

## L'image textuelle comme mémoire : approche intermédiaire de la littérature francophone

الصورة النصية كذاكرة: مقارنة متعددة الوسائط للأدب الفرنكفوني

Fayçal Amar Saoud Almansouri  
d'éducation – Zuwarah

Université de Zawiya Faculté  
Département de français

[f.almansouri@zu.edu.ly](mailto:f.almansouri@zu.edu.ly)

Numéro académique 1-06-1-0000024572

تاريخ الاستلام: 2026/04/03 تاريخ المراجعة: 2026 /05/02 تاريخ القبول: 2026/05/15- تاريخ النشر: 2026 /06/04

### Résumé

Dans la littérature francophone, l'image inscrite dans le texte n'est pas un simple façon d'agir esthétique, mais une forme de mémoire. Par des métaphores, des visions et des descriptions qui rendent le récit plus riche, les auteurs évoquent des parties du passé, parfois cachées par les récits historiques officiels. L'image devient ainsi un moyen de faire revivre ce qui a été marginalisé – voix, visages et lieux – tout en interrogeant le rapport entre mémoire individuelle et mémoire collective.

Cet article propose d'étudier cette dynamique par une méthode multimédia, c'est-à-dire en examinant les liens entre mots et images, entre écriture et vision. en appuyant sur les travaux de W. J. T. Mitchell (1994), Hans Belting (2004) et Philippe Marion (1997), l'étude explore comment des écrivains francophones – notamment Aimé Césaire, Assia Djebar et Patrick Chamoiseau – transforment le texte en un espace visuel et honoraire. Leurs œuvres prouvent que l'image textuelle n'est pas seulement une perception, mais aussi reconquête, réinvention et documentation. Dans cette perspective, l'expression littéraire visuelle devient une véritable poésie de la mémoire, où l'écriture se fait regard. Elle manifeste des traces du passé, celles que ni le temps ni le mutisme ne peuvent effacer.

**Mots-clés :** image textuelle, mémoire, intermédialité, littérature francophone, visualité, postcolonialité.

### ملخص

في الأدب الفرنكفوني، لا تُعدّ الصورة المُضمّنة في النص مجرد أداة جمالية، بل هي شكل من أشكال الذاكرة. فمن خلال الاستعارات والرؤى والأوصاف التي تُثري السرد، يستحضر المؤلفون شذرات من الماضي، التي قد تُطمسها أحياناً الروايات التاريخية الرسمية. فتصبح الصورة وسيلة لإحياء ما فقد - أصواتاً ووجوهاً وأماكن - وفي الوقت نفسه تُثير تساؤلات حول العلاقة بين الذاكرة الفردية والجماعية.

تقترح هذه المقالة دراسة هذه الديناميكية من خلال منهج متعدد الوسائط، أي بدراسة الروابط بين الكلمات والصور، بين الكتابة والرؤية. وبالاستناد إلى أعمال ديليو. جيه. تي. ميتشل (1994)، وهانز بيلتينغ (2004)، وفيليب ماريون (1997)، تستكشف الدراسة كيف يُحوّل الكُتّاب الفرنكفونيون - ولا سيما إيمي سيزير، وآسيا جبار، وباتريك شاموازو - النص إلى فضاء بصري وتخليدي. تُظهر أعمالهم أن الصورة النصية لا تقتصر على التمثيل فحسب، بل تُرمّم وتُعيد ابتكار وتوثّق. وبهذا الفهم، تُصبح البصرية الأدبية شعرية حقيقية للذاكرة، حيث تتخذ الكتابة وظيفة النظرة. إنها تكشف آثار الماضي، تلك التي لا يحوها الزمن ولا الصمت.

الكلمات المفتاحية: الصورة النصية، الذاكرة، الوسائط المتعددة، الأدب الفرنكفوني، البصرية، ما بعد الاستعمار.

## Introduction

L'image dans la littérature francophone ne se limite pas à un ornement du langage ou à une figure de style. L'image agit comme une matrice de sens et de mémoire, un espace où la parole crée un effet sur le visible. Dans les textes qui racontent la colonisation, l'exil ou la diaspora, l'image sert à atteindre ce qui ne peut plus être dit ou représenté autrement : les traumatismes du passé, les silences de l'histoire, les souvenirs d'un monde fragmenté. Ce lien intime entre écriture et vision fonde ce qu'on appelle aujourd'hui la visualité textuelle, c'est-à-dire la manière dont le texte littéraire fait voir, évoque, et donne forme à l'invisible.

selon mon expérience, le mot image indique toute forme de représentation mentale ou sensorielle d'un objet, d'une idée ou d'un souvenir. D'après W. J. T. Mitchell (1994), l'image ne se limite pas au domaine visuel, mais, elle fait partie d'un système symbolique qui génère du sens. L'image est indissociable du langage. Elle se tisse dans le texte, au point où le visible rencontre le lisible.

