

## La rhétorique des transformations homogènes – ou l’argumentation fondée sur la structure de la réalité

Göran Sonesson,  
Université de Lund

Dans la sémiotique visuelle, le renouveau de la rhétorique, initié par le Groupe  $\mu$  (1992), sans compter quelques initiatives timides et confuses dues à Barthes (1964), Durand, Cohen et d’autres (Bremond 1970), passe par ce que les anciens appelaient l’*elocutio*, qui est la partie de la rhétorique qui vise à écarter la production du sens de ce qui est normal (ou normative) pour attirer l’attention sur le moyen véhiculant le sens et/ou pour le décorer. Il s’agit de la partie de la rhétorique qui a prédominé dans l’Occident, de Pierre de la Ramée et son disciple Omer Talon au 16e siècle aux grands traités de figures qui se suivent jusqu’au 19e siècle (cf. Meyer 1999) et dont on trouve encore un faible écho dans les notions de désautomatisation et de fonction esthétique caractérisées par les formalistes russes et l’école de Prague, respectivement (v. Figure 1). La reprise de cette tradition dans le cadre de la sémiotique a son importance, cependant : c’est seulement à l’intérieur de la sémiotique qu’il devient possible, semble-t-il, qu’au lieu de simplement classifier les figures, comme dans les traités antérieurs, on procède comme le fait Groupe  $\mu$ , à formuler des principes plus généraux de figurativisation, à savoir présence et absence, ainsi que conjonction et disjonction (Cf. mes observations critiques dans Sonesson 2008)

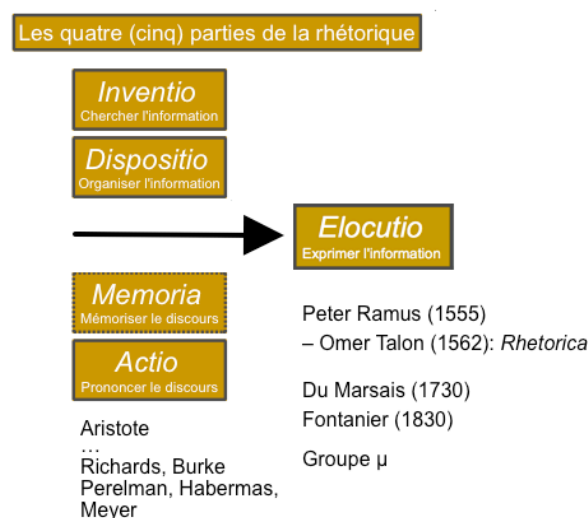


Fig. 1.

Dans la philosophie et dans les études littéraires, cependant, c’est une autre partie de la rhétorique à laquelle on retourne au cours du 20e siècle : le *dispositio*, qui vise à organiser le discours pour faire des affirmations dont l’ensemble forme une argumentation ayant le but de convaincre un auditoire. Les pionniers de cette deuxième nouvelle rhétorique ont été d’abord des auteurs anglo-saxons, tels que Richards et Burke, auxquels on tend à assimiler en peu abusivement les Allemands Gadamer et Habermas ; or, c’est le belge Chaïm Perelman (1977) qui apparaît maintenant comme celui qu’a le plus décisivement contribué au renouveau de la

rhétorique du *dispositio*. La guerre de deux rhétoriques belges n'a pas eu lieu. C'est à la proposition de Jean-Marie Klinkenberg, que le congrès de l' AISV à Venise a entrepris de rendre ce deuxième versant de la rhétorique pertinent pour la sémiotique visuelle. Les images, il n'y a pas de doute, peuvent nous convaincre (Cf. Meyer 2004). La question, cependant, est de savoir dans quelle mesure elles peuvent soutenir une argumentation. Il n'y aura pas d'argumentation, s'il n'y a pas d'abord eu des affirmations.

