

Tom est mort/Mot est mort – l'impossibilité du langage dans le roman de Marie Darrieussecq

Le jour où chacun des souvenirs que j'ai de Tom sera teinté par sa mort – ne sera plus isolé de sa mort – alors peut-être je saurai qu'il est mort. Toute sa vie sera prise par sa mort. Alors en quelque sorte il aura le droit de mourir. Ce sera sa mort à lui, et pas ma mort à moi, la mère de Tom. Je ne sais pas comment dire ça (Darrieussecq, 2007 : 13).

La dimension du scandale qui est la mort d'un enfant est incommensurable. Elle demeure également indicible. La langue paraît caduque face à un tel drame. Marie Darrieussecq interroge dans son roman *Tom est mort* ce vide creusé par la disparition d'un petit garçon de quatre ans et demi dont la mère tient le cahier/journal intime. Darrieussecq s'exerce enfin à raconter ce qui échappe aux mots mais ce qui peut-être serait à récupérer par la littérature. Nous nous proposons dans le présent article de suivre le processus douloureux de la reconquête du langage. Afin d'examiner comment l'absence s'écrit, nous passerons par tous les stades de la détresse d'une mère endeuillée. Sur cette analyse pèsera la pensée psychanalytique, chère à l'auteure du roman qui, à côté de son métier d'écrivaine, exerce aussi celui de psychanalyste.

Marie Darrieussecq fait une entrée pompeuse en littérature avec *Truismes* en 1996. Elle fut l'événement de l'année, d'autant plus que la vente de 300.000 exemplaires constitue un tirage exceptionnel pour un premier roman (cf. Sarrey-Strack, 2001 : 235). Dorénavant, restant toujours fidèle à sa première maison d'édition, P.O.L., elle publie régulièrement déclenchant fréquemment des débats extra et métalittéraires. *Tom est mort* paraît en 2007 et se fait vite reconnaître par les critiques. Sélectionné pour les prix Femina et Goncourt, l'œuvre fait l'objet de polémiques surtout en ce qui concerne sa thématique controversée.

Darrieussecq nous offre un récit narré à la première personne qui prend la forme d'un cahier/journal intime tenu par une mère endeuillée. Dix ans après la mort accidentelle de son fils, la narratrice du roman entreprend la tâche de verbaliser ce qui restait jusqu'alors indicible. La famille de Winter ; une mère, Française, Stuart, un père, Canadien, et leurs trois enfants Vince (7 ans), Tom (4 ans et demi) et Stella (18 mois), déménage de Vancouver à Sydney. Ils changent de continent, de climat, de poste, de maison, bref de vie. Ils ne se rendent pourtant pas compte à quel point ce

changement s'avérera ravageur... Trois semaines après leur arrivée en Australie, un accident surgira et remettra en cause tous les codes acquis. La disparition de l'enfant chasse tout et tous de l'univers. Il n'y a rien qui puisse, même en paroles, en rendre la douleur. Prenons la coïncidence particulière du prénom du fils et de son anagramme : *Tom* est mort – *mot* est mort. Le contenu du cahier n'est pas chronologique, il suit la pensée turbulente d'une mère amputée. Le drame, on le pressent dès les premières phrases. Les circonstances de l'accident ne sont pourtant dévoilées qu'à la fin du livre :

Je l'avais envoyé à la sieste, il regimbait. J'avais fermé à clé la porte de l'appartement et les fenêtres comme je fais quand je veux dormir et je m'étais allongée, fatiguée, tous ces cartons, trois jeunes enfants, et le décalage horaire, et Stella infernale, et Tom qui dormait mal. J'avais oublié la loggia. Dans la chambre, au réveil, il y avait Vince, il y avait Stella, il manquait Tom. Dans la loggia, la vitre était ouverte. Je me suis penchée et je l'ai vu (Darrieussecq, 2007 : 247).

Puis rien. La réalité toute sèche. Le silence.

Comment écrire cette absence qui relève de l'indicible ? Nathalie Sarraute, à qui Darrieussecq a très souvent recours, a buté dans toute son œuvre contre cette impossibilité du langage. Transposant le terme biologique du *tropisme* dans le champ littéraire elle conçoit le mot comme une substance en perpétuel mouvement (cf. Niziołek, 2009 : 161-162). Il reste vivant, multiple, partant de la sensation. « Elle [Sarraute] y tenait beaucoup, et elle élargit le sens de ce mot – la sensation, quand on la lit, n'est pas uniquement le toucher, l'odorat, etc., mais aussi ce qu'on sent dans son cerveau, ce quelque chose qui se passe entre nous, entre les mots » (*Ecrire...*, 2010 : 7). Darrieussecq entreprend le voyage vers ces limbes du « sans-mot ».