La visualité, concept des études de la culture visuelle, désigne la manière dont la perception se façonne sous l'influence de la société, de l'histoire et de la culture (Belting, 2004). Dans la littérature, la visualité montre que le texte peut faire apparaître des images, créer une impression de présence, comme si les mots formaient des images mentales.

À mon avis, la mémoire ne se détermine pas à une simple capacité psychologique ; la mémoire est également un acte culturel et collectif. Elle s'inclut dans les récits, les images et les symboles qui maintiennent le lien entre le passé et le présent. Paul Ricoeur (2000) rappelle que la mémoire demeure toujours narrative, car « se souvenir, c'est raconter ».

La littérature francophone se connaît plus par les contextes historiques et culturels que par la langue. Elle reçoit encore des voix provenant d'espaces longtemps marginalisés — les Caraïbes, le Maghreb, l'Afrique subsaharienne — et crée de nouvelles esthétiques de résistance, de survivance et de réappropriation symbolique (Moura, 1999).

L'apparition de la pensée visuelle dans la littérature francophone postcoloniale fait partie d'un mouvement plus vaste qui questionne la hiérarchie des arts et les limites entre les médias. Après l'indépendance, les écrivains francophones ont recherché de nouvelles formes d'expression capables de rendre l'expérience de la pauvreté et du silence. L'image textuelle apparaît donc comme une tactique de réunir le mot et la vision, l'histoire et la mémoire.

Par exemple, dans la poésie d'Aimé Césaire, le recueil *\*Mémoires d'un retour au pays\** (1939) utilise des images fortes pour rendre la dignité des peuples qui ont perdu leurs droits. Dans le film *\*Love, Imagination\** (1985), Assia Djébar mêle voix, souvenirs et images historiques afin de reconstruire une mémoire féminine et coloniale brisée. Enfin, Patrick Chamoiseau fait du texte un vrai espace visuel, où la langue créole et le récit poétique donnent forme au passé des Antilles.

Les travaux montrent un changement esthétique : le texte n'est plus seulement un lieu d'écriture, le texte devient un lieu de vision. L'image poétique, métaphorique ou symbolique devient un moyen de préserver et un outil pour lutter contre l'oubli.

À partir de ces remarques, la question la plus importante de cette recherche peut être formulée ainsi : comment la visualité textuelle contribue-t-elle à construire une mémoire collective et individuelle dans la littérature francophone ?

L'hypothèse est que la visualité littéraire constitue un espace de résistance et de reconstruction de la mémoire. Elle donne aux écrivains l'occasion de revivre ce que l'histoire coloniale a effacé, de reformuler les blessures du passé et de renouveler les formes de mémoire partagée. Ainsi, la visualité textuelle devient un langage de survie : elle transmet les aspects visuels de la mémoire par le biais des mots.

L'étude adopte une approche multimodale, basée sur une analyse des interactions entre différents façons de représentation, surtout entre le verbal et le visuel (Marion, 1997). Cette approche permet d'observer comment les textes littéraires intègrent des processus symboliques (description, personnification, métaphore visuelle et montage narratif) pour éveiller une expérience visuelle.

Le corpus sélectionné se compose de trois œuvres symboliques :

- *Cahier d'un retour au pays natal* d'Aimé Césaire (1939) ;
- *L'amour, la fantasia* d'Assia Djébar (1985) ;
- *L'esclave vieil homme et le molosse* de Patrick Chamoiseau (1997).
- Ces textes, issus de contextes géographiques et historiques différents, partagent une même préoccupation : celle de rendre visible l'histoire occultée, de transformer la parole en image et d'écrire la mémoire à même le tissu du langage.

Ces textes, issus de contextes géographiques et historiques différents, partagent une même préoccupation : celle de rendre visible l'histoire occultée, de transformer la parole en image et d'écrire la mémoire à même le tissu du langage.

Ainsi, cette recherche vise à montrer que la visualité textuelle, loin d'être un simple effet esthétique, constitue un véritable mode de pensée et de transmission mémorielle. En faisant dialoguer mots et images, les écrivains francophones élaborent une poétique du regard où la mémoire trouve, enfin, un visage.

### 3. Revue de la littérature

La question du rapport entre image, mémoire et écriture dans la littérature francophone a déjà activé de nombreux travaux, mais souvent selon des perspectives partielles — historiques, linguistiques ou esthétiques. Les recherches pionnières de Liliane Louvel (2002) ont permis d'introduire la notion d'« image textuelle », ouvrant la voie à une lecture du texte comme espace visuel. Louvel montre que la littérature a une place importante à la visualité : elle invente ses propres images, capables de rivaliser avec celles de la peinture ou du cinéma.

