



HAL
open science

Sur la transposition des formes sémantiques

Philippe Gréa

► **To cite this version:**

Philippe Gréa. Sur la transposition des formes sémantiques. La Tribune internationale des langues vivantes , 2012, pp.101-109. halshs-00731097

HAL Id: halshs-00731097

<https://shs.hal.science/halshs-00731097v1>

Submitted on 2 Sep 2013

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Sur la transposition des formes sémantiques

Philippe Gréa

MoDyCo (UMR 7114) - Paris Ouest Nanterre La Défense – CNRS

Nanterre, 92001, France

(Texte paru dans :

P. Gréa, (2012) « Sur la transposition des formes sémantiques », *in* « Formes sémantiques, langages et interprétations – Hommage à Pierre Cadiot » F. Lautel-Ribstein (ed.), *Tribune Internationale des Langues Vivantes*, n° spécial juillet 2012, p. 101-109.

La pagination en rouge correspond à celle de l'article publié.)

Résumé :

Dans cet article, nous nous proposons d'explorer la notion de forme sémantique et d'illustrer son caractère transposable. Après avoir présenté un premier exemple tiré de la perception visuelle, nous appliquons la notion de transposition à deux types de phénomènes linguistiques : l'expression figée sémantiquement transparente [or + AdjCoul] (par ex. *l'or noir* pour désigner le pétrole), et une énigme tirée d'un jeu collectif surréaliste intitulé *L'un dans l'autre*. Au-delà des différences qui opposent ces deux phénomènes, nous montrons qu'ils obéissent à un même mécanisme de transposition de forme, et que ce mécanisme est comparable à celui qui conduit la perception visuelle.

1. Transposabilité et relation figure-fond : la perception sémantique

Dans le cadre théorique de la sémantique interprétative, « le traitement sémantique s'apparente à la reconnaissance de formes plutôt qu'au calcul » (Rastier, 1991, p. 207). Par « reconnaissance de formes » il faut entendre une transposition, en sémantique, des lois de la perception telle que les formule la *Gestalttheorie*¹. Quelles sont ces lois ?

(i) La première est aujourd'hui bien connue : une forme (ou une *gestalt*) est un tout qui n'est pas réductible à ses parties. L'exemple classique, que l'on doit à (Stumpf, 1883-1890), est celui d'un accord en musique : la perception de l'accord n'est pas réductible à la perception des notes qui composent cet accord. Sur le plan sémantique, la loi s'applique de la même façon : c'est ce que Rastier appelle la détermination du global sur le local. Par exemple, *poisson* change de sens selon qu'il apparaît dans la conjonction *le canari et le poisson* ou bien dans la conjonction *le cormoran et le poisson*. Il a un certain sens quand il fait partie de la classe sémantique des animaux de compagnie, mais il en a un autre lorsqu'il fait partie de la classe des animaux marins (Rastier, 1991 : 211).

(ii) Le second principe mis en avant par la *Gestalttheorie* indique que la perception humaine (mais aussi animale) a tendance à privilégier la reconnaissance de certaines formes plutôt que d'autres sur la base de propriétés telles que la proximité, la ressemblance, la continuité de direction, la clôture, ou encore, une loi générale appelée la *loi de bonne forme*. Dans le cadre de la sémantique interprétative, des propriétés comparables sont à l'œuvre dans l'identification des isotopies : « La présomption d'isotopie trouve un corrélat en perception visuelle dans les principes gestaltistes de proximité, de similarité et de bonne continuation [...]. Plus précisément, la présomption d'isotopie est un principe de bonne continuation, qui présuppose la similarité d'éléments proches » (Rastier, 1991 p. 221).

(iii) En troisième lieu vient le rapport figure-fond, qui est sans doute l'un des résultats les plus connus de la *Gestalttheorie*. Il s'observe de façon remarquable dans les modèles dits « ambigus », où différentes parties d'un dessin changent de rôle pour passer de celui de figure

¹ Cf. (Missire, 2005) sur le rapprochement entre psychologie de la forme et sémantique interprétative.