On a coutume de soutenir que l'image ne peut contenir des négations, qu'elle ne formule pas des affirmations et que, par conséquent, elle ne peut pas soutenir une argumentation. En traitant naguère de la nature de l'oxymore (Sonesson 1996), nous avons observé que dans cette classique figure de rhétorique, on affirme en quelque sorte, à propos d'un même contenu, une propriété et sa négation. Or, toutes les autorités semblent d'accord pour dire deux choses sur les images ou sur les significations visuelles en générales: qu'elles ne peuvent rien affirmer, du moins si l'on n'y ajoute pas des étiquettes verbales (ainsi Peirce et Wittgenstein, Barthes et Sol Worth), et qu'elles sont incapables de contenir des négations (voir, notamment, Sol Worth 1981 et Kjørup 1974).<sup>1</sup> Donc, l'oxymore est doublement exclu de par la nature même de l'image. Cette observation peut se généraliser à toute la rhétorique visuelle. Si l'argumentation peut, à la rigueur, se passer des négations, elle n'existe pas en absence des affirmations.

Nous constatons, cependant, que non seulement les historiens d'art traditionnels, mais aussi tous ceux qui travaillent concrètement sur les images dans le domaine de la sémiotique visuelle, de Floch au Groupe  $\mu$ , prennent simplement pour acquis l'existence des énoncés visuels. On ne discute pas, sans doute, dans quelle mesure ces énoncés sont comparables aux affirmations verbales, mais on ne peut nier qu'à n'importe quelle personne qui regarde une image une information est bel et bien transmise. Qu'en ayant recours à une image on ne saurait réaliser une affirmation verbale est sans doute vrai, mais aussi trivial: comme chaque système sémiotique, l'image a sa façon particulière de faire passer une signification.

L'image ne peut rien dire, ne rien affirmer, *si l'on définit l'affirmation* comme quelque chose que se fait en utilisant la langue. Il faut commencer par reconnaître la différence dans la nature des ressources sémiotiques dont dispose l'image et celles dont se sert l'argumentation verbale. Si nous définissons une affirmation comme étant une construction verbale, alors il est trivialement vrai que les images ne peuvent rien affirmer. Toutefois, si l'affirmation est plus généralement définie comme une opération, au moyen de laquelle une propriété particulière est assignée à une entité particulière, alors il est possible pour l'image de faire des affirmations à la façon des images. Or, même ceci peut sembler impossible, s'il est vrai que les images, comme on l'a souvent dit, ne font que reproduire le monde de notre expérience. Il faut désormais admettre que tout en posant une ressemblance, le signe iconique, tel que l'image, creuse une distance entre le signe et la réalité, qui est aussi un espace de liberté, de commentaire, ou de perspective, dans le sens où Bakhtine (1990) dit que non seulement la langue, mais aussi une peinture, contrairement à une photographie, contient le point de vue de l'autre sur l'objet.<sup>2</sup> Il est dans la nature du signe iconique de poser à la fois la ressemblance et

---

<sup>1</sup> Comme me l'a fait rappeler Tony Jappy (communication personnelle), Régis Debray (1992) a eu recours plus récemment au même répertoire d'« évidences » concernant les images.

<sup>2</sup> Cf. Sonesson 2002, selon lequel cet espace de liberté existe également dans la photographie, bien que seulement au niveau global.

la dissimilitude avec son objet : par le premier trait, le signe crée une attente d'identité que, par le deuxième aspect, il déçoit nécessairement.

L'image affirme donc à la manière des images: a) en posant une identité et/ou une ressemblance (l'iconicité); b) en introduisant une dissemblance et/ou une divergence; c) en transférant l'adhésion de a à b. Alternativement, l'image affirme a) en posant une identité et/ou une ressemblance (l'iconicité); b) en posant une deuxième identité et/ou une ressemblance (l'iconicité) en rapport de contiguïté ou de factorialité avec a (indexicalité); et c) en transférant l'adhésion de a et b à la relation entre les deux. Le premier cas se trouve réalisé dans beaucoup d'exemples envisagés par le Groupe  $\mu$ , de la chafetière à Haddock avec des yeux en forme de bouteilles, et dans la publicité pour l'Absolut Vodka, que nous a souvent servi d'exemple (Cf. Sonesson 2004 ; 2008). On trouve le deuxième cas dans un genre de publicité encore plus courant, celle qui se borne à placer la couronne à côté de la bouteille de genièvre que l'on veut vendre, ou la jolie fille demi-nue dans la voiture. Si nous nous tenons au premier cas, cependant, et si nous admettons que les deux premières phases peuvent avoir lieu dans un seul mouvement, l'opération est réalisée par n'importe quelle image (« figurative »), du moment qu'elle pose une ressemblance à un objet du monde de la perception, en même temps que le décalage crée par la nature du signe. Nous sommes en présence de ce que le Groupe  $\mu$  (1992 :295) a jadis appelé « des transformations homogènes ».

