

## ***N'OUBLIE PAS DE RESPIRER : DU SOUVENIR-ECRAN AU PAYSAGE***

### **DE LA MEMOIRE**

*Ce que j'essaie de vous traduire est plus mystérieux, s'enchevêtre aux racines mêmes de l'être, à la source impalpable des sensations.*

J. GASQUET, *Cézanne* (épigraphe de *L'Œil et l'esprit*, Merleau-Ponty)

Plus qu'un récit autobiographique au sens strict ou traditionnel du terme, *N'oublie pas de respirer* ressemble à une série d'esquisses d'une enfance « coupée en deux<sup>1</sup> ». L'écriture elle-même paraît refléter cette partition, et cette alternance, entre une tentation photographique, mimétique, associée au monde en noir et blanc de Paris, et un élan impressionniste, poétique, pour saisir les couleurs et les odeurs de la Corse, la terre-mère<sup>2</sup>. Paris multiplie les écrans : écran de fumée qui entoure la maison natale<sup>3</sup>, sépare les membres d'une famille, et dissimule à la narratrice elle-même les images d'une première enfance presque entièrement tombée dans l'oubli ; écran de la mémoire, qui « lorsqu'il n'est pas la surface aveuglante qui [...] renvoie des images éparses », « redevient le mur opaque qui s'interpose entre la mémoire et la conscience<sup>4</sup> ». L'écran révèle et dissimule à la fois, tour à tour miroir et filtre. Ne serait-ce pas la difficulté même de traverser ce « mur opaque », d'écrire le souvenir, et de s'écrire soi-même<sup>5</sup>, qui semble faire glisser le texte de l'écriture à l'exploration de soi ?

C'est bien un « souvenir-écran » au sens décrit par Laplanche et Pontalis qui paraît lancer le récit, ce « souvenir infantile se caractérisant à la fois par sa netteté particulière et

---

1 Hélène FRAPPAT, *N'oublie pas de respirer*, Paris, Actes Sud, 2014 (13).

2 Nous employons cette expression car la Corse n'est pas seulement présentée comme le pays de la mère de la narratrice, mais également, dans un sens plus large, comme une terre des origines.

3 « La maison de mon enfance est ceinte d'une barrière de fumée, semblable à l'eau stagnante qui isole les châteaux forts. » *Ibid.* (15).

4 *Ibid.* (14).

5 Difficulté qu'enregistre également Daniel Oster dans son article pour *l'Encyclopaedia Universalis* consacré à l'autobiographie : « Étrangeté de cette écriture qui cherche le lieu de ce qui n'en a pas et qui s'arrête dans l'individuel alors même qu'elle s'en détourne. Mais c'est pourtant l'écriture qui, réflexive, met à jour la différence : ni la mémoire ni l'écriture ne sont 'identiques à soi' ». [En ligne], consulté le 9 mai 2016.

l'apparente insignifiance de son contenu<sup>6</sup> », par la ponctualité et la fixité de l'image. Un soir de Noël ancien enfumé par les cigarettes, source de honte pour la narratrice, s'est imprimé dans l'esprit de l'enfant comme une photographie en noir et blanc sur le papier. Pourtant, de ce souvenir fixe, associé à l'espace parisien, surgit un espace mouvant, présent et passé à la fois, une « mémoire » sensorielle des temps anciens.

Le passage de Paris à la Corse, emblématique d'un retour aux sources et d'une quête des origines, signale l'abandon déconcertant, dès les premiers chapitres, des conventions de l'autobiographie d'inspiration rousseauiste et du pacte autobiographique, et l'adoption d'une esthétique d'inspiration proustienne, qui va présider à la construction de ce texte fragmentaire, circulaire, tout en synesthésies et en onirisme. Plus qu'un simple écran, plus qu'une vaste toile, la mémoire devient décor, se fait environnement, et s'apparente à cette terre des origines réelle et rêvée<sup>7</sup>, au seuil du souvenir et du fantasme, au seuil du récit et du poème, où l'identité n'est pas singulière mais collective, et où les voix des morts hantent le discours des vivants. Ainsi, dans ce paysage mental<sup>8</sup> qui n'est ni seulement Paris, ni seulement la Corse, les souvenirs de la mère, peut-être imaginés, se substituent souvent à ceux de la narratrice, et ce « je » qui semble à maintes reprises rêver plus que narrer, se dissout occasionnellement dans d'autres subjectivités.

Par l'apparente disparition, ou dissolution du récit, par l'appel à la mémoire collective, *N'oublie pas de respirer* prend le parti de s'éloigner de la définition canonique donnée de l'autobiographie par Philippe Lejeune : « récit rétrospectif en prose qu'une personne réelle fait de sa propre existence, lorsqu'elle met l'accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité<sup>9</sup>. »

On peut se demander en quoi, dans ce texte où l'écriture est exploration, ou même excavation, comme un retour « aux racines mêmes de l'être, à la source impalpable des

---

6 LAPLANCHE et PONTALIS, *Dictionnaire de la psychanalyse*, « Souvenir-écran », [http://psycha.ru/fr/dictionnaires/laplanche\\_et\\_pontalis/voc292.html](http://psycha.ru/fr/dictionnaires/laplanche_et_pontalis/voc292.html)

7 Puisque, comme l'affirme Bachelard, « Avant d'être un spectacle conscient tout paysage est une expérience onirique », *L'Eau et les rêves*, Paris, Poche, 1993 (6).

8 Nous parlons de paysage mental ici car la nature élémentaire invoquée dans *N'oublie pas de respirer* est à la fois décrite et fantasmée, soit investie par les sensations et les souvenirs de la narratrice. En d'autres termes, comme l'écrit Merleau-Ponty dans *L'Oeil et l'esprit*, retranscrivant les paroles de Cézanne, « la nature est à l'intérieur », Paris, Folio, 1985 (50).

9 *Le Pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1975 (3).

sensations », Hélène Frappat semble proposer une écriture de soi qui, s'éloignant de l'idéal de sincérité, ou de l'exigence d'authenticité de l'autobiographie traditionnelle, s'apparente à la construction d'un véritable paysage mémoriel.

Le souvenir y deviendrait alors mémoire, et l'écriture s'emploierait à construire un « décor sensoriel » à travers l'impressionnisme et la mémoire des sens ; mais ce paysage de sensations se double d'un paysage de mots, de la langue maternelle, le corse, à la langue intersubjective des histoires et des mythes qui construisent la mémoire des hommes. Cet espace mémoriel paraît constituer à la fois le point de départ et l'aboutissement de la quête de l'enfance et des origines. Le lecteur semble être témoin, au fil de l'exploration des liens entre origines et onirisme, de la construction par l'écrivaine d'une nouvelle forme d'écriture de soi.

