

**Figures du monstre : créateur et créatures**  
**dans *La Maison muette* (*The Dumb House*, 1997) de John Burnside**

Pour tirer les fils qui serviront à introduire et tisser cette étude, il semble pertinent d'interroger, par le biais du *Dictionnaire historique* d'Alain Rey, l'histoire sémantique du couple lexical en délimitant le champ. Figure, de son sens originel de « forme, représentation d'une forme »<sup>1</sup>, s'enrichit d'une polysémie dont deux aspects peuvent être retenus : ceux qui font de la figure à la fois une notion « centrale dans toute la conception de la rhétorique et du discours » et, en concurrence directe avec visage, « la forme de la face humaine ». Monstre désigne tout d'abord, suivant en cela le vocabulaire religieux, un prodige ou un signe divin et, par extension, les êtres surnaturels comme les créatures mythologiques avant de s'appliquer aux animaux féroces puis aux êtres humains, au sens moral aussi bien que physique, dès le XII<sup>e</sup> siècle. Le glissement populaire et avéré de ce dernier terme et l'introduction du motif littéraire (à travers cette figure de style qui fonde et forme en partie le discours littéraire) ne peut manquer d'interroger. Ce sont donc sous des formes duales — humain et inhumain, langue et littérature — que peuvent donc s'analyser ici deux figures monstrueuses par excellence, celle du savant fou, avatar scientifique du monstre créateur, et celle de l'enfant sauvage, engeance monstrueuse par excellence ; deux figures aux rôles apparemment antithétiques et pourtant liées de façon indissoluble par l'expérience qu'elles partagent. Quelque peu à l'écart des classiques expérimentations physiques ou biologiques qui paraissent avoir en littérature la faveur des savants fous, c'est donc sur un terrain linguistique que cette étude souhaite s'orienter.

Umberto Eco a justement rappelé en préambule à *La Recherche de la langue parfaite dans la culture européenne* (1994) deux étranges expériences rapportées par Hérodote au V<sup>e</sup> siècle avant JC et Fra Salimbene de Adam de Parme au XIII<sup>e</sup> siècle :

Psammétique fit remettre à un berger deux nouveaux-nés, des enfants du commun, à élever dans ses étables dans les conditions suivantes : personne, ordonna-t-il, ne devait prononcer le moindre mot devant eux ; [...] Psammétique voulait surprendre le premier mot que prononceraient les enfants.

[*Frédéric II*] voulut faire une expérience pour savoir quels seraient la langue et l'idiome des enfants, à leur adolescence, sans qu'ils aient jamais pu parler avec qui que ce fût. C'est ainsi qu'il ordonna aux nourrices d'allaiter les enfants [...] avec la défense de parler. Il voulait en effet savoir s'ils parleraient la langue hébraïque, qui fut la première, ou bien la grecque, ou la latine, ou l'arabe ; ou s'ils parleraient

---

<sup>1</sup> Alain Rey (dir.), *Dictionnaire Historique de la langue française*, Paris, Le Robert, 1992, p. 795.

toujours la langue des parents dont ils étaient nés. Mais il se donna de la peine sans résultat, parce que les enfants ou les nouveaux-nés mouraient tous<sup>2</sup>.

Ce sont ces anecdotes, reprises sous la forme fantasmée d'un ancien mythe persan mettant en scène Akbar le Moghol, et l'interrogation fondamentale qu'elles incarnent, qui prennent vie dans *The Dumb House* (1997), le premier roman du poète écossais John Burnside.

Les conseillers du Moghol y débattaient de la question suivante : un enfant vient-il au monde doué de l'aptitude innée, divine, à la parole ? Ils s'accordaient sur le fait que, d'une certaine façon, ce don est l'équivalent de l'âme, unique caractéristique qui distingue l'humain de l'animal. Mais Akbar, lui, déclara, que le langage est acquis, pour la simple et bonne raison que l'âme est innée et que l'âme ne se caractérise par aucune faculté particulière, que ce soit l'aptitude à parler, à rêver ou à raisonner. Car, certes, si le langage émanait de l'âme, alors il n'existerait qu'une langue et non une multiplicité. Mais les conseillers ne furent pas d'accord. [...] Akbar écouta. Quand les conseillers eurent fini de parler, il leur annonça qu'il allait vérifier leur hypothèse. Il fit construire une demeure par ses artisans, loin de la ville : une grande maison, bien aménagée, dotée de ses propres jardins et fontaines. Là, Akbar installa une cour de muets où il amena un certain nombre de nouveau-nés rassemblés des quatre coins de l'Empire. Les enfants étaient bien traités et on leur apportait tout ce dont ils avaient besoin, mais du fait du mutisme de leurs gardiens, ils n'entendaient jamais le langage humain si bien qu'en grandissant ils se révélèrent incapables de parler, comme Akbar l'avait prédit. Les gens venaient de partout dans le royaume pour voir la maison. Ils passaient des heures devant le mur d'enceinte des jardins, à écouter le silence, et à partir de ce moment-là, la demeure devint célèbre sous le nom de Gang Mahal, ou Maison muette.<sup>3</sup>