Le processus de deuil constitue le sujet majeur du roman. Dès les premières pages, Darrieussecq nous fait plonger dans la rage d'une mère endeuillée. On n'y cherche point de consolation qui dans la situation donnée demeure inaccessible à jamais. Les mots s'inscrivent pourtant dans *le travail de deuil* et aident à apprivoiser l'absence. *Le travail de deuil*, expression créée par Sigmund Freud, embrasse tout un processus intrapsychique consécutif à la perte d'un être proche. Il se réalise en étapes codifiées et étirées dans le temps (cf. Freud, 1915 : 8). Cela explique que la narratrice ait pris dix ans pour entamer enfin la tentative de chercher des mots à la hauteur de son drame. « Dix ans à ressasser le vide », écrit-elle (Darrieussecq, 2007 : 13). Freud accorde une importance particulière aux aspects thérapeutiques de la fuite du temps. Le comportement des endeuillés peut s'écarter sérieusement de la conduite normale. « Nous comptons », écrit-il, « qu'il sera surmonté après un certain laps de temps, et nous considérons qu'il serait inopportun et même nuisible de le perturber » (Freud, 1915 : 7-8). C'est le temps qui guérit mais c'est aussi le temps qui anéantit. La mère du roman de Darrieussecq s'avère d'autant plus malheureuse qu'elle se rend bien compte de tous ces mécanismes du processus de deuil qui sont déjà mis en route et contre lesquels elle ne peut rien faire. Refuser de faire le deuil, cela serait un deuil convenable :

J'ai essayé les thérapies, les groupes de paroles et Tom ne m'a pas été rendu. Même ça : refuser de *faire le deuil*, ça fait partie du *travail*, c'est codifié [...]. Le deuil qu'ils décrivent est un processus naturel qui me dégoûte. Une digestion. On entre dedans et on avance, qu'on le veuille ou non, comme à travers une série de boyaux. La mort de Tom passe à travers nos corps (Darrieussecq, 2007 : 8-9).

La soumission au processus provient pourtant d'un atavisme si enraciné qu'il est impossible d'y échapper. Il nous engage enfin à retrouver nos propres signifiés qui couvriraient le vide et mesureraient l'absence. Dans une des interviews accordées à l'occasion de la publication en 2001 du *Mal de mer*, qui traite aussi du sujet du manque, de l'absence et du deuil, Darrieussecq réfute la façon dont on perçoit le deuil. « Il existe une expression horrible : « faire le deuil ». C'est absurde ! On ne fait jamais le deuil » (*Deux femmes...*, 2001). Le seul mot *deuil* nécessite, aux yeux de la narratrice de *Tom est mort*, la purification :

On m'a souvent servi le mot, mais je ne m'en contente pas [...] Je voudrais un mot à moi, un mot pour moi seule [...]. Je veux bien ne pas en demander plus que ceux qui se contentent des mots *perte*, *chagrin*, *épouvante* ou *deuil*. Mais qu'il nous soit permis, à nous les endeuillés, de les réserver à notre seul usage [...] que les mots restent neufs, à disposition, qu'on n'ait pas à les exagérer, à les renforcer, à les faire précéder de « grand », de « immense » parce que ça ajoute à la fatigue et à l'impuissance (Darrieussecq, 2007 : 67-68).

Cette obsession des mots reflète la lutte maternelle contre l'oubli et le vide qui sont des conséquences naturelles de l'absence. Les paroles s'y dégradent, se brisent et se dégarnissent. Elles ne répondent point aux circonstances ; à la chute du monde, à l'anéantissement de l'univers. « La parole, [...] la faillite des mots, l'impuissance à le dire sont au centre du livre ; sa matière même ». Ainsi Jean-Marc Jacob résume-t-il le roman de Darrieussecq (Jacob 2007). Justement la relation signifiant-signifié y est mise à l'examen :

Les survivants d'Hiroshima et Nagasaki disent qu'il faudrait un autre mot que le mot destruction. Un autre mot que disparition quand ne reste même plus la trace de ce qui manque. Il manquait les rues, les arbres. Ils manquaient plus que les maisons. Il manquait la ville. Il fallait aussi subir l'absence des lieux. Il manquait les oiseaux, l'hôpital, la poste, les parcs, il manquait les endroits. Plus rien [...]. Etre dehors dans la nudité brute. Un autre mot que la destruction (Darrieussecq, 2007 : 60).