\*

## **DU SOUVENIR A LA MEMOIRE : VERS UN « DECOR SENSORIEL »**

Dès l'incipit, Hélène Frappat annonce le projet autobiographique caractérisant *N'oublie pas de respirer* : il s'agira d'aller sur les traces de son enfance « coupée en deux<sup>10</sup> ». Or, les attentes du lecteur vis-à-vis du genre de l'autobiographie sont rapidement déjouées : l'œuvre s'éloigne d'emblée des enjeux traditionnellement associés au genre, à savoir la recherche d'une vérité propre au sujet écrivant et la question de l'authenticité et de la fiabilité des souvenirs, tout comme elle met à distance le modèle du récit linéaire. Le récit lui-même brille par sa quasi-absence, s'effaçant au profit de la description. Par exemple, le chapitre qui relate la collecte d'un herbier est introduit par une phrase narrative au passé composé (« Une année, obéissant aux instructions d'un professeur du collège, j'ai collecté, pendant les vacances de Pâques, les éléments d'un herbier<sup>11</sup> ») ; le présent de description vient ensuite se mêler au récit lorsque la narratrice fait l'inventaire des plantes qu'elle « [a] recueilli[es] » dans les « sentiers qui longent l'abîme du fleuve<sup>12</sup> », pour enfin être le seul temps d'un paragraphe décrivant les fleurs corses à Pâques, telles que les

---

10 *N'oublie pas de respirer*, op. cit. (13).

11 *Ibid.* (27)

12 *Ibid.* (27)

« anémones sauvages [qui] font des taches violettes et rouges dans les champs<sup>13</sup> ». Ainsi, quoiqu'elle nous fasse part de quelques éléments anecdotiques, c'est essentiellement un carnet d'impressions que la narratrice confectionne. Ce carnet accuse la porosité des frontières génériques : il s'organise en une série de très courts chapitres sans lien chronologique, qui semblent moins constituer un récit qu'une succession de petits poèmes en prose. Au sein de cette restitution fragmentaire, les souvenirs sont essentiellement reconstruits en vertu de la sensation qui leur est associée. Ainsi, sur l'écran de la mémoire s'affiche un paysage mental qui convoque tous les sens afin de restituer le « décor sensoriel<sup>14</sup> » de l'enfance, celle de la narratrice, et celle de sa mère.

### ***L'« image-souvenir<sup>15</sup> » : photographie ou peinture ?***

Ainsi, c'est une écriture visuelle, et même picturale, que le roman met en œuvre afin de parler de l'enfance. Dès les premières lignes du roman, le souvenir est assimilé à une photographie : « Mon enfance est coupée en deux. [...] La première est en noir et blanc ; l'autre en couleurs<sup>16</sup> ». La dualité entre la photographie en noir et blanc et celle en couleurs vient métaphoriquement renforcer la dichotomie entre la banlieue parisienne et la Corse. Ainsi, plutôt que de nous conter son enfance, la narratrice nous décrit des « souvenir[s]-image[s]<sup>17</sup> », à savoir les clichés de l'écran sur lequel se déroule le « film<sup>18</sup> » de son enfance. La restitution du souvenir passant par la médiation de l'image, la réalité vécue est mise à distance par l'opération de double représentation : celle de l'image, puis celle des mots. Cette esthétisation du « souvenir-image » donne lieu à une écriture que l'on peut qualifier de picturale : la littérature semble ici aspirer à faire œuvre de peinture. Le modèle des arts visuels se manifeste par l'omniprésence des couleurs, mais également par la récurrence du lexique de la peinture venant s'ajouter à celui du cinéma et de la photographie.

À un premier niveau, la peinture s'insère dans l'écriture lorsque le texte fait figurer des tableaux. Un lien fort unit en effet la famille à la peinture : le père est peintre, et l'on

---

13 *Ibid.* (28).

14 *N'oublie pas de respirer*, op.cit. (31).

15 *Ibid.* (16).

16 *Ibid.* (13).

17 *Ibid.* (14).

18 *Ibid.* (16).

retrouve au grenier les natures mortes<sup>19</sup> qu'il avait peintes : « [s]ous la poussière, le jaune proche de l'or des immortelles brûle, intact, dans la série d'études qu'il a consacrées au chardons<sup>20</sup> ». À un second niveau, l'écriture elle-même aspire à la picturalité ; il semble souvent y avoir un redoublement de la mimesis en ce que l'écriture, au lieu de représenter la réalité de manière im-médiate, décrit plutôt des tableaux, ou des dessins. Cette intermédialité émerge notamment dans la description de la campagne toscane : « ma mère rejoignait à pied la capitale toscane, le long des sentiers envahis de fleurs, où les routes en lacet, scandées par le **trait à l'encre** des cyprès, offrent au regard un **tableau** civilisé de la sauvagerie corse<sup>21</sup> » (nous soulignons). En outre, ce sont des toiles impressionnistes que le texte semble bien souvent vouloir peindre lorsqu'il s'attache à imprimer la réalité optique de l'été corse, dont la lumière aveuglante aplatit les formes et réduit les silhouettes à des taches de couleurs : « [d]ans la lumière violente, le corps masqué des femmes, sous l'uniforme fier et triste qui les rappelle à leur vocation du veuvage, fait des taches d'un noir poudreux<sup>22</sup> ». L'écriture dépasse néanmoins le modèle pictural pour aspirer à la capture d'une réalité multi-sensorielle.

« Et tout d'un coup le souvenir m'est apparu<sup>23</sup> »

Plus que des « souvenir[s]-image[s] », ce sont des souvenirs-sensations qui surgissent sur l'écran de la mémoire. Le caractère violent et souvent involontaire du processus de remémoration est souligné lorsque le souvenir de Noël dans l'appartement parisien fait irruption au sein-même d'un autre souvenir, celui du garçon aimé à la Butte aux Cailles, dans une mise en abyme du souvenir : « Soudain – empruntant le tracé sinueux des ruelles de la Butte aux Cailles, **déchirant** le ciel bas, traversant les murs **paisibles** -, une

---

19 Notons d'ailleurs le genre des tableaux que peint le père : la nature morte, genre mineur dans la hiérarchie classique, met en avant le pittoresque, par opposition au modèle narratif ou allégorique de la peinture d'histoire. (voir D. Bergez, *Littérature et peinture*, Paris: A. Colin, 2004. : « [Au XVIIIe siècle,] en peinture, la représentation de la nature tend à s'émanciper du prétexte allégorique et mythologique » (p. 24) ; dans le pittoresque, « l'objet impose sa présence en lieu et place d'une signification qu'on pourrait être tenté de lui accorder. Par la même, la représentation produit une jouissance esthétique où l'intensité de la sensation exclut tout discours sur la fonction didactique éventuelle de l'œuvre. Par le biais du 'pittoresque', c'est ainsi le 'pictural' qui commence à s'imposer comme finalité de la peinture » (p. 23)

20 *N'oublie pas de respirer*, op. cit. (68)

21 *Ibid.* (58).

22 *Ibid.* (51).