Dans sa quête de l'âme, le narrateur du roman répète cette expérience et, après deux parties permettant de nouer tous les fils dramatiques, psychologiques et narratifs qui contribuent à bâtir cette maison muette moderne, le dernier quart du roman s'en fait le compte rendu. Enfermant ses propres enfants (deux faux jumeaux, une fille et un garçon) dans un sous-sol dépouillé de tout mobilier à l'exclusion d'un matériel audio matérialisé par des hauts-parleurs muraux, le narrateur, en costume de chirurgien, jouant le rôle d'un muet sans visage,

---

<sup>2</sup> Umberto Eco, *La Recherche de la langue parfaite dans la culture européenne (La Ricerca della lingua perfetta nella cultura europa)*, Paris, Seuil, 1997, p. 11.

<sup>3</sup> John Burnside, *La Maison muette (Un roman de chambre)*, Paris, Métailié, 2003, p. 19-20. Chaque citation de la traduction française de Catherine Richard sera accompagnée, en note de bas de page, du texte original tiré de *The Dumb House (A Chamber Novel)* (1997), London, Vintage, 1998.

« In that version, the Mughal's counsellors were debating whether a child is born with innate, God-given ability to speak; they had agreed this gift is equivalent in some way to the soul, the one characteristic that marks out the human from the animal. But Akbar declared that speech is learned, for the very reason the soul is innate, and the soul does not correspond to any single faculty, whether it be the ability to speak, or to dream, or there would be only one language, instead of many. But the counsellors disagreed. [...] Akbar listened. When the counsellors had finished speaking, he told them he would test their hypothesis. He had his craftsmen build a mansion, far from the city: a large, well-appointed house, with its own gardens and fountains. Here Akbar established a court of the mute, into which he introduces a number of new-born babies, gathered from the length and breadth of the Empire. The children were well cared for, and were provided with everything they could possibly need, but because their attendants were dumb, they never heard human speech, and they grew up unable to talk, as Akbar had predicted. People would travel from all over the kingdom to visit the house. They would stand for hours outside its walled gardens, listening to the silence, and for years to come the mansion was known as the Gang Mahal, or Dumb House" (p. 9-10).

introduit pourtant une variable en leur diffusant plusieurs heures par jour de la musique dépourvue de tout passage vocal ou choral.

L'expérience linguistique n'est pas neuve ; elle n'est d'ailleurs pas non plus isolée en littérature. Dans un ouvrage relevant explicitement de la science-fiction, *L'Enchâssement* (1973), Ian Watson la répète lui aussi, cette fois dans un cadre officiellement médicalisé et scientifique. S'inspirant de quelques-unes des théories les plus connues de Noam Chomsky, trois brillants scientifiques, dont le linguiste Chris Sole, y tentent une expérience parallèle et similaire dans l'espoir de trouver un nouveau langage à partir d'un nouveau monde, en élevant trois enfants dans des espaces-labyrinthes créés de toutes pièces hors des contingences humaines, en ne leur donnant à entendre que des langages décomposés puis reconstitués par ordinateur dans l'espoir qu'ils développeront eux-mêmes de nouvelles visions de la réalité et de nouveaux langages. Dans le premier volume de la trilogie new-yorkaise de Paul Auster, *Cité de verre* (1985), une expérience du même type forme le point de départ du récit. Un auteur de série noire, Quinn, se faisant passer pour le détective Paul Auster, se voit confier la mission de surveiller Stillman qui, treize ans plus tôt, a été interné pour avoir enfermé pendant neuf ans son fils Peter, alors âgé de deux ans, dans une pièce obscure dont toutes les issues sont condamnées. Son projet, né de ses recherches théologiques, n'était rien moins que de tenter de défaire la chute babélienne du langage pour retrouver, à travers son enfant, la parole divine et ces mots adamiques capables de porter réellement leurs choses. Dans *Les Langages de Pao* (1957) de Jack Vance, l'expérience est même étendue à des milliers de nouveaux-nés pour lesquels des régions entières sont vidées de leurs habitants ; des langues artificielles façonnant alors, selon le bon vouloir du linguiste Palafox, de nouveaux individus.