La narratrice du roman se met à confronter des substantifs jusqu'alors tellement disparates ; Tom, le nom de son fils et la mort. Le cahier qu'elle commence à rédiger dix ans après l'accident ne sert qu'à accepter enfin le sens de la phrase qui apparaît dans le titre. « Tom est mort. J'écris cette phrase » : ainsi commence le roman (Darrieussecq, 2007 : 7). Son contenu s'achève aussi sur ces deux constatations-là. Ecrire l'absence,

afin de l'admettre. La phrase titulaire revient d'ailleurs régulièrement tout au long du texte, comme un refrain ou une litanie. Elle demeure son noyau dur, « l'œil calme du cyclone » autour duquel tournent les sanglots et les arrachements (Darrieussecq, 2007 : 45). Dans son cahier, l'héroïne de Darrieussecq examine les contextes dans lesquels la phrase apparaît ; lors des annonces multiples à la famille, à l'institutrice, à la morgue, pendant la crémation, en groupes de parole, lors de repas entre les proches, en vacances, en solitude... Ça fait partie du deuil, du procédé de son apprivoisement. « Le savoir était immédiat. Sa mort. Ensuite, il faut des années pour apprendre » (Darrieussecq, 2007 : 96). Nous, en tant que lecteurs, participons à ce processus. « Tout au long du texte la mère parle : nous sommes dans sa tête, dans sa douleur dans son affolement mental, dans son vertige, dans son abîme », remarque Jacques-Pierre Amette dans sa critique élogieuse (Amette 2007). Nous témoignons comment changent la perception du monde et sa description par le biais des paroles. Le procédé suit les étapes du travail de deuil et se vante d'une complexité quasi inexprimable. Tout au début, empêché de prendre conscience de la réalité inconcevable, on refuse de l'admettre. Puis vient la première confrontation avec l'absence : « L'image est nette maintenant. Stella dans son lit à barreaux, Vince en haut sur les lits superposés, et le lit du bas, vide » (Darrieussecq, 2007 : 43). Cette absence, elle s'étend peu à peu sur l'univers entier :

Quand je tombais sur ce livre, encore emballé dans du papier cadeau, et caché pour que Tom ne le trouve pas... [...] C'était le livre de Tom. Je ne le lui lirais *jamais*. [...] Un détail. Un simple détail. Ça commençait par des détails, son absence. Son manquement (Darrieussecq, 2007 : 96).

Les repères d'avant ne fonctionnent plus. Plus rien n'est comme avant. Le monde s'effrite et se gâche. « La mort de Tom a rendu caducs tous les génocides. La mort de Tom a rayé de la planète tous les peuples et toutes les cultures » (Darrieussecq, 2007 : 139). Le monde d'avant Tom a cessé d'exister. La souffrance, jamais connue, étouffe et rend muet. On ose l'appeler, la nommer, la verbaliser. Ce qui est peut-être le plus effrayant, c'est que cette souffrance-là, ce pur affolement, avait été déjà mesuré, hiérarchisé même, par ceux qui n'y sont qu'engagés par intérêt professionnel. Des échelles d'évaluation de stress mesurent la douleur de sorte qu'elles la rendent normale, prévisible et calculable : la vérité atroce, « les éleveurs dans ce qui m'est resté de vie après la mort de Tom » (Darrieussecq, 2007 : 63). Les enfants morts, « c'est incommensurable » (Darrieussecq, 2007 : 9).

Elle [la morgue] me proposait des premiers mots, des mots d'expert. Elle m'assurait de mon chagrin. Elle le certifiait. J'avais raison, d'être dans cet état. Dans cette rage. C'était prévu, répertorié, ça rentrait dans un cadre, une échelle. C'était normal (Darrieussecq, 2007 : 70).

Les tentatives pour *normaliser* la situation, pour la mesurer, la décrire et la nommer peuvent pourtant, au lieu de consoler, aggraver encore la rage. L'impossibilité du

langage face à un tel drame reflète le mieux la souffrance qui paraît impossible à dépasser. La nommer, c'est l'accepter, faute impardonnable. Il faut se révolter ou ne rien dire, devenir Niobé qui, changée en rocher, pleure à jamais ses enfants perdus (cf. Kopalinski, 1985 : 756). Contre ce « vide viscéral », le mutisme semble, en effet, être un refuge acceptable (cf. *Les mots ...*, 2007). L'héroïne de Darrieussecq s'y soumet :

Alors je suis devenue muette. Ce sont mes lèvres, qui se sont pétrifiées. Le silence est descendu dans mes veines et a paralysé les muscles de mes joues. J'étais assise et muette. Mes cheveux pendaient. Mes doigts pendaient. Mes paupières et mes cils, et la peau de mon visage. Je sentais seulement le silence couler sous ma peau comme de l'eau sous une ville. J'étais morte. Je ne pleurais pas. Je ne criais pas. Je ne faisais rien. Ce qui restait de moi était pour souffrir (Darrieussecq, 2007 : 121).