23 Marcel PROUST, *Du côté de chez Swann*, Paris, Flammarion, 1987 (141).

image ancienne fait irruption Je ne tombe pas. Je ne crie pas. Je continue à respirer<sup>24</sup> ». C'est le souvenir qui menace d'empêcher la narratrice de respirer, puisqu'elle manque d'être étouffée par les sensations qui lui sont associées. En effet, lorsqu'elle évoque son enfance, les lieux, les périodes, les personnes correspondent toujours (voire équivalent) à des *stimuli* sensoriels, et surtout à des odeurs. Nouvelle madeleine de Proust, l'odeur du maquis renvoie la narratrice au souvenir de sa mère dans son pays natal, alors que celle de la cigarette est assimilée au souvenir de celle-ci en banlieue parisienne. C'est ainsi que lorsque la narratrice a rapporté son herbier, « le maquis a envahi la salle du collège<sup>25</sup> ». « Et tout d'un coup, le souvenir m'est apparu », écrivait Proust : ici, la perception sensorielle fait surgir le souvenir, et brouille les frontières bien établies entre Paris et la Corse. De la même manière, lorsque la narratrice s'attache à évoquer l'enfance de sa mère, la reconstruction se fait par le biais de la sensation : « Aujourd'hui encore, sur les sentiers du village de ma mère, le maquis donne accès au décor sensoriel de son enfance<sup>26</sup> ».

### ***L'écriture de la sensation***

L'écriture autobiographique de *N'oublie pas de respirer* semble ainsi souvent s'apparenter à un journal des sensations éprouvées pendant l'enfance. Ainsi, lorsque la narratrice relate l'habitude qu'elle avait, enfant, d'aller se laver à la station thermale, c'est l'expérience purement sensorielle qui est mise en avant : celle du toucher (« Le sol en granit est glissant, les baignoires rugueuses<sup>27</sup> », de l'ouïe (« l'écho du Taravo<sup>28</sup> »), et de l'odorat (« on est assailli par une répugnante odeur douceâtre<sup>29</sup> »). Le vocabulaire de l'assaut est fréquemment utilisé afin d'évoquer l'exposition aux sensations : « [a]ux heures chaudes, à travers les sentiers du maquis, on est assailli par une odeur de mort<sup>30</sup> »; en Sardaigne, « je fus assaillie par une sensation violente<sup>31</sup> ».

---

24 *N'oublie pas de respirer*, op.cit. (14).

25 *Ibid.* (57).

26 *Ibid.* (31).

27 *N'oublie pas de respirer*, op.cit. (29).

28 *Ibid.* (29).

29 *Ibid.* (29).

30 *Ibid.* (37).

31 *Ibid.* (82).

Le modèle de l'association, qui unit les sensations au souvenir, opère enfin à un autre niveau : celui des sens eux-mêmes. En effet, si le souvenir-sensation évoque plusieurs sens, il les fait également se correspondre. Ainsi, l' « odeur douceâtre » de la station thermale est « de couleur verte<sup>32</sup> » et la langue arménienne est « chargées d'odeurs [...] sucrées]<sup>33</sup> ». Quatre sens, à savoir le goût, l'odorat, la vue et le toucher sont simultanément convoqués pour évoquer la route fraîchement goudronnée, symbole de l'arrivée de l'été : « Pour **goûter l'odeur noire** des vacances, ma mère et son frère mettent leurs **doigts** dans les bulles de goudron<sup>34</sup> » (nous soulignons). Les évocations synesthésiques miment l'intensité mais aussi la confusion et le flou du souvenir. Qui plus est, les correspondances baudelairiennes<sup>35</sup> que l'écriture établit laissent transparaître son désir de dévoiler les correspondances cachées et magiques de la nature corse. Ainsi, la synesthésie témoigne d'un dépassement du simple enregistrement des sensations ; elle est déjà une construction de l'imaginaire (« odeur douceâtre **que je me figurais** de couleur verte »).

L'écriture du souvenir, doublée d'une écriture de la sensation, repose donc sur l'ensemble des sens pour construire, au-delà d'un seul « décor sensoriel », un véritable paysage mémoriel, paysage fait de sensations, mais aussi de sons et de mots. Parmi les dimensions de ce paysage des origines se trouve la dimension langagière : le recours à la langue de la mère, les références littéraires intégrées au texte, ou la langue orale des mythes et des contes, permettent d'opérer une (re)construction imaginaire des origines et de l'identité.

---

32 *Ibid.* (29).

33 *Ibid.* (72)

34 *Ibid.* (49).

35 Cf « Correspondances », Charles Baudelaire, *Les Fleurs du mal*, Paris : Poulet-Malassis et De Broise, 1857 (p. 19) : (« La Nature est un temple où de vivants piliers / Laissent parfois sortir de confuses paroles ; / L'homme y passe à travers des forêts de symboles / Qui l'observent avec des regards familiers. / Comme de longs échos qui de loin se confondent / Dans une ténébreuse et profonde unité, / Vaste comme la nuit et comme la clarté, / Les parfums, les couleurs et les sons se répondent. / Il est des parfums frais comme des chairs d'enfants, / Doux comme les hautbois, verts comme les prairies » etc.)

## LA MEMOIRE DES LANGUES

### *La langue de la mère*

« Le pays de ma mère<sup>36</sup> » est intimement lié à « la langue de ma mère<sup>37</sup> ». Par conséquent, le paysage mémoriel ne peut se passer d'une représentation d'un langage élémentaire ; cependant, ce langage dépasse le simple dialecte corse. Bien entendu, dans *N'oublie pas de respirer*, c'est avec les mots de la langue corse que la Corse est décrite : la topographie, les plantes, les proverbes corses sont écrits dans cette langue, en italique, puis traduits en français (« *I Bagni di Vuterra*, les Bains-de-Guitera<sup>38</sup> »). Mais la langue de la mère est aussi celle des « conversations des vieux du village<sup>39</sup> » que la narratrice lui demande de reproduire, une langue nourrie d'onomatopées et de gestes, dont la restitution unit la mère et la fille en « duo » : « En cette langue, j'adhérais à ma langue maternelle sauvage [...], je partageais avec ma mère et son peuple la joie de casser le langage en petites syllabes que nous regardions sauter, et danser, dans notre feu de joie<sup>40</sup> ». La répétition du mot « joie » et l'image de la danse qu'Hélène Frappat développe dans tout le chapitre révèlent le plaisir de partager avec sa mère une identité commune. Mais cette langue est aussi une communication silencieuse qui repose sur les sensations, les sonorités et les gestes : « Un seul langage m'unissait à ma mère, ma grand-mère et mes tantes : celui, immémorial, du maquis dont la voix parle en odeurs », il s'agit de la « langue des arbres, des fleurs, des émotions<sup>41</sup> », un langage véritablement élémentaire. La langue de la mère est donc plurielle, elle est à la fois constituée de mots, et de silence, de sensations et d'émotions ; elle est écrite ou bien parlée, elle est riche tout en étant archaïque. Ainsi, l'écriture représente le partage des origines avec la famille par le biais de ce langage que la narratrice est pourtant consciente de ne pas maîtriser totalement : « Tel était le dialogue muet, entre ma mère et le maquis, qu'enfant je me plaisais à

---

36 *N'oublie pas de respirer*, op.cit. (19).

37 *Ibid.* (27).

