the object, thought, or sensation is satisfactorily

signifiant, devient significatif en tant que re-présentation du réel, offrant ainsi une satisfaction détournée au désir du sujet.

Une telle sublimation ne peut être évidemment que temporaire, car une fois le désir de communiquer, comblé et l'objet ou la pensée décrit avec réussite, il ne reste plus rien à dire. Obstinement, notre désir de transmettre le réel verra sa flamme se rallumer, bien qu'il soit incapable de se maintenir dans le temps. Puisque notre perception du Réel est limitée par le langage et ses modalités d'existence, Merleau-Ponty avance que le langage lui-même n'est autre que notre expérience de ce dernier :

« Si je peux parler de rêves et de réalité, m'interroger sur la distinction du réel et de l'imaginaire, et mettre en doute le < réel >, c'est que cette distinction est déjà faite par moi avant l'analyse, c'est que j'ai une expérience du réel comme de l'imaginaire et le problème est alors d'explicitier notre savoir primordial du < réel >, de décrire la perception du monde comme ce qui fonde pour toujours notre idée de la vérité. Il ne faut donc pas se demander si nous percevons vraiment un monde, il faut dire au contraire : le monde est cela que nous percevons. » (1945, p. xi)

Soulignant l'impossibilité d'une épistémologie positive du réel et l'illusion que représente la volonté de connaître la véritable sensation de son interlocuteur — bien que notre désir de comprendre y trouve une satisfaction temporaire — le raisonnement de Merleau-Ponty s'approche ici de celui de Kant. Dans le tournant transcendantal de Kant, notre capacité à ne percevoir que dans la limite de ce que nous permet notre appareil cognitif rend le réel inatteignable et la chose-en-soi impossible à connaître (1864 : 18–20). Se diffusant au-delà du cadre symbolique dans lequel nous baignons, le réel ne peut être assigné à une place spécifique. Au contraire, on ne peut l'accueillir que dans un champ aussi vaste qu'indéfini. Au sein de cette dichotomie entre le symbolique et le réel, formant ce que Lacan nomme « le manque », notre meilleure chance d'approcher quelque chose du réel ne peut se faire que par le biais du troisième et dernier des ordres de Lacan : l'imaginaire. Enchâssé dans le réel, le regard du locuteur s'y déploie en apparence. Mais en traduisant, ou en imaginant ce que son regard voit pour le répercuter, le locuteur doit le définir depuis un « point de référence » symbolique qui ancre notre position dans la réalité objective — tout en retranchant paradoxalement le regard du champ de notre savoir (fig. 10).

Pour illustrer cet argument, considérons que notre désir, par sa façon propre d'imaginer un contenant cylindrique, va nous informer qu'un tel objet est une tasse (même si nous ne nous disons pas consciemment que « c'est une tasse ») car cet objet a endossé son rôle dans nos vies quotidiennes par le biais des mythes qu'il fait surgir dans son sillage — tout particulièrement celui de sa fonction de contenant d'un liquide dont nous pouvons nous désaltérer. Comme l'imaginaire est une fonction du désir objectivé, il modifie notre perception de la *tasseté* de l'objet comme être solide en idéalisant, en mythifiant et en anticipant ce que nous pensons être la *tasseté* — de

described, there is nothing left to say. Again and again, our desire to convey the Real will rekindle its flame, though it cannot sustain itself. Since perception of the Real is limited by language itself and its *being-in-the-world*, Merleau-Ponty posits a simulacrum in which language itself is our experience of the Real:

*For if I am able to talk about 'dreams' and 'reality,' to bother my head about the distinction between imaginary and real, and cast doubt upon the 'real,' it is because this distinction is already made by me before any analysis; it is because I have an experience of the real as of the imaginary, and the problem then becomes one not of asking how critical thought can provide for itself secondary equivalents of this distinction, but of making explicit our primordial knowledge of the 'real,' of describing our perception of the world as that upon which our idea of truth is forever based. We must not, therefore, wonder whether we really perceive a world, we must instead say: the world is what we perceive. (2002b: xviii)*

Here, Merleau-Ponty takes after Kant in identifying the impossibility of a positive epistemology of the Real, or the impossibility of perceiving the speaker's true sensation of an object, even if our desire to understand the speaker should be temporarily satisfied. In Kant's transcendental turn, the ability to perceive something only insofar as our cognitive frameworks permit us renders the Real unattainable and the noumenal Thing-in-itself unknowable. (Kant, 1998: 27–29) Suffusing itself beyond the symbolic framework of signs that surrounds us, the Real cannot be assigned a specific *place*; instead, one can only make room for it within an undefined, infinite field. Amidst this dichotomy between the symbolic and the Real, constituting the so-called Lacanian lack, our best hope of approximating something of the Real is through the third of Lacan's three orders, the imaginary. Embedded within the Real, the speaker's gaze extends outwardly without any specific definition, but in translating, or imagining, what the gaze sees, the speaker must define it from a symbolic "point of reference" that constitutes our position in an objective reality, paradoxically alienating the gaze from the realm of our knowledge. (Fig. 10)

To illustrate this point, consider that our desire to imagine a cylindrical container in a particular way informs us that such an object is a cup, even if we do not consciously think, "That is a cup," since it has assumed its role in our everyday lives through the connotative myths granted to it—particularly its function as a container of liquid from which we can quench ourselves. So long as the imaginary is a function of objectified desire, it tints our perception of the *cupness* of the object in its bodily being by idealizing, mythifying, and anticipating what we perceive *cupness* to be—almost universally a smooth container sometimes with a handle, made of glass, ceramic, or plastic. Based on our anticipation of a cup, we can readily extend our aesthetic judgment on the cup and say whether it is good, functional, or not quite satisfactory. But when its constitutive qualities deviates from the established

manière à peu près universelle, un contenant parfois muni d'une anse, fait de porcelaine, de verre ou de plastique. Prenant appui sur notre anticipation de ce qu'est une tasse, nous pouvons aisément étendre notre jugement esthétique à cette tasse en particulier et décider si elle est de bonne facture, fonctionnelle, ou peu commode. Mais lorsque ses qualités constitutives dérivent de la norme établie, comme avec les tasses tactiles pour aveugles de Masahiro Mori (fig. 11), le sens mythologique de la tasse s'en trouve déstabilisé et réformé, nous obligeant à nous ré-imaginer la tasse, à la lueur du filtre qu'exerce l'imaginaire. Par cet exemple, on voit que ce dernier ne présente pas tant le réel qu'il le re-présente et le reflète — tel un miroir dans lequel des traces du Réel perdurent, tandis que le sujet se trouve aliéné du Réel en lui-même. Remplissant le manque symbolique, l'imaginaire peut anticiper le regard du sujet, tout en empêchant celui-ci d'atteindre le véritable objet de son désir : la capacité à sentir la chose-en-soi.