Dans un premier temps, on pourrait être amené à penser que la rhétorique ne se réduit pas à ce que le Groupe  $\mu$  (1992:295) appelle « les transformations hétérogènes », à savoir les différents styles de reproduction qui se retrouvent dans une même image. Selon cette manière de penser les transformations homogènes, contrairement à ce que suggère le Groupe  $\mu$ , font aussi partie de la rhétorique, mais de la rhétorique de *dispositio*.

La transformation est, dans ce sens, un rapport qui subsiste entre le signe (ou peut-être seulement l'expression) et le référent correspondant à l'objet dont l'image est un signe. Le Groupe  $\mu$  (1992 : 156ff) propose tout un répertoire de différents genres de transformations : elles sont géométriques, analytiques, optiques et cinétiques, chacun ayant ses sous-catégories. En examinant la soi-disant «rhétorique de transformations», pourtant, le Groupe  $\mu$  (1992:295ff) distingue les transformations homogènes et hétérogènes, non pas en comparant l'état du monde avec ce qui est rendu dans l'image, mais du point de vue de la composition interne à l'image. La transformation hétérogène, dans ce sens, désigne le cas où plusieurs transformations de natures différentes appliquées à un état homogène du monde donnent pour résultat une image dont le signifiant soi-même est hétérogène. Il est donc naturel que le Groupe  $\mu$  n'inclue les transformations dans la rhétorique que dans la mesure où elles s'appliquent d'une manière hétérogène, car cela signifie que la rhétorique de transformation dépendra en fait d'une rupture d'isotopie. Toutefois, lors de l'examen des transformations concrètes, le Groupe  $\mu$  (1992:307f) admet également certaines transformations homogènes, et c'est aussi le choix raisonnable, si les circonstances historiques sont prises en compte, et aussi, comme nous le soutiendrons, du point de vue de la structure du signe iconique. Mais il n'y a pas de rupture d'isotopie dans les transformations homogènes: elles constituent plutôt une infraction à la norme historique stipulant la manière dont les objets doivent être rendus en images, ou même à la hiérarchie des objets de base dans la perception.

La rhétorique de l'image, dans le sens restreint du Groupe  $\mu$ , se manifeste donc dans les

collages cubistes, les œuvres d'art dadaïste et, plus récemment, dans l'art postmoderne ainsi que dans beaucoup de publicités. D'autre part, si un être humain est rendu dans l'image en forme d'un cercle représentant la tête et quelques lignes correspondantes chacune au tronc et aux quatre extrémités, ceci ne produit aucun effet rhétorique, du point de vue du Groupe  $\mu$ , si cette figure n'apparaît pas dans une composition dont les autres parties ont été créées monnayant un autre genre de transformation. Pour reprendre un exemple donné par le Groupe  $\mu$  (1992 :295) lui-même, le drapeau rouge qui apparaît dans « Potemkine » d'Eisenstein n'est rhétorique que parce que le reste du film est en noir et blanc. Si tel est le cas, il me semble que la «rhétorique de transformations» est un terme impropre: ce ne sont pas les transformations qui sont rhétoriques, mais leurs combinaisons. Dans ce sens, la «paraphrase» de «Les Ménines», peinte par Picasso ou, mieux encore, la «paraphrase» de « Les Ménines de Picasso» par Hamilton, qui contient un échantillon encore plus complet des différentes transformations, relèverait de la rhétorique. « Les Ménines» de Velázquez ne le feraient pas.