38 *Ibid.* (29).

39 *Ibid.* (63).

40 *Ibid.* (64).

41 *N'oublie pas de respirer*, op.cit. (74).



écouter, avec la même oreille impuissante qui me permettait de comprendre la langue corse, sans la parler<sup>42</sup> ».

La narratrice s'interroge d'ailleurs sur le statut de cette langue et notamment sur sa parenté avec l'italien, puisque les Italiens sont les seuls à savoir prononcer « d'instinct » le nom de sa mère, « Lanfranchi<sup>43</sup> », tandis que les Français ne cessent d'écorder ce nom, une parenté qui révèle à quel point l'idée de l'appartenance culturelle de la Corse à la France ne va pas de soi. Cette parenté se retrouve dans les origines de la narratrice, transmises par ses deux parents : une mère corse et un père d'origine piémontaise. En effet, l'analyse du terme « *babbo*<sup>44</sup> » met aussi en valeur ce lien : « ainsi les Toscans, comme les Corses de la région de ma mère, nomment-ils leur père. » Si la représentation des origines s'appuie sur la langue des ancêtres, nous pouvons donc supposer que celle de la mère occupe plus de place dans l'économie du récit parce qu'elle a marqué plus durablement l'enfance de la narratrice ; cependant les multiples allusions à la culture et à la langue italienne toscane (c'est-à-dire la langue classique, celle de l'écriture) révèlent la multiplicité et la complexité des origines mais aussi leur construction au sein de ce paysage mémoriel. Le goût pour les termes corses et italiens colore ponctuellement le texte mais ne forme jamais une langue à part entière ; ainsi, dans la convocation de la langue des origines, il y a la conscience d'une distance : la langue de la mère n'est pas la langue maternelle c'est-à-dire qu'elle n'est pas la langue d'usage quotidien, comme si cette distance permettait de mieux dire le passé et les origines. Cependant, cette distance soulève aussi la question identitaire : « Ailleurs qu'entre les pages des livres, je me sentais une étrangère<sup>45</sup> ». La narratrice, « exilée » à Paris, connaît la distance linguistique qui la sépare de la Corse et de l'Italie, et, aux incompréhensions qui y sont liées, l'expérience littéraire tente d'apporter une réponse et propose des repères.

---

42 *Ibid.* (74).

43 *Ibid.* (65).

44 *Ibid.* (61).

45 *N'oublie pas de respirer*, op.cit. (73).

### *La langue des poètes : l'intertextualité*

Les livres, dans *N'oublie pas de respirer*, constituent un refuge pour la narratrice, qui se représente fréquemment « cachée derrière un livre<sup>46</sup> ». Les livres offrent un paysage illimité, et un trésor que la narratrice est heureuse de posséder : « Ma mère avait beau ironiser sur les armoiries supposées des Lanfranchi, elle m'apprenait La Divine Comédie<sup>47</sup> ». Or, si les livres sont parfois mentionnés sans genre particulier, le texte est principalement nourri de références poétiques<sup>48</sup>, qui participent de la construction de l'écriture de soi et des origines « fabuleuses<sup>49</sup> » par le biais de la fiction. C'est Apollinaire qui est convoqué en premier pour illustrer un épisode de la vie parisienne de la narratrice, celui où elle se confie par lettre à son voisin : « *Ouvrez-moi cette porte où je frappe en pleurant*<sup>50</sup> ». Il s'agit du premier et du dernier vers du poème d'*Alcools* « Le Voyageur » ; cependant, l'auteure substitue à l'image du voyageur et de l'étranger celle du fugitif traqué par « une silhouette menaçante », illustrant la crainte du jugement du voisin aimé. Le principal poète sollicité dans cette œuvre est Dante, et notamment *L'Enfer* de la *Divine Comédie*. Nous pouvons identifier plusieurs niveaux de référence : la *Divine Comédie* est considérée comme une source dans laquelle est « attesté » le nom de la mère de la narratrice, « Lanfranchi », et l'auteure prend soin d'en indiquer la localisation dans l'œuvre : au « chant XXXIII, dernier cercle de *l'Enfer*<sup>51</sup> », « dans la troisième zone du neuvième cercle<sup>52</sup> ». La citation de Dante, comme celle d'Apollinaire, est isolée typographiquement, et elle est traduite. Ainsi, l'on distingue bien deux voix dans le texte, celle de l'auteure, et celle du poète auquel il est fait allusion<sup>53</sup>. Du reste, bien que le terme « attesté » entre guillemets révèle une conscience que ces origines sont portées par la fiction, la précision de la référence témoigne peut-être d'une volonté de remplacer

---

46 *Ibid.* (76).

47 *Ibid.* (58)

48 Dans *Lady Hunt*, le dernier roman d'Hélène Frappat, c'est un poème, de Tennyson cité, presque scandé dans le récit, qui accompagne la quête du passé entreprise par l'héroïne.

49 *Ibid.* (58).

50 *Ibid.* (22).

51 *N'oublie pas de respirer*, op.cit. (57).

52 *N'oublie pas de respirer*, op.cit. (62).

53 D'après Gian Biagio Conte, dans *Memoria dei poeti e sistema letterario* (67), l'allusion peut être de deux types : la réfraction (lorsque la distinction est visible entre le texte d'accueil et l'allusion) qu'il compare à la figure de style de la comparaison, et l'intégration (lorsque le texte d'accueil et l'allusion forment un ensemble que seule une démarche herméneutique peut démêler), qu'il associe à la métaphore.

l'absence de généalogie précise. Nous pouvons identifier un second niveau de référence : celui de la citation sans localisation de la référence dans la *Divine Comédie*, bien que l'auteur demeure cité : « cette forêt dantesque, « sauvage et âpre et forte », qui ressemble au maquis de mon enfance ». En effet, le texte exécute des variations autour de cette forêt corse comparée à celle du v. 2 et du v. 5 de la *Divine Comédie* : « *mi ritrovai per una selva oscura* » et « *esta selva selvaggia e aspra e forte* », et la référence se précise petit à petit : c'est d'abord la « forêt obscure<sup>54</sup> », puis la « forêt féroce<sup>55</sup> » ou « forêt sauvage<sup>56</sup> », sans guillemets dans le texte, c'est-à-dire deux choix de traduction différents du v. 5. C'est aux pages 58 et 62, dans deux chapitres consacrés à Dante, que la référence se précise, et continue à scander le texte, cette fois de façon explicite. Les premiers vers de la *Divine Comédie* deviennent alors des clés de lecture du monde corse et des origines : « Lorsque nous plongeons avec fièvre dans la « forêt obscure » des premiers vers, j'y voyais un reflet ancien de notre roman familial, si lacunaire que la tragédie dantesque devenait son plus fiable document. Ces vers nouaient les origines fabuleuses des Lanfranchi – mes ancêtres du Taravo, tels les paysans de la mythologie découvrant brutalement leur divine ascendance, se trouvaient rattachés magiquement au royaume de Pise –, au séjour de mes parents à Fiesole, unique épisode de leur histoire éloigné de la grisaille parisienne, que concentre mon souvenir de Noël<sup>57</sup> ». Ainsi, comme le verbe « nouer » l'indique, l'intertextualité avec Dante crée des liens, des réseaux de sens. Enfin, c'est avec un langage poétique qu'Hélène Frappat décrit la forêt, une langue musicale et imagée, parfois même incantatoire, qui s'apparente à celle du poème en prose.