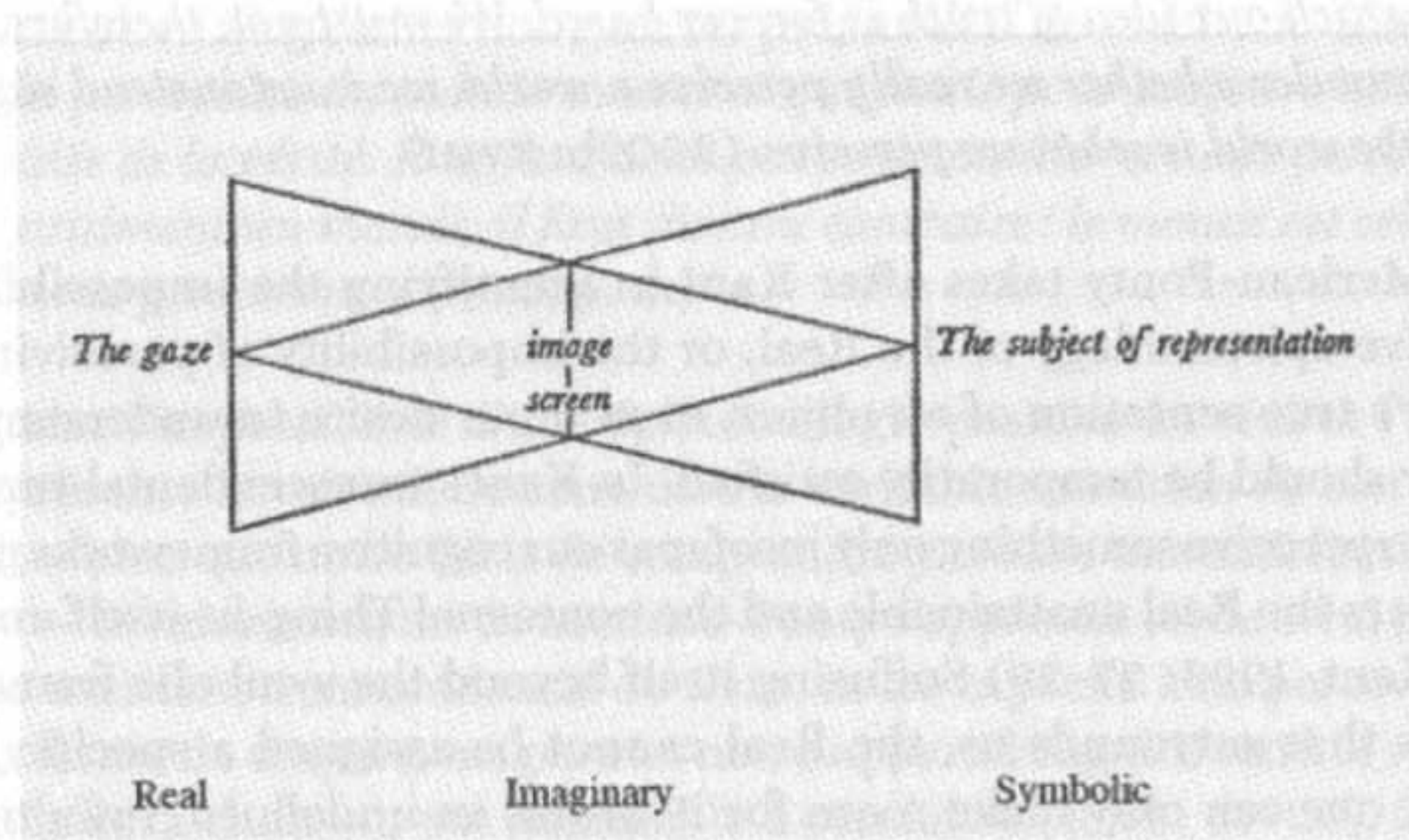


Figure 10

## Vers le *sinthome*: interférence gestuelle et le corps

Lacan nous offre une porte de sortie à cette apparente impasse. C'est la *jouissance*, qui comme le suggère la traduction du français est une forme de plaisir orgasmique. Au sein du langage, la jouissance est le principe jouissif de production de sens symboliques pour le plaisir de cette production elle-même. Cela représente bien plus qu'un simple alignement de mots l'un derrière l'autre visant à décrire un objet ; tentative après tentative, la volonté du locuteur de décrire sa véritable sensation de l'objet échoue inévitablement. C'est là un acte jouissif, quoique douloureux, qui voit le locuteur utiliser le langage pour s'approcher toujours plus près de la transmission de l'objet de son désir — l'impenétrable Réel de son expérience sensorielle — jusqu'à l'encercler presque totalement, sans pour autant jamais atteindre cette sensation, mais au contraire finir par la supplanter.

Il n'est sûrement pas de meilleur exemple de ce plaisir douloureux

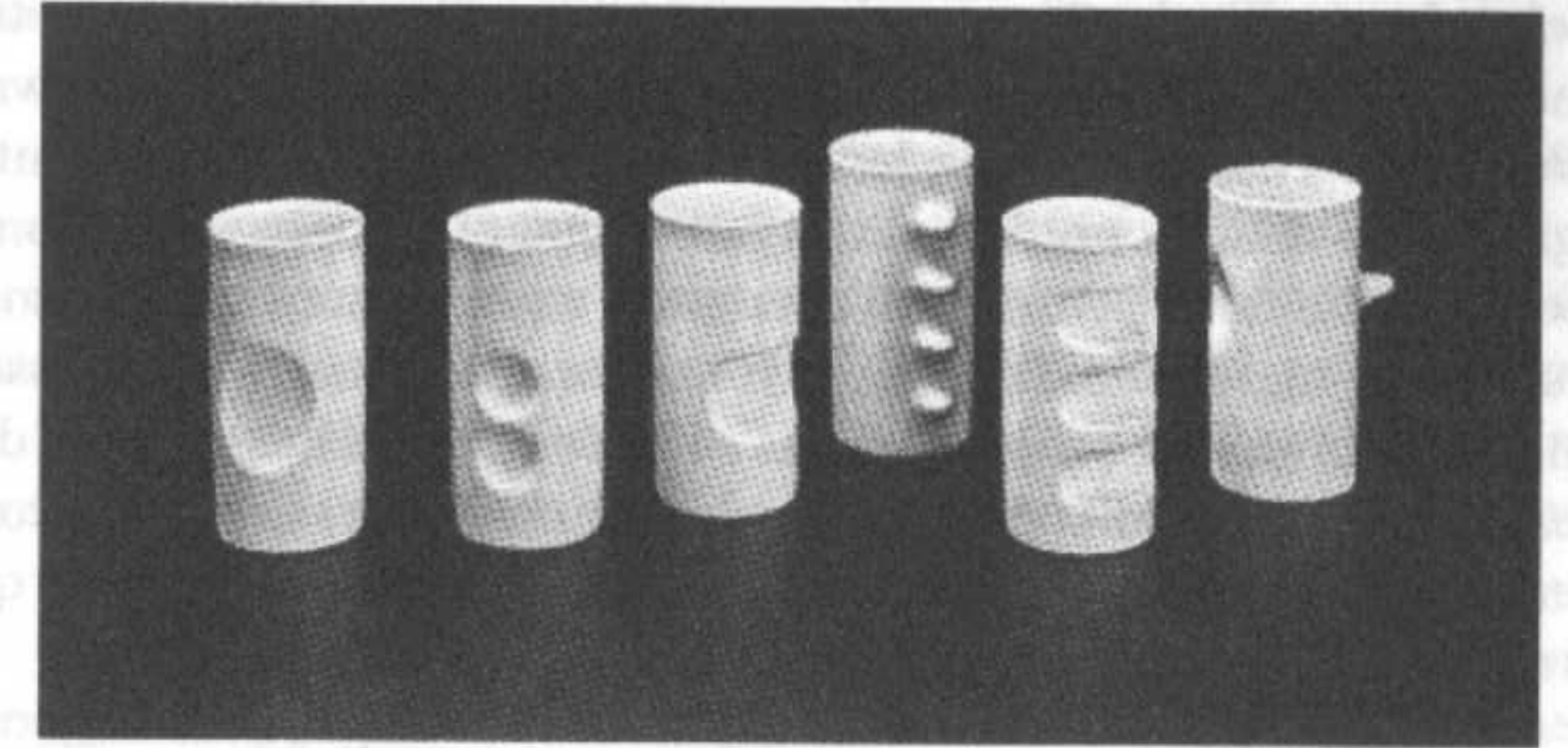


Figure 11

norm, as in Masahiro Mori's tactile tea cups for the blind (Fig. 11), the mythological meaning of the cup is destabilized and re-formed, forcing us to re-imagine the cup, ever cognizant of the tinted lens of the imaginary. From this example, we see that the imaginary does not present the real as much as it re-presents and reflects it, a mirror wherein traces of the Real rest, while the subject is alienated from the Real itself. By filling in the symbolic lack, the imaginary can anticipate the subject's gaze yet prohibits the subject from attaining its true object of desire, the ability to sense the Thing-in-itself.

## Toward the *Sinthome*: The Gestural Stain and the Body

Lacan offers a way out of our predicament with *jouissance*, which the French translation suggests, is a form of orgasmic pleasure or pure enjoyment. Within language, *jouissance* is the pleasure principle of producing symbolic meanings for the activity of production itself. It is more than adding word after word in an attempt to describe an object; it is attempt after attempt to describe the speaker's authentic sensation of the object that always falls short. It is a pleasurable, yet painful act, in which the speaker utilizes language to drive closer and closer to conveying the object of his desire—the impenetrable Real of his sensory experience—essentially encircling it, but never quite attaining this sensation so completely, instead eclipsing it.

There is perhaps no better example of this painful pleasure than Cezanne's struggle to capture the "appleyness of the apple." Well-documented in D.H. Lawrence's "Introduction to These Paintings," Cezanne's apples are an attempt to look beyond our symbolic reality and observe the apple not for what we know it to be, but for what it is, in its bodily substance. Driven by an obsessive desire to "let the apple exist in his own separate entity... and let it live of itself," Cezanne painted a hundred apples in his career, but as Lawrence tells us, the painter's mind, containing what he knew about apples,

que celui du conflit de Cézanne essayant de capturer la « pommeté des pommes ». Comme cela est bien documenté dans le texte de D.H Lawrence, *Introduction to These Paintings*, les pommes de Cézanne sont une tentative de regarder au-delà de notre réalité symbolique et d'observer les pommes, non pour ce que nous pensons qu'elles sont, mais pour ce qu'elles sont en leur substance matérielle. Poussé par un désir obsessionnel de « laisser les pommes exister en leur propres entités séparées... et les laisser vivre d'elles-mêmes », Cézanne peignit une centaine de pommes dans sa vie. Mais comme Lawrence nous l'explique, l'esprit du peintre, où se nichait tout ce que le peintre savait des pommes, ne le laissait pas réaliser ses désirs :

« Lorsqu'il essayait, sa conscience, telle un monstre mesquin s'interposait... Ses concepts mentaux refaisaient surface, mais ce n'était pas eux qu'il voulait peindre — encore des représentations de ce que l'esprit accepte et non de ce que l'intuition amasse — et ils ne le laissaient pas peindre à l'intuition, ils faisaient écran à chaque fois, de telle sorte qu'il peint ses conflits et ses échecs, et que le résultat en est ridicule. » (2003 : 201-202)

Bien que la pommeté des pommes se dérobat à lui, le rôle de l'*objet petit a* de Cézanne n'était pas tant de fournir un objet de désir mais de nourrir infiniment cette pulsion désirante. Malgré leur échec à capturer le réel de la pomme telle qu'antérieure à toute construction symbolique ou imaginaire, les tentatives répétées du maître manifestaient un conflit désespérément réel par sa futilité exaspérée et tragique. Les pommes de Cézanne — la centaine d'entre elles — comme l'arsenal de gestes suggestifs de Malzkuhn peuvent être compris comme des réponses à une signification substantielle exigeant un « nouveau mariage de l'esprit et du sujet » : une union entre l'objet et la réponse sensuelle et émotionnelle à la sensation subjective qu'il provoque.