Dans le champ francophone, Assia Djébar a été étudiée profondément sous l'angle du regard féminin et postcolonial (Moussa, 2018 ; Laronde, 2010). Ces études ont mis en évidence la manière dont l'écriture de Djébar s'appuie sur la visualité pour libérer la mémoire collective, en particulier celle des femmes algériennes. De son côté, la critique césairienne (Fonkoua, 2010 ; Arnold, 1996) a exploré la puissance d'image de la poésie, souvent en lien avec la pensée du visible chez Sartre ou Fanon. Cependant, ces analyses se sont peu intéressées à la dimension intermédiaire de cette visualité.

Chez Édouard Glissant, les recherches se sont centrées sur la poétique de la Relation (Murdoch, 2011 ; Bernabé, 2003), en soulignant la force métaphorique de ses images marines et végétales. Ces études ont éclairé le rôle symbolique de la trace et de la fragmentation, mais sans toujours relier ces procédés à une esthétique visuelle du texte.

Les travaux récents de Mitchell (1994, 2005) et Didi-Huberman (1992) ont vraiment fait évoluer notre façon de voir les choses. Ils ont introduit l'idée de « pensée visuelle », qui dit que les images ne sont pas juste des illustrations de textes, mais des formes de pensée à part entière. Notre recherche récente s'inscrit dans cette lignée. On cherche à réexaminer la littérature postcoloniale francophone en se concentrant sur la visualité textuelle comme outil de mémoire. Cela signifie qu'on voit les textes comme des lieux où se mêlent perception, langage et histoire.

#### 4. Cadre théorique et méthodologique

L'étude de la dimension visuelle dans la littérature francophone requiert l'intégration de plusieurs champs de connaissances : la théorie du multimédia, la théorie de l'image et la réflexion sur la mémoire. Ces approches nous aident à comprendre comment un texte peut être plus qu'une simple description du monde visuel ; il peut constituer un espace où se manifestent les tensions entre dire et voir, entre absence et présence.

##### 4.1. L'approche médiatique : Réflexions sur les transitions entre mots et images

Le concept de multimédia est fondamental dans les études littéraires contemporaines. Il désigne toutes les interactions entre différents médias, qu'il s'agisse de transferts de formes, de jeux linguistiques ou de dialogues interartistiques. Klaus Klöfer fut parmi les premiers à proposer une définition claire de ce terme : pour lui, toute œuvre médiatisée est « un texte qui entretient une relation significative avec un autre média ». C'est un espace où le texte intègre les caractéristiques du visuel, de l'auditif ou du cinéma.

Lars Elleström a approfondi cette notion en distinguant plusieurs niveaux d'intermédialité : la transformation, lorsque le texte adopte des formes propres à un autre médium, et la combinaison, lorsqu'il intègre directement des éléments visuels dans sa structure narrative. Ces

distinctions permettent de voir la littérature comme un lieu de passage entre les médias, où la frontière entre l'image et le mot devient poreuse. L'intermédialité constitue "un pont entre les différences médiatiques fondé sur les similitudes entre les médias".

Dans le champ francophone, Liliane Louvel a montré que le roman moderne est habité par un "désir d'image". Ce désir se traduit par des descriptions qui se lisent comme des tableaux, des visions qui se tissent à l'intérieur de la narration. La picturalité est "l'ensemble des marqueurs textuels qui produisent un effet de tableau dans le texte". Le texte ne contient pas nécessairement d'images au sens matériel, mais il en reproduit la logique visuelle, la composition et l'intensité sensible. Cette approche est particulièrement utile pour lire des œuvres où la mémoire passe par le regard, comme chez Assia Djébar, Aimé Césaire ou Édouard Glissant, où la parole poétique devient image, et l'image, à son tour, devient acte de mémoire.

L'approche intermédiaire offre un cadre pertinent pour comprendre comment les écrivains francophones construisent une visualité du souvenir, une mémoire à la fois écrite et imagée. Le texte est capable de générer de véritables "effets de tableau", faisant de l'écriture un espace où la mémoire se donne à voir autant qu'à lire.

#### **4.2. Théorie de l'image et de la visualité : du regard à la trace**

L'analyse de la dimension visuelle d'un texte s'appuie également sur des théories fondamentales du domaine de l'image. Dans son ouvrage *\*La Chambre lumineuse\**, Roland Barthes distingue deux systèmes de regard : le premier, « l'étude », renvoie à l'intérêt culturel, et le second, le « point », cet instant saisissant dans le visuel qui touche la sensibilité du spectateur. Barthes définit ce dernier comme « cette rencontre fortuite qui, en [photographie], me pique (voire me blesse, et me captive) ». Appliquée à la littérature, cette distinction met en lumière comment quelques passages textuels peuvent inciter une émotion visuelle immédiate : un mot, une image poétique ou un détail narratif « pique » la mémoire du lecteur, déclenchant une expérience émotionnelle qui surpasse la simple compréhension intellectuelle du texte.