Considérons maintenant le genre de transformation au moyen de laquelle un paysage ordinaire est métamorphosé dans une peinture impressionniste. Cette transformation, à notre avis, est doublement rhétorique: d'abord, elle brise la norme générale, en vigueur à l'époque, concernant la façon dont les apparences perceptives du monde doivent être rendues dans les Beaux-Arts, et, en second lieu, elle rompt la norme, toujours en place, concernant la manière dont une image normale rend ces apparences. Ceci pourrait également être formulée en des termes familiers aux formalistes russes (de Chklovski et Jakubinskij): la peinture impressionniste perturbe les habitudes de perception, qui sont acquises (devenant ainsi «automatisées») dans notre expérience quotidienne, non pas de la langue standard, mais d'un autre support normalisé, l'image «non-artistique», ce qui la rend «étrange», ou «actualisée», pour nous, et en même temps, elle déçoit les espérances créées par les mouvements artistiques antérieurs, qui était autrefois révolutionnaires, mais qui ont depuis été cimentés en standard des formes artistiques. Dans la reformulation plus tardive de l'école de Prague, elle transgresse les normes pour le support standard dans lequel elle est manifestée, mais également les normes établies par le précédent immédiatement des mouvements artistiques.

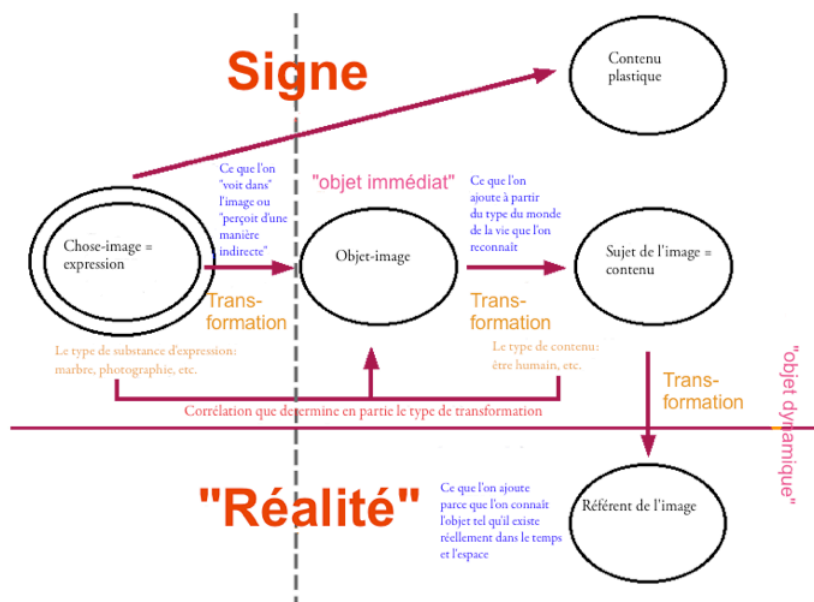


Fig. 2.

Je dirais, cependant, qu'il y a encore une troisième norme avec laquelle le tableau impressionniste rompt, dans la compagnie improbable de l'image artistique du Salon que lui était contemporaine: la norme du monde ordinaire, de la réalité "réelle". Que l'homme ordinaire vivant, en trois dimensions, se transforme en quelques lignes, un certain nombre de contours, quelques portions d'une plaque photographique, une série de taches de couleur pointillistes, ou en quelques formes cubistes, le résultat est certainement hétérogène au point de départ (v. Figure 2). Il y a un sens dans lequel chaque image est rhétorique par rapport à ce qu'elle représente, ainsi que les sont tous les signes iconiques: ils créent une impression de similitude sur le fond d'une différence fondamentale. Mais cette impression de similitude fait alors place à la perception d'une différence nouvelle (Sonesson 1989).

Ces considérations suggèrent qu'il n'y a pas des cloisons étanches entre l'*elocutio* et la *dispositio*. On pourrait tirer la même conclusion en examinant les types d'argument recensés par Perelman (1977). Celui-ci parle en effet des arguments qui s'appuient sur la structure de la réalité ou qui servent à changer la structure en question. On n'est pas loin, à ce moment-là, des figures de rhétorique, surtout si ces figures ont été résolues dans les principes croisés d'absence et de présence ainsi que de disjonction et de conjonction, comme dans les travaux du Groupe  $\mu$ , ou, encore plus, si ces principes ont été mis en rapport au monde de la vie, comme nous l'avons proposé ailleurs (Cf. Sonesson 1996 ; 2004 ; 2008).