Paradoxalement, c'est le désir de dépeindre un objet avec exactitude qui alimente la flamme du désir. Ce que l'on peut saisir du désir d'un locuteur est son intention. Par son échec à décrire l'objet, la pulsion invite l'imagination de l'auditeur à établir une connexion symptomatique entre le langage symbolique et le réel que le locuteur tente de communiquer. Lorsque l'on considère les trois cercles du nœud borroméen de Lacan — le symbolique, l'imaginaire et le réel — la jouissance peut être décrite comme passant au travers de chacun des cercles, les liant les uns aux autres, formant la base d'un quatrième ordre appelé le *sinthome* ; vocable dérivé du mot grec signifiant symptôme. Avec le *sinthome*, le sens n'est pas représenté mais soit encodé, soit totalement absent, de telle sorte que même si le sujet peut le ressentir, et que ce dernier semble receler un sens, il en reste incompréhensible. Il est *tout juste* hors de portée. Dans *Le Corbeau* d'Edgar Allan Poe, le visiteur plumé du narrateur semble illustrer l'étrange sensation que le *sinthome* peut induire. Malgré le désir du narrateur d'associer les visites du corbeau aux moments où il pleure son amour perdu, l'oiseau n'offre qu'un « Jamais plus » stoïque et enrageant. Du fait de l'association de deux événements qui n'auraient jamais eu de rapport dans un autre contexte, une peur

almost comically, would not let him realize his desire:

*Whenever he tried, his mental consciousness, like a cheap fiend, interfered... His mental concepts shoved in front, and these he wouldn't paint—mere representations of what the mind accepts, not what the intuitions gather—and they, his mental concepts, wouldn't let him paint from intuition, they shoved in between all the time, so he painted his conflict and his failure, and the result is almost ridiculous.* (2003: 201-202)

Although the appleyness of the apple eluded him, the role of Cézanne's *objet petit a* was not so much to provide an object of desire but to perpetually nurture the desire drive. Despite failing to capture the Real of the apple as it were prior to any symbolic or imaginary construction, the master's repeated attempts to do so embodied a struggle that was absolutely real in its exasperated, tragic futility. Cézanne's apples—hundreds of them, in fact—and Malzkuhn's arsenal of evocative gestures can be understood as substantial signification that required “a whole new marriage of mind and matter,” a union between the object and a sensual, emotional response to the subjective sensation of the same object.

Paradoxically, it is desire's futile drive to portray an object exactly, which keeps the desiring-flame burning. What can be grasped in the speaker's desire drive is the intent. In its failure to describe the object, the drive invites the listener's imagination to make a personal, symptomatic connection between symbolic language and the Real that the speaker is trying to communicate. When we consider the three rings of Lacan's Borromean knot, the symbolic, the imaginary, and the Real, *jouissance* can be said to thread through each ring, tying them together and forming the basis of a fourth order called the *sinthome*, which is derived from the Greek word for “symptom.” With the *sinthome*, meaning is not so much represented but ciphered or altogether absent, so that even if the subject can *sense* the *sinthome*, and though it appears to encircle some meaning, it remains incomprehensible to the subject. It is *just* out-of-reach. In Edgar Allan Poe's “The Raven,” the speaker's fowl visitor illustrates the uncanny sensation the *sinthome* can have on someone. Despite the speaker's desire to associate the Raven's visit at the moment in which the speaker mourns his lost love with some cryptic meaning, the bird offers only a stoic and maddening “Nevermore,” which agitates the speaker. Because of the association of two otherwise unrelated events, an irrational fear festers until it finally overwhelms him into a fit of anger. The speaker demands the Raven to return to its “Plutonian shore,” to which the Raven responds “Nevermore,” again denying both the speaker and the reader a deeper meaning.

Despite the denial of a deeper meaning, the material and sensual absence of a single, fixed meaning allows the speaker or reader to explore this void, whether by writing a poem or painting a mental picture. With this sensual creativity, the subject is allowed to relate to the experience in his or her own way, as Lacan remarked: “The symptom can only be defined



irrationnelle s'empare du narrateur. Dans un accès de colère, le narrateur enjoint au corbeau de « retourner aux rivages de sa nuit plutonienne », ce à quoi l'oiseau répond « Jamais plus », refusant encore une fois au narrateur comme au lecteur l'accès à un sens plus profond.

Malgré ce refus d'une signification plus profonde, l'absence matérielle comme sensuelle d'une signification unique et figée permet au narrateur comme au lecteur d'explorer ce néant, que ce soit en écrivant un poème ou en se peignant leur propre image mentale. Par cette créativité sensuelle, le sujet peut s'arrimer à cette expérience à sa manière. Comme Lacan l'explique, « le symptôme [est] la façon dont chacun jouit de l'inconscient en tant que l'inconscient le détermine » (1999 : séminaire XXII). Luke Thurston a montré que c'était là précisément la stratégie des textes de Joyce dont l'illisibilité et la « résistance à l'interprétation » (2002 : xvii) incitent l'auditeur ou le lecteur à développer sa propre sensation matérielle du texte — une épiphanie apparaissant au-delà du sens des mots. Selon cette logique, le symptôme lacanien, le sinthome, n'a pas de sens déterminé (Fig. 12). Selon Thurston, les textes de Joyce résident aussi bien à l'intérieur qu'en dehors du langage, en ce sens qu'ils ne sont *pas-à-lire*, mais à percevoir, à vivre (*id.* : xvi-xvii).

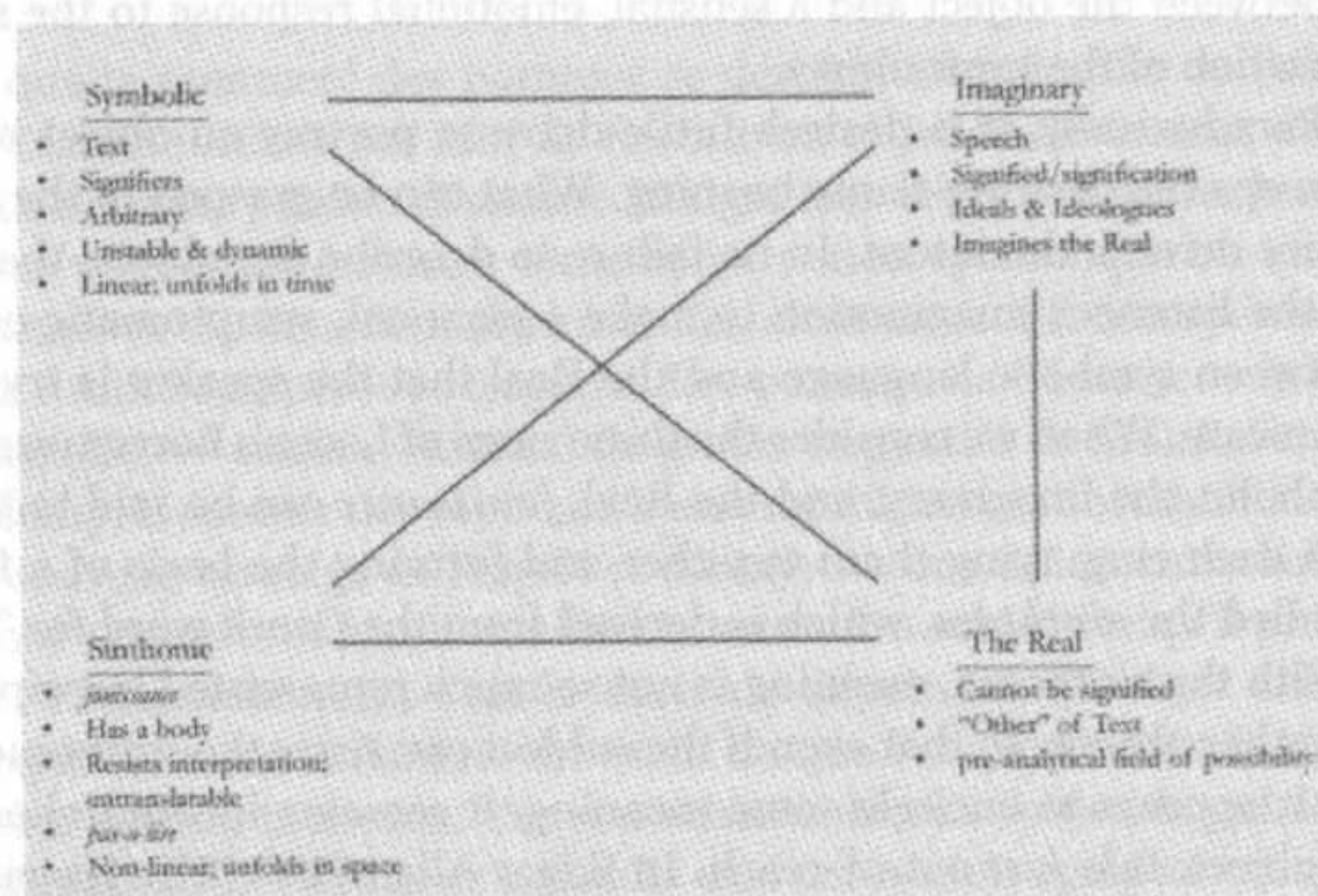


Figure 12

La traduction de Malzkuhn du *Jabberwocky* est également un *pas-à-lire* : elle se base sur des gestes pleinement incarnés — analysés par la linguistique comme des « constructions de classificateurs » ou des « signes vernaculaires » — qui exagèrent la vitesse, le mouvement et l'échelle afin d'étendre ou de modifier une description dans l'espace et le temps. Plutôt que de représenter ou d'indiquer le mouvement, l'apparence ou l'action par la sémantique, la ressemblance formelle, les mouvements des mains de Malzkuhn et ses expressions faciales nous « parlent ». Ils font émerger « l'instant où [l]a vision », l'image mentale que forment ces perceptions, « se fait geste » ; gestes qui s'affirment « non seulement pour l'esprit, mais pour eux-mêmes, puisqu'il nous traversent, nous englobent » (Merleau-Ponty, 1996 : 60). Pour Dirksen Bauman, la langue des signes, et tout particulièrement