Dans son ouvrage *\*La Théorie de l'image\** (1994), W.J.T. Mitchell propose de dépasser la séparation traditionnelle entre le verbal et le visuel. Selon lui, les images ne sont pas de simples illustrations du langage, mais participent activement à la production de sens. Comme il l'affirme, « tous les médias sont des médias mixtes », soulignant ainsi l'interaction constante entre texte et image. Dans cette perspective, l'image littéraire n'est pas une simple métaphore, mais possède une relative autonomie et un pouvoir symbolique propre.

Cette conception trouve un écho dans les travaux de Georges Didi-Huberman, qui insiste sur la dimension temporelle de l'image. Dans *Devant le temps*, il écrit que « l'anachronisme traverse toutes les contemporanéités », montrant que toute image est habitée par plusieurs temporalités à la fois. L'image apparaît alors comme une survivance : une trace du passé qui persiste dans le présent et continue d'agir sur le regard. Dès lors, l'image littéraire ne se réduit pas à une figure de style ; elle devient un lieu de mémoire où se rencontrent passé et présent, visible et invisible, histoire et imagination.

Daniel Arasse et Louis Marin avaient déjà souligné cette idée : voir une image, c'est toujours voir à travers une histoire, une mémoire du regard. Marin (1993) parle d'« opération de visibilité » : ce qui se donne à voir n'est jamais immédiat, mais toujours construit, interprété et médiatisé. Comme il l'affirme, « la représentation ne présente jamais la chose elle-même, mais son effet de présence ». L'image n'est donc pas un simple reflet du réel ; elle constitue un dispositif qui organise le regard et produit du sens.

Appliquée à la littérature francophone, cette théorie de la visualité permet de comprendre comment l'image textuelle fait surgir des présences absentes — des paysages perdus, des visages effacés ou des souvenirs colonisés. Elle n'est pas ornementale : elle réactive une mémoire. En donnant une forme sensible à ce qui n'est plus visible, l'écriture produit un véritable effet de présence qui rend à nouveau perceptibles des fragments du passé. L'image littéraire devient ainsi un lieu de médiation entre mémoire et représentation, entre absence et survivance.

#### 4.3. Mémoire et image : entre collectif et personnel

Chaque image littéraire évoque un souvenir. Paul Ricoeur (2000) a démontré que la mémoire est indissociable du récit : se souvenir, c'est donner forme au passé par son récit. C'est simultanément reconstruction et interprétation. Comme l'écrivait Ricoeur, « le récit est le gardien du temps » (Mémoire, Histoire, Oubli). Dans cette perspective, la littérature devient un espace où la mémoire se construit par le langage, mais aussi par les images évoquées par le texte. Maurice Halbwachs (1950) avait déjà établi que la mémoire est collective par essence : elle se forme au sein des cadres sociaux du souvenir, au sein des groupes et des communautés. Comme il l'écrivait, « en société, une personne acquiert, se souvient, reconnaît et situe ses souvenirs » (Mémoire collective). Pierre Nora (1984) a développé cette idée en parlant de lieux de mémoire, ces espaces symboliques – repères, récits, images – où prend forme la conscience du passé. La littérature francophone, ancrée dans les contextes postcoloniaux, devient précisément un de ces lieux : les textes y font office de monuments vivants, où mots et images s'unissent pour sauver ce qui était menacé d'extinction.

Dans l'œuvre d'Assia Djebar, les images de femmes, du voile et des paysages algériens reconstruisent une mémoire féminine effacée par la guerre et le patriarcat. Comme elle l'écrit : « Écrire ne tue pas la voix, mais l'éveille » (Amour, Imagination). Aimé Césaire, dans sa prose captivante, ravive la mémoire africaine à travers des images de la terre, du corps et de la renaissance, déclarant : « Ma bouche sera une bouche pour les malheurs qui n'ont pas de bouche » (Cahier du retour). Enfin, Édouard Glissant conçoit la mémoire comme un archipel, composé de fragments et de formes hybrides, où la vision poétique se substitue à la chronologie historique ; selon lui, « nous revendiquons notre droit à l'ambiguïté » (Poétique de la relation). Ces auteurs utilisent les images pour réinventer la mémoire : ils peignent avec des mots ce que l'histoire a effacé.

#### 4.4. Justification du choix de l'anthologie et description de la démarche analytique comparative

L'anthologie sélectionnée – « Amour, Imagination » (Djebar, 1985), « Cahier d'un retour au pays » (Césaire, 1939) et « La Poétique du rapport » (Glissant, 1990) – répond à une logique à la fois géographique et esthétique. Ces trois œuvres, issues de régions francophones distinctes

(Maghreb, Caraïbes et Antilles), partagent une préoccupation commune : faire du texte un espace de mémoire et d'image. Leur comparaison permet d'observer la diversité des modes de vision et des stratégies de mémoire dans la littérature postcoloniale.