Le refus de la parole constitue, en effet, un moment crucial de son deuil. Dans ce silence la langue se purifie et renaît, son absence rend possible sa verbalisation postérieure. « La douleur et le vide font apparaître le monde dans une nouvelle virginité », écrit Jacques-Pierre Amette, « monde à vif, fauve, cru, saignant, incontrôlable » (Amette 2007). Cette virginité récupérée concerne aussi le langage, là où les mots *jamais, en vie, toujours, temps, mort* acquièrent un sens tout à fait nouveau. « *Jamais, toujours*, c'étaient des mots de Tom, il s'essayait tout juste à ces mots difficiles. Jamais, toujours, à quatre ans et demi ? » (Darrieussecq, 2007 : 131). Ce n'est d'ailleurs pas le lexique seul qui est mis en doute, la grammaire y acquiert aussi une nouvelle dimension : « Je ne disais pas que Tom aurait eu quinze ans (...). Le futur antérieur est douloureux mais beaucoup plus bénin, de toute façon, que les vrais souvenirs » (Darrieussecq, 2007 : 85). « La folie est au conditionnel (...) Ou si Stella était née seconde. J'ai fait à l'infini ces petits tours de piste. Est-ce Tom ou notre second, qui devrait mourir ? Et si Tom, je ne sais pas, ne s'était pas appelé Tom ? Ou si je n'avais pas choisi cette adresse, Victoria Road, l'adresse de la mort de Tom ? » (Darrieussecq, 2007 : 55).

Après avoir passé les stades particuliers du processus de deuil tels que le cri, l'effondrement, le mutisme, l'hébétude et la folie, la narratrice affronte une des plus grandes peurs des endeuillés – l'oubli. Oublier veut dire trahir. C'est en effet un court moment d'oubli qui devient la raison directe pour entamer le cahier. Darrieussecq explique :

Pendant quelques secondes, sur une plage, elle [la narratrice] a eu un moment de bonheur et elle a oublié la mort de son fils. C'était la première fois qu'elle l'oubliait, sinon elle y pense tout le temps, il est toujours là quelque part dans sa pensée, comme une coloration de sa pensée. Et ce moment d'oubli la trouble, l'horripile tellement qu'elle décide de tenir ce cahier (*Ecrire...*, 2010 : 7).

Dans son roman l'auteure accorde une importance particulière à la question de la langue et de la communication. L'héroïne du roman est une Française qui épouse

un Canadien anglophone. Elle quitte la France afin de vivre à Vancouver où naissent leurs enfants. Exilée, elle doit s'adapter aux paroles qui ne proviennent pas de sa langue maternelle. Toute sa maternité se passe à l'étranger. La mort de Tom survient en Australie, elle se fait aussi dans un code langagier différent de celui de la mère. La langue anglaise paraît dans les circonstances données particulièrement étrangère.

Un médecin annonce que Tom est mort. *He's dead. (...) Do you want to see him ?* La mort de Tom se passe en anglais. Là-bas, loin, à Sydney. Loin de la France que j'ai quittée. Je regarde les lèvres bouger autour de mon mari. Mon mari répond *yes*. Les bouches entourent les mots. Trois ou quatre jours avant, j'ai vu, en version australienne, un film de Louis de Funès, un film de mon enfance. La bouche de De Funès fait de grands discours que les mots minuscules ignorent. Sa bouche danse autour d'une langue étrangère, une danse de Saint-Guy, une bouche possédée (Darrieussecq, 2007 : 22).

La situation demeure ainsi d'autant plus difficile à verbaliser qu'elle se déroule à travers des mots imposés. Il convient d'ailleurs de souligner que la mort de Tom survient au moment où débute son aventure avec le langage, et le processus identitaire qui l'accompagne. « Il commençait à peine à se situer dans l'espace, à nommer des lieux, à faire la différence entre une ville et un quartier » (Darrieussecq, 2007 : 71). Il se trouve à la bordure du passage vers le *symbolique* du système lacanien. C'est ce registre-là, ce réseau, ce système structuré par le langage où la fonction symbolique est incarnée par le père et constitue le « sujet » (cf. Chaumon, 2004 : 43). Tom n'a pas pu achever ce processus, il « est mort analphabète » écrit sa mère (Darrieussecq, 2007 : 71). Le garçon refusait d'ailleurs de parler anglais (la langue de son père), préférant s'exprimer dans la langue de sa mère :

A Vancouver je me penchais, d'un côté sur Tom à gauche, de l'autre sur Vince à droite, des lits jumeaux [...] et je disais : *good night* et Vince répondait '*night ma*', et Tom répondait '*nuit m'man*', parce que c'était comme ça, comme ça chez nous, que Tom n'a jamais voulu parler anglais, c'était un problème, et le problème, tout à coup, a disparu (Darrieussecq, 2007 : 44).

