

# Le concept linguistique d'image

**Philippe MONNERET**

Sorbonne Université Lettres, STIH

## Résumé

Les métaphores et certaines expressions idiomatiques ont la propriété d'être perçues comme imagées ou « figurées ». La reconnaissance de cette propriété ne relève pas seulement d'une analyse métalinguistique mais aussi bien d'une appréhension ordinaire du langage, épilinguistique, dans la mesure où elle ne semble pas requérir d'apprentissage explicite mais procéder d'une analyse spontanée, naturellement acquise à partir d'un certain degré de maîtrise de la langue. Pourtant, en dépit de son caractère trivial ou ordinaire, cette propriété que possèdent certaines expressions linguistiques d'être perçues comme si elles étaient des images ou comme on percevrait des images, c'est-à-dire avec un effet d'image, présente un caractère foncièrement énigmatique : comment se fait-il que du langage soit pris pour de l'image ? Cet article vise donc à construire un concept linguistique d'image, en faisant appel, dans le cadre d'une linguistique théorique, à des apports issus d'autres disciplines que la linguistique, notamment les sciences cognitives et la philosophie.

## Abstract

*Metaphors and idiomatic expressions have the property of being perceived as images or as "figurative" expressions. The recognition of this property is not only a matter of metalinguistic analysis but also of an ordinary apprehension of language (epilinguistic), insofar as it does not seem to require explicit learning but to proceed from a spontaneous analysis, naturally acquired from a certain degree of development of language. However, despite its trivial or ordinary character, this property that certain linguistic expressions possess of being perceived as if they were images or as one would perceive images, that is to say with an image effect, presents a fundamentally enigmatic character: how is it that language is mistaken for an image? This paper aims at building a linguistic concept of image, by calling upon, within the framework of theoretical linguistics, contributions from other disciplines than linguistics, notably cognitive sciences and philosophy.*

## 1. Phraséologie, polysémie et image

Pourquoi y a-t-il des phrasèmes plutôt que rien ? Pourquoi ces « exceptions » si fréquentes au grand principe sémantique de compositionnalité ? La réponse la plus évidente est certainement la réponse cognitive : parmi les moyens dont une langue dispose pour accroître ses possibilités de dénomination, les plus économiques sont la polysémie et la phraséologie parce que ces processus n'obligent pas à mémoriser de nouvelles unités lexicales (ou grammaticales) mais procèdent par un réarrangement d'unités déjà disponibles, déjà mémorisées. La polysémie réinvestit un signe en lui donnant un signifié nouveau, mais qui entretient une relation de similarité avec l'un des signifiés disponibles, ce nouveau signifié permettant au signe d'élargir son champ de dénomination à une nouvelle catégorie. La phraséologie combine des unités disponibles qui conservent chacune leur(s) signifié(s) et leur signifiant, mais selon un mode combinatoire qui excède le champ de prévisibilité de la compositionnalité, et par conséquent délivre un sens qui n'est pas celui que forme une contiguïté syntagmatique ordinaire<sup>1</sup>. Ces dénominations polylexicales permettent de combler des lacunes lexicales d'un sujet parlant sans que celui-ci ait besoin de recourir à aucune unité lexicale nouvelle. La phraséologie et la polysémie sont donc des processus dont le système de la langue dispose pour se développer au-delà de son périmètre actuel, et dont l'efficacité se mesure à l'économie de moyens cognitifs qu'ils permettent, par rapport à l'intégration d'unités entièrement nouvelles<sup>2</sup> (création lexicale, emprunt, etc.). La phraséologie résulte d'un processus cognitif de synthèse fondé sur une relation de contiguïté qui tend à l'unité (une série d'éléments contigus est perçue comme une entité unique) ; la polysémie résulte d'un processus cognitif d'analogie fondé sur une relation de similarité qui tend à l'identité (des éléments similaires tendent à être perçus comme identiques). Ces deux processus cognitifs jouent un rôle majeur dans la structuration (plan collectif) et la systématique (plan individuel) des langues et des discours.

Selon un grand principe bien connu de linguistique théorique<sup>3</sup>, que l'on pourrait nommer le principe de *différenciation*, les processus linguistiques ne connaissent pas la redondance : on ne saurait concevoir que deux processus linguistiques aient exactement la même utilité, la même fonction. Par conséquent, si la polysémie et la phraséologie sont deux moyens cognitivement économiques d'enrichir quantitativement les systèmes linguistiques, il doit exister (au moins) un plan sur lequel ils se différencient du point de vue de leurs effets cognitifs. Dans le cas de la polysémie et de la phraséologie, l'une des hypothèses envisageables est la

- 
1. C'est pourquoi, par exemple, de nombreux enfants, avant de connaître les mots *narine* ou *orteil*, utilisent plus ou moins spontanément les phrasèmes *trous de nez* ou *doigts de pied* (dont le caractère phraséologique est évident).
  2. Pour un sujet donné à un moment donné.
  3. Mais il s'agit sans doute aussi d'un principe cognitif général.

suiivante : ce plan est celui de l'image. Non pas que la polysémie ne puisse produire de la figurativité, mais parce que le rôle que joue l'image dans la polysémie diffère foncièrement de celui qu'il joue dans la phraséologie. En un mot, si l'image n'est qu'une configuration parmi l'ensemble des procédés permettant de produire de la polysémie (au moyen de cet opérateur de polysémie particulier qu'est la métaphore, mais qui n'est qu'un opérateur de polysémie parmi d'autres), l'image joue un rôle fondamental dans la phraséologie : le figement produit généralement de l'image et les cas de phrasèmes non imagés sont (au moins apparemment) l'exception, à la différence de la polysémie non imagée, qui est une configuration parfaitement usuelle. Au point qu'on tend parfois à confondre, dans l'usage commun, l'expression *imagée* et l'expression *idiomatique*.

Cette thèse sur la distinction entre phraséologie et polysémie ne sera pas examinée pour elle-même dans cet article. Car pour être en mesure d'argumenter à ce propos, il est nécessaire, au préalable, de savoir précisément à quoi réfère le terme *image*. Il convient donc en premier lieu de clarifier la notion d'image, ou, plus précisément, de définir le concept linguistique d'image. C'est sur ce point précis que l'on se concentrera ici : qu'entend-on exactement par « image » lorsqu'il est question de mots, d'expressions ou de phrases ? Si l'on se penche sérieusement sur la question, cette propriété que possèdent certaines expressions linguistiques d'être perçues comme si elles étaient des images ou *comme on percevrait des images*, c'est-à-dire avec un *effet d'image*, présente un caractère foncièrement énigmatique : comment se fait-il que du langage soit pris pour de l'image ? Ou, plus exactement, que des mots, dans certaines de leurs configurations, tendent à donner à celui qui les reçoit une impression d'image ? Car nos mots sont avant tout des entités sonores, non pas des entités visuelles<sup>4</sup>. Et, si l'on n'a cessé de revenir, dans la littérature si pléthorique consacrée aux figures, à l'analyse aristotélicienne de la métaphore, a-t-on vraiment pris la mesure de ce que signifie l'idée proposée dans la *Rhétorique* (et dans la *Poétique*) selon laquelle la métaphore « fait image » ou, littéralement, « place sous les yeux » (*πρὸ ὀμμάτων τίθεσθαι*, [III, 10,1410 b 33]) ?

Au plan bibliographique, très peu de publications ont abordé directement cette question. Je n'ai rien trouvé en langue anglaise et, en français, le seul article qui traite directement du problème examiné ici est celui de Marc Bonhomme (2007), « Sémantique de la métaphore et imagerie » – qui indiquait déjà le peu d'intérêt des chercheurs pour cette question :

Malgré son caractère manifeste, cette dimension imageante de la métaphore est peu étudiée par les sémanticiens, sans doute en raison de son statut linguistique discutable et des problèmes de théorisation qu'elle pose. (p. 17)

4. En dépit de l'existence d'une sphère graphique dans certaines langues, ou d'une dimension visuelle dans le cas des langues des signes, ou encore de la possibilité d'une exploitation esthétique de l'espace de la page écrite, comme dans le cas des calligrammes par exemple.

Marc Bonhomme propose une caractérisation de ce qu'il nomme la « dimension imageante de la métaphore », qui rejoint en partie notre propos. Nous nous y référerons à plusieurs reprises.

## 2. Deux perspectives pour l'analyse de l'image verbale : perspective épilinguistique et perspective métalinguistique

Mais la question doit encore être précisée. Certes, il semble incontestable qu'un effet d'image soit produit par certains énoncés. Une expression idiomatique comme *couper les ponts* est perçue comme imagée par opposition à son équivalent non imagé qu'est, par exemple, *cesser toute relation*. Tel est le point de départ, apparemment solide, de notre interrogation. Mais plusieurs problèmes apparaissent immédiatement.

Prétendre qu'un effet d'image est perçu est une affirmation que l'on pourrait assez facilement évaluer au moyen d'un protocole psycholinguistique approprié. Mais rien ne garantit que la conception épilinguistique de l'imagé coïncide avec une véritable image, ou tout au moins avec ce que l'on a envie de considérer spontanément comme une image. Considérons les exemples suivants<sup>5</sup> :

- (1) Responsable de la boutique Manon des Villes, au cœur de la galerie commerciale d'Auchan Poitiers Sud, Christine Chollet en ce lundi matin emprunte à son grand fils une expression imagée : « Je suis vénère. » (*La Nouvelle République du Centre-Ouest*, 2 février 2021)
- (2) Nietzsche emploie ainsi l'expression imagée « volonté de puissance » afin de décrire la logique conflictuelle de la vie pulsionnelle. (*Le Nouveau Magazine Littéraire*, no. 16, Dossier, lundi 1 avril 2019)
- (3) Mais il ne voit pas que les ingénieurs du chaos, selon son expression imagée, sont justement les élites occidentales, le fameux « camp du bien », qui ont favorisé l'immigration massive et le libre-échange mondialisé. (*Le Figaro.fr*, 27 mars 2019)
- (4) La puissance de la robe est-elle plus mythique que réelle ? Qui n'a jamais entendu la métaphore du « gouvernement des juges » ? Bien sûr, cette expression imagée circule sporadiquement au Canada comme dans plusieurs sociétés démocratiques.

Dans ces cas extraits d'articles de presse, les journalistes perçoivent comme imagées des expressions qui comprennent des noms abstraits, et qu'il semble difficile par conséquent de considérer comme produisant de véritables images. Il semble en tout état de cause que « Je suis vénère », « la volonté de puissance », « les ingénieurs du chaos », « le gouvernement des juges » sont des expressions beaucoup moins clairement imagées que « couper les ponts », et peut-être même pas imagées du tout.

---

5. Les exemples (1) à (4) sont issus du corpus *Europresse* : <http://www.europresse.com/fr/>

Mais comment aller au-delà de cette vague intuition ? De toute évidence, on ne pourra avancer dans la réflexion qu'en passant par une élaboration de la notion d'image. Or il existe au moins deux perspectives pour caractériser ce qu'est une expression imagée : une perspective épilinguistique et une perspective métalinguistique. Selon la première, fondée sur le sentiment linguistique spontané des sujets parlants, sera considérée comme imagée toute expression jugée imagée par un grand nombre de locuteurs. Ce genre d'évaluation peut être mené sur corpus (à partir d'une requête du type « expression imagée », on établit des listes d'expressions jugées imaginées dans un corpus), ou selon un protocole psycholinguistique (on donne à des sujets des expressions dont on leur demande d'évaluer si elles sont plus ou moins imaginées). Cette approche peut en outre présenter une dimension historique, selon les corpus choisis. Il est en effet possible que la perception de l'imagé varie au cours du temps. Quant à la seconde perspective, non plus épilinguistique mais métalinguistique, elle consiste à élaborer des critères qui caractérisent l'expression imagée, à partir de l'idée qu'une expression imagée est une expression qui produit un effet d'image. Cela suppose, bien sûr, une clarification de la notion d'effet d'image, donc de la notion d'image.

### **3. L'image verbale selon la perspective épilinguistique : l'imagé conçu comme figuré**

Nous proposons donc une première exploration de la notion d'expression imagée selon une perspective épilinguistique<sup>6</sup>. Cette analyse permettra de confirmer un premier point assez prévisible : l'expression imagée selon le point de vue d'une linguistique spontanée est un concept de large extension, qui équivaut à la notion générale de *figure* au sens classique de désignation indirecte<sup>7</sup>. Si un effet d'image est perceptible dans l'expression « je suis vénère », c'est parce que la verlanisation est perçue comme une façon inhabituelle de s'exprimer, à la différence de « je suis énervée » qui est une expression équivalente mais mobilisant une désignation plus ordinaire, habituelle, directe. Or cette conception large de l'expression imagée,

---

6. Dans le cas particulier des études littéraires, la notion d'image, rarement définie avec précision a supplanté celle de métaphore pendant une période assez courte, du début du XIXe siècle jusqu'aux années 1950. L'article de Ullmann (1961) me semble indiquer une sorte de clôture de cette brève parenthèse de « l'image littéraire ». L'emploi de cette notion par les spécialistes des textes littéraires est un cas particulier de la perspective épilinguistique adoptée ici. Mais elle gagnerait à être traitée d'une manière séparée et nous nous concentrerons sur les usages des auteurs répertoriés dans la base Frantext.

7. « Les figures du discours sont les traits, les formes ou les tours plus ou moins remarquables et d'un effet plus ou moins heureux, par lesquels le discours, dans l'expression des idées, des pensées ou des sentiments, s'éloigne plus ou moins de ce qui en eût été l'expression simple et commune » (Fontanier).

selon laquelle l'imagé coïncide avec le figuré, ne nous apprend rien sur la notion d'effet d'image qui est l'objet de notre investigation. Elle ne nous permet pas d'entrer dans une compréhension du phénomène énigmatique de l'image verbale, de ces mots qui sont perçus comme des images. Le point de vue épilinguistique est donc une impasse pour cette question, mais il permet tout de même de comprendre certains aspects de l'image verbale. La vérification de cette hypothèse sera effectuée à partir d'une requête sur Frantext portant sur le mot « imagé(es) ».