### ***La langue orale : conte, mythe, folklore***

Le paysage mémoriel de *N'oublie pas de respirer*, terre des origines, entremêle ainsi à de ponctuels éclats de la langue maternelle plusieurs échos d'un passé littéraire parfois transformé en généalogie. Cependant, le texte s'inspire également d'un passé plus lointain encore, et puise dans ses sources orales : c'est la langue immémoriale du conte, et du folklore, qui fait du paysage mémoriel une nature véritablement habitée. Ainsi « la

---

54 *N'oublie pas de respirer*, op.cit. (38)

55 *Ibid.* (54 ; 73)

56 *Ibid.* (65 ; 88)

57 *Ibid.* (58)

rumeur, toujours égale, toujours renouvelée, des eaux claires et fraîches du fleuve » est-elle comparée à un « puissant enchantement<sup>58</sup> ». Ainsi une étable en ruines, *la casa dei fratri* (maison des frères), est-elle rebaptisée par la narratrice, enfant, « maison du loup<sup>59</sup> ». Ainsi les *mazzere* (les sorcières, figures archétypales de l'univers du conte) hantent-elles les sentiers et les ponts aux côtés des multiples fantômes évoqués et invoqués par la narration : « le pont – l'eau – est le lieu du mauvais œil, des *mazzere*, des sorcières. Il est le passage entre la vie et la mort ; la limite du territoire que doivent franchir les enfants<sup>60</sup>. » Nous reviendrons au symbolisme exacerbé du fleuve Taravo dans *N'oublie pas de respirer*, et à cette fonction liminale de l'eau, frontière entre vie et mort. Sorcières et fantômes côtoient d'autres entités du merveilleux et du fantastique, figures folkloriques au cœur de récits qui oscillent entre l'anecdote et la superstition : on nous rapporte notamment l'histoire d'une femme vêtue de peaux de lapins et coiffée d'un grand chapeau, surnommée *Crueddu*, l'ogre, car elle emporterait des enfants dans son sac. « Aujourd'hui encore, dans les escaliers, la nuit, les anciens du village de ma mère ont peur », commente la narratrice<sup>61</sup>. Comme l'explique Bernadette Bricout, le conte traditionnel constitue bel et bien « l'expression d'une mémoire anonyme et collective<sup>62</sup> », incarnée ici par la référence récurrente aux « anciens<sup>63</sup> » : c'est une enfance collective<sup>64</sup> qui semble nous être *contée* plus que racontée au cœur du maquis, une parole et une identité collectives qui filtrent à travers le texte, structuré par une tension entre la transmission orale par le conte et le procédé d'écriture.

Le recours au conte permet, dans *N'oublie pas de respirer*, de jouer sur les différentes modalités du temps que B. Bricout associe au genre : au passé indéfini du merveilleux se superposent le temps mythique (celui des origines)<sup>65</sup>, le temps familial qui inscrit le récit

---

58 *N'oublie pas de respirer*, op.cit. (29-30).

59 *Ibid.* (28).

60 *Ibid.* (35-36).

61 *Ibid.* (42).

62 « Conte », Encyclopaedia Universalis [En ligne], consulté le 9 mai 2016. Disponible sur <http://www.universalis-edu.com/acces/bibliotheque-diderot.fr/encyclopedie/conte/>

63 « Les anciens se souviennent de César, qui recherchait son esprit dans le corps d'un enfant. » *N'oublie pas de respirer*, op.cit. (48)

64 Hélène Frappat ne se concentre pas, en effet, sur sa propre enfance ou sur la seule enfance de sa mère, comme le démontre l'emploi répété du pluriel au fil du texte : « les enfants ».

65 L'invocation de l'histoire de Romulus et Rémus, mythe archétypal des origines, le confirme dans *N'oublie pas de respirer* (76).

dans une généalogie parfois fictive, et enfin le temps personnel, évocation de la jeunesse du (ou des) récitants<sup>66</sup>.

C'est le bruissement de la superstition que font entendre ces histoires de sorcières et de fantômes, dans un texte sans cesse traversé par les ombres de *mazzere* « chasseuses de rêves<sup>67</sup> » qui font du maquis leur royaume à la nuit tombée. Ce paysage mémoriel habité est bien celui du temps mythique, celui de peurs ancestrales qui ne cessent de ressurgir par le conte ou par le folklore. La Corse fantasmée d'Hélène Frappat dans *N'oublie pas de respirer* peuple les rêves des vivants des voix et des silhouettes des morts ; le retour aux sources est aussi un retour du refoulé, dans une exploration des origines qui passe par l'exploitation de l'onirisme.

## ORIGINES ET ONIRISME

Si l'écriture de soi dans *N'oublie pas de respirer* s'apparente à la construction d'un monde, c'est qu'elle est aussi création : petit à petit, le factuel semble évacué par l'imaginaire. L'image s'anime, les souvenirs du sujet deviennent flous, se mêlant à ceux, rêvés ou inventés, de la mère, de la Corse, du maquis. Apparaissent sur fond de silence des voix autres et des fantômes qui tirent le texte vers un récit d'outre-tombe, un poème entre vie et mort, vers « le temps suspendu de l'enfance<sup>68</sup> ».

### *Animer l'image*

Au-delà d'une réminiscence proustienne, le texte d'Hélène Frappat est aussi une projection, au double sens cinématographique et fantasmatique. Les images s'y animent, l'écran de la mémoire devient le reflet et le support d'un film des souvenirs. Alors la subjectivité se projette, s'invente dans un passé retravaillé par le fantasme et la fiction. *N'oublie pas de respirer* est ainsi un texte onirique, où le rêve retravaille le souvenir, car, comme l'écrivait Bachelard, « [l]e pays natal est moins une étendue qu'une matière ; c'est un granit ou une terre, un vent ou une sécheresse, une eau ou une lumière. C'est en

---

66 « Conte », op.cit.

67 *N'oublie pas de respirer*, op.cit. (38).

68 *N'oublie pas de respirer*, op.cit. (74).

lui que nous matérialisons nos rêveries ; c'est par lui que notre rêve prend sa juste substance<sup>69</sup> ».

Arrêtons-nous sur la transition du premier au deuxième chapitre : tout se passe comme si le texte consistait à mettre en mots et en voix des « images muettes », à animer l'« arrêt<sup>70</sup> » de la première enfance. De l'instantané des images enfantines « oubliées », parisiennes, semblables à des films en noir et blanc avant l'invention du cinéma parlant, surgissent dans le chapitre suivant des images en couleur et en mouvement, celles de la Corse et des vacances, au parfum « originel<sup>71</sup> ». Au deuxième chapitre, la parole peut se faire entendre, le récit de l'image figée fait place au discours de l'image vivante, le passé s'efface et le présent de la description en mouvement surgit : « j'observe les ombres matinales reculer vers les murs de la maison<sup>72</sup> ».