as the way in which each subject enjoys [*jouit*] the unconscious in so far as the unconscious determines the subject." (1974: Seminar XII). As Luke Thurston has shown, that precisely is the strategy of Joycean texts, whose unreadability, its "resistance to interpretation," (2002: xvii) prompts the listeners, or readers, develop their own material sensation of the text—an epiphany occurring beyond the meaning of words. In this sense, Lacan's symptom, the sinthome, has no determinate meaning. (Fig. 12) According to Thurston, Joyce's texts reside within as well as outside language in that they are *pas-à-lire*, not to be read, but perceived, experienced. (2002: xvi-xvii)

In this context, Malzkuhn's rendition of the "Jabberwocky," is also *pas-à-lire*, relying on fully embodied gestures, linguistically recognized as "classifier constructions" or "visual vernacular," that exaggerate speed, movement, and scale to augment or modify a description in space and time. Rather than represent or indicate movement, appearance, or action through semantics or something closer to resemblance, Malzkuhn's hand shapes, movements, and facial expressions "speak to us" and mark that very "instant when his vision," the mental image formed by his perception, "becomes gesture" materially inhabiting a body that asserts itself "not only for the mind but for themselves, since they pass through us and surround us" (Merleau-Ponty, 2002c: 12-13). Sign language, especially poetry, according to Dirksen Bauman, are "not so much 'read' or 'seen' as they are *lived-in* from the inside" (1997: 327).

Bauman, discussing another sign language poem, remarks that these forms of gestural expression brings forth what for Merleau-Ponty was "a diagram of the life of the actual" into a kind of "poetic incarnation" (*id.*: 326). For the verb phrase, "gyre and gimble," Malzkuhn amplifies a hand shape previously assigned to the word "tove" in a series of motions that does not represent but actually reproduces the sensation of this particular movement for the viewer to sense. For the adjective "vorpel," Malzkuhn mimics the act of drawing the sword but modifies "the manner in which the sword is drawn to indicate that the sword is not straight," conveying the speaker's own perception of the action for the viewer to internalize. (Wright, 2010: 11) Watching Velez execute Malzkuhn's rendition is a material sensation in itself.

These visual stains mark a major divergence from the conventional temporality of language, where speakers and listeners can only express or perceive what someone is trying to say as quickly as streams of words or signs are constructed—at the speed of language and within the ordered, rigorous space of language. However, densely packing linguistic data within a few encompassing movements, as with visual vernacular, or "pure" sign language, allows the speaker to bypass the very streams of words and signs that comprise the order of language, and betray linguistic space and time. In describing the Jubjub bird, Velez uses his entire body to assume a pose that resembles an oversized bird spreading its wings wide, violating the spatial constraints of conventional sign language, delineated as "the three-dimensional space in front of the signer, extended from the waist to the forehead, where signs can be articulated" (Emmorey, 2010; also see Liddell, 1990). Velez then manipulates the audience's sensation of time with the rapid flapping of the creature's powerful wings, which innervates the

la poésie signée, n'est pas tant « lue » ou « vue » « qu'hébergée en notre for intérieur » (1997: 327).

Bauman, interprétant un autre poème en langue des signes, remarque combien cette forme d'expression gestuelle basée sur l'imaginaire — que Merleau-Ponty considérait comme le « diagramme de [la] vie dans [le] corps » — fait naître une forme « d'incarnation poétique » (*id.*: 326). Pour les verbes « gyrrer » et « vribler », Malzkuhn amplifie un signe auparavant assigné au mot « tove », par une série de gestes qui ne représentent pas mais qui reproduisent la sensation de ce mouvement pour le faire sentir à l'auditeur. Pour signer « l'épée de vorpaline », Malzkuhn semble dessiner l'épée mais modifie « la façon dont l'épée se dessine pour montrer que celle-ci est tordue », montrant ainsi le point de vue du narrateur afin que le spectateur l'intègre (Wright, 2010: 11). Regarder Velez représenter la traduction de Malzkuhn est en soi une sensation matérielle.

Ces interférences visuelles témoignent d'une distanciation majeure de la temporalité habituelle du langage où locuteurs et auditeurs ne peuvent exprimer ou percevoir ce que l'autre dit qu'à la vitesse à laquelle les mots ou les signes sont construits ; c'est-à-dire à la vitesse de la langue et au sein de l'espace ordonné et rigoureux du langage. Cependant, regrouper des données linguistiques par quelques mouvements circulaires — comme dans le cas des signes vernaculaires ou de la « pure » langue des signes — permet au locuteur de contourner le flux de mots et de signes qui maintiennent l'ordre du langage et, par là, de se s'affranchir du temps et de l'espace propre à la langue. Lorsque Velez se sert de son corps tout entier, pour prendre la pose d'un immense volatile prêt à déployer ses ailes afin de décrire au spectateur « l'oiseau Jujube », il outrepassa l'espace conventionnel de la langue des signes, celui-ci étant délimité à « la zone tri-dimensionnelle s'étendant des hanches au front du locuteur, où les signes peuvent être articulés » (Emmorey, 2010; voir également Lidell, 1990). C'est ensuite à la perception du temps du spectateur que Velez s'attaque, faisant battre les puissantes ailes de la créature pour conférer à l'oiseau fantastique un entrain et une vigueur inégalables. Pour représenter l'épée de vorpaline, Malzkuhn trace les contours de la lame au ralenti, freinant ainsi la perception du temps de son public, le laissant suspendu dans un état d'effroi. Comme dans la musique et le cinéma, les mouvements englobants plongent dans un autre type de temporalité : plutôt que d'écouter un flux de paroles ou de signes, l'auditeur perçoit ce que le locuteur essaie de dire à la vitesse qu'impriment les mouvements gestuels et morphologiques. L'espace et le temps du langage se trouvent — comme en musique et en cinéma — modelés, étirés ou compressés dans le langage des signes, l'auditeur évolue au rythme du locuteur, et la communication se transforme en un procédé plus dynamique et plaisant à mesure qu'elle se déploie dans un espace à quatre dimensions. Comme Michael Hays l'écrit, « [le sinthome] donne *corps*, dans sa matérialité gestuelle, dans ses formules et ses répétitions à une matrice élémentaire d'excès et de jouissance » (2013, non paginé).

Pour Merleau-Ponty, le geste est un prérequis nécessaire à la langue parlée et au monde langagier, qui n'ont pu exister que parce que l'acte

fantastical creature with remarkable vim and vigor. With the vorpal sword, Malzkuhn traces the outline of the sword blade in slow motion, slowing the viewer's experience of time and suspending the viewer in a sensation of awe. Like music and cinema, the speaker's encompassing movements infuse a different kind of temporality: rather than listening to streams of words or signs, the listener perceives what the speaker is trying to say as quickly or as slowly as the speaker's gestural, morphological movements dictate. As the space and time of language are musically and cinematically molded, stretched, or compressed in sign language, the listener moves to the speaker's rhythm, and communicating becomes a more dynamic and pleasurable activity unfolding in four-dimensional space and time. As Michael Hays writes, "[the sinthome] gives *body*, in its gestural materiality, its patterns and repetitions, to a more elementary matrix of excess and enjoyment" (2013).

For Merleau-Ponty, the gesture is a necessary precondition to the spoken word and the world of language, created only because the sensual, gestural act of expression has occurred.

*We become unaware of the contingent element in expression and communication, whether it be in the child learning to speak, or in the writer saying and thinking something for the first time, in short, in all who transform a certain kind of silence into speech. It is, however, quite clear that constituted speech, as it operates in daily life, assumes that the decisive step of expression has been taken. Our view of man will remain superficial so long as we fail to find, beneath the chatter of words, the primordial silence, and as long as we do not describe the action which breaks the silence. The spoken word is a gesture, and its meaning, a world. (2002d: 214; emphasis added)*

Thus, for as long as the bodily, gestural expressions of "pure" sign language remain unabsorbed into a symbolic construct, we might say that these gestures are always-becoming language. Although these expressive gestures parallel Carroll's words, they transcend mere translation, extending and spatializing the poem, transforming it into a corporeal materiality that embodies language's bodily *being-in-the-world*. Underscoring this, Malzkuhn mentioned that one of the advantages offered by the lack of a fixed meaning is that it allowed him to slightly adjust his gestural expressions in each performance, based on his mood and the context of his performance, underscoring a dynamism not found in conventional language. (Wright, 2010: 7; see also Malzkuhn, 1995) In an essay on the body and sign language, Heidi Rose points out that a sign language performance is always-embodied. It cannot be perceived without the body, and re-telling the same narrative in another body automatically alters the audience's sensation and perceived meaning depending on the idiosyncratic qualities of the speaker's expressive abilities. (2006: 131) Precisely in the lack of a fixed meaning, the gestural stain of sign language embodies the act of expression with mood, emotion, and sensation, forming an expressive excess full of promise, imbuing the act

sensuel et gestuel d'expression s'était déjà produit.