à celui de fond et inversement. L'exemple classique est le vase de Rubin. Sur le plan de la sémantique interprétative, le fond correspond à une isotopie générique tandis que la forme correspond à ce qu'on appelle, dans ce cadre, une molécule sémique. Dès lors, « l'activité énonciative et interprétative consiste à élaborer des formes, établir des fonds, et faire varier les rapports fond-forme. » (Rastier, 2001, p. 48).

p. 102

(iv) Pour finir, les gestaltistes ont montré que la propriété définitoire d'une forme est sa transposabilité. Une forme est transposable en ce sens que certaines de ses propriétés se conservent lorsque « tous les éléments sont altérés d'une certaine façon. » (Guillaume, 1937, p. 30). Pour illustrer ce type d'invariance on peut prendre les exemples suivants :

« Une mélodie qui passe du mode mineur au mode majeur, ou bien est chantée par des voix de timbres différents ; un visage et sa caricature ; un crescendo sonore, qui se convertit, chez celui qui l'entend, en crescendo émotionnel ; une variation de format pour une image, *etc.* » (Rosenthal et al., 1999, p. 169, note 20)

Le présent travail porte sur ce dernier principe. Nous allons donc nous y attarder en prenant l'exemple d'un tableau d'Arcimboldo, *Le Bibliothécaire*, qui est entièrement construit sur la notion de transposition de forme. Dans ce tableau, il y a deux fonds distincts en alternance : un amoncellement de livres ou un portrait. A une plus petite échelle, il y a aussi des groupements de traits spécifiques (des formes) qui ont la propriété d'être transposables sur les deux fonds, livres ou portrait. Prenons un exemple dans la partie inférieure du tableau. On y voit une forme constituée de traits spécifiques : bandes allongées plus ou moins parallèles de couleur gris-blanc et d'orientation horizontale. Or, cette forme globale se conçoit comme « feuilles de papier (volantes) » lorsqu'elle est transposée sur le fond générique des livres, mais elle se conçoit comme « doigts (d'une main) » lorsqu'elle est transposée sur le fond générique du portrait :

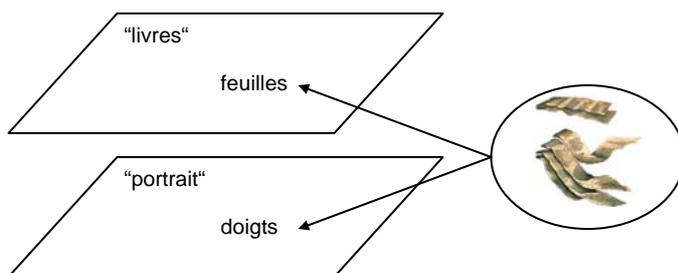


Figure 1 : Exemple de transposition de forme (*Le Bibliothécaire*, Arcimboldo)

Si cet exemple permet d'illustrer la manière dont fonctionne la transposition d'une forme sur le plan de la perception, qu'en est-il au plan sémantique ? C'est ce à quoi nous allons essayer d'apporter une réponse, en nous intéressant à deux phénomènes différents : les expressions figées (la construction [or + AdjCoul]) et certaines énigmes surréalistes (*l'un dans l'autre*).

2. La construction [or + AdjCoul]

Au plan sémantique, le principe de transposition est porté par la notion de molécule sémique. C'est un groupement structuré de sèmes spécifiques et de sèmes macrogénériques qui a une propriété formelle remarquable : elle n'appartient à aucun domaine particulier (par ex., la religion, le sport, la politique, *etc.*). Pour cette raison, une molécule a la propriété d'être opératoire dans tous les domaines. Le moyen habituellement utilisé pour représenter une molécule sémique consiste en une adaptation des graphes conceptuels de (Sowa, 1984). Afin d'en illustrer le fonctionnement, nous allons nous intéresser à une construction relativement fréquente en français : [or + AdjCoul].