Si l'écriture a une fonction réparatrice dans *N'oublie pas de respirer*, c'est donc qu'elle compense le manque signalé au début du texte : « ce qui manquait [était] un geste, n'importe lequel, qui aurait brisé le sortilège figeant l'image dans l'immobilité, le noir et blanc, le silence<sup>73</sup> ». Elle consiste à animer les souvenirs, les emplissant d'actions, de figures, de voix, d'odeurs, insufflant dans les images figées une âme. Le terme de « geste » est à souligner. Ce terme renvoie à une mise en mouvement, une action signifiante du corps<sup>74</sup> : il exprime quelque chose, il fait donc signe et donne sens à une action. « Geste » au masculin est aussi un terme aux connotations théâtrales et cinématographiques fortes<sup>75</sup>, qui pourrait bien qualifier le travail autobiographique dans *N'oublie pas de respirer* : des multiples sens du terme, on retiendra peut-être, en raison

---

69 Gaston BACHELARD, *L'Eau et les rêves*, Paris : Poche, 1993 (11-12).

70 *N'oublie pas de respirer*, op.cit. (13).

71 *Ibid.* (19).

72 *N'oublie pas de respirer*, op.cit. (19).

73 *Ibid.* (17).

74 *Le Trésor de la langue française* donne la définition suivante : « Mouvement extérieur du corps (ou de l'une de ses parties), perçu comme exprimant une manière d'être ou de faire (de quelqu'un). » URL : <http://www.cnrtl.fr/definition/geste> Consulté le 11/05/2016

75 La gestuelle théâtrale a soulevé nombre de débats, alimentant théories du jeu de l'acteur et mises en pratique, notamment au XXème siècle autour de Stanislavski ou de Brecht. Que l'acteur doive renoncer aux gestes clichés, codifiés, pour rechercher une incarnation sincère du personnage (Stanislavski) ou qu'il propose un *gestus* qui mimet les rapports sociaux entre les hommes à un moment donné (Brecht), la question du geste est toujours une question de *mimésis*. Il s'agit de représenter le vrai, voire l'essence de l'homme sur la scène, par des gestes signifiants. Cet enjeu est comparable, sans doute, à celui de l'autobiographe ici qui cherche à mettre en scène le passé et à lui donner un sens. (Voir l'article « Acteur », Encyclopédie Universalis, version électronique)

du travail d'Hélène Frappat sur le cinéma, le *gestus* que Deleuze définit pour parler du cinéma de Godard ou de Rivette, cet « enchaînement des postures, un enchaînement des attitudes du corps par lequel une croyance au monde nous est redonnée<sup>76</sup> ». Alors le texte devient animation et invention de la vie insulaire et enfantine, et fait imaginer autant qu'écouter les voix de l'enfance. Il s'agit de faire parler le silence.

### ***Faire parler le silence***

Au silence des souvenirs parisiens en noir et blanc s'oppose une langue originelle et mélodique, la langue du maquis corse : « Le maquis était un langage ; la cigarette, un écran de silence opaque<sup>77</sup> ». Le maquis, associé à la figure maternelle, est le lieu où s'entend une double langue, la « langue maternelle sauvage<sup>78</sup> » de la Corse et le « langage intemporel<sup>79</sup> » de la nature minérale et boisée de l'île. Entre réalité et fiction, l'écriture fait donc résonner la voix maternelle dans une double dynamique de transcription et d'invention. Non seulement le récit multiplie les citations de langue corse, (cf. supra) mais il offre une mise en scène et en sons de cet idiome, entre « pantomime<sup>80</sup> » et « rythmique d'onomatopées<sup>81</sup> ». Une des représentations importantes de cette mise en voix de la terre d'origine est la scène de complicité entre mère et fille (cf. supra), où, « en guise d'histoire » du soir, la mère parle en Corse à l'invitation de sa fille : « [d]e ce langage archaïque, dépourvu de verbe, d'adjectif, ma mère et moi nourrissions notre duo. En cette langue, nous devenions complices. Nous riions aux larmes.<sup>82</sup> » La charge émotionnelle de cette scène, entre rire et larmes, associée au moment ritualisé de l'échange de paroles entre parents et enfants, la lecture à la tombée de la nuit, permet de lier la langue des origines à la fiction narrative traditionnelle, le conte du soir. La langue corse est histoire, elle raconte autre chose, elle projette un univers nouveau.

C'est ainsi que la langue maternelle n'est pas seulement transcrite, elle est aussi traduite, voire inventée : dans *N'oublie pas de respirer*, ce que l'on pourrait appeler une

---

76 « La Voix de Deleuze », consulté le 8 mai 2016. Disponible sur [http://www2.univ-paris8.fr/deleuze/article.php3?id\\_article=372](http://www2.univ-paris8.fr/deleuze/article.php3?id_article=372)

77 *N'oublie pas de respirer*, op.cit. (32).

78 *Ibid.* (64)

79 *Ibid.* (33).

80 *Ibid.* (63)

81 *Idem*

82 *Ibid.* (64)

« pulsion fictionnelle » semble tirer le texte vers l'invention et le rêve. Il s'agit ainsi d'imaginer l'enfance maternelle, son intimité de sens, de reconstruire ses souvenirs, de les « reconstituer <sup>83</sup> ». Il s'agit aussi de faire parler le silence maternel, de lui donner une voix et un sens, de le traduire, de le rendre « vivant » : « Si j'avais su écouter le silence de ma mère, [...] j'aurais entendu...<sup>84</sup> » est ainsi la phrase qui entame l'avant-dernier chapitre du récit, offrant une interprétation de la voix maternelle. L'écriture sert donc à cela aussi, à faire entendre ce qui n'a pas été dit :

*Après la mort de mon père, ma mère s'est tue une seconde fois [...]. À travers le geste de ses doigts, la fumée qui dissimulait, plus encore que sa frange, ses yeux baissés, ma mère, murée dans le silence, me parlait, prononçant les phrases muettes de tous les fumeurs du monde*

*j'ai froid*

*j'ai peur*

*il manque à ma vie quelque chose d'intense*

*je ne serai plus jamais seul*

*fumée, protège moi du passé.<sup>85</sup>*

Par l'écriture, le « je » peut enfin produire une interprétation des images : la « succession des phrases non dites » par la mère prend une signification, devient geste et « langage clandestin » qui fait sens. Les italiques ici signalent une véritable prise de parole, une convocation du discours de la mère dans le texte, donné à lire et à entendre au lecteur sous la forme d'un soliloque mélancolique. Le manque, l'absence, sont les thèmes qui traversent cette parole (on ne peut s'empêcher de remarquer le lien entre le silence et la mort, dans l'association d'idée qu'autorisent les sonorités de « tue »). Mais remarquons aussi le curieux glissement du féminin au masculin, dans l'adjectif « seul », comme si une autre voix venait se mêler à celle de la mère, une voix masculine, celle du père peut-être, qui, mort (il s'est *tué*), Le texte rêve et fantasme un monde des origines et du néant où apparaissent les fantômes qui hantent la Corse et l'enfance.