On obtient ainsi, à partir d'une requête sur Frantext intégral, 85 occurrences de *imagé(s)* et 113 occurrences de *imagée(s)*. De l'ensemble de ces 198 occurrences, nous retenons uniquement celles qui exemplifient clairement un segment linguistique jugé imagé. Sont donc exclus :

- les cas où *imagé* s'applique à un référent non verbal et dénote soit une image visuelle,<sup>8</sup> soit une image mentale<sup>9</sup> ;
- les cas où *imagé* s'applique bien à un référent verbal, mais qui est ou bien générique<sup>10</sup>, ou bien spécifique mais non exemplifié<sup>11</sup> – hormis ceux pour lesquels une catégorisation de l'expression imagée est proposée (*patois, argot* par exemple).

Il reste 46 occurrences, dont l'examen conduit à plusieurs observations. Le fait le plus remarquable – peu prévisible, me semble-t-il, dans une perspective seulement théorique – est l'association de l'imagé à des usages de la langue perçus comme idiolectaux ou sociolectaux. Dans près de la moitié des occurrences retenues (20), c'est un patois, un argot, une certaine façon de parler une langue qui sont perçus comme imagés :

- 
8. « Mais la chambre d'un vieil homme n'a pas besoin d'être coquette ; il suffit qu'elle soit propre et Thérèse y pourvoit. Celle-ci est, de plus, assez *imagée* pour plaire à mon esprit resté un peu enfantin et musard. Il y a, aux murs et sur les meubles, des choses qui d'ordinaire me parlent et m'égaient ». (France, 1881 : 463). « Jeanne, assise sur la pierre du foyer, a posé à côté d'elle les robes qui enchantent, entièrement blanches avec des bordures *imagées* » (Dhôtel 1930 : 105). Ici, et dans les citations qui suivent, nous soulignons les occurrences de *imagé(es)*.
  9. « Elle recommençait à battre la campagne dans la griserie *imagée* de l'opium (Maupassant 1884 : 550). « Un moment auparavant, comme il fumait sa pipe, seul, au fond du couloir, il avait ressenti, en voyant la lune courir dans les nuées sur la Camargue, une de ces peurs sans cause, une de ces peurs d'enfant, qui bouleversaient son âme *imagée* et légère (France, 1894 : 110).
  10. « Pourquoi donc ne donnes-tu pas plus cours à ton talent pittoresque ? Tu es plus pittoresque et dramatique que sentimentale, retiens cela ; ne crois pas que la plume ait les mêmes instincts que le cœur. Ce n'est pas dans le vers de sentiment que tu réussis, mais dans le vers violent ou *imagé*, comme toutes les natures méridionales » (Flaubert 1852 : 3). « Vous appartenez beaucoup plus à la littérature idée qu'à la littérature *imagée* ; vous tenez en ceci au dix-huitième siècle par l'observation à la Champfort (sic) et à l'esprit de Rivarol, par la petite phrase coupée (Balzac 1839 : 561).
  11. « Il ne discute pas, il énonce sa pensée dans un langage *imagé* autant que juste, et ses idées, fortement appuyées sur les faits matériels, triomphent par leur seule évidence (Duranty 1860 : 65). « Et ce vilain prince, à l'âme basse, n'est pas seulement beau, il a la séduction de la parole et du geste, il a l'expression *imagée*, pittoresque, peinte, de la langue italienne. » (Goncourt 1878 : 1184).

- (5) Et alors une longue histoire racontée dans le patois languedocien, *imagé* et brutal, et qui ne fait grâce ni d'une phrase ni d'une syllabe, du temps où il était allé s'enrôler dans les verdetts du duc d'Angoulême, un grand général, un saint... (Daudet 1879 : 890)
- (6) Le malheur voulait, dit-il, que ce patois amusant, chantant et *imagé*, se mêlât à mes plaisirs d'enfant et à toutes mes parties [...] (Daudet 1883 : 2)
- (7) Et le Beaujolais se trouve placé au voisinage de la Bresse, de la Bourgogne, du Charollais, du Lyonnais, toutes contrées fertiles, grasses, joyeuses, dont l'abondance naturelle a passé dans la langue. Et d'ailleurs la langue vient de la terre, de quoi tout vient. Le vocabulaire des Clochemerlins, *imagé* et fort, a goût de terroir, voilà ce qu'il faut dire. (Chevallier 1934 : 178)
- (8) Deux de ces compagnons [ils sont italiens] trimbalent un accent les rendant presque incompréhensibles, en dépit de leur réel désir de fraterniser. Le troisième, Mattéo, supplée à une certaine indigence de vocabulaire en usant d'un argot fort *imagé* ; c'est avec lui que je me sentirai le plus d'affinités. (Simonin 1977 : 215)
- (9) Comme tous les anciens tirailleurs, il parlait ce français pittoresque et *imagé* que nous appelions forofifon naspa, mais en peul et en bambara sa langue était irréprochable. (Bà 1994 : 102)
- (10) La technique tout artisanale et l'argot très *imagé* de ses officiants me ressuscitaient mon grand-père maternel, dont le langage, pourtant, connotait une autre provenance. (Genette 2006 : 205)
- (11) D'un côté une langue encore verte mais déjà minée par la revendication, de l'autre un verbe, souvent le patois, libre, très *imagé*, la nature est là, dehors, été, et dedans, avec les corps qui se cachent peu, la bonne odeur des bêtes, la prospérité visible : le fruit du travail devant soi, et à soi. (Guyotat 2007 : 93)

Le patois (5, 6, 11), le français régional (7), un certain français d'Afrique (9), l'argot (8, 10) sont présentés comme des formes de l'expression *imagée*. On remarquera en outre que ce type d'emploi est stable historiquement, depuis les premières attestations dans le dernier tiers du XIX<sup>e</sup> siècle, jusqu'aux attestations les plus récentes, au XXI<sup>e</sup> siècle.

Les exemples proposés par les auteurs permettent d'examiner plus précisément ce qui est perçu comme *imagé* dans ces emplois :

- (12) Le temps ! c'est bien là-dessus que Tom Lévis comptait pour retrouver enfin quelque opération fructueuse, ce qu'il appelait « un grand coup » dans l'argot *imagé* de la bohème d'argent. Mais il avait beau prendre le cab, arpenter Paris fiévreusement, l'œil aux aguets, les dents longues, flairant et attendant la proie, les années se passaient, et le grand coup n'arrivait pas. (Daudet 1879 : 949)
- (13) Je ne sais pas vous parler, pauvre Dufferein-Chautel. J'hésite entre mon langage à moi, un peu brusque, qui ne daigne pas toujours finir les phrases, mais chérit la précision d'un terme technique – mon langage d'ex-bas-bleu –, et l'idiome veule et vif, grossier, *imagé*, qu'on apprend au music-hall, émaillé de « Tu parles ! », de « Ta gueule ! »... « J'les mets ! »... « Très peu pour moi ! »... À force d'hésiter, je choisis le silence... (Colette 1949 : 141)

- (14) Partout les plaignants, semblant réciter une leçon bien apprise, faisaient la même déposition, à l'exception du village de Toïni où un ex-adjutant des tirailleurs, Dabi Drabo, s'adressa directement au commandant en français forofifon, le langage *imagé* des tirailleurs : « Ma coumandan, ici dans tout pays de nous, les Samos-mathias, personne y content pas Tchikendé Ouermé y faire chef. Lui voleur beaucoup. Lui arraché ma femme et l'a mariée à son goumier. » (Bâ 1994 : 375)
- (15) [...] eux, le « peuple de l'écume » comme ces Gitanes se nomment dans leur langage *imagé*, ont tracé leurs cheminements d'ouest en est [...]. (Cendrars 1945 : 299)
- (16) Quand, à l'influence du sol, les racistes ajoutent l'influence du « sang », c'est-à-dire de ce que, dans leur langage *imagé*, rapide, populaire, ils considèrent comme l'essentiel de l'anthropologie somatique, nous retrouvons la voie vers le totalitarisme, loin de la sincérité et de la solidité de la science et des véritables études ethniques. (Marin 1954 : 32)
- (17) Je dirige un service culturel. Ou j'essaie de le faire. Mon nom me gêne. Il y a des forces syndicalistes, des milieux progressistes que je voudrais connaître. Ils ont leurs services culturels aussi. Un nommé Marchand m'a défini la situation de manière *imagée* : « C'est un service-bidon ! » Une idée de Beaulieu, « homme de culture », comme il dit. En fait, rien ne fonctionne, rien n'est encore inauguré (Sabatier 1966 : 207).
- (18) Autrefois, à peine hier, le paysan « arriéré » disait dans son langage *imagé* : il n'a pas la conscience tranquille ! Aujourd'hui, seule la conscience malheureuse a le droit de cité, le droit de se citer, le droit de cécité. Conscience heureuse : pas question ! Il s'agit pour ces Messieurs de questionner, de juger, d'instrumenter. (Prévert 1951 : 238)

Hormis l'exemple (15), « peuple de l'écume », toutes ces expressions dites « imagées » sont simultanément caractérisées comme des formes appartenant à des usages populaires ou rudimentaires de la langue : « un grand coup » (12) est argotique ; « l'influence du sang » est populaire (16), « avoir la conscience tranquille » (18) est une expression attribuée (certes ironiquement) au paysan arriéré. Dans l'exemple (13), l'*imagé* est associé au caractère « veule » et « grossier » de l'« idiome du music-hall ». L'exemple (17), « un service-bidon », n'est pas qualifié dans l'extrait mais le *TLFi* signale cet emploi de *bidon* comme argotique et populaire. Quant au cas du français dit « forofifon » (14), il est bien évident que cette « langue des tirailleurs » – également nommée « petit nègre » à l'époque coloniale – est perçue comme une variété inférieure du français<sup>12</sup>. Bien que l'association ne soit pas obligatoire (comme l'indique bien l'exemple (15), « peuple de l'écume », qui est clairement présenté comme une dénomination valorisante), il apparaît donc que, dans les textes littéraires, l'*imagé* décrit une variation de la langue plutôt populaire, qui se définit par contraste avec un usage

---

12. Sur cette question, voir notamment Dornel et Dulucq (2003). On peut rattacher à ce type d'emploi deux occurrences d'« anglais *imagé* », qui apparaissent visiblement comme du mauvais anglais : « Stratis adorait les mystifications. Plusieurs fois il s'arrêta pour parler à des paysans *un anglais imagé* : – Hello ! Me americain boy... O.K... chewing gum Coca-cola... Good bye... New York. Thank you very much... Silly ass... On le contemplait avec admiration, les yeux ronds,



neutre, ou non-marqué. Par conséquent cette compréhension de l'imagé coïncide assez bien avec la notion d'expressivité, une expressivité d'un type particulier, plutôt populaire, souvent dévalorisante mais pas toujours, comme en témoignent les exemples (6), (11), (15). Nous sommes donc très loin, ici, de la dimension poétique de l'image.

Un cas particulier intéressant est celui du rapport entre l'imagé et l'oriental, qui se développe principalement au XIX<sup>e</sup> siècle, mais semble encore perçu au milieu du XX<sup>e</sup> :

- (19) Eh quoi ! Me direz-vous, quelle absurde passion vous retenait encore au milieu de ces barbares ? Que ne quittiez-vous l'oasis ? Mohammed m'en suppliait tous les jours. « Viens, me disait-il dans *son langage imagé*, viens oublier, au milieu des gens de ma tribu, les tristes habitants de Ben Nezouh. Le pays où a souffert ton orgueil, quitte-le, quand même ses murailles seraient bâties avec des rubis. » et certes, ce n'était pas de rubis qu'était bâtie la nouvelle Ben Nezouh ! (Tharaud 1912 : 209)
- (20) À la fin du repas, Disraëli, violant consciemment l'étiquette, se leva et proposa la santé de l'impératrice des Indes, en *un petit discours aussi imagé qu'un poème persan* et la reine, loin d'être scandalisée, répondit par une petite inclination souriante, presque une demi-révérance. (Maurois 1927 : 277)
- (21) À ce sujet, Fakhry Pacha, toujours « *imagé* », me dit : « L'Allemagne est avec l'Italie comme le lion avec sa lionne. Le lion n'a pas un harem comme le coq. Il est monogame. Quand sa lionne meurt, il passe la première nuit à gémir et à hurler... La seconde, il commence à la lécher... Et puis... il la mange !... » (Gadala 1946 : 215)

Toutefois, un exemple de Daudet indique que l'imagé oriental n'est qu'une forme imparfaite de l'image verbale :

- (22) L'aga se rendit seul au palais du gouvernement, vit le duc de Malakoff et l'assura de son dévouement à la France, en quelques phrases pompeuses de ce style oriental qui passe pour imagé, parce que, depuis trois mille ans, tous les jeunes hommes y sont comparés à des palmiers, toutes les femmes à des gazelles. (Daudet 1876 : 53)

Or cet exemple est particulièrement intéressant car il indique une des causes de l'effet d'image : le style oriental passe pour imagé parce que « tous les jeunes hommes y sont comparés à des palmiers, toutes les femmes à des gazelles ». Selon ce point de vue, l'effet d'image requiert donc une comparaison, ce qui implique bien sûr une analogie. On peut ajouter que, dans le cas particulier de l'orientalisme, les comparants sont des réalités perçues comme typiques du monde oriental (palmiers, gazelles). Enfin, on observe une descente dans la hiérarchie de la « Great Chain of Being », puisque des

---

la bouche ouverte et il partait suivi d'un long regard plein de convoitise » (Déon 1965 : 93). « C'est Claire qui pointe sur cet unique croquis d'un week-end haut en couleur. Elle n'est pas très concentrée. Flirte avec Barbie boy dans un anglais sommaire mais imagé : « You tire my bioutifoule chippendale or you tire pas ? Bicose if you tire pas correctly, nous are in big shit, you understande ? » [le contexte est celui d'une partie de pétanque] (Gavalda 2008 : 576).

humains sont présentés comme des animaux<sup>13</sup>. Mais, si l'on en croit Daudet, il manque quelque chose à cette structure pour en faire une véritable image, puisque ce style oriental *passé pour* imagé : il semble imagé mais ne l'est pas vraiment<sup>14</sup>. Que lui manque-t-il précisément ? Daudet ne saurait peut-être pas le dire mais on sent bien que c'est la régularité, la prévisibilité de ces analogies – indiquées par l'indéfini générique *tous les, toutes les* (« tous les jeunes hommes » ; « toutes les femmes ») –, autrement dit le cliché oriental, qui bloque l'effet d'image. Inversement, cela signifie que, pour qu'une véritable image soit produite, une forme d'imprévisibilité, une nouveauté, quelque chose de surprenant doit se dégager de l'énoncé imagé. Nous reviendrons sur cette caractérisation importante ultérieurement.