Les images peuvent sans doute se servir des arguments qui, dans le sens de Perelman, s'appuient sur la structure de la réalité ou qui servent à changer cette structure-là. Les arguments basés sur la structure du réel selon Perelman sont « des liaisons de succession, tel le rapport de cause à effet », « des phénomènes de même niveau qui sont mis en relation », « des liaisons de coexistence, tel le rapport entre la personne et ses actes », ainsi que « des termes de niveau inégal, tels l'essence et ses manifestations ». Les arguments qui fondent la structure du réel, selon la même autorité, sont « les arguments qui /.../ à partir d'un cas particulier connu permettent d'établir un précédent, un modèle ou une règle générale, tels les raisonnements par le modèle ou l'exemple », ou l'on peut distinguer l'exemple qui « présuppose/.../ l'existence de certaines régularités dont l'exemple fournirait une concrétisation », l'illustration, dont on peut dire qu'« alors que la réalité de l'exemple doit être incontestée, l'illustration doit surtout frapper l'imagination » ; enfin le modèle et l'anti-modèle qui sont « présenté/s/ comme modèle à imiter » (ou non).

On note qu'une ontologie particulière est ici présupposée. Or, les principes de cette ontologie ne sont pas très clairs. Pour commencer, pourquoi ne pas supposer que, comme dans les cas précédents, les arguments du deuxième groupe reposent sur la structure du réel établie ou donner pour telle - à la manière d'une *abduction* (dans le sens de Peirce)? Et pourquoi les autres arguments, telles la contradiction, la réciprocité, la division, et même la dissociation, ne sont-ils pas censés être basés sur la structure du réel? Si le réel est le monde de la vie de Husserl, le monde considéré comme allant de soi de Schütz, le *commens* de Peirce, le monde de la physique écologique de Gibson, le « monde naturel » de Greimas - alors, tout argument semble à la fois présupposer une certaine structure du réel et la modifier par rapport à ses desseins.

Pour concevoir une rhétorique du visuel, il faut partir du monde de la vie, le *Lebenswelt* de la phénoménologie husserlienne, cette première couche de réalité qui, pour le sujet de la perception, « va de soi » (Sonesson 2004; 2008; 2010). Dans ce monde, que Greimas a décrit

comme « le monde naturel », et que le psychologue James Gibson appelle « la physique écologique », il y a des objets (ou, comme le dit Gibson, « des substances ») qui sont plus ou moins indépendants, mais qui entretiennent des rapports d'intégration plus ou moins forts, allant de la simple coexistence à la relation entre le tout et ses parties. Une première rhétorique consiste en un bouleversement de ces rapports, qui est semblable à la magie telle que la conçoit Gibson. Mais le sens commun s'attend aussi à ce que les choses qui apparaissent ensemble soient suffisamment différentes pour pouvoir être différenciées, sans aller jusqu'à s'exclure ; il y a donc une rhétorique de trop de ressemblance ainsi que de trop d'opposition. Une troisième rhétorique prend son point de départ dans le caractère de signe de l'image. Nos attentes sont déçues à la fois en trouvant dans l'image une part trop grande de réalité, et en trouvant de la fiction à l'intérieur même du contenu de l'image. Enfin, les images sont en elles-mêmes des objets qui ont différents usages dans une société donnée et qui, par ce fait même, sont attribués à différentes catégories ; et ainsi est née une quatrième rhétorique quand nos attentes, en matière de catégories sociales des images, ne sont pas comblées.