« *Nous perdons conscience de ce qu'il y a de contingent dans l'expression et dans la communication, soit chez l'enfant qui apprend à parler, soit chez l'écrivain qui dit et pense pour la première fois quelque chose, enfin chez tous ceux qui transforment en parole un certain silence. Il est pourtant bien clair que la parole constituée, telle qu'elle joue dans la vie quotidienne, suppose accompli le pas décisif de l'expression. Notre vue sur l'homme restera superficielle tant que nous ne remonterons pas à cette origine, tant que nous ne retrouverons pas sous le bruit des paroles, le silence primordial, tant que nous ne décrirons pas le geste qui rompt ce silence. La parole est un geste et sa signification un monde.* »  
(1945 : 214, nous soulignons)

Ainsi, tant que les expressions corporelles et gesticulantes de la « pure » langue des signes restent détachées d'une construction symbolique supérieure, elles peuvent être vues comme du langage toujours-à-venir. Car, bien que ces gestes expressifs suivent les mots de Carroll, ils dépassent la traduction, en étendant et en spatialisant le poème pour le situer dans cette matérialité corporelle qui fait surgir l'être-au-monde organique du langage. Confortant cette interprétation, Malzkuhn mentionna que l'absence de sens figé lui permettait d'ajuster ses expressions gestuelles à chaque interprétation, au gré de son humeur et des conditions de représentations, soulignant ainsi un dynamisme absent du langage conventionnel (Wright, 2010 : 7 ; voir également Malzkuhn, 1995). Dans un article sur le corps et la langue des signes, Heidi Rose montre qu'une interprétation en langue des signes est toujours incarnée, elle ne peut être perçue sans le corps. Raconter la même histoire *dans* un autre corps change inévitablement tout autant l'impression du public que le sens perçu au propos, celui-ci étant hautement dépendant des capacités d'expressions idiosyncratiques du locuteur (2006 : 131). C'est précisément en l'absence de sens figé que l'interférence gestuelle de la langue des signes donne chair à l'acte d'expression, en lui insufflant humeur, émotion et sensation, le tout venant former un excès expressif prometteur, chargeant l'acte de communication d'un plaisir ambigu et d'une résonance émotionnelle forte.

On peut finalement schématiser ces relations en les organisant autour de trois axes de communication : le champ des possibles pré-symbolique dans lequel une foule de significations est encore envisageable — c'est-à-dire le Réel, situé ici à droite ; le champ analytique, propre au texte, soit le Symbolique situé tout à gauche (Fig.13). Entre ces deux pôles s'insère l'Imaginaire, zone où le discours lie le Réel au Symbolique. Si l'on s'essaie à décrire précisément le Réel, on se trouve contraint de devenir de plus en plus précis et spécifique ; conséquence d'un procédé entropique qui trouve son aboutissement dans le texte qui est, paradoxalement, le pôle le plus distant du Réel, éloigné de ce dernier par l'Imaginaire. La jouissance précède l'acte de signification, à l'état pré-symbolique, et balance entre le Réel, l'Imaginaire

of communicating with ambiguous pleasure and emotional resonance.

Finally, in diagramming these relationships, we can organize three axes of communication, with the pre-symbolic field of possibility, where a multitude of meanings are possible, i.e. the Real, on the far right, and the analytical, characteristic of the text, i.e. the Symbolic on the far left (Fig. 13). In between these two poles is the Imaginary, where speech links the Real and the Symbolic. As one attempts to describe precisely the Real, one gets increasingly specific and exact in an entropic process that culminates in the text, which paradoxically is also the most distant from the Real and alienated from it by the Imaginary. *Jouissance*, however, occurs prior to the act of signification, in a pre-symbolic state, and shuttles between the Real, the Imaginary, and in Joyce, the Symbolic, always becoming language, always pleasurable and painful.

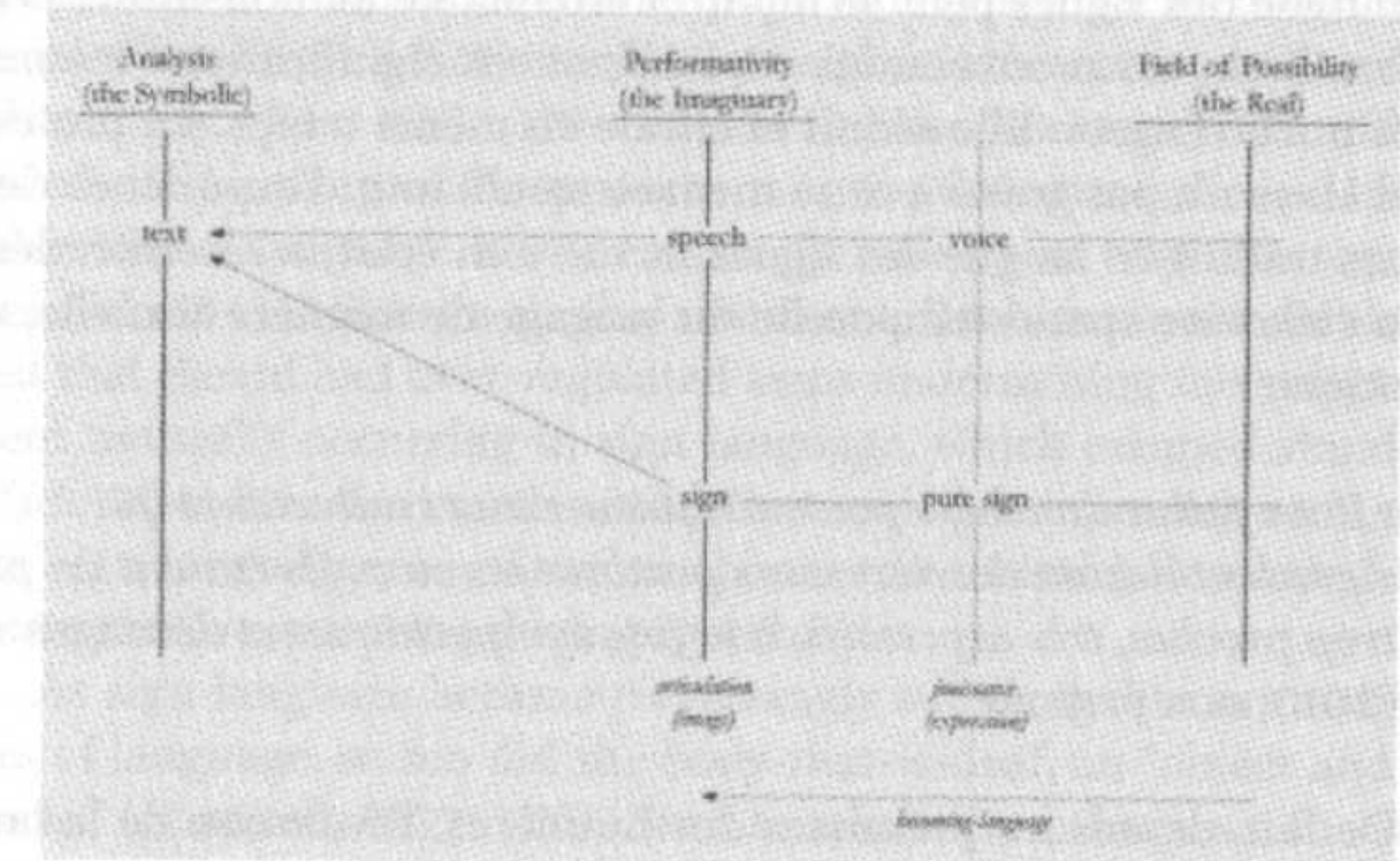


Figure 13

## From the Sinthome: Conditioning and De-Conditioning the Body

Due to its profane sexuality, the excessive nature of sign language also threatens to destabilize the rational, regimented spatiality of conventional language and the body. For this reason, sign language takes on an uncanny presence to the uninitiated. Its appearance familiar, yet its excessive movements and meanings unfamiliar. It is alluring yet it borders on the repulsive. This uncanny threat is not lost on Hays, for whom the experience of having a lecture interpreted in sign language interfered with his sense of security by destabilizing spatio-temporal structure of language in a sexual, autoerotic manner:

et, chez Joyce, le Symbolique — langage-toujours-à-venir, toujours agréable et douloureux.