Ce chaînon brisé de communication, l'état d'entre deux, la suspension entre l'ordre du père et celui de la mère lié au corps et aux instincts pourrait être expliqué par le concept kristevien du *sémiotique*. Kristeva, afin de réinterpréter le schéma lacanien du développement de l'individu et son rapport étroit avec les capacités langagières, a fait précéder la phase *symbolique* (œdipienne) par une phase prélinguistique appelée *sémiotique*. Elle reste étroitement liée au corps. Son caractère corporel/maternel provient de son antériorité par rapport à l'ordre du manque et du désir. Le *sémiotique* embrasse ainsi les pulsions, les articulations préverbales, le rythme, les pulsations, l'intonation, le cri, les vocalisations et les gestes d'enfant, mais aussi la prosodie, les jeux de mots, les non-sens, le rire d'adulte etc. Les deux modalités, *sémiotique* et *sym-*

bolique, sont inséparables dans le procès de la signifiante qui constitue le langage. Le processus brisé par la mort abrupte laisse des traces douloureuses. La relation qui lie la mère à son enfant relève du charnel. La perte y est considérée comme l'amputation, l'arrachement de son propre membre. Elle fait suivre les douleurs fantômes causées par la mémoire des sens. Le cerveau de la mère endeuillée subit un processus pareil, elle prend du temps pour admettre ce vide irréparable :

J'ai lu le témoignage d'un homme qui a perdu un bras [...] Le bras absent lui fait mal [...] Il paraît que le cerveau peut mettre une vie entière à apprendre que le bras n'est plus là, à déconnecter les neurones qui s'occupaient de ce bras. Il y a sans doute un travail neuronal du deuil, des dérivations, des impasses et des courts-circuits, toute une électricité à revoir, des synapses à réviser (Darrieussecq, 2007 : 68-69).

Le corps maternel abandonné et blessé refuse d'accepter le manque. Il mobilise tous ses sens afin de le contredire, de trouver les traces, les bribes et les mots ayant survécu. Dans ce délire-là, la mère croit pouvoir percevoir la présence de son fils mort. Elle demeure d'ailleurs la seule à le ressentir :

Tom était à mes côtés. Il avait senti qu'il pouvait rentrer à la maison, que je n'avais plus peur. Il se glissait à côté de moi, et tant que je ne disais rien, il restait là. Oiseau. Le moindre bruit le faisait s'envoler. Je lui parlais mentalement. Je formais des phrases pour lui. Tant que je lui parlais, tant que je fixais son attention, il restait. Hypnotisé [...] Je restais allongée, et Tom venait s'asseoir au bord du lit. Mes yeux ne le voyaient pas, mais mon cerveau le voyait. Je sentais sa présence et ses traits se formaient. Parfois, quand j'étais épuisée par cette intimité, je me levais et je le sentais à hauteur de ma hanche, j'arrondissais la main au-dessus de son crâne et je le caressais doucement. L'air était dur et tiède (Darrieussecq, 2007 : 130-131).

Le corps maternel devient capable d'entendre la voix d'un garçon décédé. Les liens semblent éternels, même la mort ne pourra pas les rompre. Guettant les appels de son fils, l'héroïne se fait acheter cinq magnétophones, « un pour chaque pièces » et un tas de cassettes. En enregistrant les bruits de la maison, elle cherche à reconnaître la voix du disparu. Chaque jour elle écoute les cassettes de la journée passée dans l'espoir fou d'y entendre ce qu'elle attendait :

Les durées se superposaient, le silence se dédoublait, se redoublait, se feuilletait, et j'entendais l'abîme, le bruit que rend l'intérieur du temps. Je reculais, je remontais vers une source. Ce qu'on ne peut pas entendre était enregistré à travers le jour, sa veille et son avant-veille, dans l'enregistrement à l'enregistrement. Les jours qui me séparaient du présent s'accumulaient. Et tout à coup, dans l'ennui, le vide, sur les cassettes, j'entendais Tom (Darrieussecq, 2007 : 145).