La **méthode analytico-comparative** adoptée combine une lecture thématique et formelle. Elle consiste à :

1. Identifier les procédés textuels qui produisent des effets visuels (métaphores, descriptions picturales, images symboliques).
2. Examiner la fonction mémorielle de ces images (quelles expériences, quels traumatismes ou quelles identités elles réactivent).
3. Comparer les dispositifs poétiques et narratifs mis en œuvre par les trois auteurs pour transformer le texte en espace visuel.

Cette méthode, inspirée des travaux de Louvel (2002) et de Clüver (1997), vise à mettre en évidence la **dimension intermédiaire de la mémoire** : comment le texte francophone devient-il à la fois écriture, image et trace du passé ? L'enjeu n'est pas seulement esthétique, mais aussi politique : comprendre comment la littérature francophone résiste à l'effacement par la puissance du regard et de la parole.

#### 5. Analyse : L'image comme écriture de la mémoire

L'image, dans la littérature francophone, est bien plus qu'une figure esthétique. Elle devient une manière d'écrire la mémoire, de traduire en vision ce que l'histoire a tu. Chez Djébar, Césaire et Glissant, la visualité agit comme un langage parallèle, un outil de résistance et de réinvention. Elle rend visibles les blessures coloniales, mais aussi les forces de survie qui naissent du regard. Ces trois écrivains transforment le texte en un lieu d'images, où la mémoire se lit autant qu'elle se voit.

##### 5.1. La visualité de la mémoire coloniale chez Assia Djébar

Dans *L'Amour, la fantasia* (1985), Assia Djébar construit une écriture où la mémoire se fait image. Elle y entremêle la guerre d'Algérie, l'histoire coloniale et sa propre expérience de femme. Son écriture n'est pas seulement récit : elle est montage visuel, faite de plans, de visions, de fragments. Djébar filme avec les mots.

- La mémoire visuelle de la guerre d'Algérie

Les premières pages du roman rejouent l'imaginaire colonial à travers des descriptions inspirées de tableaux historiques. Les scènes de bataille, les silhouettes d'officiers français et les ruines d'Alger sont dépeintes avec une précision picturale. Djébar écrit comme on cadre une image, comme si la littérature devait suppléer à l'absence d'archives visuelles du côté algérien. Comme l'affirme elle-même : « J'écris à force de me taire » (*L'Amour, la fantasia*).

Ce procédé relève de ce que Georges Didi-Huberman (2000) appelle la survivance des images : l'image, même fictive, conserve la trace d'un réel disparu. Selon ses mots, « les images sont faites pour survivre » (L'Image survivante). En décrivant les femmes cachées derrière les murs, les voiles et les regards fuyants, Djebbar reconstitue un album de la mémoire coloniale, mais depuis l'intérieur. Elle montre ce que les images officielles ont effacé : les visages féminins, les gestes du quotidien, les regards interdits.

- **Le corps féminin comme palimpseste**

L'un des apports majeurs de L'Amour, la fantasia réside dans l'utilisation du corps féminin comme surface de mémoire. Djebbar compare souvent la peau au parchemin, le corps à un texte réécrit sans cesse. Je vois le corps comme un palimpseste, un espace où les traces de la colonisation se mêlent au désir d'émancipation. Assia Djebbar écrit : « le corps de la femme est le lieu premier de l'enfermement », ce qui montre que le corps porte l'histoire et la mémoire.

Dans un passage célèbre, l'écrivaine dit que la femme algérienne « porte en elle la mémoire de toutes les femmes muettes ».

L'image corporelle se transforme alors en archive vivante. Comme le souligne Roland Barthes, le punctum est ce qui « me point (mais aussi me meurtrit, me poigne) » (La Chambre claire, 1980). L'image retient ainsi ce qui menace de disparaître ; ici, elle retient la douleur, mais aussi la dignité.

- **Le regard comme acte de libération et de reconstruction identitaire**

Chez Djebbar, voir devient un acte politique. Le regard féminin, longtemps interdit dans la culture coloniale et patriarcale, est réhabilité comme instrument de liberté. La narratrice observe, filme mentalement, reconstruit par la vision ce que la parole ne peut dire. Cette réappropriation du regard illustre ce que Liliane Louvel nomme le désir d'image : le texte s'écrit pour voir autrement. Comme l'affirme Djebbar : « Je regarde, donc j'écris. » Ainsi, L'Amour, la fantasia fait de la visualité un acte de résistance. L'image n'est pas simple illustration, elle est un geste de mémoire et d'affirmation identitaire. Djebbar redonne aux femmes la possibilité de se voir et d'être vues autrement que par les yeux du colonisateur.

## 5.2. L'image poétique et la mémoire collective chez Aimé Césaire

Chez Aimé Césaire, la mémoire collective naît d'un déferlement d'images. Dans Cahier d'un retour au pays natal (1939), le poète martiniquais tisse un immense réseau de visions cosmiques, telluriques et mythiques pour redonner voix au peuple noir. La poésie devient un miroir du monde, mais aussi un lieu de transformation : le mot y est matière, couleur, souffle.