Le second point remarquable dans la série d'exemples fournis par Frantext est lié à la perception de l'effet d'image. Dans les exemples précédents, on trouve plusieurs cas dont on doute qu'ils seraient aujourd'hui perçus comme imagés, parce que – au moins en première analyse – ces expressions font désormais partie de l'usage commun : « un grand coup » (12), « Tu parles ! » (13), « Ta gueule ! » (13), « un service-bidon » (17), « la conscience tranquille » (18). L'effet d'image semble possible tant que l'idiolecte ou le sociolecte est perçu comme tel ; il disparaît lorsque les expressions sont perçues comme ordinaires. On retrouve donc ici cette idée que l'image verbale doit être dotée d'une expressivité spécifique, qui en fait une expression remarquable, ou littéralement, qui sort de l'ordinaire.

Parmi les autres exemples trouvés dans Frantext qui, aujourd'hui, semblent produire encore un effet d'image<sup>15</sup>, on trouve quelques expressions idiomatiques mais surtout des métaphores (plus ou moins inventives :

– expressions idiomatiques :

- (23) Malgré tout, l'on murmure, non dans le camp des avancés, braves gens qui savent que j'ai usé cuir et peau à leur service, mais une cabale organisée par le maire a payé des orteils qui montrent les ongles.  
– Et qui vont même *montrer les dents*, dit, en un *langage imagé*, le secrétaire de la deuxième compagnie, qui m'avertit au rapport du matin. (Vallès 1886 : 205)<sup>16</sup>

- 
13. Rappelons que la métaphore « the Great Chain of Being » est formée de la hiérarchie suivante : humains > animaux > plantes > objets complexes > objets physiques naturels (Lakoff et Turner 1989).
14. Le fait que la mot *imagé* soit entre guillemets dans l'exemple (21) indique peut-être aussi cette dimension du cliché oriental.
15. Dans cet article, l'appréciation proposée de l'effet d'image est totalement subjective. L'analyse devra donc être confirmée, dans un autre article, par un protocole expérimental d'évaluation du caractère imagé des expressions analysées.
16. Hors contexte, cette citation est assez obscure : il s'agit d'un chef de bataillon qui fait face à des critiques sur l'insuffisance de l'équipement militaire, et en particulier des chaussures. Certains soldats se plaignent d'avoir des chaussures trouées (d'où les orteils qui montrent les ongles) et le maire exploite ce mécontentement. Le verbe « murmurer » est en emploi absolu.

- (24) Borrel, dans une *expression imagée*, a dit que les fibroblastes poussaient « comme du chien-dent ». (Verne 1937 : 50)
- (25) Et il emploie pour qualifier son beau-frère cette *expression* suédoise peu élégante mais *imagée* : Han har inte rent mjöl i pasen, mot à mot « il n'a pas de farine propre dans le sac » ce qui signifie qu'il n'est pas très net, et même malhonnête. (Sizun 2016 : 158)
- (26) Je ne saurais être assez reconnaissant à M. Strowski, mon maître, de m'avoir, comment dirai-je ? aiguillé sur ce chemin. (excusez mon *expression*, qui est, j'en conviens, un peu *imagée*). (Arland 1929 : 120)

– métaphores inventives :

- (27) En son *style imagé*, M. Gilliéron écrit : « Avec elle (la disparition du passé défini), commence pour les verbes une nouvelle ère, c'est un acheminement vers l'état du verbe où il n'y aura plus comme voiles que des auxiliaires faisant manœuvrer une coque qui porte l'idée. » (Meillet 1909 : 149)
- (28) Un autre aphorisme plein de sens se lit dans le Talmud [...] : « Tout est dans les mains de Dieu, hors la crainte de Dieu ». La « crainte de Dieu », formule biblique de la piété, avec l'amour de Dieu qui en est, non l'antithèse, mais le complément et le couronnement, c'est le grand ressort de la moralité, ou pour employer le *langage imagé* d'un auteur juif du moyen âge, c'est le fil qui relie les perles du collier des vertus humaines. (Weill 1931 : 107)
- (29) Le gros Semberger, qui habitait derrière chez Félicie, faisait pitié. Des bajoues flottaient et s'affaissaient sur sa gorge. Il était dans sa peau comme dans un vêtement trop lâche et pendant. Il caractérisait lui-même d'un mot *imagé* cet effondrement. - on peut se laver avec la peau de son ventre, disait-il. (Van Der Meersch 1935 : 322)
- (30) Par réaction sans doute contre cette tradition, s'est développée une presse de polémique, parfois même de chantage, que l'on a dénommée d'un nom *imagé* : la presse moustique. Mais son niveau littéraire est très bas. Pourchassée par les fonctionnaires, son importance se trouve aujourd'hui très réduite. (Sans mention d'auteur 1939 : 4005)
- (31) [...] les mauvais régimes alimentaires sont caractérisés par des carences, des déséquilibres multiples, sans que l'un d'eux donne des symptômes prédominants ; l'organisme devient alors très vulnérable, « le terrain s'affaisse », selon l'*expression imagée* de Mme Randoin, qui ne craint pas d'affirmer qu'il faut voir, dans certaines fautes alimentaires prolongées, répétées pendant plusieurs générations, les causes principales de maladies redoutables telles que la tuberculose, le diabète, le cancer... (Lalanne 1942 : 33)
- (32) [...] elle a l'air d'avoir la bouche collée ! ... dit Geneviève qui parlait très peu, mais toujours pour faire des réflexions *imaginées* et justes. (Gyp 1928 : 141)

Les expressions idiomatiques « montrer les dents » (23), « comme du chien-dent » (24), « aiguiller quelqu'un » (26) sont des expressions communes : si elles sont perçues comme *imaginées*, c'est que le critère introduit précédemment de l'expressivité n'est pas suffisant. Il faudra donc revenir sur ce point. Quant aux métaphores inventives des exemples (27) à (32), leur caractère *imagé* ne fait pas de doute, ni leur expressivité, au sens d'une absence de prévisibilité.

Il reste que nombre d'exemples fournis par ce corpus comme des cas d'expressions imagées semblent difficilement concevables comme tels :

- (33) Elle dit aussi que jamais elle ne voulut d'un troisième enfant, persuadée qu'il aurait été difforme ou mongolien. Et une fois je l'entendis s'esclaffer : « Je suis une vraie lapine », exprimant par cette formule *imagée* le don qu'elle avait de tomber enceinte dès qu'elle faisait l'amour, et même parfois pendant ses règles. Elle ne sait plus combien de fois elle avorta. Une bonne quinzaine, avoue-t-elle sans gêne. (Bouillier 2002 : 15)
- (34) C'est pour traduire cette remarquable richesse des fromages en principes nutritifs indispensables que Mme Randoin les désigne, ainsi que le lait, sous le nom *imagé* d'« aliments de sécurité ». La caséine constitue la protéine principale du lait : elle renferme donc les acides aminés indispensables à l'homme, et elle peut être employée avantageusement pour compléter des rations trop pauvres en viandes, en poissons, en fromages et œufs. (Lalanne 1942 : 78)
- (35) En une formule encore plus *imagée*, elle décrit la femme enceinte comme un être dans lequel « jour après jour un polype né de sa chair va s'engraisser... elle est la proie de l'espèce. » (Lamblin 1993 :149)
- (36) Malgré sa déception, il avait profité de sa présence au journal pour rédiger une petite annonce du cœur : « Ré-mi cherche Fa sol. » *Imagé* et efficace à en croire la quantité de courrier reçu en réponse, aussi bien de filles que de garçons. (Osmont 2012 : 226)

Pourquoi est-il légitime d'hésiter à considérer ces expressions comme imagées ? Tout simplement parce que leur compréhension ne passe pas par une forme de visualisation : si une femme se désigne elle-même comme une lapine pour signifier indirectement qu'elle est souvent enceinte (33), il n'est pas utile de visualiser une lapine pour comprendre l'expression, puisque la compréhension de cette expression repose uniquement sur la connaissance d'un stéréotype associé à cet animal (le fait qu'il se reproduise facilement). Il n'est pas même nécessaire de savoir à quoi ressemble un lapin pour comprendre le texte, et la figure qu'il contient. En revanche, dans les cas (27) à (32), une véritable visualisation est attendue. Dans (29) par exemple, c'est la visualisation de la scène étrange « se laver avec la peau de son ventre » qui justifie l'emploi de cette expression, d'un goût douteux d'ailleurs, pour désigner un homme particulièrement gros. L'imagé est ici conditionné par la possibilité de la construction d'une image mentale. Ce qui n'est pas le cas pour « aliments de sécurité » (34), qui ne produit aucune possibilité de visualisation. Et si l'on comprend aisément « un polype né de sa chair va s'engraisser » (35) ce n'est certainement pas parce que l'on visualise un polype ! Tout comme « Ré-mi cherche Fa-sol » (36), ces structures sont perçues comme imagées parce qu'elles sont figurées, mais sans aucun besoin de visualisation : elles sont des désignations indirectes, aisément interprétables au moyen de connaissances communes. Leur originalité éventuelle provient de la distance conceptuelle entre la source et la cible de l'analogie – le fœtus et le polype dans (35), l'entente amoureuse et la gamme musicale dans (36). Il suffit dans ce cas de percevoir que la désignation est

indirecte, donc figurée, pour qu'un effet d'image à partir d'une analogie soit produit, même si la source de l'analogie ne permet aucune visualisation. Il arrive même, comme dans (37), que la source de l'analogie soit inconnue sans que l'effet d'image soit compromis :

- (37) Cet abus de détails insignifiants, où se complaisait la médiocrité d'esprit de la pauvre femme, divertissait René d'ordinaire parce que la bourgeoise trouvait quelquefois, dans son flux de paroles, quelque *tournure imagée*. Elle disait, par exemple, parlant d'un de ses compagnons de voyage qui faisait la cour à une cuisinière chargée de son panier : « Il y a des gens qui aiment les poches grasses... » ou de deux personnages qui s'étaient pris de querelle : « Ils se disputaient comme deux Darnajats... » terme mystérieux qu'elle avait toujours refusé de traduire. (Bourget 1887 : 256)

Si le premier exemple est incontestablement imagé, par le biais d'une métonymie (« les poches grasses » pour « les cuisinières »), le second exemple d'expression imagée (« Ils se disputaient comme deux Darnajats ») est perçu comme tel en dépit de l'incompréhension du mot « Darnajats » qui constitue la source de l'analogie. Le simple signe du figuré (constitué ici par la structure en *comme*) suffit à produire une impression d'image (du point de vue du narrateur).

L'examen de ce corpus permet donc de confirmer que la catégorie épilinguistique de l'imagé équivaut à celle du figuré puisque toute expression figurée semble susceptible d'être perçue comme imagée<sup>17</sup>. Cette catégorie inclut (i) des formes qui permettent ou requièrent une visualisation tout comme des formes qui ne se prêtent à aucune visualisation ; (ii) des formes expressives, inhabituelles ou remarquables (et en particulier des formes perçues comme des idiolectes ou des sociolectes) tout comme des formes communes, ordinaires, éventuellement pourvues d'une forme d'expressivité mais faible et peu frappante en raison de ce caractère ordinaire et usuel. L'approfondissement de l'approche épilinguistique de l'imagé, au moyen de l'exploration d'autres corpus, ne ferait sans doute que confirmer cette équivalence de l'imagé et figuré, qui laisse sans réponse l'énigme de l'image verbale.

Ce sera par conséquent la perspective métalinguistique qu'il conviendra de privilégier. Une perspective selon laquelle l'imagé sera une configuration spécifique du figuré – et l'on pourra ainsi distinguer le *figuré* ou le *figural* (ce qui relève de la figure) du *figuratif* (ce qui relève de l'image). Mais ce point de vue suppose une définition de l'image (ou de la fonction image), qui ne pourra faire l'économie des apports de diverses disciplines sur la question – philosophie, anthropologie, sémiotique, histoire de l'art, psychologie cognitive. En effet, en introduisant la notion d'effet d'image, nous avons fait jusqu'ici comme si nous adoptions la conception sans doute la plus ordinaire de l'image, c'est-à-dire celle d'un objet visuel en deux dimensions. Mais si cette conception de l'image joue un rôle essentiel, elle ne saurait à elle seule nous permettre de franchir le fossé qui la sépare du langage.

17. Bonhomme (2007) signale que l'image correspond aux tropes chez Bruneau (1954 : 88) : « l'image moderne absorbe la synecdoque, la métonymie et la métaphore ».