Nous nous attendons d'abord à retrouver dans les images les « objets indépendants » du monde de la vie, ni dissous dans des entités plus larges, ni divisés dans des objets plus petits. Si le degré d'enchevêtrement des choses est modifié, il y a rupture de normes et donc rhétorique. Cette première dimension de la rhétorique correspond *grosso modo* à la classification croisée dont fait état le Groupe  $\mu$  (1992) en distinguant les figures conjointes des figures disjointes et en les séparant en figures *in praesentia* et figures *in absentia*. Cependant, cette conception nous semble insuffisante de deux points de vue. D'une part, quelques éléments dont on attend la présence sont presque toujours absents (les pupilles de Haddock aussi bien que quelques parties du chat et de la cafetière), alors qu'en même temps certains éléments dont on attendait l'absence sont présents (les bouteilles et quelques parties diverses du chat et de la cafetière). D'autre part, dans les deux cas, il y a des éléments qui sont disjoints dans le monde de la vie qui apparaissent conjoints (la bouteille et la partie des yeux, aussi bien que le chat et la cafetière) et quelques éléments qui sont conjoints dans le monde de la vie qui se présentent comme disjoints (la pupille et d'autres parties des yeux, aussi bien que quelques éléments du chat et de la cafetière). Contrairement au Groupe  $\mu$ , nous proposons de distinguer les transformations portant sur la factorialité (la relation des parties au tout) et celles concernant la contiguïté. C'est « l'objet indépendant », dans le sens de James Gibson, qui fait la différence entre la contiguïté et la factorialité : il s'agit d'un degré d'intégration plus ou moins poussée. En fait, il y a sans doute des cas intermédiaires entre l'objet indépendant avec ses parties et la constellation arbitraire, mais ces cas-là sont aussi qualitativement vécus : le jeu, la série, l'ensemble. La rhétorique, de ce point de vue, relève de la méreologie, la science des parties et du tout, formalisée par Lesniewski en tirant son inspiration de Husserl et de Twardowski (cf. Cavallin 1990). La séparation entre la factorialité et la contiguïté n'est que le premier pas vers la création d'une telle méreologie. Il faut, notamment, aussi faire la distinction entre le cas où le rapport de factorialité est dominé par la partie qui se détache de la totalité et le cas inverse, où c'est la totalité qui prédomine en absorbant les parties. On entre là aux domaines de la psychologie de la forme.

Nos attentes peuvent être déçues par d'autres opérations que l'absence ou la présence d'un élément. Il peut y avoir une contradiction entre l'élément attendu et l'élément réellement présent. C'est la dimension iconique de la rhétorique. Les images, il est vrai, ne peuvent pas présenter des contradictions proprement dites, mais elles peuvent comporter toute sorte de manifestations d'une ressemblance ou d'une différence plus grande que ce que l'on a anticipé.

S'agissant d'un signe, en l'occurrence d'une image, il y a toujours un risque de confusion entre le signe et ce qui est signifié, et il est possible d'en tirer une rhétorique. À un extrême, le signe peut incorporer des objets réels ; à l'autre extrême, il peut contenir d'autres signes, notamment d'autres images, comme c'est le cas avec les images représentant d'autres images. Il s'agit donc de la dimension symbolique de la rhétorique.

Finalement, la catégorisation des signes, dans ce cas les images, peut donner lieu à une rhétorique plus clairement socioculturelle. Les images peuvent être catégorisées en tenant compte de leur manière de construction, de la fonction qu'elles sont censées remplir dans la société, ou de leur manière de circuler à l'intérieur de la société. Les attentes qui peuvent être déçues dans ces cas ne concernent pas seulement l'appartenance de certaines images à des catégories particulières, mais surtout la combinaison de certaines catégories de construction avec certaines catégories de fonction et certaines catégories de circulation. Toute l'aventure du modernisme dans l'art plastique peut être conçue comme un vaste geste rhétorique à partir de la notion d'art à la fin du 18<sup>e</sup> siècle : une peinture à l'huile (construction) circulant dans des salons, des galeries et des musées (circulation) ayant pour but de produire un effet de plaisir esthétique (fonction).

Il reste à spécifier dans quelle mesure une telle rhétorique s'appuie sur la structure de la réalité ou sert à la changer. Or, elle relève sans doute d'une certaine ontologie, à savoir l'ontologie du monde de la vie. Il n'est pas aisé, cependant, de déterminer si cette analyse a à faire avec l'*elocutio* ou le *dispositio* de la rhétorique classique – ou si elle a même trait à l'*inventio*.