- **Les images cosmiques et telluriques**

Le texte de Césaire déborde d'images de la terre, du feu, de la lave, de la boue. Cette poésie poétique du sol et de la création relie la mémoire du peuple à la nature elle-même. L'image

poétique fonctionne ici comme un archétype — au sens jungien du terme —, une image originaire où se condense la mémoire collective.

Césaire décrit la terre martiniquaise comme une entité vivante, blessée, mais résistante. Ce lien entre la nature et la mémoire rejoint la pensée de Glissant sur la Relation : la terre devient mémoire du monde. Comme le dit Ricœur (2000), « se souvenir, c'est aussi habiter le temps » — et chez Césaire, cette habitation passe par le paysage imagé.

- **Les images cosmiques de Césaire — volcans, astres, mers — ne sont pas décoratives.**

Elles traduisent un mouvement de reconquête. Le poète redonne une visibilité au passé de l'Afrique et de la diaspora noire, invisibilisés par la colonisation. L'image devient alors un outil de réappropriation symbolique. Comme l'affirme Césaire : « Ma bouche sera la bouche des malheurs qui n'ont point de bouche. » Mitchell (1994) explique que les images « pensent » : elles produisent des significations qui échappent au langage discursif. Chez Césaire, les images de renaissance (le phénix, la sève, la lumière) incarnent la volonté de régénérer une âme collective. Elles sont à la fois poétiques et politiques. L'image poétique comme reconstitution du monde

L'imaginaire césairien ne se contente pas de rappeler un passé perdu. Il crée un monde nouveau, une cosmologie poétique. La mémoire devient ici créatrice : elle ne se limite pas à la commémoration, mais engendre une nouvelle vision du réel. C'est ce que Didi-Huberman appelle une « mémoire active » — une mémoire qui agit, qui transforme.

Césaire écrit ainsi la mémoire en images pour faire advenir un peuple. La poésie devient une épopée visuelle, une fresque du devenir. Dans cette perspective, *Cahier d'un retour au pays natal* est moins un récit de retour qu'un acte de vision : voir pour renaître, se voir pour exister.

### 5.3. L'image-mémoire du trauma historique chez Édouard Glissant

Édouard Glissant, dans *Le Quatrième siècle* (1964), s'attache à une autre dimension de la mémoire : celle du **trauma historique**. L'esclavage, la déportation et la dispersion forment un passé fragmenté, difficile à dire. Pour l'évoquer, Glissant invente une écriture de la **trace** : des images brisées, des récits en éclats, une langue en archipel.

Dès les premières pages, Glissant installe une tension entre ce qui peut être vu et ce qui reste invisible. Le paysage antillais, baigné de lumière, cache les blessures de la plantation. Cette dialectique du visible et de l'invisible renvoie à la définition de l'image chez Louis Marin (1993) : l'image n'est jamais ce qu'elle montre, mais ce qu'elle fait deviner. Glissant fait de cette invisibilité une esthétique : la mémoire ne peut être dite frontalement, elle doit être suggérée, fragmentée, parfois murmurée. L'image devient alors une forme d'allusion poétique, un langage de l'ombre. Comme l'écrit Glissant : « *Agis dans ton lieu, pense avec le monde.* »

- **L'image fragmentée comme écriture de la trace**

Le roman se construit comme une mosaïque de voix, de visions et de temporalités. Chaque fragment porte une image : une main, un bateau, une lumière, un cri. Ces éléments dispersés composent une mémoire éclatée, à l'image du peuple qu'ils représentent. Halbwachs (1950) rappelait que la mémoire collective n'est jamais totale : elle se reconstruit à partir de traces. Glissant en fait le principe même de son écriture. La fragmentation du texte devient le reflet d'une histoire morcelée, où chaque image est un vestige du passé.

- **La mémoire de l'esclavage et la poétique de la Relation**

Pour Glissant, la mémoire de l'esclavage n'est pas seulement un héritage douloureux ; elle est le point de départ d'une poétique de la Relation, où les identités se mêlent et se transforment. Les images de la mer, du vent et des racines figurent cette dynamique. La mer, en particulier, devient une image-matrice : lieu du passage et du naufrage, mais aussi espace de réinvention. Comme l'écrit Glissant, « *la mer est histoire* » (*Le Discours antillais*), formule qui condense la mémoire des traversées, des ruptures et des recompositions. Hans Belting (2004) parle de « mémoire des images » : les images ne conservent pas seulement des souvenirs, elles produisent des formes de lien. Dans l'œuvre de Édouard Glissant, la visualité tisse une mémoire partagée entre les peuples dispersés de la Caraïbe. L'image, en ce sens, n'est pas reconstitution du passé, mais invention du présent.