En nous appuyant sur un corpus de 15 années du *Monde*, nous avons identifié 1810 occurrences de cette construction. Nous les classons par fréquence décroissante dans le tableau suivant :

p. 103

Table 1. Index de fréquences de la construction [or + AdjCoul] (LM)

Rang	[or AdjCoul]	Fréq. Abs.
1	or noir	1112
2	or blanc	251
3	or jaune	131
4	or gris	99
5	or vert	64
6	or rose	58
7	or bleu	46
8	or brun	26
9	or rouge	22
10	or pourpre	1

Parmi ces occurrences, certaines ont un sens « littéral ». C'est fréquemment le cas des syntagmes *or rose* ou *or gris* qui sont des alliages :

1. a. *La valeur dépend aussi de la matière ; ainsi, le platine et l'or rose sont-ils plus recherchés que l'or jaune parce que plus rares.*
- b. *Montre haute joaillerie en or gris avec lunette et bracelet sertis.*

c. *Mais surtout l'or, sous toutes ses couleurs, jaune, blanc, rose, vert et même noir : la nouvelle Hublot joaillerie cumule caoutchouc noir, diamants noirs et or noir (c'est-à-dire très gris).*

Mais en plus d'être spécifique à certaines couleurs (jaune, rose, gris et blanc), ce cas de figure est relativement rare sur l'ensemble des 1810 occurrences. Dans la grande majorité des cas, la construction [or + AdjCoul] porte sur des entités qui n'ont aucun rapport avec les métaux. Par exemple, dans l'énoncé 2, *or pourpre* ne désigne pas un métal, mais du sang, dans le contexte d'un commerce qui s'est généralisé dans la province du Henan (Chine) dans les années 1985-1995 (et de l'épidémie de SIDA qui s'en est suivie) :

2. *L'industrie biotechnologique et pharmaceutique, friande de plasma, s'intéresse elle aussi à l'or pourpre du Henan. (LM)*

Quand on y regarde de plus près, les occurrences de la construction sont en réalité susceptibles de désigner une très grande diversité de matières. En voici l'inventaire :

3. a. *Or rouge : sang, vin, corail, safran, tomates.*
- b. *Or brun : fourrure, whisky, cacao.*
- c. *Or bleu : eau, mer (littoral ou produits issus de la mer), ardoise, teinture (le Pastel des teinturiers), céramique (l'or bleu de Samarkand), gaz naturel.*
- d. *Or rose : crevette, saumon.*
- e. *Or vert : golf, khat (stupéfiant), herbe (du Beaufortin, alpage), tout produit d'exportation agricole (fruit, légume, soja, etc.), bois, biodiversité (flore ou plus spécifiquement, dans le cadre de la fabrication de molécules thérapeutiques par les firmes pharmaceutiques), haschisch, sisal (plante dont on extrait la fibre pour en faire du cordage), biocarburant.*
- f. *Or gris : poisson, cerveau.*
- g. *Or jaune : maïs, huile d'olive.²*
- h. *Or blanc : neige (sport d'hiver), cocaïne, ivoire, sable (plage de sable blanc), nid d'hirondelle (mucus d'une sous-espèce de martinet), eau (fluviale ou nappe phréatique), coton, laine, porcelaine, ail, endive, sel, morue, lait, salpêtre, latex, sucre.*
- i. *Or noir : pétrole, café, cheveux (dans le cadre du marché des extensions capillaires en Inde), papier journal, charbon (mine de Yubari, Hokkaido), poivre (de Malabar), truffe, caviar, fumier (« le fumier, l'or noir des étables »), suie (« un nouvel or noir »).*

Dans le cadre de la sémantique interprétative, nous dirons que la construction [or + AdjCoul] lexicalise une molécule sémique structurée selon la figure suivante³ :

p. 104

² A quoi nous pourrions ajouter l'utilisation en Lorraine de *or jaune* pour désigner la mirabelle.

³ Cf. (Sowa, 1984) pour une exposition de la théorie des graphes conceptuels et (Rastier, 1989) (Rastier et al., 1994, Rastier, 1995) pour une adaptation dans le cadre de la sémantique interprétative.