Que le *modus operandi* oscille du tristement banal chez Auster — les exemples de séquestration enfantine ne manquent malheureusement pas — à l'anticipation scientifique chez Vance, que les outils et les motifs de l'expérimentation divergent — trouver l'âme, le langage, la réalité (et donc la connaissance, le pouvoir) grâce à un silence, une musique ou une langue artificielle — tout en s'entremêlant inextricablement, le rapport entre créateur et créature, entre monstres, apparaît pourtant étrangement stable. La particularité principale de ces textes est, en effet, de présenter le monstre sous deux formes complémentaires et archétypales (d'une part, sous celle du savant fou, humain toujours monstrueux, et de sa créature, monstre souvent humain) à travers une dualité actancielle déjà inaugurée par les œuvres matricielles que sont *Frankenstein* (1818) de Mary Shelley ou *L'Île du Docteur*

*Moreau* (1896) de Herbert George Wells. Au milieu des références historiques et littéraires qui l'ont précédé, l'ouvrage de Burnside prend cependant une ampleur particulière puisqu'il est le seul à faire de l'expérience un motif diégétique à la fois névralgique et unique.

L'enfant, à travers l'expérience, devient cobaye et monstre — et il faut jouer là aussi sur la polysémie de ces deux termes. Écartés de toute identité sociale à travers une dénomination niée — « je décidai de leur attribuer une étiquette plutôt qu'un nom : A pour le garçon, B pour la fille »<sup>4</sup> — et ramenés à un état bestial — « on n'aurait absolument pas dit de jeunes enfants. Ils ressemblaient plutôt à des animaux sauvages, lustrés ou mouillés, au diapason de la nuit, et quelque chose en eux, je ne sais quelle puissance latente, me glaça »<sup>5</sup>. — les enfants de *La Maison muette* sont confinés, entre humanité et animalité, à l'inhumanité la plus trouble et la plus totale : « Quelque chose, chez eux, transcendait la distance entre l'humain et l'animal. Ils semblaient exister dans les deux registres à la fois [...]. D'une certaine manière, ils n'étaient plus humains »<sup>6</sup>. Il s'agit là d'ailleurs d'un trait classique de la réception faite aux enfants sauvages ; en se référant au répertoire des cas de Lucien Malson<sup>7</sup>, on repère, à travers l'apparition de l'enfant-loup, l'enfant-mouton, l'enfant-veau, la fille-ourse, la fille-truie, l'enfant-porc, l'enfant-babouin, l'enfant-panthère, l'enfant-léopard, l'enfant-singe, l'enfant-gazelle, la même oblitération nominale et la même hybridation animale. Si l'apparence et l'attitude choquent dans l'enfant sauvage ou enfermé, elle ne suffit pourtant certainement pas à le faire verser dans la monstruosité (de la même façon que le sont, eux « réellement et directement », les enfants nés d'accouchements monstrueux présentés, sous des dénominations parfois similaires, dans les *freak shows*). Le corps n'est que prétexte à dévoiler une monstruosité perçue comme bien plus insidieuse, qui ne traite plus de l'animalité ou de l'humanité, mais d'une altérité monstrueuse.

C'est d'ailleurs celle-ci qui semble annoncer ou qu'annonce l'enfant-sauvage — comme le dit Pierre Ancet, « il n'y a plus de bébé, plus de sujet pour supporter le poids de l'adjectif "monstrueux". C'est un monstre, dit-on »<sup>8</sup>. L'irruption des jumeaux au seuil de la

---

<sup>4</sup> John Burnside, *op. cit.*, p. 150. « I decided to give them labels rather than names: A for the male, and B for the female » (p. 146). On remarque la même démarche chez Watson où les cobayes d'une collègue de Sole sont simplement appelés A et Bé pour les garçons, Eau et Zed pour les filles.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 168. « [...] They did not resemble toddlers at all. They were more like wild animals, silken and wet and attuned to the night, and there was something about them, some latent power, that froze me » (p. 164).