### **Synthèse : une esthétique du regard-mémoire**

De Djébar à Césaire, de Césaire à Glissant, la mémoire se dit toujours par l'image. Chez chacun d'eux, la visualité textuelle devient un outil de réappropriation : des corps féminins libérés du silence, des peuples réinvestissant leurs mythes, des communautés refaisant lien autour de leurs traces. L'image agit comme une archive mouvante. Elle n'est jamais fixe, mais en devenir. Elle ne se contente pas de représenter : elle pense, elle transmet, elle relie. En cela, la littérature francophone invente une **écriture du regard**, où se rejoignent la mémoire individuelle et la mémoire collective.

## 6. Les résultats

Les analyses comparées menées sur *L'Amour, la fantasia* (Djébar, 1985), *Cahier d'un retour au pays natal* (Césaire, 1983) et *Le Quatrième siècle* (Glissant, 1997) permettent de dégager plusieurs résultats essentiels.

D'abord, la **visualité textuelle apparaît comme un opérateur de mémoire**. Dans ces trois œuvres, les images littéraires ne cherchent pas à reproduire la réalité, mais à la ressaisir sous une forme sensible. Chez Djébar, la mémoire passe par la reconstitution de scènes visuelles de la colonisation : le regard de la narratrice, les photographies, les visions du passé deviennent des relais d'une mémoire collective féminine. L'image a ici une fonction réparatrice.

Ensuite, la visualité se révèle être un **langage de résistance**. Chez Césaire, la prolifération d'images cosmiques transforme le poème en un espace de renaissance symbolique.

Les images ne décrivent pas : elles agissent. Elles réinventent le monde après la déshumanisation coloniale. Cette dynamique rejoint la pensée de Mitchell (1994), pour qui “l’image pense” autant qu’elle montre.

Enfin, la visualité, chez Glissant, s’impose comme **écriture du fragment et de la trace**. Les images incomplètes, diffractées ou obscures traduisent la difficulté de dire le trauma de l’esclavage. Cette esthétique de la discontinuité correspond à ce que Didi-Huberman (1992) appelle “le survivant de l’image” — une forme qui résiste à la disparition.

Ainsi, les résultats confirment l’hypothèse de départ : la visualité littéraire, dans la littérature francophone postcoloniale, n’est pas décorative mais profondément **mémorielle et politique**. Elle constitue un espace de recomposition du passé, où la langue devient image et où l’image devient mémoire. Ces trois auteurs illustrent chacun une facette de ce processus : Djébar la visualité du corps et du témoignage, Césaire celle du mythe et de la création, Glissant celle de la trace et de la relation.

En somme, la visualité textuelle agit comme un **dispositif de transmission culturelle**, un langage qui unit le visible et l’invisible. Elle confirme que la mémoire, dans le monde francophone, ne se dit pas seulement : elle se regarde, se rêve, et s’écrit.

## 7. Discussion

Les analyses menées à partir des œuvres d’Assia Djébar, d’Aimé Césaire et d’Édouard Glissant révèlent une constante majeure : dans la littérature francophone, l’image n’est pas un simple outil d’évocation, mais une véritable matrice de sens où s’articulent mémoire, histoire et identité. Chacun de ces écrivains, à travers des formes et des esthétiques propres, mobilise la visualité pour inscrire dans le langage une résistance à l’effacement. L’image devient ainsi le lieu d’un dialogue entre le visible et l’invisible, entre ce qui a été vécu et ce qui demeure à reconstruire.

Chez **Assia Djébar**, la visualité prend la forme d’une écriture du regard. Ses textes donnent à voir les blessures de l’histoire coloniale à travers le corps, la mémoire féminine et la trace photographique. L’image agit ici comme une scène de réappropriation : elle permet aux voix étouffées de se rendre visibles. Cette fonction de dévoilement relie Djébar à **Aimé Césaire**, pour qui la visualité poétique devient un cri, une explosion de formes et de couleurs chargées d’histoire. Ses images cosmiques et telluriques réinvestissent la langue française pour en faire le lieu d’une renaissance collective. Dans les deux cas, l’image ne se limite pas à représenter : elle agit, elle réanime le passé en le projetant dans un futur possible.

Chez **Édouard Glissant**, l’image se fait plus fragmentaire, plus instable. Elle épouse la discontinuité de la mémoire traumatique, celle de l’esclavage et de la déportation. En travaillant sur la trace plutôt que sur la reconstitution, Glissant redonne à la littérature son rôle de médiation entre l’absence et la présence. Le visible devient ici un palimpseste où s’inscrivent les voix multiples de la Relation — cette vision du monde où les mémoires ne s’annulent pas

mais s'entrelacent. L'image glissantienne, souvent brisée, est le miroir d'une histoire qu'aucun récit linéaire ne peut entièrement contenir.