## 4. Qu'est-ce qu'une image ?

### L'apport des disciplines connexes

À ce stade, le linguiste se retrouve donc face à une question massive : qu'est-ce qu'une image ? On comprendrait qu'il renonce et qu'il rebrousse chemin : après tout, ce n'est pas son métier de s'occuper des images. Ainsi, Irène Tamba renonce à l'emploi du terme *image* au bénéfice de celui de *figure* au motif que le premier risque de faire basculer l'analyse du côté de la psychologie :

Mais parler d'image, n'est-ce pas abandonner le domaine rhétorique pour entrer dans celui de la psychologie ? N'est-ce pas bouleverser totalement la conception théorique et remplacer l'opposition entre sens propre et sens figuré par celle qui intervient entre représentation réelle et imaginaire en s'appuyant non plus sur des effets sémantiques mais sur des processus cognitivo-perceptifs ? (Tamba-Mecz 1981 : 26)

Le mot d'image, à son tour, a été écarté, non sans une certaine hésitation. Un moment séduite par cette appellation qui marquait le rapport existant entre le mode d'expression figuré et l'imagination, nous y avons pourtant renoncé, de crainte que la priorité accordée à une fonction psychique ne fausse notre appréhension des données linguistiques, en organisant celles-ci suivant un ordre étranger à leur structure propre. (Tamba-Mecz 1981 : 28)

Compte non tenu de l'intérêt éventuel d'une distinction de l'image au sein de la catégorie générale du sens figuré, ce n'est pas seulement la psychologie qu'il faudrait éviter ; c'est aussi la philosophie, l'anthropologie, la sémiotique, toutes disciplines qui ont, d'une manière ou d'une autre, théorisé la question de l'image. Mais nous sommes sans doute aujourd'hui un peu plus détendus à l'égard de la séparation entre ce qui appartient à l'« ordre du langage » et ce qui est « étranger » à cet ordre<sup>18</sup>, et par conséquent plus facilement disposés à intégrer aux sciences du langage les apports d'autres disciplines. Cependant, il serait présomptueux, voire ridicule de prétendre répondre définitivement à la question « qu'est-ce qu'une image ? ». Notre objectif consiste seulement à nous inspirer de connaissances extérieures à la linguistique pour mieux appréhender la question de l'image verbale. Notre approche sera donc partielle, et susceptible d'approfondissements ultérieurs.

L'apport de disciplines extérieures à la linguistique permet de dégager quatre caractéristiques majeures de l'image : la sensorialité, le caractère représentationnel, la similarité et l'efficacité. On précisera cependant que ces caractéristiques visent à décrire non pas l'image dans son essence mais la *fonction image*, ou, plus concrètement, la situation ou la configuration dans laquelle quelque chose fonctionne comme une image.

---

18. Le développement des sciences cognitives aura au moins permis d'assouplir la doctrine structuraliste en incluant les faits de structure ou les faits systémiques dans un ensemble plus vaste incluant les processus cognitifs et les contraintes du monde externe.

#### 4.1. La sensorialité de l'image

Le critère de sensorialité signifie qu'une image est accessible aux sens (ou l'a été avant d'être mémorisée dans le cas des images mentales). Inversement, ce qui n'est pas accessible aux sens (une notion abstraite par exemple) ne saurait être une image ni fonctionner comme une image. Le sens de la vue est généralement privilégié mais il existe aussi bien des images auditives, voire olfactives ou tactiles. Cette caractérisation de l'image semble triviale, mais elle permet notamment de rappeler que l'image n'appartient pas seulement à l'ordre visuel, bien que la vision soit souvent privilégiée lorsqu'il est question d'image, le prototype de l'image étant l'image visuelle bidimensionnelle<sup>19</sup>. Il reste que dans certaines conceptions plus larges, un objet tridimensionnel peut avoir un statut d'image. Par exemple, chez Philippe Descola, donc d'un point de vue anthropologique, l'image est définie dans la perspective plus générale de la figuration :

À la différence de l'art, qui demeure lié à des contextes historiques spécifiques, la figuration est une opération universelle au moyen de laquelle un objet matériel quelconque est investi de façon ostensible d'une « agence » socialement définie suite à une action de façonnage, d'aménagement, de mise en situation ou d'ornementation [...] (Descola 2009 : 2)

Nous reviendrons ultérieurement sur d'autres aspects de l'approche anthropologique proposée par Descola, mais cette citation indique bien que, pour produire une image, un objet matériel est nécessaire, donc un objet accessible aux sens. On remarque aussi au passage que l'opération de figuration, qui fait d'un objet une image, peut être considérée comme un universel anthropologique. Dans une perspective très différente mais qui recoupe cette idée d'une nécessité anthropologique de l'image, Mondzain (2008) voit l'image comme constitutive du sujet humain : le sujet humain se constitue comme spectateur parce que l'image le conduit à la parole. S'il existe un universel anthropologique de l'image, il existe peut-être aussi un universel de l'image verbale – question que nous laisserons en suspens dans cet article, mais qui mériterait un traitement approfondi, dans une perspective de linguistique générale.

---

19. Pour des raisons qu'il reste largement à découvrir. Voici un premier exemple, assez récent, de cette réduction de l'image à l'image visuelle bidimensionnelle, dans Morizot (2005), qui a pourtant un titre très large *Qu'est-ce qu'une image ?* On lit, en introduction : « [...] je m'en tiendrai au seul domaine des images visuelles, choisies dans l'espèce la plus commune techniquement comme les dessins ou les photographies qui servent de support aux arts figuratifs ou aux pratiques sociales courantes » (Morizot 2005 : 8). À la décharge de l'auteur, le titre, évidemment trop large pour rendre compte du contenu réel du livre, est contraint par la collection « Chemins Philosophiques », dont les ouvrages ont un titre de la forme « Qu'est-ce que X ? ». Il eût été plus juste, mais probablement moins vendeur, de titrer dans ce cas « Qu'est-ce que l'image visuelle ? ». Un second exemple, plus classique, issu des travaux de Jacques Bertin : « Nous appellerons IMAGE la forme visuelle significative perceptible dans l'instant minimum de vision » (Bertin, 1967 : 151).

Dans le cas particulier de l'image mentale, très importante pour notre propos, le rapport à la sensorialité est indirect. Depuis la théorie du double codage (Paivio 1990) dans laquelle la mémoire code selon un format « digital » les informations verbales et les informations visuelles selon un format analogique, la recherche en neurosciences semble confirmer le rapport entre perception et imagerie visuelle : si l'image mentale est clairement distincte de l'image perçue, son existence demeure malgré tout conditionnée par des perceptions passées. En témoignage par exemple la définition suivante due à Kosslyn (2005 : 334) :

*Visual mental imagery is a set of representations that gives rise to the experience of viewing a stimulus in the absence of appropriate sensory input. In this case, information in memory underlies the internal events that produce the experience.*

Cette conception de l'image mentale est confirmée dans un article récent de Pearson *et al.* (2015 : 590) :

*We use the term 'mental imagery' to refer to representations and the accompanying experience of sensory information without a direct external stimulus. Such representations are recalled from memory and lead one to re-experience a version of the original stimulus or some novel combination of stimuli. Note that not all mental imagery need be voluntary; external events or internal associations also can trigger a mental image, even if one does not want to experience the image at that time. Mental imagery can clearly involve all of the senses, but in this review we focus on visual mental imagery, given that most empirical work has addressed this sensory domain.*

L'idée selon laquelle l'imagerie mentale fonctionne comme une sorte de perception affaiblie n'est donc pas fantaisiste<sup>20</sup>. Les images mentales sont constituées à partir d'informations stockées dans la mémoire visuelle à long terme, et si ces informations sont disponibles en mémoire, c'est bien parce qu'elles ont été mémorisées, donc qu'elles ont été perçues antérieurement. Si l'on peut former des images mentales de choses jamais vues auparavant, ce sera par combinaison d'informations visuelles disponibles en mémoire. On notera également que, comme nous l'avons déjà signalé au sujet de l'image en général, l'image mentale n'est pas nécessairement visuelle, mais peut impliquer n'importe quelle modalité sensorielle. La nature précise du format des représentations conservées en mémoire demeure un point encore obscur mais il est certain que l'image mentale, bien qu'elle soit toujours plus ou moins similaire à l'image perçue, ne retient qu'un sous-ensemble des propriétés de cette dernière : il est impossible d'inspecter une image mentale comme on inspecterait une image dans une activité perceptive. Plus récemment, on a découvert que certaines personnes sont aphantasiques, c'est-à-dire incapables de former des images mentales :

---

20. Il est désormais établi que les images mentales d'activités motrices activent des zones corticales communes avec celles qui sont activées lors d'activités motrices. D'où l'utilisation de l'imagerie mentale dans l'entraînement sportif (Vealey 2007) ou musical (Aleman *et al.* 2000).



*For example, when people are asked to imagine the face of a close friend or relative some people report imagery so strong it is almost akin to seeing that person, whereas others report their imagery as so poor that, although they know they are thinking about the person, there is no visual image at all. (Keogh et Pearson 2017 : 54)*

Indépendamment de ces cas extrêmes d'aphantasie, on retiendra que la qualité des images mentales visuelles est très variable selon les individus. Cette qualité des images mentales, leur précision, leur netteté, est mesurable au moyen du VVIQ (*vividness of visual imagery questionnaire*)<sup>21</sup>.

#### 4.2. L'image comme représentation

Le deuxième critère, tout aussi banal, signifie qu'une image est toujours une représentation : une image est nécessairement une image de quelque chose. Le concept d'image implique donc toujours deux entités : une entité perçue et une autre entité que représente l'entité perçue. Un objet quelconque, en lui-même, ne peut devenir une image que s'il renvoie à autre chose, même si ce à quoi il renvoie est indéterminé. Cette caractéristique implique une inclusion de l'image dans la catégorie plus générale des signes et par conséquent une conception de l'image comme signe iconique, dans une perspective peircienne, ou comme signe visuel, si l'on distingue le signe iconique du signe plastique (Groupe  $\mu$  1992). Mais le concept d'icône, au sens de Peirce, requiert quelque chose de plus que la représentation : il signifie qu'il existe une relation de similarité entre le représentant et le représenté, ce qui nous conduit à notre troisième caractéristique.

#### 4.3. Image et similarité

Ce troisième critère indique que l'image repose sur une relation de similarité. Une image est donc une entité perceptible par les sens qui entretient une relation de représentation avec une autre entité qui lui est similaire. Mais il faut ici clarifier la notion de similarité, qui ne se réduit pas à la ressemblance visuelle. Dans le cas de la simple ressemblance, la similarité se caractérise par le partage de propriétés ou d'attributs. On peut parler alors de similarité binaire ou attributive : la photographie d'un paysage ou d'une personne partage des propriétés visuelles avec le paysage lui-même ou la personne elle-même. Cette ressemblance permet éventuellement de réactiver les émotions associées aux objets ou aux êtres photographiés. La photographie permet aussi de récupérer des informations sur la réalité, comme dans le film d'Antonioni, *Blow-Up* (1966) où le personnage principal, un photographe, découvre qu'un meurtre a eu lieu dans un endroit où il se trouvait, en observant de très près une photographie au moyen d'agrandissements successifs. Mais la similarité peut

---

21. Marks (1973). Il serait bien sûr intéressant de comparer les réactions de sujet aphantasiques à des stimuli verbaux imagés et celles de sujets non aphantasiques à ces mêmes stimuli.

également être proportionnelle et, dans ce cas, la ressemblance visuelle au sens ordinaire n'existe plus. Dans le cas de la similarité proportionnelle, ce sont les relations entre les parties d'une entité ou d'une structure qui sont similaires aux relations entre les parties d'une autre entité ou d'une autre structure. Par exemple, le schéma d'une ligne de métro entretient une relation de similarité proportionnelle avec la ligne de métro réelle : le schéma ne ressemble pas visuellement à la ligne de métro réelle, mais la relation de succession entre les stations sur le schéma est la même que pour la ligne de métro réelle. La relation de proportionnalité peut être plus ou moins approfondie : par exemple, la distance entre les stations sur le schéma peut être fixe, mais elle peut aussi être proportionnelle à la distance réelle entre les stations dans la ligne de métro. Cette distinction entre similarité binaire et similarité proportionnelle équivaut à la distinction entre images et diagrammes dans la sémiotique peircienne. De même, la carte ne ressemble pas au territoire au sens de la similarité binaire mais au sens de la similarité proportionnelle – ce qui ne l'empêche pas, bien sûr, de jouer également un rôle cognitif : la carte nous donne des informations sur le territoire qui sont inaccessibles directement à celui qui parcourt le territoire<sup>22</sup>.

Si la similarité joue un rôle essentiel dans l'image, y compris dans le cas de l'image abstraite<sup>23</sup>, l'image ne se réduit cependant pas à une simple similarité, qu'elle soit binaire ou proportionnelle. Tout d'abord parce que, comme le rappelle Claudine Tiercelin à partir de Peirce, une image n'est jamais seulement une image : la photographie, par exemple, possède incontestablement une fonction iconique mais elle a aussi, fondamentalement, une fonction indexicale<sup>24</sup> (Tiercelin 2004). Et il faut encore intégrer la fonction symbolique, puisque, en elle-même l'image est inapte à signifier. Il lui faut une règle d'interprétation, une convention qui permette de faire quelque chose de la similarité :

Charles Sanders Peirce avait beaucoup insisté sur ce point. Une image est bien, au même titre qu'un index ou un symbole, un signe. Mais c'est seulement renvoyé à son interprétation que le signe, en sa dimension d'image (ou d'icône) mais aussi en sa dimension indexicale, acquiert une valeur dénotative, donne une information, prend, en d'autres termes, son sens de signe. En elle-même, une image (pas plus d'ailleurs qu'un index) n'affirme rien. Elle indique, mais elle ne signifie pas. (Tiercelin 2011)

- 
22. Nous verrons plus loin l'intérêt d'une distinction claire entre similarité et analogie.
23. « Pourtant, il reste vrai que la plupart des images, considérées dans leur allure générale, « ressemblent » à ce qu'elles représentent ; et le cas des arts visuels « non-figuratifs » ne constitue en aucune façon - du moins à ce niveau du problème - l'objection que l'on voudrait parfois y voir : car le tableau abstrait ou le « plan » de cinéma pur, comme les autres images, ressemble à quelque chose (silhouette ébauchée, contour suggéré, forme géométrique, etc.); c'est le statut de ce « quelque chose », et non le fait de la ressemblance, qui distingue l'image non-figurative de celle où le représenté s'avoue comme un objet usuel. » (Metz 1970 : 1).
24. Au sens où ce qui apparaît dans la photographie se trouvait effectivement devant l'appareil photographique au moment de la prise de la photographie. Ce point avait également été relevé par Eco (1988).