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 176. « There was something about them that transcended the gap between human and animal. They seemed to exist in both states at once [...]. In one sense, they weren't human » (p. 173).

<sup>7</sup> Lucien Malson, *Les Enfants sauvages* (1964), Paris, 10-18, 1982, p. 72-76.

<sup>8</sup> Pierre Ancet, *Phénoménologie des corps monstrueux* (2006), Paris, PUF, 2007, p. 34.

chambre du narrateur (et par conséquent en haut, à l'étage, puisqu'ils sont, eux, normalement enfermés au sous-sol) qui a suscité le commentaire indiqué plus haut, est, en effet, précédé d'un cauchemar éprouvant où toutes les formes de la monstruosité semblent s'enchaîner et se confondre en une cohorte au-delà du familier et de l'étrange.

Dans ce rêve, je marchais sur un chemin de campagne [...] étroit et sombre, encaissé entre de hauts talus couverts de berce et d'orties, et j'entendais quelque chose avancer sous cette végétation en même temps que moi. Je sentais cette chose, j'entendais même son souffle, mais je ne la voyais pas. [...] Puis, finalement, je l'entrevis, du coin de l'œil. C'était absolument hideux : une énorme créature au pelage humide et au mufle noir, porcine, qui semblait prête à attaquer.

L'instant d'après, tout avait changé. Je me trouvais dans l'entrée de ma propre maison [...]. A l'étage quelqu'un pleurait, une femme ou peut-être un enfant (je n'arrivais pas à déterminer) et tout à coup, je fus saisi de peur. Je me précipitai dehors [...]. Je n'avais pas fait plus de quelques mètres quand j'entendis quelqu'un m'appeler par mon nom. Je me retournai et vis une femme accourir vers moi en me tendant une lettre. [...] Je voulus lui crier de s'arrêter mais, quand j'ouvris la bouche, il n'en sortit pas un son. Comme elle se rapprochait, je me rendis compte que son visage était lisse, dépourvu de traits, d'yeux, de bouche, ce n'était qu'un masque de peau blanche<sup>9</sup>.

Figure centrale car instance narrative, l'expérimentateur, le créateur pervers, est chez Burnside un lien qui semble horriblement fiable, comme le montre le récit de rêve aux tonalités psychanalytiques limpides pour le lecteur qui en est arrivé à ce stade du roman. En effet, à la différence des techniques narratives à la première personne propres au genre gothique (genre auquel le début du roman — notamment, lorsque le narrateur évoque ses souvenirs de jeunesse, entre lectures interdites, sclérose familiale reposant sur le non-dit et découverte d'une nature intrigante peuplée de petites créatures à disséquer — semble faire instinctivement appel — certains commentateurs voient dans la langue très classique un effet temporel très sensible qui serait justement de ramener le lecteur à un référent début XIX<sup>e</sup> — sans pour autant le pasticher ou le détourner), rien ne vient jamais faire douter de la véracité d'un récit où toute forme de subjectivité est vite analysée.

Le ton clinique, la démarche elliptique et l'écriture classique — autant de traits qui démarquent et différencient justement le compte rendu fictionnel de Burnside de celui d'un véritable médecin comme le docteur Jean Itard qui s'occupa du jeune Victor de l'Aveyron — ne peuvent que faire comprendre la monstruosité grandissante d'un narrateur conscient, dès le

---

<sup>9</sup> John Burnside, *op. cit.*, p. 166-167. « In this dream, I was walking along a country lane [...] narrow and dark, tall banks of hogweed and nettles grew up around me on either side and I could feel something moving along beside me in the undergrowth. I could feel it, I could even hear it breathing, but I couldn't see it. [...] Then, finally, I caught a glimpse of it, out of the corner of my eye. It was utterly hideous: an immense damp-haired creature, with a dark, piglike face, and it seemed ready to attack.