## À partir du sinthome : conditionner et dé-conditionner le corps

Du fait de sa sexualité sacrilège, la nature excessive de la langue des signes représente également une menace pour la spatialité rationnelle et enrégimentée du corps et du langage courants. C'est pour cette raison que la langue des signes peut se montrer troublante au non-initié. D'apparence familière, ses mouvements excessifs et ses significations inconnues la teintent d'étrangeté. Elle séduit et effraie en même temps. Le professeur Michael Hays n'a pas goûté à cette menace troublante ; l'expérience de voir son cours traduit en langue des signes fit voler en éclat sa sérénité, déstabilisant la structure spatio-temporelle du langage de manière sexuelle, voire autoérotique :

*« Il me fallut du temps pour m'habituer aux traducteurs qui signaient debout derrière nous pendant le cours. Ils étaient un peu trop proches, très expressifs, à la fois sympathiques et dérangeants. »*  
(2013, non paginé)

De fait, depuis les prémisses des Lumières, l'évolution de la langue des signes et de l'éducation des sourds est basée sur la répression systématique de la trop grande expressivité du geste. Tandis que l'instruction des sourds allait croissant dans l'Europe du xvii<sup>e</sup> et du xviii<sup>e</sup> siècle, la structure rationnelle du mot écrit et prononcé supplanta l'expression gestuelle, de plus en plus standardisée en unités fixes de langage. Emblématique de ces évolutions, l'abbé de l'Épée tenta de composer un dictionnaire des signes qui puisse permettre de fixer les gestes en signes standardisés, projet qu'il abandonna ensuite. Cependant, un ancien élève de l'abbé de l'Épée, Roch-Ambroise Cucurron Sicard, se mit à la fin du xviii<sup>e</sup> et au début du xix<sup>e</sup> siècle à étendre et à réviser le dictionnaire de l'abbé (Rée, 1999 : 178-192). Comme Étienne Bonnot de Condillac l'observa avec une pointe de déception, la structure linéaire et artificielle du langage conventionnel était en train de s'emparer petit à petit de la langue des signes (*id.* : 134). En proie à un sentiment comparable, Roch-Ambroise Bébien affirma plus tard que Sicard avait trop régulé les signes, sapant les éléments symptomatiques apparaissant naturellement dans la langue des signes, qui ne peuvent qu'échapper à la standardisation (*id.* : 204). Il est également important de noter que de telles évolutions ne se limitaient pas à la langue des signes, de nombreuses sociétés bourgeoises développant une aversion à la gesticulation excessive qui accompagnait le discours.

*It took some time to get used to the translators, who stood beside us during the lecture and signed. They were uncomfortably close, very expressive, at once intimate and sympathetic and disruptive and challenging.* (Hays, 2013)

In fact, from the outset of the Enlightenment, the evolution of sign language and deaf education is predicated on the methodical repression of the overly expressive, meaningless gesture. As deaf education grew in 17th and 18th century Europe, the rational structure of the spoken and written word supplanted gestural expressions, which became increasingly standardized as representational units of language. Emblematic of these developments, the Abbé l'Épée attempted to fix gestures into standardized signs by composing a dictionary of signs, a project he would later abandon. However, Roch-Ambroise Cucurron Sicard, a former pupil of l'Épée, later set about revising and expanding l'Épée's dictionary in late eighteenth century and early nineteenth century. (Rée, 1999: 178–192) As Étienne Bonnot de Condillac had observed with a pang of disappointment, the unnatural, linear structure of conventional language was increasingly making its way into signed languages. (*id.*: 134) Striking a similar sentiment, Roch-Ambroise Bébien later argued that Sicard had over-regulated signs undermining the symptomatic element naturally occurring in sign language, which escaped standardization. (*id.*: 204) It is also worth noting that such developments were not limited to sign languages, as numerous bourgeois societies developed taboos against excessive gesturing during speech.

As sign language became increasingly subjugated to normative constructs of language, so too did the body-that-is-deaf, an "object and target of power" (Foucault, 1977: 136). Seen to symbolize otherness, the increasing presence of sign language that resulted with the rapid growth of asylums and schools for the deaf, posited a threat to the social norm. Led by Jean-Marc-Gaspard Itard and Alexander Graham Bell, the emerging "oral" movement of the 19th century sought to repress sign language by eliminating its use altogether and met great initial success. (Figs. 14) In 1880, the Second International Congress on Education of Deaf met in Milan and overwhelmingly—by a vote of 150 to 16—proclaimed oral education as the only legitimate method of instructing the deaf and moved to ban the use of sign language in schools (ICED, 1880). Designed to discipline and condition the body-that-is-deaf into more conventional ways of being, "oral" methods included speech therapy, lip-reading, and punitive approaches to discourage the use of signs and gestures. Later, Bell went so far as to propose a eugenic approach to deafness in a lecture entitled *Memoir Upon the Formation of a Deaf Variety of the Human Race*, suggesting that the deaf should not marry with one another. (1883) Bell's eugenic project would in fact be realized in the form of the T-4 Euthanasia program carried out in Nazi Germany, resulting in the deaths of over 270,000 deaf people from 1941 to 1942. (Brueggemann, 2008: 182)<sup>4</sup>

In light of these efforts to exercise authority over sign language, Malzkuhn's rendition countered the current of these social- and

Alors que la langue des signes en vint à se soumettre toujours plus aux constructions normatives de la langue parlée et écrite, il en fut de même du corps-qui-est-sourd, « objet et cible du pouvoir » (Foucault, 1975 : xx). Toujours vue comme l'incarnation de l'altérité, la diffusion grandissante de la langue des signes qui eut pour effet l'expansion rapide des asiles et écoles pour sourds, représentait une menace à la norme sociale. Mené par Jean-Marc-Gaspard Itard et Alexander Graham Bell, le mouvement des partisans de « l'oralité » qui émergea au XIX<sup>e</sup> siècle chercha à réprimer la langue des signes en éradiquant son utilisation, et rencontra à ses débuts un grand succès (Fig. 14). En 1880, le Second Congrès International sur l'Éducation des Sourds se réunit à Milan et décida unanimement — par un vote de 150 contre 16 — que l'éducation orale était la seule méthode appropriée pour instruire les sourds et mit en route l'interdiction de la langue des signes dans les écoles (ICED, 1880). Conçue pour discipliner et conditionner le corps-qui-est-sourd à un mode d'existence plus conventionnel, la méthode « orale » prévoyait notamment des thérapies langagières, des cours de lectures sur les lèvres et une approche punitive visant à décourager l'utilisation de signes et de gestes. Plus tard, Bell alla jusqu'à proposer une approche eugéniste à la surdité, lors d'une leçon intitulée *Memoir Upon the Formation of a Deaf Variety of the Human Race* [Mémoire sur la formation d'une espèce sourde de la race humaine], suggérant que les sourds ne devraient pas se marier entre eux (1883). L'approche eugéniste de Bell fut en fait réalisée par l'Allemagne nazie sous la forme du programme d'euthanasie T-4, qui eut pour résultat la mort de plus de 270 000 sourds entre 1941 et 1942 (Brueggemann, 2008 : 182)<sup>7</sup>.

La traduction de Malzkuhn — à contre-courant de ces volontés de contrôler la langue des signes — s'opposait à de tels programmes d'inféodation sociale et langagière en libérant la sexualité opprimée de la langue des signes. Sous de nombreux aspects, la langue des signes s'approche de la musique en tant que mode d'expression symptomatique souvent persécuté. Comme Žižek le remarque : « il est incroyable d'observer combien d'énergie et de soin les plus hautes autorités ecclésiastiques (les papes) ont investi dans la question apparemment insignifiante de la régulation de la musique » (2005 : 198). Les espaces sociaux assignés à la musique, que ce soit l'orchestre, la salle de concert, l'église, la radio ou l'iPod, fournissent un cadre à l'appréciation de l'esthétique sensuelle de celle-ci. De leur côté, les espaces dédiés au corps-qui-est-sourd et à la langue des signes — tout autant que la production stratégique d'espaces utilisant la langue des signes comme médium — semblent nettement moins nombreux, plus clairsemés. Historiquement restreint aux écoles pour sourds et aux cercles sourds, intrinsèquement liés au modèle disciplinaire de l'asile, la langue des signes se déplace

7 À notre époque, ces programmes eugénistes ont connu une résurgence, notamment au sein du complexe médico-industriel et des programmes d'intervention précoce cherchant à équiper les enfants d'implants cochléaires aussi tôt que possible.

Bien plus, des solutions génétiques offrent la possibilité d'éradiquer les marqueurs génétiques de la surdité avant la naissance, et plus particulièrement le Connexin 26, gène qui a été identifié comme le plus grand contributeur à la surdité.



Figure 14

language-conditioning programmes and liberated sign language's repressed sexuality. In many respects, sign language draws comparisons with music as an oft-persecuted, symptomatic mode of expression. As Žižek remarked, "it is amazing to observe how much energy and care the highest ecclesiastic authority (popes) put into the seemingly trifling question of the regulation of music" (2005: 198). The social spaces assigned to music, whether the orchestra, the music hall, the church, the radio, or the iPod, provide frameworks for the exploration and enjoyment of music's sensual aesthetics. On the other hand, spaces assigned to sign language and the body-that-is-deaf and the strategic production of space using sign language as media is historically far

4 In modern times, these eugenic programmes have seen a resurgence especially in the medical-industrial complex, where early intervention programs seek to outfit children with a cochlear implant as early as possible, and genetic engineering offers the option to

eradicate genetic markers of deafness before birth, most prominently the Connexin 26 gene that has been identified the biggest contributor of deafness.

partout avec ses locuteurs, débordant inévitablement de ses espaces attitrés, échappant à la surveillance totale. Tout comme la musique jouée dans des endroits inhabituels, ces débordements peuvent avoir un effet déconcertant.