On notera par ailleurs que, dans la perspective anthropologique de Descola, la notion d'image est centrée sur la question de la représentation (au sens de « tenir lieu de »). Cela conduit à intégrer dans la catégorie de l'image aussi bien les objets qui fonctionnent d'une manière iconique que les objets qui fonctionnent d'une manière indexicale :

Par figuration, on rappelle qu'il faut comprendre cette activité universelle, et spécifiquement humaine, de production, d'aménagement, d'ornementation ou de mise en situation d'un objet, ou d'un ensemble d'objets, inorganique ou vivant, en vue d'en faire une image fonctionnant comme un signe à la fois iconique et indiciel (pour reprendre la terminologie de Peirce). Si la ressemblance est la modalité iconique que l'histoire de l'art européen nous a rendue la plus familière, elle est loin d'être aussi commune ailleurs. Il arrive souvent que l'icône figure un objet que personne n'a jamais vu, le plus souvent une divinité, à qui sont imputées des qualités dont la reconnaissance dans une image est tributaire de l'identification de celle-ci au prototype qu'elle figure. (Descola 2010)

Ce concept anthropologique d'image est donc plus large que celui qui nous intéresse ici, puisqu'il inclut l'indexicalité<sup>25</sup>. Il reste que, du point de vue de l'efficacité de l'image ou de son *agence* pour utiliser le terme employé par Descola, la dimension iconique semble jouer un rôle majeur :

[...] la dénotation doit pouvoir jouer sur une ressemblance directe de type mimétique ou sur tout autre type de motivation identifiable de façon médiate ou immédiate, l'idée étant que c'est dans la relation iconique au prototype que réside au premier chef l'effet d'agence.

Par conséquent, bien qu'il soit possible d'obtenir une image par indexicalité, nous admettons que la similarité demeure la caractéristique essentielle de l'image, et par conséquent que l'image reposant sur une relation de similarité constitue le prototype de l'image.

Enfin, mais on n'insistera pas sur ce point qui est évident dès que l'on songe à la dimension esthétique de l'image – par exemple à la peinture – l'image, même si elle est réaliste, ne cherche pas sa signification dans la similarité elle-même, mais elle utilise la similarité, quel qu'en soit le degré, pour autre chose. Par exemple, Merleau-Ponty voit la peinture de Cézanne comme une tentative de saisir un monde originaire sur lequel nos habitudes perceptives sont construites, et que le visible ne peut livrer qu'indirectement :

---

25. Le fait que de l'indexicalité puisse provoquer un effet d'image, comme dans le cas de la métonymie, ne semble pas douteux. Nous l'avons noté ici même au sujet de l'exemple (37) (« Il y a des gens qui aiment les poches grasses... », pour désigner les cuisinières). Cependant, rien n'oblige à considérer qu'il s'agit du même genre d'image (il semble notamment évident que l'effet d'image est beaucoup moins régulier dans la métonymie que dans la métaphore). Mais la question est trop vaste pour cet article et nous nous limiterons aux images impliquant une similarité. Nous laissons donc de côté le problème de la distinction entre les images produites par similarité et les images produites par contiguïté, et considérons que le prototype de l'image est le cas de l'image par similarité.

Cézanne n'a pas cru devoir choisir entre la sensation et la pensée, comme entre le chaos et l'ordre. Il ne veut pas séparer les choses fixes qui apparaissent sous notre regard et leur manière fuyante d'apparaître, il veut peindre la matière en train de se donner forme, l'ordre naissant par une organisation spontanée. Il ne met pas la coupure entre « les sens » et l'« intelligence », mais entre l'ordre spontané des choses perçues et l'ordre humain des idées et des sciences. Nous percevons des choses, nous nous entendons sur elles, nous sommes ancrés en elles et c'est sur ce socle de « nature » que nous construisons des sciences. C'est ce monde primordial que Cézanne a voulu peindre, et voilà pourquoi ses tableaux donnent l'impression de la nature à son origine, tandis que les photographies des mêmes paysages suggèrent les travaux des hommes, leurs commodités, leur présence imminente. Cézanne n'a jamais voulu « peindre comme une brute », mais remettre l'intelligence, les idées, les sciences, la perspective, la tradition, au contact du monde naturel qu'elles sont destinées à comprendre, confronter avec la nature, comme il le dit, les sciences « qui sont sorties d'elle ». (Merleau-Ponty 1996 :18)

Même si la montagne Sainte-Victoire peinte par Cézanne ressemble à la montagne réelle, cette similarité ne vaut pas pour elle-même mais pour conduire le spectateur à une autre perception, à une montagne Sainte-Victoire comme on ne l'avait jamais vue auparavant.

La similarité, binaire ou proportionnelle, donc non limitée à la ressemblance au sens usuel, est par conséquent une propriété essentielle pour la fonction image, mais elle ne suffit pas, en elle-même, à produire une image ou un effet d'image. L'image repose sur la similarité mais elle ne peut fonctionner comme image qu'à la condition qu'une signification puisse lui être attribuée. Cette idée rejoint le propos de Marie-José Mondzain (2008) : si l'image est constitutive du sujet humain comme être parlant, c'est parce que l'image, pour opérer comme telle, requiert ou suscite la parole.

#### 4.4. L'efficience de l'image

Le dernier critère, l'efficience de l'image<sup>26</sup>, est de loin le plus complexe. Il vise à indiquer que l'image, bien qu'elle soit un objet perceptible comme n'importe quel autre objet<sup>27</sup>, présente une particularité qui la distingue des objets usuels, ou plus exactement des objets qui ne sont pas des images. Cette efficience est largement une conséquence du processus de représentation : le fait que l'objet perçu qu'est l'image vaille non pas seulement pour lui-même mais avant tout pour ce qu'il représente en fait déjà un objet particulier ; mais, en outre, la similarité constitutive de l'image étant construite par celui qui regarde l'image (à partir de ce que lui a donné à voir l'auteur de l'image), ce processus de constitution de la similarité est susceptible de produire chez

26. J'utilise *efficience* plutôt qu'*efficacité*, car l'*efficacité* tend à désigner l'obtention d'un effet anticipé, prévu, attendu, alors que l'*efficience*, au sens où nous la concevons ici, doit inclure, comme on le verra, des effets imprévisibles.

27. À l'exception bien sûr des images mentales.

le récepteur différents effets, qui peuvent aller jusqu'à une modification des habitudes perceptives, et donc à une perception spéciale, nouvelle, inhabituelle. Nous venons d'en donner un exemple avec le cas de Cézanne.

L'effcience de l'image est une caractérisation très générale, qui peut être de nature esthétique (un tableau), cognitive (une carte, une radiographie) ou encore affective (une image effroyable). Elle procède notamment d'une tendance à la fusion ou à la confusion du représentant et du représenté, tendance identificatrice caractéristique du processus analogique dont procède l'effet d'image. Selon un tel point de vue, l'image est donc conçue comme un produit de la fonction figurative de l'analogie<sup>28</sup>.

Cette tendance identificatrice liée à l'image est formulée par Peirce de la façon suivante, comme une caractéristique générale de l'icône :

*The third case is where a dual relation between the sign and its object is degenerate and consists in a mere resemblance between them. I call a sign which stands for something merely because it resembles it, an icon. Icons are so completely substituted for their objects as hardly to be distinguished from them. Such are the diagrams of geometry. A diagram, indeed, so far as it has a general signification, is not a pure icon; but in the middle part of our reasonings we forget that abstractness in great measure, and the diagram is for us the very thing. So in contemplating a painting, there is a moment when we lose the consciousness that it is not the thing, the distinction of the real and the copy disappears, and it is for the moment a pure dream, – not any particular existence, and yet not general. At that moment we are contemplating an icon. (Peirce 1992 : 226 [1885])*

S'il existe une forme d'identification dans le cas de l'icône, une confusion entre le signe et l'objet, c'est parce que l'icône repose sur une sorte de paradoxe : elle est définie comme une priméité<sup>29</sup>, mais présente aussi un aspect de secondéité, en tant qu'elle implique une relation du signe à l'objet<sup>30</sup>. Or cette tendance à la fusion du signe avec l'objet qui caractérise l'image s'observe aisément lorsqu'on compare langage et image : pourquoi une image est-elle, le plus souvent, beaucoup plus frappante qu'un texte décrivant la même réalité (pensons par exemple au récit dans la presse d'un accident comparé à une photographie du même accident – sans tenir compte du fait que texte et image sont généralement associés) ? S'il existe, selon la formule célèbre du journal *Paris Match*, un « choc des photos », c'est bien parce que

28. Je me permets de renvoyer à Monneret (2018a), Monneret & Albano (2017) pour la justification de la distinction entre similarité et analogie : l'analogie est définie comme un processus d'identification à partir d'une similarité (perçue ou conçue).

29. La notion de priméité renvoie à l'ontologie peircienne qui distingue trois modes d'être : « La Priméité est le mode d'être de ce qui est tel qu'il est, positivement et sans référence à quoi ce soit d'autre. La Secondéité est le mode d'être de ce qui est tel qu'il est par rapport à un second, mais sans considération d'un troisième quel qu'il soit. La Tiercéité est le mode d'être de ce qui est tel qu'il est, en mettant en relation réciproque un second et troisième ». (Peirce 1978 : 22).

30. Pour plus de détails sur cette analyse, voir Monneret (2014)

la distanciation avec la réalité montrée est bien plus difficile à maintenir avec les images. L'effet émotionnel de l'image est inclus dans ce qui est ici nommé l'efficience de l'image.

Mais, sur ce point, il convient tout de même d'apporter une nuance importante : toutes les images ne fonctionnent pas de la même façon. Ce qu'a bien montré Marie-José Mondzain, c'est qu'il existe au moins deux grands régimes d'images parmi les visibilités : des images en quelque sorte saturées qui montrent quelque chose sans ambiguïté, et des images ouvertes, qui donnent à voir, c'est-à-dire à construire le regard qui va les constituer. Cette distinction a été développée dans plusieurs ouvrages. J'en donne ici une première formulation que l'on trouve dans *Homo spectator* et une seconde qui est extraite de *L'image peut-elle tuer ?* Les images saturées sont celles que l'on utilise pour exercer un pouvoir coercitif, par exemple les images de la peur :

Les flux qui alimentent la consommation visuelle doivent résoudre une tension interne : il faut montrer le pire pour provoquer l'appel au secours, il faut cacher le pire pour éviter toute mobilisation critique, toute relève de la parole, donc de la pensée. Le visible prend la parole et ne la donne plus. Le sens des images est dans le message univoque qui les accompagne ou qui les habite [...] La place du spectateur terrifié est fixée : c'est celle de l'impuissance qui provoque, chez l'enfant qui est en chacun de nous, un comportement de blottissement, d'appel à l'abri et à la sécurité. (Mondzain 2008 : 90)

Inversement, l'image qui ne contraint pas le spectateur à une place assignée d'avance est une image qui offre une liberté, celle de la distance et de l'interprétation :

Un auteur, l'homme qui *fait voir* et qui pour cela renonce à *montrer*, est en charge de la possibilité qu'il offre ou non au spectateur de construire à son tour la distance d'où il voit et d'où il peut juger. (Mondzain 2008 : 92)

La différence entre ces deux régimes du visible est telle que seul le second gagne à être nommé image :

L'image ne produit aucune évidence, aucune vérité et ne peut montrer que ce que produit le regard que l'on porte sur elle. L'image attend sa visibilité de la relation qui s'instaure entre ceux qui la produisent et ceux qui la regardent. En tant qu'image, elle ne montre rien. Si elle montre délibérément quelque chose, elle communique et ne manifeste plus sa nature d'image, c'est-à-dire son attente du regard. C'est pourquoi plutôt que d'invisible, mieux vaut parler « d'invu », de ce qui est en attente de sens dans le débat de la communauté. Une telle situation de décidabilité du sens suppose que l'image par elle-même est fondamentalement indécisée et indécidable. (Mondzain 2001 : 42-43)

Voilà pourquoi mieux vaut distinguer au cœur du visuel les images des visibilités en fonction des stratégies qui assignent ou non le spectateur à une place dont il peut bouger. Hors de tout mouvement, l'image se donne alors à consommer sur un mode communiel. (Mondzain 2001 : 54)

Par conséquent, si la notion d'efficience de l'image implique, dans sa dimension affective, une forme d'émotion, il est nécessaire de distinguer au moins deux sortes d'émotions provoquées par les images : celles qui sont prévisibles et imposées par le producteur de l'image (en particulier dans les domaines de la communication politique ou de la publicité) et celles qui résultent d'un déplacement du regard, d'une autre manière de voir, émotions imprévisibles mais qui requièrent une forme de courage<sup>31</sup> en ce qu'elles supposent qu'on quitte le terrain des significations déjà connues, déjà constituées.

Notons enfin que la notion d'efficience de l'image peut être considérée comme proche de celle d'*agence* qu'utilise Philippe Descola (2010 : 2), traduisant littéralement le concept d'*agency* emprunté à A. Gell. Elle en diffère par le fait que l'agence requiert une dimension indicielle pour opérer :

Pour qu'il y ait figuration, et non simple mimesis, il faut en outre que les images opèrent comme des signes indiciels, c'est-à-dire interprétables non plus seulement en fonction d'une similitude de qualités avec un prototype, mais aussi en vertu de la connexion directe que ces images évoquent entre l'objet dénoté et les sens ou la mémoire de la personne pour laquelle elles servent de signes ; les images deviennent alors, par contiguïté avec les désirs et les aspirations de ceux qui les ont fabriquées et utilisées, comme dotées elles-mêmes d'une « agence » (au sens de l'anglais *agency*), c'est-à-dire pourvues d'une autonomie et d'une capacité à agir dans lesquelles prend sa source la fascination qu'elles exercent sur nous. A. Gell a donné un certain retentissement à cette conception de l'image comme agent intentionnel, notamment parce qu'il a eu le mérite d'en explorer méthodiquement les conséquences et d'en préciser les conditions cognitives de fonctionnement. (*Art and Agency*, 1998)

Cette agence de l'image est une agence déléguée en ce que l'image est une sorte d'intermédiaire entre son producteur et son spectateur :

Ainsi entendue, l'agence dont on crédite les images est une notion purement relationnelle, donc dépourvue de contenu ontologique intrinsèque : tout ce qui est en position d'agent à l'égard d'un patient – ainsi une image vis-à-vis d'un spectateur – exerce une agence déléguée parce qu'il constitue une interface matérielle entre des intentionnalités réelles ou supposées, que celles-ci soient imputées au créateur humain de l'objet ou aux entités qu'elle figure ou qui sont réputées en être la source donc par le fait qu'elle signifie en vertu de ses propriétés exclusivement, propriétés qu'elle partage avec l'objet. L'intérêt majeur de l'icône, c'est donc qu'elle confronte immédiatement à ce qu'elle signifie. (Descola 2010 : 2)

Mais n'est-il pas possible d'imaginer une agence de l'image reposant uniquement sur la dimension iconique, donc sans la dimension indicielle ? C'est l'hypothèse que nous maintiendrons ici, en nous fondant, comme cela a déjà été indiqué,

---

31. « Jean-Luc Godard a ainsi énoncé la nature de ce non-lieu où s'inscrit le sujet qui voit, c'est-à-dire le spectateur : « Pour voir, dit-il, il ne faut pas avoir peur de perdre sa place ». Cette formule dit à la fois le déplacement et la nécessité intrinsèque d'être sans peur. Je crois tout à fait capital de souligner la dimension du courage qu'il faut pour voir une image, pour construire et pour défendre le regard ». (Mondzain 2008 : 54)

sur la tension identificatrice due à l'analogie sur laquelle repose l'image. C'est donc bien l'analogie, fondée sur une similarité, binaire ou proportionnelle, qui sera considérée comme la condition de l'efficience de l'image<sup>32</sup>.