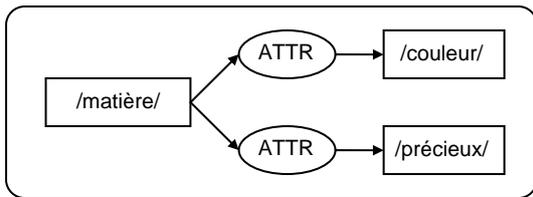


Figure 2 : molécule sémique lexicalisée par la construction [or + AdjCoul]

Elle est constituée de deux sèmes spécifiques (/précieux/ et /couleur/) et d'un sème macrogénérique (/matière/). Elle n'est liée à aucun domaine sémantique et cette neutralité domaniale lui permet d'être opératoire dans tous. Elle est ainsi transposable dans n'importe quel domaine, comme //alimentation// (*l'or rose* pour la crevette, *l'or blanc* pour le nid d'hirondelle), //boisson// (*l'or brun* pour le whisky, *l'or rouge* pour le vin), //physiologie// (*l'or pourpre* pour le sang), //sport// (*l'or vert* pour le gazon du golf, *l'or blanc* pour la neige des sports d'hiver), *etc.* Il est vrai qu'une transposition particulière peut avoir un degré d'*entrenchement* plus important que d'autres (Gréa, 2006) : *l'or noir* désigne préférentiellement le pétrole et *l'or blanc*, la neige. Mais la construction [or + AdjCoul] reste disponible pour toute nouvelle transposition : sur internet, par exemple, on trouve une utilisation récente de *l'or gris* pour désigner le troisième âge, en référence aux profits financiers que font les maisons de retraite.

De manière tout à fait remarquable, on trouve aussi de nombreux emplois de la construction [or + AdjCoul] dans le domaine des minerais, avec un sens identique à celui qu'on a dans les exemples 2 et 3, c'est-à-dire, si on veut utiliser cette terminologie, un sens figuré :

4. a. *Le nickel est l'or vert de la Nouvelle Calédonie, qui détient environ 5 % des réserves mondiales de ce minerai, essentiel à la fabrication des aciers inoxydables et des alliages aéronautiques.*
- b. *Cette unité exploite l'un des plus important gisement de cuivre connus dans le monde et produit chaque année environ 150 000 tonnes d'or rouge.*
- c. *Si tout se passe comme prévu, elle traitera in situ, dès 2010, le nickel extrait du plus gros gisement mondial d'« or vert » - estimé à 150 millions de tonnes de minerai.*
- d. *Cet incident est sans doute le premier d'une série dans la polémique qui se développe autour des mesures et des diagnostics établis, dès lors que le danger de « l'or blanc » est évoqué. [amiante]*

Ces exemples sont intéressants car ils montrent que la construction [or + AdjCoul] peut s'utiliser dans le domaine dont est pourtant originaire la lexie 'or' (le domaine des minerais) tout en conservant le sens métaphorique observé dans les exemples 2 et 3. Il n'y a qu'un moyen d'expliquer cela : le sème générique /métallique/ inhérent à 'or' est inhibé dans la construction [or + AdjCoul], tout comme le sème spécifique /jaune/ lui aussi inhérent à 'or'.

Au final, la construction [or + AdjCoul] ne conserve qu'une chose : le squelette sémique de la Figure 2 qui, lui, est transposable dans tous les domaines, sans aucune contrainte :

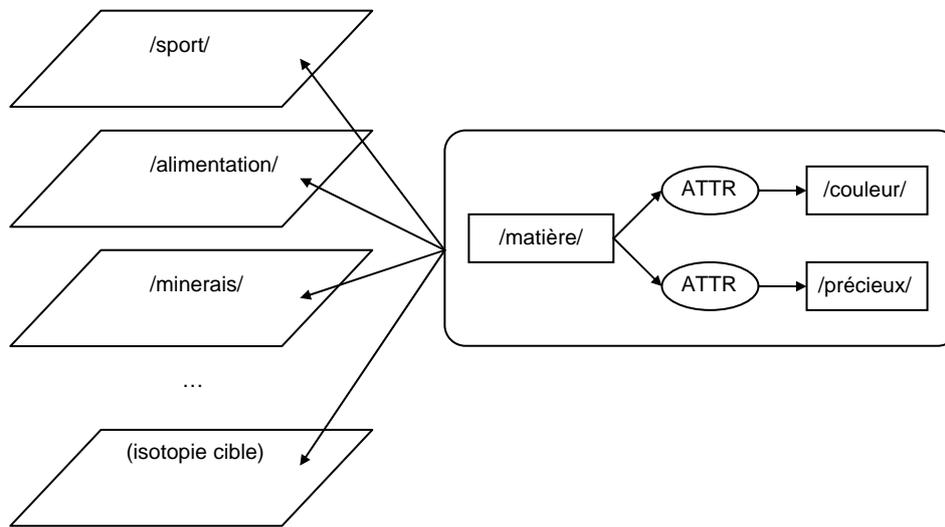


Figure 3 : transposition de la molécule sémique lexicalisée par la construction [or + AdjCoul]