### ***Un paysage mémoriel spectral***

---

83 *Ibid.* (32).

84 *Ibid.* (91).

85 *Ibid.* (69-70).



Le récit construit entre souvenirs parisiens et mémoire de la Corse est aussi un récit d'outre-tombe, entre vie et mort, qui semble tenter de dépasser le genre autobiographique, marqué par l'exigence de sincérité et d'authenticité, pour dire quelque chose de plus intime encore, par le biais de la fiction et du fantasme, du lien entre les origines et la fin, entre le calme du monde avant l'existence et celui après l'existence. Le traumatisme de la mort pour l'enfant n'apparaît jamais comme un thème conscient et analysable, et pourtant, il traverse l'écriture par ses symboles.

Un des *topoi* très frappants qui signalent un imaginaire ambivalent de la mort est celui du fleuve : courant emportant les enfants et passage vers l'au-delà, le fleuve est à la frontière entre la vie et la mort<sup>86</sup>. L'eau miroir, l'eau fascinante, peut guérir de la mort comme la provoquer. Ainsi n'est-il pas anodin que le passage du Taravo, torrent corse qui a traversé l'enfance de la mère, devienne un souvenir clé s'apparentant à un traumatisme ou un cauchemar, mis en scène à la fin du récit : « Certains soirs, incapable de traverser le torrent pour rejoindre ma mère et mes tantes, je frissonnais, sur la rive d'en face peu à peu envahie d'ombres, paralysée par une crainte inexplicable qui m'empêchait de replonger dans l'eau froide.<sup>87</sup> » L'enfant qui reste sur l'autre rive reste du côté des ombres et de la paralysie, signes inquiétants de la mort. Passer le torrent, ce serait maîtriser la mort, éloigner la peur, rejoindre la famille des femmes, qui sont les seules vivantes du récit<sup>88</sup>.

Car le texte est marqué par de multiples morts masculines, mort du grand père qui fait écho à la mort du père et qui fait surgir la première voix spectrale dans le récit :

*A la mort du père, un fleuve a élevé ses enfants. [...]*

*Le fleuve parle.*

*Jour et nuit, il appelle les enfants*

*Viens dans mes bras*

---

86 Gaston Bachelard insiste sur cette ambivalence des images de l'eau dans *L'Eau et les rêves* : le fleuve donne la vie, mais emporte irrémédiablement l'être vers la mort. Il cite à l'appui la noyade et la dérive d'Ophélie, ainsi que la barque de Caron, instrument du passage du pays des vivants au territoire des morts. Paris : Poche, 1993 (36-39).

87 *N'oublie pas de respirer*, op.cit. (73).

88 Dans *Lady Hunt*, le fleuve est aussi thématiquement traité comme un passage vers la mort : c'est lui qui emmène Lady of Shallots à la dérive après sa mort dans le poème de Tennyson qui clôt le roman.

*Viens*<sup>89</sup>

Le fleuve attire, emporte dans une promesse de caresse qui n'est pas sans rappeler le baiser de la mort. Il est image de la fin, et image des origines, une eau bienfaisante qui sauve les enfants et les protège par son calme. Plus loin dans le récit, de nouveau, une voix se fait entendre, au moment où le fleuve revient associé au « berceau d'eau » maternel qui entoure les enfants avant la naissance : « Des frères jumeaux, Romulus et Rémus, abandonnés par leurs parents, dérivent le long d'un fleuve. Une mère louve les recueille. Après la mort de son frère, Romulus construit une ville qu'il baptise *roma*, en mémoire peut-être du *rumon*, fleuve en étrusque, berceau d'eau qui protège les enfants.

*Viens dans mes bras*

*Viens*<sup>90</sup> »

Il se dit peut-être ici quelque chose du vouloir-mourir, de la tendresse que procure la disparition, du suicide. Car au cœur de ce monde fantastique du récit où les fleuves parlent se nichent d'autres spectres, plus dangereux peut-être, plus proches, ceux des proches qui reviennent hanter les vivants. Tout se passe comme si le conte, le rêve, le cinéma permettaient, par la fiction, de parler de la mort au cœur de la famille. Le texte se clôt en effet sur un rêve, qui est aussi une mise en voix finale de la parole du mort, qui reprend les paroles du fleuve :

*Si tu rêves d'un mort de ta famille, et s'il te dit :*

*Viens dans mes bras,*

*Tu es sûr que tu vas mourir.*

*Donc, dans ton rêve, tu dois te protéger du mort ou de la morte, et lui dire :*

*Non, non, je ne viens pas, je suis occupé.*

*Et, dans ton rêve, tu ne dois jamais rien donner à un mort : ni verre d'eau, ni pain.*

*Viens dans mes bras*

*Viens*

---

89 *N'oublie pas de respirer*, op.cit. (43).

90 *Ibid.* (76).

*Non, non*<sup>91</sup>

Invitation à rester sur l'autre rive, à continuer à marcher du côté de la vie, le texte qui s'adresse à une deuxième personne, peut-être au lecteur qui referme le livre, dit quelque chose de la possible résistance au malheur de l'être qui a perdu un proche. Au-delà du réel, le texte est entré dans le fantasme, touchant ainsi au cœur d'un imaginaire enfantin qui n'est pas sans rappeler le dernier roman d'Hélène Frappat, *Lady Hunt*, où le fantastique mélange merveilleux et réalisme pour évoquer la maladie et la mort du père et une possible guérison littérale et symbolique de ses filles.

Peut-être fallait-il apprendre à parler autrement de soi et de son enfance pour écrire *N'oublie pas de respirer*. En passer par la fiction des origines, le récit de la Corse et les sons de l'île. La « scansion jubilatoire des nouveaux nés<sup>92</sup> » qui parsème le texte est un langage des sonorités et des sens, au-delà du sens, qui dit sans parler, qui, en dépassant l'intelligible, permet de comprendre sans avoir à dire, proposant une sagesse à l'image de celle des enfants dont Hélène Frappat dit qu'ils sont tous médiums car ils savent la vérité sans avoir besoin de se l'entendre dire<sup>93</sup>. Une des tentatives ici serait de parler de soi sans autobiographie, de se dire autrement.

### ***Se dire autrement***

Se dire autrement, ce serait, on l'a vu, substituer à une écriture du factuel et à la reconstruction authentique du souvenir une écriture de la sensation, fonctionnant par associations libres, et une écriture de la fiction. C'est aussi choisir d'effleurer certains sujets, sans s'appesantir sur ce qui pourrait être traité dans une autobiographie traditionnelle comme un événement traumatique central, le suicide paternel. Évoqué au détour d'une phrase, sans aucune forme de commentaire, le suicide revient pourtant par une forme de balbutiement du texte, scandé par la variation, en début de phrase, du même

---

91 *N'oublie pas de respirer*, op.cit. (93).