L'artiste américaine Christine Sun Kim, qui est sourde, s'est créée une place dans l'espace public en faisant de cette perturbation que représente la surdité son matériau premier. Poussant d'un cran les caractéristiques d rangerantes de sa propre surdité, Sun Kim recontextualise le son, cette propriété donnant sa valeur au langage, la ravissant aux forces normatives pour se l'approprier. En « d sapprenant l'étiquette du son » (2013), elle dépasse la dimension auditive de celui-ci afin d'en explorer les propriétés cinétiques, visuelles et spatiales, sensibilisant par-là le public à sa perception kinesthésique du son. En ébranlant les conceptions phonocentriques du phénomène sonore, elle pousse donc son public à questionner l'essence du son et la pertinence des pratiques d'écoute traditionnelles. Laisant les spectateurs redéfinir leur propre relation au son avec les termes de l'artiste, le travail de Sun Kim est subtilement subversif, pénétré d'une puissance rare. Se servant de sa position pour engager un dialogue avec la société, ses « conférences sans voix »<sup>8</sup> défient la compréhension d'une conférence comme phénomène vocal, et imposent sa propre vision de la communication — par l'utilisation d'un stylo et d'un papier, ou d'un logiciel de traitement de texte — creusant par ce biais un territoire critique au sein des tendances dominantes (Fig. 15).

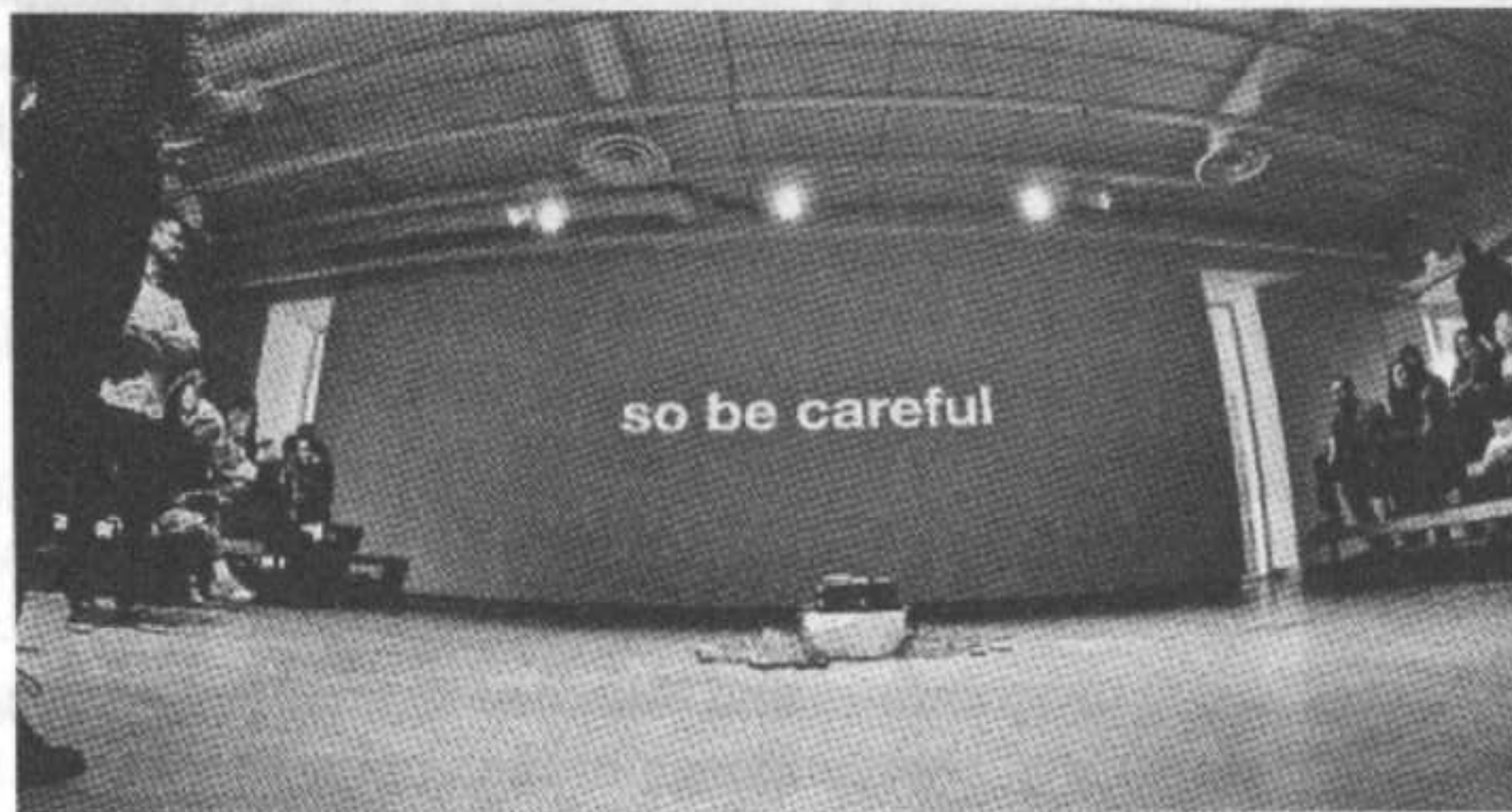


Figure 15

Le plus souvent, le corps-qui-est-sourd dérive dans l'espace public, luttant pour s'insérer. Il est fréquemment renvoyé à des espaces plus accueillants pour les sourds, que ce soit chez lui, à l'asile- cole ou encore dans d'autres espaces prévus pour l'expression de la langue des signes. Exception faite du moment où l'interaction entre le corps-qui-est-sourd et les constructions spatiales phonocentriques permet d'atteindre un équilibre critique, comme lors des face-à-face ou des configurations en petits groupes, qui impliquent une volonté antérieure de communiquer. Le rapport de force

8 En 2013, Christine Sun Kim fit une série de « conférences sans voix », au sein d'une série de conférences organisées par l'artiste à Recess

intitulée : « Voir la voix : le spectre de couleurs à sept tons ».

sparser and largely restricted to the schools for the deaf and deaf social clubs, which have benefited from the asylum model, but as long as sign language travels wherever its users go, inevitably spilling out of its designated spaces, escaping total surveillance and, like music playing in unexpected settings, the effect can appear somewhat discomforting and threatening.

The American artist Christine Sun Kim, who is deaf, has carved a space for herself in the mainstream by embracing this very disruption. Taking the disruptive quality of her own deafness a step further, Sun Kim recontextualizes sound, the thing that gives language its currency, wresting it from the grasp of the authorities, and making it her own. In "unlearning sound etiquette" (2013), she goes beyond the auditory dimension of sound to explore kinetic, visual, and spatial dimensions that sensitize her audience to her kinesthetic perception of sound by undermining the phonocentric conceptions of sound, so that the audience is forced to question the essence of sound and traditional listening practices. Leaving the audience to redefine their own relationship to sound through the artist's terms, Sun Kim's work is subtly subversive and imbued with a rare potency. Further exploiting her position in a dialogue with society, her "Voiceless Lectures"<sup>5</sup> challenges the notion of the lecture as a vocal exercise and imposes her personal experience of communicating with pen and paper or a word-processing application onto the audience, embedding a critical territory of her own within the mainstream. (Fig. 15)

More frequently, the body-that-is-deaf drifts through mainstream space, struggling to assert itself, and often being compelled to return to more accommodating, "deaf-friendly" spaces, whether it is the home, the asylum-school, or other spaces delimited to sign language. An exception is when the interaction between the body-that-is-deaf and phonocentric spatial constructions strikes a critical balance, as in more personal, one-on-one or small-group settings that presuppose a prior willingness to interact. The game also changes when the profusion of sign language into public spaces reaches a certain critical mass, and the use of sign language becomes so prevalent that it imposes its will, with all its pre-symbolic sensuality, onto the public. The most striking example of this intrusion of sign language and its gestural stain into the public realm occurred in March 1988 during the Deaf President Now movement at Gallaudet University, when some 2,500 students and supporters, with their arms flying in the air, marched to the U.S. Capitol to successfully protest the appointment of a hearing woman with no prior knowledge of sign language to the post of University president—a decision which was viewed as a blatant exercise of authority. Making its way to the National Mall and onto television sets across America during the movement, sign language asserted its spatio-temporal exuberance in city and country, stirring and threatening to upset social prejudices of language, body, and sensuality. (Figs. 16, 17 & 18)

On December 15, 2013, the fake interpreter at the memorial ser-

5 In 2013, Christine Sun Kim gave a series of Voiceless Lectures as part of a lecture series

curated by the artist at Recess entitled "Seeing Voice: The Seven-Tone Color Spectrum."

tend également à se transformer lorsque l'utilisation de la langue des signes atteint une certaine masse critique, qu'elle est si omniprésente qu'elle peut imposer sa volonté, et toute sa sensualité pré-symbolique, au sein du public. L'exemple le plus frappant de cette intrusion de la langue des signes et de ses interférences gestuelles au sein de la sphère publique s'est produit en mars 1988, lors du mouvement Deaf President Now qui eut lieu à la Gallaudet University: 2 500 étudiants et soutiens du mouvement, bras levés dans les airs, marchèrent avec succès sur le Capitole pour protester contre la nomination au poste de Présidente de l'université d'une femme entendante, n'ayant aucune connaissance préalable de la langue des signes — une décision vue comme une preuve d'autoritarisme manifeste. Traversant le National Mall, et de nombreux plateaux de télévisions partout en Amérique au moment des protestations, la langue des signes fit voir son exubérance spatio-temporelle dans toutes les villes du pays, se soulevant contre les préjugés sociaux touchant au langage, au corps et à la sensualité (Figs. 16, 17 & 18).