A moment later, everything had changed. I was standing in the hall of my own house [...]. Upstairs, someone was crying, a woman, or perhaps a child – I couldn't be sure – and, suddenly, I was afraid. I ran outside [...]. But I had only walked a few yards when I heard someone calling my name and, when I turned back, I saw a woman running towards me, with a letter in her outstretched hand. [...] I wanted to call out, to make her stop, but when I opened my mouth, no sound came. As the woman came closer, I saw that her face was a blank, there were no features, no eyes, no mouth, only a mask of white skin » (p. 163-164).

départ, de l'aspect inhumain de la Maison muette. Ainsi, dès les premières pages, il commente l'histoire d'Akbar et la question posée par ses conseillers : « La réponse d'Akbar à cette question et la méthode qu'il suggéra pour établir la preuve durent les frapper d'une horreur inimaginable. [...] Les conseillers durent se sentir responsables dans une certaine mesure d'un acte de torture effroyable tandis qu'ils regardaient ces petits à l'esprit vide, dépourvus d'âme<sup>10</sup>, errer dans un monde innommé »<sup>11</sup>.

Mais, comme chez Mary Shelley ou H. G. Wells, la tentation prométhéenne de l'expérience « scientifique » excuse tout, substituant l'absolu à l'abominable<sup>12</sup>. Disséquant de petits mammifères pour tenir les organes encore palpitants entre ses mains, passant à tabac puis brûlant vif un sans-abri, s'adonnant dans ses relations sexuelles avec Karen et Lillian à ce qui s'apparente à la nécrophilie — « On aurait dit que je m'accouplais à un cadavre<sup>13</sup> — et à la pédophilie — « Elle pouvait avoir vingt ans aussi bien que treize »<sup>14</sup> —, n'éprouvant aucun regret à accompagner et donner la mort (sa mère, Lillian, les jumeaux), le narrateur, à l'instar du texte, ne se départit jamais d'une violence inhumaine qui est bien celle de l'expérience. En engendrant des monstres — « Mon Dieu, tu as engendré un monstre pire que celui des Xemahoa »<sup>15</sup> —, l'on devient soi-même un monstre ; Karen Olenrud est ainsi soupçonnée

---

<sup>10</sup> Lorsque le narrateur enterrera les jumeaux, l'un en face de l'autre, à la dernière page du roman, il remarquera : « Curieux, à quel point leurs visages semblaient vides en plein air » (*ibid.*, p. 200). « Strange, how empty their faces looked out of doors » (p. 197).

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 36-37.

« Akbar's answer to the question, and his proposed method of proof, must have struck them as an unimaginable horror [...]. [...] The counsellors must have considered themselves responsible, in some part, for an appalling act of torture, as they witness the infants, empty-minded and soulless, wandering helplessly in an unnamed world » (p. 27).

<sup>12</sup> Le narrateur peut ainsi avouer : « Elle [*sa mère*] m'avait montré l'horreur de la situation que vivaient les enfants vue au travers des yeux des conseillers ; en même temps, elle m'avait permis de comprendre la beauté de l'expérience au travers de l'image de la Maison muette elle-même : parfaite, insondable, étincelante dans ma mémoire, telle une proposition géométrique ou l'un de ces paradoxes logiques qui, en soi, ouvre tout un nouveau champ de réflexion » (*ibid.*, p. 37). « She had shown me the horror of the children's predicament, through the counsellors' eyes; at the same time, she had let me understand the beauty of the experiment, through the image of the Dumb House itself: perfect, inscrutable, shining in my mind, like a proposition in geometry, or one of those logical paradoxes that, by itself, can open up a whole new field of thought » (p. 27-28).

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 63. « It was like having sex with a corpse » (p. 55).

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 95. « She could have been twenty, but she could as easily have been thirteen » (p. 87).

<sup>15</sup> Ian Watson, *L'Enchâssement (The Embedding)*, 1973), Paris, Calmann-Lévy, 1977, p. 406. Le monstre des Xemahoa est un bébé difforme censé être l'émissaire de l'esprit de la drogue utilisée par ces indiens amazoniens pour accéder à l'enchâssement linguistique : « Des larges brèches qui lui ouvraient le crâne, trois molles hernies cervicales pendaient, pâte grisâtre serrée dans une membrane comme des œufs de morue à l'étal d'un poissonnier. Le haut de son visage, sous les poches grises, était dépourvu d'yeux, remplacés par deux légers renforcements. En plusieurs points de son torse, des excroissances hernieuses suintaient, saillant d'un corps qui ne parvenait qu'à grand-peine à se contenir lui-même » (*ibid.*, p. 321).

d'avoir tué son propre fils, archétype de l'enfant sauvage « libre ». Les monstres s'alimentent donc entre eux, se suscitant les uns les autres.