Ce qu'elle parvient finalement à entendre dans cette quête désespérée ne ressemble point à la langue ordinaire, elle s'approche plutôt des couches du *sémiotique* kristevien. Suivant ses principes le corps maternel demeure particulièrement sensible à ce type de communication. Les fonctions sémiotiques précœdipiennes s'orientent justement par rapport à la personne de la mère (cf. Kristeva, 1974 : 26). Les pulsions orales et anales dominant cette « organisation sensori-motrice » se dirigent et se structurent justement relativement au corps maternel (cf. Kristeva, 1974 : 26). Kristeva en tire la conclusion que le corps de la mère « médiatise la loi symbolique organisatrice des rapports sociaux, et [...] devient le principe d'ordonnement de la *chora* sémiotique, sur la voie de la destruction, de l'agressivité et de la mort » (cf. Kristeva, 1974 : 27). Aussi souligne-t-elle la nouvelle dimension de la fonction maternelle, à savoir la fonction langagière. Ce « langage » diffère pourtant de celui qui s'installe avec le symbolique. Il l'anticipe en quelque sorte. Kristeva s'y réfère aux hypothèses des psycholinguistes concernant une existence « des opérations concrètes » qui précéderait « l'apprentissage du langage » et organiserait « [...] l'espace *sémiotique* préverbal selon des catégories logiques qui se trouvent ainsi antérieures ou transcendantales au langage » (Kristeva, 1974 : 25-26). Dans un entretien accordé à Alain Braconnier, Julia Kristeva résume, dans cette optique-là, le *sémiotique* comme « un codage premier des pulsions sous l'emprise de la langue maternelle, en rythmes, mélodies et intensités, puis en écholalies de pseudo-consonnes et pseudo-voyelles ; antérieur au stade du miroir, translinguistique plutôt que prélinguistique, le *sémiotique* engrène [...] la coexcitation mère-infans » (Braconnier 2006). La langue posthume de Tom, telle que la perçoit sa mère, y ressemble :

C'était une langue faite de répétitions et de chocs, un bégaiement ; parfois des sons mouillés mais aussi de longues séquences modulées, des phrases. Peu à peu je parviens à isoler les deux syllabes de ma-man, ou souvent *m'ma*, comme quand il était petit. Et à deux occasions, autre chose : une série de *v* et de *c*, comme il répétait *vancovercanvoucervancover*, et des *z*, comme *zone*, un sifflement. Je passais et repassais ces quelques secondes, elles étaient de plus en plus claires, j'apprenais à distinguer Tom hors du bruit incohérent du monde (Darrieussecq, 2007 : 145-146).

Cette descente vers les fonds obscurs du *sémiotique* sert enfin à retrouver le sens des mots, à les renouveler pour qu'ils puissent apparaître là où il n'y en a pas. Cette revalorisation achève le deuil et le rend finalement dicible.

Les appels posthumes de Tom, sa voix de spectre entraînent également une sorte de consolation. Éphémère mais soulageante, qui permet de bien capter le moment de « [se] livrer à d'autres tâches, machine à laver, ou soin des autres enfants » (Darrieussecq, 2007 : 133). Ces instants surgissent en l'héroïne comme un remède, au fond de son cœur elle se rend pourtant bien compte de sa folie. La frontière entre les vivants et les morts ne peut pas être franchie. Les fantômes constituent un sujet très cher à Darrieussecq, elle y consacre beaucoup d'attention dans ses œuvres. Le roman

en question diffère pourtant d'autres entreprises de l'écrivaine. « Dans *Tom est mort* », déclare-t-elle, « contrairement à d'autres de mes livres où les fantômes finissent par apparaître, je ne voulais pas épargner le lecteur en le projetant dans un univers fantastique. Le fantôme terrifie mais il console. Du coup il y a dans le livre un effet de réel très fort » (*Les mots...*, 2007). Cet hyperréalisme rend cette histoire quasi insupportable. « Il n'y a pas d'échappatoire possible, sauf à fermer le livre » (*Les mots...*, 2007). Jacques-Pierre Amette s'enchantait de cette authenticité désarmante :

Spécialiste des distorsions subjectives, Darrieussecq frappe par la précision hallucinante des détails vrais de la vie quotidienne, sa sélection des objets comme dans les analyses de Flaubert. On sait tout des démarches auprès des assurances, des conversations téléphoniques aux proches, à la famille restée en France, des questions des policiers australiens. L'œil de la narratrice n'est pas moins étonnant et rappelle les films en Scope de Godard, ses rouges Ferrari, ses bleus intenses. Ou l'hyperréalisme américain. On voit l'appartement blanc, neuf, cubique, les objets de l'enfant, son slip Petit Bateau à rayures, ses mitaines, le steak-frites que le père prépare pour les deux autres enfants, ou les reflets d'une combinaison de surfeur en Néoprène (Amette 2007).