Mis en regard, ces trois univers littéraires montrent que la visualité n'est pas une simple composante esthétique ; elle relève d'un **processus sémiotique et politique**. Dans la langue francophone postcoloniale, le mot cherche à redevenir regard, à rendre sensible ce que l'histoire a tenté d'effacer. L'image textuelle, en convoquant des formes symboliques et affectives, devient un espace de **transmission de la mémoire** : elle relie les générations, répare les fractures, et invente de nouveaux modes de présence du passé.

Ce pouvoir de la visualité réside dans sa **polyvalence sémiotique**. Elle circule entre le texte et l'imaginaire du lecteur, elle ouvre des zones de résonance où le sens se construit par couches successives. L'image, dans ce contexte, agit comme un signe pluriel — à la fois trace et promesse, blessure et lumière. En cela, elle dépasse la fonction de simple ornement littéraire : elle incarne une **éthique du souvenir**, un geste d'écriture qui refuse le silence.

Ainsi, la visualité francophone se présente comme une esthétique de la survivance. Elle n'efface pas la douleur de l'histoire, mais la transforme en puissance créatrice. L'image textuelle devient alors un espace de passage — entre les langues, les mémoires, les mondes — où la littérature continue d'exercer sa fonction la plus essentielle : **faire voir pour ne pas oublier**.

## 8. Conclusion

Au terme de cette étude, il apparaît que l'image textuelle, dans la littérature francophone, dépasse largement sa dimension esthétique pour devenir une véritable écriture de la mémoire. À travers l'approche intermédiaire, nous avons pu montrer que la visualité littéraire constitue un espace de dialogue entre le visible et le dicible, entre la trace du passé et sa réactivation par la parole. Djébar, Césaire et Glissant, chacun à sa manière, ont fait de la puissance visuelle du langage un instrument de résistance et de reconstruction identitaire.

Sur le plan théorique, cette recherche confirme l'importance d'une lecture croisée entre sémiotique, esthétique et mémoire culturelle. Les apports de Barthes, Mitchell, Didi-Huberman ou Ricœur permettent de comprendre que l'image n'est jamais figée : elle vit, circule, se réinvente dans le regard du lecteur. L'image littéraire agit comme un lieu de passage entre les disciplines, mais aussi entre les mémoires collectives. Elle rappelle que l'histoire n'existe pas sans regard, et que la littérature, en la réécrivant, lui redonne forme.

Sur le plan analytique, l'étude a montré comment la visualité peut traduire la douleur, la survivance et l'espoir. Chez Djébar, elle répare le silence des femmes ; chez Césaire, elle ressuscite une mémoire cosmique ; chez Glissant, elle tisse les fragments du trauma en une poétique du lien. Dans ces œuvres, l'image est un geste de mémoire, un acte de transmission, mais aussi une promesse de renaissance.

Enfin, cette réflexion ouvre des perspectives vers d'autres formes de visualité francophone. Les correspondances entre texte, cinéma, photographie ou arts plastiques méritent d'être explorées pour comprendre comment la littérature dialogue aujourd'hui avec les autres arts du visible. Une **poétique de la visualité francophone** reste à construire : elle permettrait d'articuler la mémoire et l'imaginaire dans une esthétique du regard, où l'acte d'écrire serait, avant tout, un acte de voir.

## 9. Bibliographie

### Ouvrages théoriques et critiques

- Barthes, R. (1980). *La chambre claire : Note sur la photographie*. Paris : Gallimard.
- Belting, H. (2004). *Pour une anthropologie des images*. Paris : Gallimard.
- Clüver, C. (1997). *Intermediality and Interart Studies. Comparative Literature and Culture*, 1(3).
- Didi-Huberman, G. (1992). *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*. Paris : Minuit.
- Djebar, A. (1985). *L'Amour, la fantasia*. Paris : Albin Michel.
- Elleström, L. (2010). *Media Borders, Multimodality and Intermediality*. London : Palgrave Macmillan.
- Glissant, É. (1997). *Le Quatrième siècle*. Paris : Gallimard.
- Halbwachs, M. (1950). *La mémoire collective*. Paris : PUF.
- Louvel, L. (2002). *L'Œil du texte : texte et image dans la littérature de langue anglaise*. Rennes : Presses Universitaires de Rennes.
- Marion, P. (1997). *Traces en cases : essai sur la bande dessinée et le récit médiatique*. Louvain-la-Neuve : Academia-Bruylant.
- Mitchell, W. J. T. (1994). *Picture Theory : Essays on Verbal and Visual Representation*. Chicago : University of Chicago Press.
- Mitchell, W. J. T. (2005). *What Do Pictures Want? The Lives and Loves of Images*. Chicago : University of Chicago Press.
- Nora, P. (Dir.). (1984–1992). *Les Lieux de mémoire* (3 vol.). Paris : Gallimard.
- Ricœur, P. (2000). *La mémoire, l'histoire, l'oubli*. Paris : Seuil.
- Said, E. (1978). *Orientalism*. New York : Vintage Books.
- Sartre, J.-P. (1940). *L'imaginaire*. Paris : Gallimard.