p. 105

Dans cette optique, il y a une isomorphie tout à fait frappante entre le plan sémantique et celui de la perception. De la même manière qu'une forme visuelle peut correspondre à différents objets, une même molécule peut correspondre à différentes entités. La seule différence formelle, qui mérite d'être soulignée, et sur laquelle nous reviendrons, c'est que la forme extraite du tableau d'Arcimboldo ne se transpose que dans deux domaines (les livres et le portrait) alors que la molécule lexicalisée par la construction [or + AdjCoul] ne connaît aucune limitation dans ses transpositions.

3. L'un dans l'autre

Un second phénomène va nous permettre d'approfondir cette notion de transposabilité sémantique. Beaucoup moins célèbre que le « cadavre exquis », *l'un dans l'autre* est un jeu collectif élaboré dans les années 50 par André Breton et se joue de la façon suivante : une personne se sépare des joueurs et décide d'un mot au hasard (par ex., *opéra*) ; au même instant, les autres conviennent d'un autre mot (par ex., *champ de tulipes*) ; la première personne retrouve les joueurs et ces derniers lui font part de leur choix (*champ de tulipes*) ; elle est alors chargée d'élaborer la description d'un champ de tulipes, mais de telle sorte que

l'image de l'opéra se superpose progressivement à celle du champ de tulipes. Pour cela, le joueur doit élaborer un texte, généralement assez court, qui se présente sous la forme d'une énigme à laquelle les autres joueurs doivent trouver la solution.

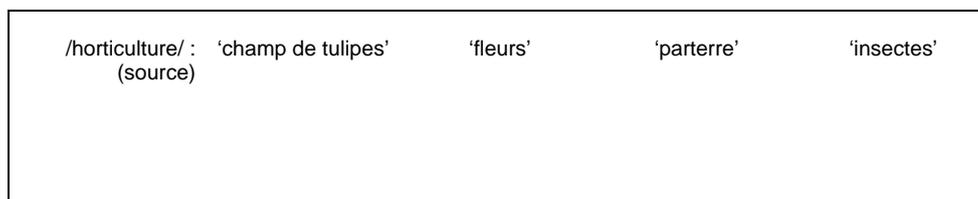
A l'occasion d'une partie de *l'un dans l'autre*, Anne Seghers fut chargée d'élaborer un tel rapprochement entre 'champ de tulipes' et 'opéra', et décida de le présenter de la façon suivante :

5. *Je suis un CHAMP DE TULIPES de dimension imposante. Je dois ma célébrité mondiale bien moins aux fleurs qui me composent, disposées en parterre, qu'aux insectes qui me fréquentent et dont certains sont forts bruyants. (Anne Seghers)*

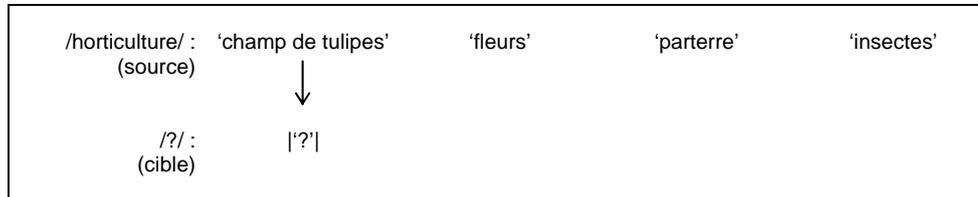
Ce rapprochement entre *champ de tulipes* et *opéra* est donc un exemple attesté et fait partie de la cinquantaine de cas inventoriée par Breton dans deux articles parus dans *Médium* en février et mai 1954, et que l'on trouve aujourd'hui rassemblée dans *Perspective Cavalière* (Breton, 1970). A la fin de cette sorte de description, et si l'on en croit le témoignage de Breton, les autres joueurs ont été capables de reconnaître la présence de l'opéra sous les aspects du champ de tulipes. La démonstration est ainsi faite que l'opéra *est dans* le champ de tulipes (comme l'indique le nom du jeu, *l'un dans l'autre*), et l'on déclare close cette première manche.