Le récit ainsi mené s'avère, du premier coup, être inadéquat aux circonstances. Il dévoile pourtant l'impossibilité du langage et le vide qui se cache sous le signifiant. Raconter les choses comme elles sont, en détails vrais comme la vie, c'est ça qui coupe le souffle du lecteur. « Pas de kleenex, de faiblesse névrotique ou de poésie larmoyante, chaque ligne est portée par une écriture dépecée, ne s'autorisant aucune fioriture, comme si l'auteur n'avait peur de rien, pouvait s'avancer sans fard et tout affronter y compris le pire » (*Les mots...*, 2007). C'est ce style-là, sec, poignant, d'une maîtrise hallucinante qui mérite une attention particulière. La simplicité apparente et la sobriété sont parmi les grandes qualités de ce livre. Darrieussecq nous offre un bijou d'exercice littéraire dans l'examen des limites du dicible, du « langage [...] frappé de nullité » (Darrieussecq, 2007 : 124) et de la place de la littérature dans cette entreprise. La littérature est, en effet, un des grands sujets du roman. Le cahier tenu par la narratrice est une tentative pour donner à la douleur une forme écrite. Il sert pour des buts thérapeutiques non seulement pour la mère endeuillée mais aussi le couple qu'elle compose avec son mari Stuart. L'écriture comporte en soi l'espoir de recommencer. Alain Nicolas se penche sur cet aspect :

Ce cahier sera peut-être le moyen de prolonger cette possibilité d'unisson. Encore faut-il pouvoir le faire, pouvoir commencer. Précisément, il s'agit de faire en sorte que le commencement de tout, ne soit pas la mort de Tom. Séparer le commencement de la fin, poser une origine, naissance ou conception, rétablir un temps où tout ne se ramène pas au seul événement qui existe réellement, c'est le pouvoir de l'écriture, de la narration. Le récit s'inscrit dans un temps où tout s'ouvre, où tout devient possible (Nicolas 2007).

Il ne faut pas non plus nier le contexte métalittéraire du roman. Darrieussecq ne nous offre pas de témoignage ; ce qu'elle construit c'est de la pure fiction. Elle choisit la vérité de la littérature aux dépens de la réalité de l'expérience. L'écrivaine invente ainsi la perte pour la rendre, par le biais de la littérature, réelle et désarmante. Elle écrit sur ce qu'il y a de pire, sur ce que craignent le plus les parents : la mort de leur enfant. Une entreprise atroce et aisée. Son but est, entre autres, d'examiner le rôle de la littérature face à un tel drame. Toute l'œuvre de Darrieussecq se débat, en effet, contre la platitude des phrases toutes faites qui apparaissent dans semblables circonstances. L'écrivaine déclare :

Je travaille sur les moments où le langage ne peut plus rendre compte du réel. Où le langage "cale" et se tait sous les clichés, les truismes. [...] Mais écrire ce n'est pas parler, et le travail de la littérature est justement de proposer des mots là où il n'y en a pas. Michel Leiris appelait ça « fourbir » les mots. Décaper le langage, proposer des phrases nouvelles. Face à la mort d'un enfant, on touche évidemment à une limite du langage, particulièrement dans le monde occidental. En Inde par exemple, il y a des mots, des gestes, des coutumes. En Occident, dans un monde fait de précautions, d'antibiotiques, de vaccins, où l'enfant est très sacralisé, on en vient à oublier que les enfants sont des humains comme les autres : mortels. La mort de l'enfant est l'ultime scandale, et peut-être l'ultime tabou (*Les mots...*, 2007).

Toute la force de la littérature réside en son pouvoir de tout inventer en gardant une authenticité absolue. Elle s'engage ainsi dans la vie de ses lecteurs en y servant souvent d'indice. Lors de la séance du groupe de parole, la narratrice de *Tom est mort*, encouragée par le psychologue à participer à une bourse d'échange des capacités, s'empare de la tâche particulière de noter les œuvres littéraires selon leur utilité pour les endeuillés « J'ai dessiné, sur des transparents, un schéma gradué pour essayer de comprendre ce que la littérature pouvait pour nous, si elle pouvait quelque chose » (Darrieussecq, 2007 : 195). Elle s'y réfère, entre autres, aux écrits de grands personnages de la littérature française : Victor Hugo, Mme de la Fayette, Marcel Proust ou Georges Perec.