## 5. Le concept linguistique d'image

Il reste maintenant à examiner les contreparties linguistiques de cette caractérisation générale de l'image.

### 5.1. La dimension sensorielle : imageabilité visuelle et sonore

La sensorialité de l'image<sup>33</sup> dans ses manifestations linguistiques peut être envisagée sous deux aspects : l'imageabilité et le symbolisme phonétique. L'imageabilité est une notion peu courante en linguistique mais usuelle en psycholinguistique. Elle décrit une caractéristique des mots fondée sur leur aptitude à former une image mentale chez le récepteur (le mot *pomme* a une imageabilité plus grande que le mot *anatomie*)<sup>34</sup>. Cette notion d'imageabilité permet de commencer à comprendre pourquoi une expression comme *couper les ponts* est perçue comme imagée : par rapport à *cesser toute relation*, les mots qui la composent sont dotés d'une plus grande imageabilité. Ce même critère permet également d'exclure de la catégorie des expressions imagées *Je suis vénère* tout comme *la volonté de puissance*, *ingénieurs du chaos*, *gouvernement des juges*. Ces expressions, en effet, sont dépourvues de mots dotés d'un degré significatif d'imageabilité. Quant au symbolisme phonétique, il permet d'élargir la dimension sensorielle de l'image au-delà de la visualité : par le moyen de correspondances transmodales, les mots, dans leur dimension auditive, sont aptes à véhiculer certaines caractéristiques sensorielles non-auditives. L'exemple le plus connu est sans doute celui du « frequency code » (Ohala 1994), selon lequel l'aperture des voyelles est corrélée à une indication de taille (l'opposition vocalique i/a correspond à l'opposition petit/grand). Selon ce point de vue, un adjectif comme *riiqui* sera considéré comme imagé par opposition à *petit*, qui ne l'est pas : le signifiant est dans ce cas à l'image du signifié. On peut considérer que le symbolisme phonétique constitue une forme d'imageabilité sonore.

---

32. Comme on l'a déjà indiqué plus haut (note 24), cela ne signifie pas qu'on puisse obtenir un effet d'image par un autre moyen, c'est-à-dire par contiguïté ou indexicalité, mais que l'image reposant sur une relation de similarité est le prototype de l'image.

33. Bonhomme (2007) évoque ce facteur sous la dénomination d'« imagerie » qu'il met en relation avec la concrétude : « plus un signe verbal est concret, plus son potentiel d'imagerie est élevé. » (p. 22)

34. Voir par exemple Bonin *et al.* (2011).



Il convient de préciser que l'imageabilité ne se confond pas avec la concrétude : un mot comme *ange* est considéré comme doté d'une faible concrétude mais d'une forte imageabilité<sup>35</sup> ; inversement, le mot *bombe* est doté d'une forte concrétude mais d'une faible imageabilité, puisqu'il s'agit d'un objet en principe peu usuel<sup>36</sup>. Il nous semble donc plus précis de considérer que la dimension sensorielle de l'image, compte non tenu du symbolisme phonétique, est due à l'imageabilité et/ou à la concrétude des mots ou expressions linguistiques<sup>37</sup>.

La première condition pour qu'une expression figurée produise un effet d'image est donc la condition d'accroissement d'imageabilité (ou de concrétude) : dans l'analogie sur laquelle repose l'expression imagée, les mots référant à la source doivent être pourvus d'une imageabilité ou d'une concrétude supérieures à ceux qui constituent la cible. On pourra ainsi distinguer, dans le cas des métaphores<sup>38</sup> :

- la métaphore à imageabilité ou concrétude croissante, dans laquelle la source de l'analogie présente une imageabilité ou une concrétude plus élevées que la cible :

(38) La canicule des preuves (Char) : source [canicule], cible [preuves]

(39) L'histoire est un bain aujourd'hui (Hugo) : source [bain], cible [histoire]

(40) La piété, lierre qui s'enracine (Hugo) : source [lierre], cible [piété]

(41) La Haine est le tonneau des pâles Danaïdes (Baudelaire) : source [tonneau], cible [Haine]

- la métaphore à imageabilité ou à concrétude constante dans laquelle la source et la cible de l'analogie présentent une imageabilité ou une concrétude comparables :

(42) Être poète, c'est avoir de l'appétit pour un malaise (Char) : source [appétit], cible [poète]

(43) L'usurpation est une énigme qu'on devine toujours trop tard (Saint-Just) : source [énigme], cible [usurpation]

- la métaphore à imageabilité ou à concrétude décroissantes, dans laquelle la source de l'analogie présente une imageabilité ou une concrétude plus faibles que la cible :

(44) Vieil Océan, ô grand célibataire (Lautréamont) : source [célibataire], cible [océan]

35. Très probablement en raison du fait que les images représentant des anges sont très communes dans notre culture.

36. D'une part, peu de gens sont amenés à manipuler des bombes et, d'autre part, les représentations stéréotypées des bombes (par exemple dans les dessins animés) sont perçues comme sans rapport avec les bombes réelles.

37. Plutôt que de la limiter à la concrétude, comme le propose Bonhomme (2007).

38. Je reprends ici les exemples donnés dans Monneret (2018b), où cet aspect est examiné plus en détail.

- (45) Le Vérificateur des poids et mesures descend les fleuves emphatiques / Avec toute sorte de débris d'insectes / et de fétus de paille dans sa barbe (Saint-John Perse) : source [emphatiques], cible [fleuves]

Dans ce dernier cas (exemples (44) et (45)), à la différence des deux précédents, l'effet d'image est présumé nul<sup>39</sup>. Bien entendu, on estimera également que l'effet d'image est plus fort dans (38)-(41) que dans (42)-(43). Mais bien sûr, ces analyses doivent être confirmées par une expérimentation psycholinguistique.

Pour conclure sur ce premier point, on ajoutera enfin que, via les métaphores conceptuelles, une imageabilité indirecte, de faible degré, peut être supposée :

- (46) Vous avez à l'esprit ses vues, empreintes d'autant de philosophie, on peut même dire de poésie, que de haute science, sur le destin des maladies infectieuses, ou comme il dit de façon si imagée, sur leur naissance, leur vie et leur mort. (Frantext, sans mention d'auteur 1943 : 58)

Dans cet exemple, les mots *naissance*, *vie* et *mort* ne peuvent être considérés comme dotés d'une bonne imageabilité. Mais le fait qu'ils mobilisent une métaphore conceptuelle selon laquelle le développement d'un être vivant représente celui d'un phénomène matériel ou organique suffit peut-être à accroître l'imageabilité de l'expression.

## 5.2. Représentation iconique, analogie et conflit conceptuel

Les critères de représentation et de similarité fonctionnent conjointement en ce qu'ils correspondent, comme on l'a vu, à l'iconicité de l'image. Dans une perspective peircienne, l'iconicité se distingue de deux autres formes de la représentation : l'indexicalité et la symbolicité. Le rapport entre le représentant et le représenté est un rapport de contiguïté dans le cas de l'indexicalité tandis que, dans le cas du symbole, la représentation est fondée sur une convention (qui peut être elle-même plus ou moins arbitraire). Ces critères de représentation et de similarité, que résume

---

39. Nous sommes donc sur ce point en désaccord avec Ullmann (1961), qui, dans un excellent article sur la question (utilisé par Ricoeur tout comme par Le Guern), traite ce type de configuration comme une image dans laquelle « un terme concret est comparé à un terme abstrait » (Ullmann 1961 : 52). Ullmann donne quelques exemples judicieusement choisis : « La lune, froide et claire comme un doute, Sourit et passe » (Viélé-Griffin) ; « Et nous, jaillis de plus loin comme un aveu plus hardi » (Jules Romains) ; une herbe « tentante comme le suicide » (Sartre). Et commente ainsi : « ces figures tirent leur expressivité de leur caractère insolite : au lieu de concrétiser l'abstrait, comme le font la plupart des images, elles opèrent en sens inverse et « déconcrétisent », pour ainsi dire, les objets matériels » (Ullmann 1961 : 52). Mais si, en rendant abstrait ce qui est concret, ces images diffèrent de la plupart des autres, c'est peut-être qu'elles ne sont pas des images. Comme Ullmann ne prend pas en compte le critère d'imageabilité mais seulement celui de l'analogie dans sa définition de l'image – l'image est pour lui « l'expression linguistique d'une analogie » (Ullmann 1961 : 43) – ces structures à imageabilité décroissante sont malgré tout incluses dans la catégorie générale des images.

la notion d'iconicité, permettent d'éliminer de la catégorie prototypique de l'imagé les cas d'emplois figurés qui ne reposent pas sur une relation de similarité et les cas où la source de l'analogie est ininterprétable par le locuteur.

Le premier cas concerne en particulier certains emplois sociolectaux, par exemple « Je suis vénère » (1), « Tu parles ! », « Ta gueule ! » (13) ou encore le français des tirailleurs cité dans (14). Chacune de ces expressions vaut pour une autre, qui est le plus souvent évidente dans un registre de langue courant (« Je suis énervée » pour « Je suis vénère », « Tais-toi » pour « Ta gueule », etc.) et c'est en quoi elles peuvent être considérées comme figurées. Mais elles n'installent aucune relation de similarité avec leurs équivalents : « Je suis vénère » est obtenu par verlanisation et « Ta gueule » est une abréviation de « ferme ta gueule », « ferme ta bouche », donc un équivalent paraphrastique de « Tais-toi ». Le rapport d'iconicité que l'on a par exemple entre « cesser toute relation » et « couper les ponts » n'existe pas entre « fermer sa bouche » et « se taire » qui sont équivalents dans l'expression verbale parce que liés, dans la réalité, par une relation causale (si l'on ferme sa bouche, on ne peut plus parler<sup>40</sup>). Par ailleurs, ce critère d'iconicité exclut également de la catégorie de l'imagé prototypique (fondé sur une similarité) les figures qui n'appartiennent pas à la catégorie des figures d'analogie (métonymie, synecdoque, etc.)<sup>41</sup>. Dans cette perspective, seules les métaphores et les comparaisons peuvent produire des images verbales – ou plus précisément, des images verbales prototypiques. Mais, comme on l'a vu en introduisant la condition d'imageabilité, toutes les métaphores (et, bien entendu, toutes les comparaisons) ne produisent pas un effet d'image.

Le second cas, dans lequel la source de l'analogie est ininterprétable, peut-être illustré par l'exemple (37) « Ils se disputaient comme deux Darnajats », où le mot Darnajats est n'est pas compris par le narrateur<sup>42</sup>. Ce genre de situation est fréquent, en particulier dans les expressions idiomatiques dont l'opacité repose sur l'emploi de mots sortis de l'usage ou dans un emploi désuet ou encore obscur. Par exemple :

Il avait décidé une fois pour toutes de fuir les complications et de se fixer dans une existence monotone, sans ambitions et sans surprises, son destin idéal était contenu dans une expression imagée : « Vivre en Père Pénard » (Sabatier 1969 : 40 / Frantext).

- 
40. L'inverse n'est pas vrai : on peut se taire la bouche ouverte. *Bouche bée* par exemple.
41. Comme on l'a déjà indiqué, notre perspective conduit à considérer l'image fondée sur une similarité comme l'image prototypique, en raison de la caractérisation générale de l'image que nous avons adoptée. Cela n'exclut donc pas qu'on puisse produire une image à partir d'un autre type de relation, l'indexicalité, comme dans le cas de la métonymie. Mais l'image métonymique est considérée comme d'un autre type, et en tout cas non prototypique. Nous convenons tout à fait que cette position mériterait d'être argumentée d'une manière plus approfondie, mais nous n'en avons pas la place ici.
42. Bonhomme (2007) signale, dans le même esprit, que « l'effet-image d'une métaphore est très variable selon l'encyclopédie des énonciateurs » (p. 26). Nous partageons pleinement cette opinion.

Si elle est connue, l'expression « Vivre en Père Pénard » ne permet pas de construire une relation de similarité entre deux éléments, puisque les locuteurs n'ont en général aucune idée de l'identité de ce père Pénard, et ne se posent pas même la question. Dans la même catégorie, « un service-bidon » (17) n'est pas imagé parce que l'emploi de *bidon* dans cette expression est sans rapport avec le sens usuel de « récipient » que ce mot possède aujourd'hui<sup>43</sup>.

Puisque la similarité est un continuum, il est prévisible que certains aspects de l'image verbale dépendront du degré de similarité des entités ou des structures dont la mise en relation constitue l'image. Mais, comme on l'a vu également, l'analogie constitutive de l'effet d'image peut se décrire comme un processus d'identification des entités perçues comme similaires. L'image résulte donc de la combinaison de deux processus continus. Si l'on se limite par exemple à trois degrés pour chaque continuum (faible, moyen, fort), neuf combinaisons seront théoriquement possibles : un degré d'identification élevé pour une similarité faible, un degré d'identification élevé pour une similarité moyenne, un degré d'identification élevé pour une similarité forte, un degré d'identification moyen pour une similarité faible, etc. (voir Tableau 1). La combinaison obtenue aura un effet sur l'efficacité de l'image.