On rejoint ici les thèmes développés par Pierre Ancet dans sa *Phénoménologie des corps monstrueux* (2006). La découverte de l'enfant monstrueux s'accompagne de bouleversements majeurs : la déshumanisation des enfants par la négation de toute filiation — « les monstres n'ont plus de parents »<sup>16</sup> ou ils les tuent — fait que « l'observateur s'exclu[e] lui-même d'une certaine humanité »<sup>17</sup>. Se croyant contaminé par la présence des jumeaux au seuil de sa chambre, le narrateur de *La Maison muette* se laisse submerger par une fièvre hallucinatoire qui marque la fin de l'expérience : « Ce fut alors que je me rendis pleinement compte qu'ils étaient à l'origine de ma fièvre, que c'était eux qui m'avaient rendu malade, la nuit où ils étaient venus dans ma chambre »<sup>18</sup>. Le savant fou, de malade, devient monstre, comme par exemple les métamorphoses successives lors de l'ultime rencontre entre Béran et le linguiste Palafox :

Béran fut également contaminé par sa folie ; la pièce devint irréaliste, des gaz brûlants tourbillonnèrent dans son esprit. Palafox, perdant toute figure humaine, revêtit des formes variées qui s'enchaînèrent à un rythme incroyable : une anguille géante, un phallus, un pieu carbonisé avec, en guise d'yeux, des trous laissés par ses nœuds, une vacuité noire<sup>19</sup>.

Le lecteur peut croire lui aussi finir par subir cette lente contamination, les figures hypnotiques et symboliques du texte — c'est évidemment la fonction principale des incessantes dérives mystico-linguistiques du narrateur qui parasitent continuellement le fil du récit chez Burnside — l'entraînant à leur suite, le texte finissant comme par pouvoir déborder du livre<sup>20</sup>. Effectivement, la véritable contamination monstrueuse, celle qui touche tous les personnages, n'est, en dernier ressort, que celle du langage et de la langue.

Ce que tendrait à prouver, d'ailleurs, les édifiants résultats des expériences de Luke, Stillman et Sole. Tout ici dépasse ou déplace langue et langage : chez Auster, au chapitre 2 le long monologue de Peter, à grands renforts d'ellipses syntaxiques, de changement de pronoms personnels, d'onomatopées et de structures répétitives, dépasse les limites usuelles de la

---

<sup>16</sup> Pierre Ancet, *op. cit.*, p. 34.

<sup>17</sup> Pierre Ancet, *op. cit.*, p. 79.

<sup>18</sup> John Burnside, *op. cit.*, p. 179.

« That was when I realised fully that they were responsible for my fever, they were the ones who had made me ill, that night, when they came to my room » (p. 176).

<sup>19</sup> Jack Vance, *Les Langages de Pao* (*The Languages of Pao*, 1957) in *Les Maîtres des dragons & autres aventures*, Paris, Denoël, 2002, p. 11-208, p. 202.

<sup>20</sup> Le narrateur se fait d'ailleurs bien l'écho cette appréhension : « si je ne brisais pas leur pouvoir [celui des jumeaux], il deviendrait trop puissant pour être contenu » (John BURNSIDE, *op. cit.*, p. 179).  
« If I did not break their power, they would become too powerful to contain » (p. 176).

langue<sup>21</sup> ; chez Watson, Vidya repousse tout recours au langage dans un élan d'empathie projective aux limites d'une communion télépathique utopique ; chez Burnside, les babillages des bébés deviennent un chant pur, riche de tonalités et de dynamiques musicales incompréhensibles. Le texte, à l'instar des enregistrements du narrateur, ne peut évidemment jamais réellement rendre compte de ces transgressions linguistiques qui sont autant de manifestations, presque plus tangibles que celle du simple corps, d'une monstruosité profonde et irréductible. Ne reste alors peut-être qu'un silence profond — comme celui dans lequel Jean Itard ne peut que laisser Victor<sup>22</sup> — qui serait à la fois la marque de l'échec et de la mort.

Ainsi, chez Watson, Vidya meurt dans son débordement télépathique, la nuque certainement brisée par Sole lui-même. Chez Burnside, les enfants de la maison muette sont laryngectomisés puis, devenus inertes et inutiles, purement supprimés et enterrés dans le jardin à côté de leur mère. Le langage marquant alors le vital comme le viable, ce qui reste de l'expérience n'est que poupée de chair — rencontrer Peter Stillman, c'est voir « une marionnette tenter de marcher sans fils »<sup>23</sup> — et poids mort-né. Ce qui reste de l'expérience n'est que mise en abyme et mise en abîme sans fin, perpétuation de l'expérience dans la folie entretenue de l'expérimentateur. Stillman poursuit sa recherche, traçant la tour de Babel dans les rues de New-York. Les dernières pages de *La Maison muette*, dans un lieu commun du film d'horreur ou de *serial-killer*, rappellent, dans les nouveaux plans que le narrateur expose au lecteur, que toute expérience se répète et que tout monstre revient toujours.