« J'essaie de tout écrire » (Darrieussecq, 2007 : 224), annonce la narratrice du roman en s'attelant à la tâche particulière *d'écrire l'absence*. Darrieussecq semble répéter cette phrase en inventant le pire. Elle se révolte par ce geste contre la croyance en l'indicible qu'elle juge trop chargée à l'époque. La déclaration de l'écrivaine énoncée lors de la rencontre organisée par Bpi nous servira de conclusion : « je pense que l'indicible n'existe pas. J'insiste là-dessus : il y a du non-dit, du non-nommé, mais il peut être nommé, et l'indicible peut être dit. On peut toujours grignoter sur l'indicible : c'est le travail de la littérature, qui n'est finalement pas autre chose, et à qui il faut laisser faire ce travail. Mettre des mots où il n'y en a pas, où il n'y en pas encore, où il n'y en a plus, aussi » (*Ecrire...*, 2010 : 7).

BIBLIOGRAPHIE :

- Amette J.-P. 2007. Darrieussecq se met à nu. *Le Point*, le 23 août 2007. <http://www.lepoint.fr/archives/article.php/197354>, page consultée le 6 août 2011.
- Braconnier A. 2006. Entretien avec Julia Kristeva. *Carnet Psy* 110. 1-22 cité d'après <http://www.kristeva.fr/documents/textes/Carnet%20Psy.doc>, page consultée le 12 novembre 2006.
- Chaumon F. 2004. *Lacan. La loi, le sujet et la jouissance*. Paris. Edition Michalon, coll. le bien commun.
- Darrieussecq M. 2007. *Tom est mort*. Paris. P.O.L.
- Deux femmes la mort dans l'âme*. 2001. Entretien avec Marie Darrieussecq. *L'Express*, le 23 août 2001. http://www.lexpress.fr/culture/livre/deux-femmes-la-mort-dans-l-ame_797718.html, page consultée le 3 août 2011.
- Ecrire, écrire, pourquoi ?* 2010. Entretien avec Marie Darrieussecq. Paris, Editions de la Bibliothèque publique d'information /Centre Pompidou. 1-23.
- Ferniot C. 2007. Le fantôme de Tom. *Lire*, http://www.lexpress.fr/culture/livre/tom-est-mort_812709.html, page consultée le 2 septembre 2011.
- Freud S. 1915. Deuil et mélancolie. *Sociétés* 2004/4. 7-19.
- Jacob J.-M. 2007. « *Tom est mort* » : *l'écrire, le répéter*, « *Lepetitjournal.com*. Le media des Français et des francophones à l'étranger », le 19 octobre 2007, <http://www.lepetitjournal.com/content/view/20076/1565/>, page consultée le 3 août 2011.
- Kopaliński W. 1985. *Słownik mitów i tradycji kultury*. Warszawa. PIW.
- Kristeva J. 1974. *La révolution du langage poétique. L'avant-garde à la fin du XIX^e siècle : Lautréamont et Mallarmé*. Paris. Editions du Seuil.
- Les mots de vide*. 2007. Interview de Marie Darrieussecq (à propos de *Tom est mort*), Propos recueillis par Thomas Flamerion, *Evene. fr*, octobre 2007, <http://www.evene.fr/livres/actualite/interview-marie-darrieussecq-tom-est-mort-1027.php>, page consultée le 6 août 2011.
- Nicolas A. 2007. En paix. Lui aussi. *L'Humanité*, le 25 octobre 2007, <http://www.humanite.fr/node/67176>, page consultée le 23 août 2011.
- Niziołek M. 2009. La mise en doute de la fonction significative du langage dans l'œuvre de Nathalie Sarraute. *Synergies Pologne* 6. 161-167.
- Sarrey-Strack C. 2002. *Fictions contemporains au féminin. Marie Darrieussecq, Marie Ndiaye, Marie Nimier, Marie Redonnet*. Paris. L'Harmattan, coll. Espace littéraire.

Tom is dead/Word is dead- the impossibility of the language in Marie Darrieussecq's novel

ABSTRACT: An emptiness after one's child death seems to be impossible to describe. In her novel *Tom is dead*, Marie Darrieussecq explores mother's forbidden thoughts. She reconstructs her grieving process ten years after an accidental death of her four years old son.

She starts to write a journal to finally deal with her trauma. Darrieussecq challenges the taboo or writing about things that words are almost impossible to express.

The significant thing is that the boy's name "Tom", is the anagram of "mot" which stands for "a word" in French. For that reason the death of Tom becomes the death of word.

The analysis of the novel in the optic of psychoanalysis results in interesting conclusions, just likewise Marie Darrieussecq's study in meta- literary context.

Keywords: Darrieussecq, mutism, language, word, *Child's Death*.