En discutant la notion de métaphore chez Aristote, qui semble couvrir la plupart des figures par ailleurs distinguées, Paul Ricœur (1975 : 32) observe judicieusement que, dans ce sens, la métaphore « ne défait un ordre que pour en inventer un autre », ce qui répond assez près à notre idée que c'est en s'appuyant sur la réalité que l'on arrive à la changer. De plus, en rappelant le rapprochement entre la métaphore et le modèle fait par Black (1962), Ricœur qualifie la métaphore d'une « heuristique de la pensée ». Le modèle décrit une théorie, mais il sert sans doute aussi à découvrir la réalité.<sup>3</sup> Or, si la métaphore aristotélicienne est une procédure de découverte, elle ne relève plus uniquement de l'*elocutio*, mais du moins autant du *dispositio* et de l'*inventio*. Si l'on va au-delà des figures aux principes qui mettent les opérations en relation avec le monde de la vie, ces divisions se justifient encore moins. Du moment que l'image pose une relation au monde tout en changeant les propriétés assignées à ce monde, elle peut participer à une argumentation.

#### Références :

- Barthes, R. (1964) Rhétorique de l'image. In *Communication*, 4, 40-51.  
Bachtin, M. (1990). *Art and answerability: early philosophical essays*. (1. ed.) Austin: Univ. of Texas Press.  
Black, M. (1962). *Models and metaphors*. Ithaca, N.Y.: Cornell Univ. Press.  
Cavallin, J. (1990). *Content and object: Husserl, Twardowski and psychologism*. Diss. Stockholm : Univ.. Stockholm.  
Bremond, C. (éd.) (1970) *Recherches rhétoriques*. Numéro thématique de la revue *Communication*, 16.  
Debray, R. (1992). *Vie et mort de l'image: une histoire du regard en Occident*. Paris: Gallimard.

---

<sup>3</sup> Ni Black, ni Ricœur n'expliquent la différence entre le modèle et la métaphore. Cependant, la fonction de découverte de la métaphore est subordonnée à la fonction d'adhésion. La métaphore sert à découvrir quelque chose pour le compte d'autrui.

- Groupe  $\mu$  (Edeline, F., Klinkenberg, J. & Minguet, P.) (1992). *Traité du signe visuel: pour une rhétorique de l'image*. Paris: Éd. du Seuil.
- Kjørup, S. (1974) George Inness and the battle at Hastings. In *The Monist*, 58:2, 216-235.
- Meyer, M. (éd.) (1999). *Histoire de la rhétorique des Grecs à nos jours*. Paris: LGF.
- (2004) *La rhétorique*. Paris: PUF.
- Perelman, C. (1977). *L'empire rhétorique*. Paris: Vrin.
- Ricœur, P. (1975). *La métaphore vive*. Paris: Seuil.
- Sonesson, G. (1989) *Pictorial concepts*. Lund : Lund University Press.
- (1996) Le silence parlant ses images. In *Protée* 24 :1, 37-46.
- (2002) The varieties of interpretation. A view form semiotics. In *Galáxia*, 4, 67-99. São Paulo, EDUC.
- (2004) Rhétorique du monde de la vie. In Henault, A., & Beyaert, A.(éds), *Ateliers de sémiotique visuelle*, 83-100. Paris: PUF.
- (2008) Rhétorique de la perception. Recherche de méthode. In Badir, S., & Klinkenberg, J.-M. (éds.) *Figures de la figure* (pp. 103-132). Limoges: Pulim.
- (2010) Rhetoric from the standpoint of the Lifeworld. *Nouveaux Actes Sémiotiques*. Actes de colloques, 2008, *Le Groupe  $\mu$ . Quarante ans de rhétorique – Trente-trois ans de sémiotique visuelle*. Disponible sur : <http://revues.unilim.fr/nas/document.php?id=3324>. (consulté le 07/07/2010)
- Worth, S. (1981). *Studying Visual Communication*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
-