92 *Ibid* (64)

93 « Hélène Frappat, le souvenir et l'irrationnel », interview France Inter dans l'émission Jour de Fred, 21 novembre 2013. Disponible sur <http://www.franceinter.fr/emission-jour-de-fred-helene-frappat-le-souvenir-et-lirrationnel> Consulté le 11/05/2016

thème : « Plusieurs années après le suicide de mon père<sup>94</sup> », « À la mort de mon père<sup>95</sup> », « Après la mort de mon père<sup>96</sup> », « Plusieurs années après la mort de mon père<sup>97</sup> ». La fréquence de ces variations, si nombreuses en si peu de pages, et qui suivent la description d'une photographie du père, semble indiquer qu'il se dit ici quelque chose d'essentiel, comme si l'écriture construisait une ébauche de tombeau, alors que la fin du récit approche. Le changement qu'introduisent les notations temporelles dans la répétition indique aussi une forme de progression, comme le texte, en même temps qu'il construit un lieu de mémoire, dessinait un parcours vers la suite, la continuation de la vie au-delà de la mort du père.

Peut-être que le texte cache donc en son écriture un secret, refusant de tout dire, et s'essayant à reconstruire la mémoire par une écriture en rupture avec les attentes d'un lecteur envers l'écriture de soi : le balbutiement du texte est aussi un balbutiement générique, puisque « je », personne centrale de l'autobiographie, est bien vite évacué, et qu'un genre « hybride » apparaît, entre récit, conte et poème en prose. Comment en effet ne pas remarquer le travail typographique les blancs qui mettent en valeur le silence sur lequel s'écrit le texte, et construisent visuellement un poème ? Nous serions ici dans un récit autobiographique poétique. Selon Jean Yves Tadié, le « récit poétique » est un « écrit qui emprunte au poème ses moyens d'actions et ses effets<sup>98</sup> » et qui caractériserait les romans symbolistes et les récits de la modernité comme ceux de Proust ou de Julien Gracq : « [l]'accord avec la Nature et l'intemporel entraîne que le récit poétique se rapproche des mythes. Un sens obscur, polyvalent et soumis, comme tous les niveaux d'expression de ce genre littéraire, au principe d'ambiguïté, se livre et se dérobe à la fois dans son dénouement. Il n'est même guère autre chose, tout au long du déroulement de la narration, que l'histoire d'une expérience et d'une révélation<sup>99</sup> ». Cette définition semble en effet s'appliquer au travail poétique du texte de *N'oublie pas de respirer*, qui, par l'association libre, le rythme et les sonorités, font glisser le sens vers la sensation puis

---

94 *N'oublie pas de respirer*, op.cit. (68).

95 *Ibid.* (69).

96 *Ibid.* (70).

97 *Ibid.* (71).

98 Jean-Yves TADIÉ, *Le Récit poétique*. Paris : Gallimard, 1994 (7).

99 *Ibid.* . (11)

vers un-delà du sens, dans le rêve, où la forme autobiographique retravaillée permet de toucher à l'essence des souvenirs et à la construction de l'enfance.

\*

Ainsi, *N'oublie pas de respirer* s'inscrit dans le domaine de l'écriture de soi de façon tout à fait particulière du point de vue du traitement du souvenir : il s'agit moins de tenter de retrouver le temps perdu de l'enfance en reconstituant par l'écriture le fil des souvenirs que de construire un monde de l'enfance. L'écriture de soi, dans *N'oublie pas de respirer*, relie les différents souvenirs d'enfance par parcours pour leur donner du sens, et les rassemble au sein d'un paysage mémoriel, qui, bien que fragmentaire, a une logique propre : celle de la libre association. Toutes les ressources du souvenir sont mobilisées - perceptions, récits rapportés, langage, références littéraires, contes issus d'un imaginaire collectif – et réinvesties par l'écriture pour donner du mouvement et de la couleur à ce paysage mémoriel.

Carole Delhorme, Diane Gagneret, Anne-Claire Marpeau et Sarah Orsini

## REFERENCES

### *Ouvrage de référence*

FRAPPAT, Hélène. *N'oublie pas de respirer*. Paris : Actes Sud, 2014.

### *Autres ouvrages et travaux de l'auteur*

- *Romans*

FRAPPAT, Hélène. *Sous réserve*. Paris : Allia, 2004.

FRAPPAT, Hélène. *L'agent de liaison*. Paris : Allia, 2007.

FRAPPAT, Hélène. *Par effraction*. Paris : Allia, 2009.

FRAPPAT, Hélène. *Inverno*. Paris : Actes Sud, 2011.

FRAPPAT, Hélène. *Lady Hunt*. Paris : Actes Sud, 2013.

- *Essais*

FRAPPAT, Hélène. *La Violence*. Paris : Flammarion : 2000.

FRAPPAT, Hélène. *Jacques Rivette, secret compris*. Paris : Cahiers du Cinéma, 2001.

- *Articles*

FRAPPAT, Hélène. « Episode VII : Les ogres et les loups par Hélène Frappat », *Le Magazine Littéraire*, 2014.

FRAPPAT, Hélène. « La pensée enténébrée », *Le Magazine Littéraire*, 2015.

*Autres sources textuelles*

BACHELARD, Gaston. *L'Eau et les rêves : Essai sur l'imagination de la matière*. [1942] Paris : Livre de Poche, 1993.

BACHELARD, Gaston. *L'Air et les songes : Essai sur l'imagination du mouvement*. [1943] Paris : Livre de Poche, 1992.

BARTHES, Roland. *Le Bruissement de la langue*. Paris : Seuil, 1993.

BAUDELAIRE Charles. *Les Fleurs du mal*. Paris : Poulet-Malassis et De Broise, 1857.

BERGEZ Daniel, *Littérature et peinture*. Paris : A. Colin, 2004.

BRICOUT, Bernadette, « Conte ». Encyclopaedia Universalis [en ligne], consulté le 9 mai 2016.

CONTE, Gian Biagio, *Memoria dei poeti e sistema letterario*, traduction anglaise de C. Segal : *The Rhetoric of Imitation*, Cornell University, 1986

LEJEUNE, Philippe. *Le Pacte autobiographique*. Paris : Seuil, 1975.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *L'Oeil et l'esprit*. Paris : Folio, 1985.

OSTER, Daniel, « Autobiographie ». *Encyclopaedia Universalis* [en ligne], consulté le 9 mai 2016.

TADIÉ, Jean-Yves. *Le Récit poétique*. Paris : Gallimard, 1994.

### ***Sources audiovisuelles***

- La Voix de Gilles Deleuze- Cours 69- 13/11/1984

URL : [http://www2.univ-paris8.fr/deleuze/article.php3?id\\_article=372](http://www2.univ-paris8.fr/deleuze/article.php3?id_article=372)

Consulté le 11/05/2016

- Hélène Frappat présente *Lady Hunt* :

<https://www.youtube.com/watch?v=bYn0PNMbcvU>

- Hélène Frappat présente *Inverno* :

<https://www.youtube.com/watch?v=YEstgd2VCvQ>