Le 15 décembre 2013, le faux interprète de l'hommage public à Nelson Mandela renouvela les craintes que fait d'ordinaire surgir le langage des signes, questionnant de nouveau le monde sur ce que le langage signifiait véritablement en termes de son et d'image sonore, de symbole et de sens, d'espace et de temps, de pouvoir et de surveillance, de geste et de corps, de sens et de sensation. Si d'un côté les mouvements de mains incohérents de Thamsanqa Jantjie privèrent de nombreux corps-qui-sont-sourds d'un accès linguistique à la cérémonie, de l'autre ils représentaient une interférence gestuelle tout à la fois complètement dénuée de sens et absolument significative (Fig. 19). Excessifs et inadéquats, n'offrant aucun des mouvements propres à la langue des signes, les étranges gesticulations de Jantjie dotèrent la cérémonie d'une présence troublante, que leur absence totale de sens rendait bien plus puissante, sa prestation sur scène étant très athlétique. Comme Žižek l'écrivit dans un article incisif pour le *Guardian*, «l'interprétation de Jantjie n'était pas dénuée de sens — précisément parce qu'elle ne donnait accès à aucune signification (les gestes ne signifiaient rien), elle donnait à voir le sens en tant que tel — une prétention à la signification» (2013, non paginé). À quelques pas des plus grands dignitaires de ce monde, les gestes de Jantjie sensibilisèrent le monde au corps — à son *corps* — révélant au passage notre sexualité réprimée, et les lieux communs persistants sur le langage, l'espace, le corps et les sens en les amenant vers une crise imminente, celle qui nous appelle à réévaluer nos préconceptions.

Traduit de l'anglais (États-Unis) par Dario Rudy.



Figure 16



Figure 17



Figure 18



Figure 19

vice for Nelson Mandela renewed these insecurities, confronting the world with questions about what language really meant in terms of sound and sound-image, symbol and meaning, space and time, power and surveillance, gesture and body, sense and sensation. While the incoherent motions of Thamsanqa Jantjie's hands denied numerous deaf bodies linguistic access to the ceremony, at the same time, they provided a visual, gestural stain that was completely devoid of meaning, yet completely meaningful. (Fig. 19) Excessive yet inadequate, displaying none of the animation inherent to sign language, Jantjie's strange gesticulations imbued the service with an uncanny presence that, in its total lack of meaning was symptomatically so much more powerful in the sheer physicality of Jantjie's presence on stage. As Žižek wrote in an incisive article on *The Guardian*, "Jantjie's performance was not meaningless—precisely because it delivered no particular meaning, (the gestures were meaningless), it directly rendered meaning as such—the pretence of meaning" (2013). Standing but a few feet from the global dignitaries, Jantjie's gestural turn sensitized the world to the body—*his* body—in the process revealing our repressed sexuality and forcing social prejudices concerning language, space, body, and the senses into a perilous crisis—a call to reevaluate these biases.

## Bibliography | Bibliographie

- AMERICAN SCHOOL FOR THE DEAF (2010), "Hartford Area Sites Important to the History of Deaf Education," West Hartford: American School for the Deaf.
- BAUMAN, D. (1997), "Toward a Poetics of Vision, Space, and the Body: Sign Language and Literary Theory," in Lennard Davis (ed.), *The Disability Studies Reader*, New York: Routledge, pp. 316–331.
- BAYNTON, D. (1997), "A Silent Exile on This Earth': The Metaphorical Construction of Deafness in the Nineteenth Century," in Lennard Davis (ed.), *Disability Studies Reader*, New York: Routledge, pp. 128–152.
- BELL, A.G. (1883), *Memoir Upon the Formation of a Deaf Variety of the Human Race*, lecture.
- BRUEGGEMANN, B.J. (2008), "Think-Between," in Dirksen Bauman, *Open Your Eyes: Deaf Studies Talking*, Minneapolis: University of Minnesota Press, pp. 177–188.
- DERRIDA, J. (1973), "Différance," *Speech and Phenomena*, [trans. D. B. Allison], Evanston: Northwestern University Press.
- (1972), *Marges de la philosophie*, Paris: Éditions de Minuit.
- EMMOREY, K. (2001), "Space on Hand: The Exploitation of Signing Space to Illustrate Abstract Thought," in Merideth Gattis (ed.), *Spatial Schemas and abstract thought*, Cambridge: MIT Press, pp. 147–174.
- FOUCAULT, M. (1977), *Discipline and Punish: The Birth of the Prison*, [trans. A. Sheridan], New York: Vintage Books.
- (1975) *Surveiller et punir, la naissance de la prison*, Paris: Gallimard.
- GULLIVER, M. (2009), *DEAF Space, A History: The Production of DEAF Spaces Emergent, Autonomous, Located, and Disabled in 18th and 19th Century France*, PhD Diss., University of Bristol.
- HAYS, M. (10 May 2013), personal correspondence | correspondance personnelle.
- INTERNATIONAL CONGRESS ON THE EDUCATION OF THE DEAF (ICED) (1880), *Report on the Proceedings of the International Congress on the Education of the Deaf, Held at Milan*, in Arthur Kinsey (ed.), London: W.H. Allen & Co.
- KANT, I. (1998), *Critique of Pure Reason*, [trans. P. Guyer & A. Wood], New York: Cambridge University Press.
- (1864), *Critique de la raison pure*, [trad. J. Tissot], Paris: Ladrangé.
- KOWSKY, F. (1972), "Gallaudet College: A High Victorian Campus," *Records of the Columbia Historical Society, Washington, D.C.*, vol. 71/72, pp. 439–467.
- LACAN, J. (1974), "Psychoanalysis and its Teachings," *Écrits*, Seminar XXII.
- (1999), *Séminaire livre XXII: R.S.I* [1974], Paris: Association freudienne internationale.
- LAWRENCE, D.H. (2002), "Introduction to These Paintings," in James Boulton (ed.), *The Cambridge Edition of the Works of D.H. Lawrence: Late Essays and Articles*, New York: Cambridge University Press.

- LIDDELL, S. (1990), "Four Functions of a Locus: Reexamining the Structure of Space in ASL," in Ceil Lucas (ed.), *Sign Language Research: Theoretical Issues*, Washington: Gallaudet University Press, pp. 176–198.
- MALZKUHN, E. & VELEZ, J. (1968), "Jabberwocky," <http://videocatalog.gallaudet.edu/?id=6518> [consulted on 12/15/2013].
- (1995), *Deaf Moonlite Show #3*, <http://videocatalog.gallaudet.edu/?video=3008> [consulted on 12/15/2013].
- MERLEAU-PONTY, M. (2002a), "The Body in its Sexual Being," *Phenomenology of Perception*, [trans. C. Smith], New York: Routledge, 2002.
- (2002b), "Preface," *Phenomenology of Perception*, [trans. C. Smith], New York: Routledge, 2002.
- (2002c), "Eye and Mind," *Phenomenology of Perception*, [trans. C. Smith], New York: Routledge, 2002.
- (2002d), "The Body as Expression, and Speech," *Phenomenology of Perception*, [trans. C. Smith], New York: Routledge, 2002.
- (1945), *Phénoménologie de la perception*, Paris: Gallimard.
- (1996) *L'œil et l'esprit*, Paris: Gallimard.
- RÉE, J. (1999), *I See A Voice*, London: Flamingo.
- ROSE, H. (2006), "The Poet in the Poem in the Performance: The Relation of Body, Self, and Text in ASL Literature," in Dirksen Bauman, Jennifer Nelson & Heidi Rose (eds.), *Signing the Body Poetic: Essays on American Sign Language Literature*, Berkeley: University of California Press, pp. 130–146.
- STERN, L. (February 2009), personal correspondence | correspondance personnelle.
- SUN KIM, C. (2013), <http://christinesunkim.com/> [consulted on 12/15/2013].
- THURSTON, L. (2002), *Re-Inventing the Symptom*, New York: Other Press.
- VIDLER, A. (1990), *Claude-Nicolas Ledoux: Architecture and Social Reform at the End of the Ancien Régime*, Cambridge: MIT Press.
- WRIGHT, R. (2010), "Sense from Nonsense: A Linguistic and Literary Analysis of Two ASL Translations of Jabberwocky," <http://www.swarthmore.edu/SocSci/Linguistics/2011thesis/PDFs/Wright.html> [consulted 12/15/2013].
- WRIGLEY, O. (1996), *The Politics of Deafness*, Washington DC: Gallaudet University Press.
- ŽIŽEK, S. (2005), "The Eclipse of Meaning: on Lacan and Deconstruction," *Interrogating the Real*, New York: Continuum.
- (2013), "The 'fake' Mandela memorial interpreter said it all," *The Guardian*, 17 December 2013, [http://www.theguardian.com/commentisfree/2013/dec/16/fake-mandela-memorial-interpreter-schizophrenia-signing?CMP=fb\\_gu](http://www.theguardian.com/commentisfree/2013/dec/16/fake-mandela-memorial-interpreter-schizophrenia-signing?CMP=fb_gu) [consulted on 12/15/2013].