**Tableau 1.** Les neuf types théoriques d'images

	Degré de similarité faible	Degré de similarité moyen	Degré de similarité fort
Degré d'identification faible	Image de type 1	Image de type 2	Image de type 3
Degré d'identification moyen	Image de type 4	Image de type 5	Image de type 6
Degré d'identification fort	Image de type 7	Image de type 8	Image de type 9

La conséquence du processus analogique, qui constitue une tension d'identification à partir d'entités similaires, parfois très peu similaires mais tout au moins distinctes, c'est le conflit conceptuel constitutif de toute métaphore et de toute comparaison. Je n'insiste pas sur ce point très bien documenté, qui a été mis en évidence depuis longtemps par Georges Kleiber<sup>44</sup> et qui, sous cette formulation de « conflit conceptuel », est au cœur des travaux de Michele Prandi (2016, 2017 pour des références récentes).

43. Le TLFi indique que *bidon* renvoie dans cette expression à un sens argotique « ensemble de trois coupons de drap pliés de façon à compter pour six », dont dérive le sens de mensonge, tromperie. Toutefois, l'hypothèse d'une étymologie populaire à partir du sens courant actuel de *bidon* ne peut être exclue.

44. À la question « Y a-t-il oui ou non quelque chose qui « cloche » dans la métaphore ?, Kleiber répondait : « C'est un *oui* ferme et massif que donnent la quasi-totalité des commentateurs, qui parlent de *prédication impertinente* (Cohen, 1966), d'*anomalie sémantique* (Todorov 1966), d'*incongruence* (Lüdi, 1973 et 1991), d'*incongruité conceptuelle* (Kittay, 1987 ; Jonasson, 1991 et

### 5.3. Efficience et innovation sémantique

Comme on l'a vu précédemment, l'image est dotée d'une efficience : elle produit un effet particulier sur le spectateur, qui peut être notamment de nature esthétique, cognitive ou affective<sup>45</sup>. Nous avons également indiqué que cet effet peut être prévu, anticipé, conditionné par le producteur de l'image ou bien qu'il peut être créé par le spectateur, dans un espace de liberté ouvert par l'auteur de l'image. Quelles sont les contreparties linguistiques de cette propriété de l'image ?

L'opposition entre l'efficience créative et l'efficience contrainte semble à peu près équivalente à la distinction entre les métaphores vives, qui reposent sur un conflit conceptuel et d'autre part, les métaphores conventionnelles et les métaphores « cohérentes » au sens de Prandi, qui reposent sur ce que Lakoff & Johnson (1985) nomment des métaphores conceptuelles<sup>46</sup>. La distinction entre métaphore conflictuelle et métaphore cohérente peut être illustrée ainsi :

La combinaison *verser l'argent*, par exemple, est cohérente alors que la combinaison *verser la lumière* – *Le soleil versait à grands flots sa lumière sur le Mont-Blanc* (Saussure, *Voyage dans les Alpes*, 1834) – est conflictuelle. Quand il est appliqué à l'argent, le verbe *verser* acquiert un signifié nouveau. Quand il est appliqué à la lumière, par contre, le même verbe ne change pas son signifié : c'est précisément la combinaison conflictuelle entre *verser* et la lumière qui déclenche une interprétation métaphorique (Prandi 2016 : 35).

La métaphore conventionnelle, parfois confondue avec la métaphore conceptuelle ou avec la métaphore cohérente, sera définie comme une métaphore non-vive dans la mesure où son sens est prédéfini, mais qui n'a cependant pas le statut d'une occurrence de métaphore conceptuelle parce qu'elle n'est pas installée en langue. Un exemple malheureusement très courant est celui de l'utilisation de l'holocauste comme source d'analogie dans le champ politique : pour les antispécistes, l'abattage des animaux est un *holocauste animal*, pour les manifestants pro-life, l'avortement est aussi un holocauste et, tout récemment

---

1993), de *rupture avec la logique* (Le Guern, 1973), d'*attribution insolite* (Ricoeur, 1975), d'*usage non normal* (Nunberg, 1978), d'*incompatibilité* (Tamine, 1979 ; Kleiber, 1983 et 1984 ; Martin, 198 ; Prandi, 1992), de *contradiction avec la logique* (Tamba, 1981), de *défectuosité* (Searle, 1982), de *coup de force* (Murat, 1981), d'*incohérence* (Prandi, 1992), etc. » (Kleiber 1999 : 102)

45. Dans Bonhomme (2007), ce critère apparaît diffracté selon deux notions distinctes : d'une part l'effet de tableau, qui se traduit au plan discursif par une saillance plus ou moins forte des expressions et d'autre part la présence (ou « proximité sémantique, quasiment vécue, dans le champ cognitif du récepteur » (Bonhomme 2007 : 22). Nous partageons ce point de vue mais il resterait à trouver des critères linguistiques stables pour définir ces deux notions.
46. Certes, pour Lakoff, Johnson ou encore Turner, toutes les métaphores linguistiques reposent sur des métaphores conceptuelles. Mais c'est précisément l'apport de Prandi de maintenir le principe d'une distinction entre métaphores conceptuelles et métaphores vives : « l'existence de concepts métaphoriques cohérents n'implique pas que les métaphores créatives individuelles se réduisent à leur développement » (Fasciolo & Rossi 2016 : 7).

en France, on a pu observer diverses formes de détournement des symboles de l'holocauste lors de manifestations contre le passe sanitaire. La comparaison de l'holocauste à des situations jugées comme scandaleuses est évidemment d'une grande banalité dans l'espace européen ; elle n'a donc rien d'inventif et ne saurait donc être la source d'une métaphore vive. Par ailleurs, la formule *holocauste animal* présente bien un conflit conceptuel puisque, dans ce cas, l'utilisation qui est faite du mot *holocauste* vise à convoquer les images du judéocide de la Seconde Guerre mondiale pour créer un rapprochement que les auteurs jugent apte à susciter l'indignation. Le mot *holocauste* est donc employé dans un sens qui implique le trait « humain » et entre par conséquent en conflit avec *animal*. Cependant, le sens de cette analogie est prévu d'avance : la métaphore entre donc typiquement dans la catégorie des images manipulatrices, fermées, qui ne suscitent aucune interprétation de la part des sujets parlants et qui tendent, au contraire, à leur imposer un contenu de pensée.

La métaphore vive, en revanche, est ouverte. Elle est apte à produire un sens neuf, une « innovation sémantique » selon la formule de Ricœur (1975). Elle suscite une image qui peut être plus ou moins énigmatique, depuis l'image surréaliste jusqu'aux métaphores plus contrôlées que présentent ici les exemples (27)-(32). Il a été indiqué plus haut que la variété de l'effet d'image résultait de la combinaison de deux continuums : celui de la similarité et celui de l'analogie. La définition de l'image par Reverdy correspond bien au cas d'une identification maximale à partir d'une similarité minimale<sup>47</sup> :

L'image est une création pure de l'esprit. Elle ne peut naître d'une comparaison mais du rapprochement de deux réalités plus ou moins éloignées. Plus les rapports des deux réalités rapprochées seront lointains et justes, plus l'image sera forte – plus elle aura de puissance émotive et de réalité poétique. (Reverdy 1918: 73)

Si les réalités que l'on rapproche (donc qu'on tend à identifier selon le processus analogique) sont « éloignées » (similarité faible), il n'empêche qu'elles entretiennent malgré tout des « rapports » (donc qu'il existe bien une similarité, bien qu'elle soit faible). Comme on le sait, la contribution de Breton consistera à déplacer le processus d'identification analogique (ou « rapprochement ») des réalités aux mots et à renforcer l'arbitraire du rapprochement en introduisant une dimension aléatoire, ce qui produit une ouverture maximale de l'horizon d'interprétation :

C'est du rapprochement en quelque sorte fortuit des deux termes qu'a jailli une lumière particulière, lumière de l'image, à laquelle nous nous montrons infiniment sensibles. La valeur de l'image dépend de la beauté de l'étincelle obtenue ; elle est, par conséquent, fonction de la différence de potentiel entre les deux conducteurs [...] Pour moi, la plus forte est celle qui présente le degré d'arbitraire le plus élevé, je ne le cache pas. (Breton 1977 : 337-338)

---

47. Image de type 7 dans le Tableau 1.

Mais, comme en témoignent les exemples proposés à la suite dans le même passage de ce texte, on ne voit pas comment des énoncés de ce genre pourraient produire une image, au sens où nous l'entendons ici. Par exemple, l'incongruité de

(47) Sur le pont la rosée à tête de chatte se berçait. (Breton 1977 : 338)

est telle qu'on peut tout au plus en dériver un amalgame d'images mentales hétéroclites. En revanche, en dépit de la tentative à laquelle Breton se livre d'intégrer Reverdy à sa conception de l'image, l'énoncé

(48) Le jour s'est déplié comme une nappe blanche. (Reverdy, cité par Breton 1977 : 337)

offre beaucoup plus nettement une possibilité de visualisation, en raison de la similarité que l'on perçoit entre le jour qui commence et la nappe qui se déplie, la blancheur indiquant en outre une virginité commune : le jour est nouveau comme la nappe est immaculée, pas encore utilisée. Il reste que les deux réalités rapprochées, le jour et la nappe, appartiennent à ces champs conceptuels très hétérogènes : ce sont des « réalités » éloignées, donc de faible similarité<sup>48</sup>. Et l'interprétation peut se poursuivre en accentuant l'identification du jour et de la nappe : la promesse de socialité qu'indique la nappe, le mouvement de son déploiement, le caractère plus ou moins éclatant de sa blancheur sont autant de propriétés qui peuvent être projetées sur le concept véhiculé par le mot *jour*.

Comparé à l'image surréaliste, l'exemple (27) présente une ouverture interprétative beaucoup plus limitée. Dans cet exemple, dû à Gilliéron et cité par Meillet, la généralisation du passé composé (au détriment du passé simple) est vue comme « l'état du verbe où il n'y aura plus comme voiles que des auxiliaires faisant manœuvrer une coque qui porte l'idée ». L'énoncé produit incontestablement une image mentale, celle d'un voilier, source d'une analogie avec la forme verbale du passé composé. Mais cette image est au fond assez arbitraire, elle ne s'intègre pas dans un imaginaire du verbe ni des parties du discours et l'on perçoit surtout ici une idée à partir d'une similitude proportionnelle : tandis que l'auxiliaire porte la variation morphologique du verbe comme la voile est affectée par le vent, la coque n'est pas affectée, tout comme le participe passé, dans le passé composé, n'est soumis à aucune variation de temps, de mode ni d'aspect. L'image est donc audacieuse, au sens où elle rapproche des réalités éloignées donc de faible similarité, mais l'identification analogique est ici très faible. L'image demeure donc atténuée et reste limitée dans son potentiel interprétatif.

Bien d'autres configurations des variations de similarité et d'analogie sont envisageables mais il est impossible de toutes les exposer ici. J'indiquerai seulement pour terminer sur ce point que la différence entre comparaison et métaphore peut être décrite comme une différence dans le degré d'identification

---

48. Ce cas correspond donc à l'image de type 4 dans le Tableau 1.

analogique. Comme l'a bien vu Le Guern (1973) par exemple, la comparaison reste un énoncé correctement formé, au sens où il ne présente aucune véritable incongruité sémantique puisque l'outil de comparaison évite l'attribution impertinente. L'identification analogique reste en deçà d'un certain seuil que franchit la structure métaphorique, qui, elle, assume pleinement la prédication conflictuelle dans un énoncé qui n'est pas valide littéralement. Mais la structure analogique et les similarités qu'elle implique sont présentes dans la comparaison comme dans l'image<sup>49</sup>. L'image de Reverdy « Le jour s'est déplié comme une nappe blanche », en raison de sa structure comparative, présente donc un degré d'identification plus faible que celle du « pain des étoiles » que contient ce vers de René Char (« Les lutteurs ») :

- (49) Dans le ciel des hommes, le pain des étoiles me sembla ténébreux et durci.  
(Char 1983 : 437)

Cependant, le degré d'identification plus élevé dans ce vers de Char ne produit pas pour autant une véritable image : bien que l'interprétation soit ouverte, il est douteux en effet que le pain, source de l'analogie, vaille ici pour son image visuelle puisqu'il semble plutôt symboliser ici la nourriture. Par conséquent, cet énoncé ne produit pas un accroissement d'imageabilité. Il contient une métaphore qui ouvre la pensée, mais avec une qualité d'image minimale, d'une manière assez comparable à l'exemple (47) de Breton. L'efficacité de l'image n'est donc pas seulement la conséquence de l'innovation sémantique : les facteurs d'imageabilité doivent être pris en considération.