Ce qui reste finalement de l'expérience — celle du lecteur autant que celle de l'auteur — n'est donc que fascination monstrueuse du chant inhumain et aporie du langage. Si cette

---

<sup>21</sup> Une situation que Peter, parlant de lui à la troisième personne, résume ainsi : « Peter peut parler comme les gens à présent. Mais il a encore les autres mots dans la tête. Ils forment la langue de Dieu et personne d'autre ne peut les dire. C'est pourquoi Peter vit si près de Dieu. C'est pourquoi Peter est un poète célèbre. » (Paul AUSTER, *Cité de verre (City of glass)*, 1985), Paris, Actes Sud, 1996, p. 31).

<sup>22</sup> On peut citer Jean Itard dans *Mémoire et rapport sur Victor de l'Aveyron* (1801 et 1806), textes reproduits *in extenso* in Lucien Malson, *op. cit.*, p. 117-246, p. 229 : « Ainsi préparé [*après plus d'un an de travail presque exclusif sur l'articulation des sons et la vocalisation*], l'organe de la parole me paraissait devoir se prêter sans peine à l'imitation des sons articulés, et je regardais ce résultat comme aussi prochain qu'infaillible. Mon espérance fut entièrement déçue ; et tout ce que je pus obtenir de cette longue série de soins se réduisit à l'émission de quelques monosyllabes informes, tantôt aigus, tantôt graves, et beaucoup moins nets encore que ceux que j'avais obtenus dans mes premiers essais. Je tins bon néanmoins et luttai, pendant longtemps encore, contre l'opiniâtreté de l'organe, jusqu'à ce qu'enfin, voyant la continuité de mes soins et la succession du temps n'opérer aucun changement, je me résignai à terminer là mes dernières tentatives en faveur de la parole, et j'abandonnai mon élève à un mutisme incurable ».

<sup>23</sup> Paul Auster, *op. cit.*, p. 23.



étude a délibérément écarté toutes les réflexions linguistiques dont s'alimente continuellement la narration de *La Maison muette*, c'est pourtant bien là que réside la matrice de la monstruosité. Dans ces interrogations, ces suppositions et ces digressions, se matérialise cette conscience très littéraire des imperfections du langage, de ce qui lui manque souverainement. En évoquant une nouvelle fois les mélodies des enfants de la maison muette, il faut aussi rappeler ce que Maurice Blanchot a pu dire du chant des Sirènes :

De quelle nature était le chant des Sirènes ? [...] Les uns ont toujours répondu : c'était un chant inhumain, [...] en marge de la nature, de toute manière étranger à l'homme, très bas et éveillant en lui ce plaisir extrême de tomber qu'il ne peut satisfaire dans les conditions normales de la vie. Mais, disent les autres, plus étrange était l'enchantement : il ne faisait que reproduire le chant habituel des hommes, et parce que les Sirènes qui n'étaient que des bêtes [...] pouvaient chanter comme chantent les hommes, elles rendaient le chant si insolite qu'elles faisaient naître en celui qui l'entendait le soupçon de l'inhumanité de tout chant humain<sup>24</sup>.

Réduite à se confronter à elle-même et à s'amplifier dans le long monologue composant *La Maison muette*, la véritable monstruosité demeure ici celle d'un langage détruit et destructeur. Dans sa perfection littéraire, la recherche langagière sera toujours sentie comme inachevée et inachevable. Ce qui se révèle réellement monstrueux, ce n'est donc pas le langage ou la langue de l'Autre, c'est le ou la nôtre car c'est là, enfin, que se révèle, dans ce chant de Sirènes aussi beau que mortel, la véritable monstruosité ; celle profondément humaine, de susciter et ressusciter perpétuellement, dans ses manques, dans ses zones d'ombre, dans sa littérature, toutes les figures du monstre.

---

<sup>24</sup> Maurice Blanchot, *Le Livre à venir* (1959), Paris, Gallimard, 1996, p. 9-10.