On notera enfin un type particulier d'efficacité de l'image : l'image ironique. Dans ce cas, le contenu sémantique global de l'image ne pose pas de problème et l'interprétation de l'énoncé est bien cadrée, en raison de la connivence nécessaire à l'effet ironique. Considérons à titre d'illustration ces deux exemples célèbres de Flaubert, extraits de *Madame Bovary* :

- (50) La conversation de Charles était plate comme un trottoir de rue, et les idées de tout le monde y défilaient dans leur costume ordinaire, sans exciter d'émotion, de rire ou de rêverie. (Flaubert 1857 : 82)
- (51) Pauvre petite femme ! Ça bâille après l'amour, comme une carpe après l'eau, sur une table de cuisine. Avec trois mots de galanterie, cela vous adorerait, j'en suis sûr ! ce serait tendre ! charmant ! Oui, mais comment s'en débarrasser ensuite ? (Flaubert 1857 : 214)

Si ces comparaisons sont bien connues, c'est qu'elles sont particulièrement réussies. L'effet d'image ne fait aucun doute ni l'efficacité humoristique de ces images, qui joue aux plans esthétique et affectif. La seconde apparaît dans

---

49. Pour fixer les idées, on pourrait considérer que les trois degrés d'identification du tableau 1 sont les suivants : 1) Comparaison modalisée (« on aurait dit », « presque comme », etc.) ; 2) Comparaison (« comme », etc.) ; 3) Métaphore (pas d'outil de comparaison).



un monologue intérieur de Rodolphe et utilise un domaine source – la carpe, la pêche – parfaitement cohérent avec l'éthos du séducteur. La première est produite par le narrateur, et propose un développement à partir de l'analogie de départ (entre la conversation et le trottoir) qui approfondit l'image en élargissant l'imageabilité aux dimensions d'une scène (« les idées de tout le monde y défilaient dans leur costume ordinaire [...]»). Dans les deux cas, on a bien une innovation sémantique fondée sur des similarités faibles, c'est-à-dire entre des espaces conceptuels distants, et la comparaison produit une identification qui reste en deçà d'un seuil maximal, qui garantit la distance ironique. Il reste que le sens ironique de ces énoncés est évident, bien que leur signification ne soit pas entièrement saturée, ce qui signifie que l'innovation sémantique est maintenue au niveau linguistique et n'atteint pas le plan conceptuel : au plan conceptuel, le contenu des énoncés ne présente pas de marge interprétative, il est parfaitement clair (ironie du narrateur à l'égard de Charles, ironie de Rodolphe à l'égard d'Emma) mais la formulation linguistique de ce contenu est inventive, drôle, imagée, et confère à l'ironie une finesse réjouissante. Par comparaison, le contenu conceptuel de (48) ou de (49) est beaucoup plus indéterminé<sup>50</sup>.

## 6. Conclusion

L'image verbale prototypique peut donc être définie comme un énoncé de structure analogique, métaphore ou comparaison, dans lequel la source de l'analogie présente une imageabilité au moins égale à celle de la cible. Un tel énoncé est iconique en ce qu'il est fondé sur une similarité entre la source et la cible dont le degré est variable, similarité qui tend vers une identification – c'est là le processus analogique – qui connaît elle-même des degrés. L'effet d'image est produit à la fois par l'imageabilité, directe ou indirecte, des mots qui forment l'énoncé, et par l'écart entre le degré de similarité et le degré d'identification analogique. Si toutes les images sont des métaphores ou des comparaisons, l'inverse n'est pas vrai : seules les métaphores et les comparaisons qui possèdent ces propriétés sont des images, en ce qu'elles suscitent, chez le récepteur, une forme ou une autre d'imagerie mentale.

---

50. Cette distinction entre le contenu conceptuel et le contenu linguistique de l'image permet d'introduire une articulation entre ce que certains auteurs, comme Le Guern (1973) nomment la dimension intellectuelle et la dimension sensible de l'image : « Alors que l'image symbolique doit être saisie intellectuellement pour que le message puisse être interprété, l'image métaphorique n'intervient pas dans la texture logique de l'énoncé, dont le contenu d'information pourra être dégagé sans le secours de cette représentation mentale. Par opposition à l'image symbolique qui est nécessairement intellectualisée, l'image métaphorique pourra ne s'adresser qu'à l'imagination ou à la sensibilité (Le Guern 1973 : 43-44).

L'efficacité de l'image dépend également du caractère novateur de l'analogie proposée. Dans certains cas, l'innovation sémantique permet de fournir des images verbales dont l'interprétation est largement ouverte. Dans d'autres cas, par exemple dans l'image ironique, l'effet global est aisément accessible en raison d'un contenu conceptuel aisément assignable, et l'innovation sémantique, plus linguistique que conceptuelle, produit principalement un effet humoristique dû à la surprise d'un rapprochement inattendu, sans pour autant que l'interprétation soit complètement fermée. C'est dans le cas de la métaphore conventionnelle que la clôture interprétative est susceptible d'être la plus forte, avec une efficacité de l'image imposant une signification, tout particulièrement dans les domaines de la communication politique ou publicitaire.

Enfin, dans le cas particulier des expressions idiomatiques, l'effet d'image est souvent empêché par le caractère non iconique de structures dans lesquelles au moins un élément n'est pas interprétable – soit que l'origine de l'expression est perdue, soit qu'un mot est employé dans une acception inusitée. Ces structures peuvent être considérées comme figurées, en tant qu'elles ne sont pas compositionnelles, mais pas comme imagées, puisque l'effet d'image est bloqué par le défaut d'iconicité. Qualitativement, en matière d'efficacité de l'image, elles diffèrent des énoncés non idiomatiques en ce qu'elles sont difficilement accessibles à l'innovation sémantique. Une expression idiomatique comme *couper les ponts* produit bien une image mais dont l'efficacité est limitée par le caractère usuel de l'expression, par son absence de caractère innovant au plan sémantique. Pour cette raison, qualitativement, l'effet d'image des expressions idiomatiques pourrait être rapproché de celui que produisent les occurrences de métaphores conceptuelles.

Cette hypothèse, comme plusieurs autres avancées dans cet article, gagnerait à être éprouvée expérimentalement, bien sûr. Mais, comme j'ai déjà eu l'occasion de le signaler (Monneret 2019), le champ de la linguistique théorique consiste d'abord à formuler des hypothèses de ce genre, en confrontant les observations linguistiques aux apports d'autres disciplines. Ni le philosophe, ni le psychologue, ni l'anthropologue ne prendront la peine de confronter leurs hypothèses sur la métaphore ou sur l'image verbale à des corpus attestés<sup>51</sup>. Si le linguiste ne le fait pas, qui s'en chargera ? Mais cette démarche suppose de s'affranchir des limites disciplinaires des sciences du langage et c'est précisément ce que permet la perspective très englobante de la linguistique théorique.

---

51. Le cas de la *Métaphore vive* de Ricoeur est à cet égard très révélateur : cette magnifique investigation de la métaphore est développée à partir du seul exemple *Achille est un lion*.

## Bibliographie

- ALEMAN A., NIEUWENSTEIN M.R., BÖCKER K.B.E. & de HAAN E.H.F. (2000). Music training and mental imagery ability. *Neuropsychologia* 38(12), 1664-1668.
- ARISTOTE (2007). *Rhétorique*. Trad. De Pierre Chiron, GF. Paris : Flammarion.
- ATILF. Base textuelle Frantext (En ligne). ATILF-CNRS & Université de Lorraine. 1998-2021. <https://www.frantext.fr/> (consulté le 20 août 2021)
- BERTIN J. (1967). *Sémiologie graphique*. Paris : Mouton et Gauthier-Villars.
- BONHOMME M. (2007). Sémantique de la métaphore et imagerie. In : *Actes du XXIV Congrès International de Linguistique et de Philologie Romanes*, Tome IV. Tübingen : Max Niemeyer Verlag, 17-30.
- BONIN P., MÉOT A., FERRAND L. & ROUX S. (2011). L'imageabilité : normes et relations avec d'autres variables psycholinguistiques. *L'Année psychologique* 111, 327-357.
- BRETON A. (1977). *Manifestes du surréalisme*. Paris : Gallimard.
- BRUNEAU C. (1954). *La langue de Balzac*. Centre de documentation universitaire.
- CHAR R. (1983). *Œuvres complètes*. Paris : Gallimard.
- DESCOLA Ph. (2009). L'Envers du visible : ontologie et iconologie. In : Les actes de colloques du musée du quai Branly Jacques Chirac [En ligne] 1 | mis en ligne le 28 juillet 2009, consulté le 07 septembre 2020.
- DESCOLA Ph. (2010). Anthropologie de la nature. In : *L'annuaire du Collège de France* [Online], 109 | Online since 24 June 2010, connection on 19 August 2021. URL : <http://journals.openedition.org/annuaire-cdf/367>.
- DORNEL L. & DULUCQ S. (2003). Le français en Afrique Occidentale Française. *Diasporas. Histoire et sociétés* 2, 154-161.
- ECO U. (1988). *Le signe*. Bruxelles : Labor.
- FASCIOLO M. & ROSSI M. (2016). Métaphore et métaphores : les multiples issues de l'interaction conceptuelle. *Langue française* 189, 5-14.
- FLAUBERT G. (1857). *Madame Bovary : Moeurs de Province*. Edition Louis Conard [1910]. Version électronique Wikisource : [[https://fr.wikisource.org/wiki/Livre:Flaubert\\_-\\_Madame\\_Bovary,\\_Conard,\\_1910.djvu](https://fr.wikisource.org/wiki/Livre:Flaubert_-_Madame_Bovary,_Conard,_1910.djvu)].
- GELLA A. (1998). *Art and agency: an anthropological theory*. Oxford : Clarendon Press.
- GROUPE μ (1992). *Traité du signe visuel. Pour une rhétorique de l'image*. Paris : Seuil.
- KLEIBER G. (1999). Une métaphore qui ronronne n'est pas toujours un chat heureux. In : N. Charbonnel & G. Kleiber (éds), *La Métaphore entre philosophie et rhétorique*. Paris : Presses Universitaires de France, 83-134.
- KOSSLYN S.M. (2005). Mental images and the Brain. *Cognitive Neuropsychology* 22(3), 333-47.
- KEOGH R. & PEARSON J. (2017). The blind mind: no sensory visual imagery in aphantasia. *Cortex* 105, 53-60.

- LAKOFF G & JOHNSON M. (1985). *Les métaphores dans la vie quotidienne*. Paris : les Editions de Minuit.
- LAKOFF G. & TURNER M. (1989). *More than Cool Reason: A Field Guide to Poetic Metaphor*. Chicago : University of Chicago Press.
- LE GUERN M. (1973). *Sémantique de la métaphore et de la métonymie*. Paris : Larousse.
- MARKS D.F. (1973). Visual imagery differences in the recall of pictures. *British Journal of Psychology* 64 (1), 17-24.
- MERLEAU-PONTY, M. (1996). *Sens et non-sens*. Paris : Gallimard.
- METZ C. (1970). Au-delà de l'analogie, l'image. *Communications* 15 (« L'analyse des images »), 1-10.
- MONDZAIN M.-J. (2001). *Le commerce des regards*. Paris : Le Seuil.
- MONDZAIN M.-J. (2008). *Homo spectator*. Paris : Bayard.
- MONNERET Ph. (2014). L'iconicité comme problème analogique. *Le Français moderne* 1, 46-77.
- MONNERET Ph. & ALBANO M.-A (2017). De la composition comme dispositif analogique. In : *InVerbis. Lingue, Letterature, Culture VII* (2), 27-46. Palermo : Carocci editore.
- MONNERET Ph. (2018a). Fonction argumentative et fonction figurative de l'analogie : quelle relation entre l'argument par analogie et l'argument par métaphore ? *Congrès Mondial de Linguistique Française*. En ligne : [<https://doi.org/10.1051/shsconf/20184601015>].
- MONNERET Ph. (2018b). La fonction figurative de l'analogie. In : A. Pamies & I. Balsas (dir.), *Lenguaje figurado y competencia interlingüística (I): Aspectos teóricos*. Granada: Comares, 13-26.
- MONNERET Ph. (2019). Les limites de l'interprétation à la lumière de l'analogie. In : G. Achard-Bayle, M. Guérin, G. Kleiber & M. Krylyschin (dir.), *Les sciences du langage et la question de l'interprétation (aujourd'hui)*. Limoges : Editions Lambert-Lucas, 171-195.
- MORIZOT J. (2005). *Qu'est-ce qu'une image ?* Paris : Vrin.
- OHALA J.J. (1994). The frequency code underlies the sound-symbolic use of voice pitch. In: L Hinton, J Nichols & J.J. Ohala (eds), *Sound symbolism*. Cambridge (UK) : Cambridge University Press, 325-347.
- PAIVIO A. (1990). *Mental representations: A dual coding approach*. Oxford: Oxford University Press.
- PEARSON J., NASELARIS T., HOLMES E.A. & KOSSLYN S.M. (2015). Mental imagery: Functional mechanisms and clinical applications. *Trends in Cognitive Sciences* 19(10), 590-602.
- PEIRCE C.S. (1978). *Écrits sur le signe*. Paris : Seuil.
- PEIRCE C.S. (1992). *The Essential Peirce, Selected Philosophical Writings*, Vol. 1 (1867-1893). Nathan Houser and Christian J.W. Kloesel, eds. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press.

- PRANDI M. (2016). Les métaphores conflictuelles dans la création de concepts et de termes. *Langue française* 189, 35-48.
- PRANDI M. (2017). *Conceptual Conflicts in Metaphors and Figurative Language*. New York, London: Routledge.
- REVERDY P. (1918). L'Image. In : *Nord-Sud, Self defence et autres écrits sur l'art et la poésie (1917-1926)*. Paris : Flammarion, 1975, 73-75.
- RICOEUR P. (1975). *La métaphore vive*. Paris : Seuil.
- TAMBA-MECZ I. (1981). *Le Sens figuré*. Paris : P.U.F.
- TIERCELIN C. (2004). « Le concept d'image », conférence de l'Université de tous les savoirs. [[http://www.canalu.tv/producteurs/universite\\_de\\_tous\\_les\\_savoirs/dossier\\_programmes/les\\_conferences\\_de\\_l\\_annee\\_2004/image\\_fixe\\_image\\_mouvante/le\\_concept\\_d\\_image](http://www.canalu.tv/producteurs/universite_de_tous_les_savoirs/dossier_programmes/les_conferences_de_l_annee_2004/image_fixe_image_mouvante/le_concept_d_image)]
- TIERCELIN C. (2011). Sommes-nous enfin dotés d'un cérébrascopie et si oui, pour quoi faire ? Collège de France, Open Edition, Paris. Disponible en ligne (site consulté le 18 août 2021) : [<http://books.openedition.org/cdf/1534?lang=en>].
- ULMANN S. (1961). L'image littéraire ; quelques questions de méthode. In : *Langue et littérature : actes du VIIIe Congrès de la Fédération internationale des langues et littératures modernes*. Paris : les Belles Lettres, 41-49.
- VEALEY R.S. (2007). Mental skills training in sport. In : G. Tenenbaum & R.C. Eklund (eds), *Handbook of sport psychology*. Hoboken (NJ) : John Wiley & Sons, 287-309.