A première vue, ce genre de phénomène est très éloigné du cas précédent : une expression comme [or + AdjCoul] lexicalise, du fait de son figement, une molécule sémique déjà donnée, préconstituée. Dans le cas de *l'un dans l'autre*, comme nous allons le montrer dans ce qui suit, cette molécule doit être au contraire constituée « en ligne » (*on line*, pour reprendre un terme de la grammaire cognitive).

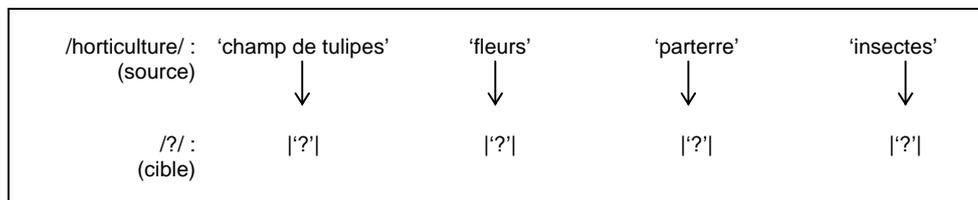
Lorsque Seghers propose sa description du champ de tulipes, elle construit une isotopie source /horticulture/ lexicalisée sur laquelle sont indexés 'champ de tulipes', 'fleurs', 'parterre', et 'insectes' :



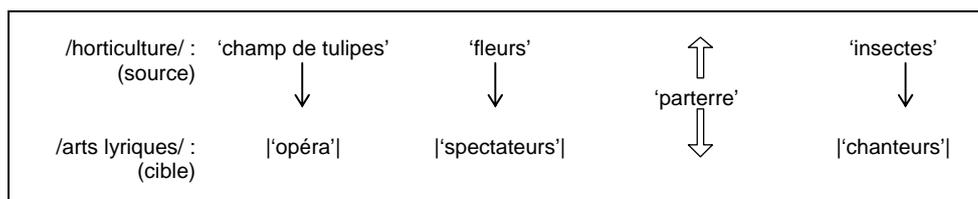
Du fait de la nature du jeu, les joueurs savent qu'il existe un sémème cible arbitrairement choisi par Seghers mais obligatoirement connecté à 'champ de tulipes'. Il s'agit de la réponse à l'énigme :



Les autres acteurs indexés sur l'isotopie source ('fleurs', 'parterre' et 'insectes') peuvent eux-mêmes avoir un correspondant symbolique sur l'isotopie cible :



La réponse à l'énigme permet de compléter l'ensemble de la structure en connectant le champ de tulipe à l'opéra, les fleurs aux spectateurs, les insectes aux chanteurs. La lexie *parterre*, quant à elle, est un signifiant d'interface qui a un sens dans le domaine de l'horticulture comme dans celui des arts lyriques :



La description élaborée par Seghers n'a pas d'autre objectif que d'actualiser un certain nombre de traits spécifiques dont l'ensemble doit constituer une molécule sémique transposable sur deux domaines, le domaine source //horticulture// et le domaine cible, inconnu à l'étape initiale du jeu. Prenons le début du texte : « Je suis un champ de tulipes de dimension imposante ». En présentant les choses de cette manière, Seghers actualise un trait pour 'champ de tulipes', à savoir /grande dimension/ (lexicalisé dans le texte). La seconde phrase, quant à elle, permet d'actualiser le sème /anonymat/ pour 'fleurs' (« je dois ma célébrité mondiale bien moins aux fleurs »), d'établir un rapport partie-tout entre les fleurs et

le champ de tulipes (« qui me composent ») et d'associer aux fleurs un certain ordonnancement (« en parterre »). Elle permet en outre d'attribuer les sèmes /célébrité/ et /bruyant/ aux insectes localisés dans le champ de tulipes⁴. L'énigme se réduit donc à une série d'instructions contextuelles permettant d'actualiser les constituants d'une molécule sémique qui, une fois l'énigme entièrement énoncée, prend la forme suivante⁵ :

p. 107

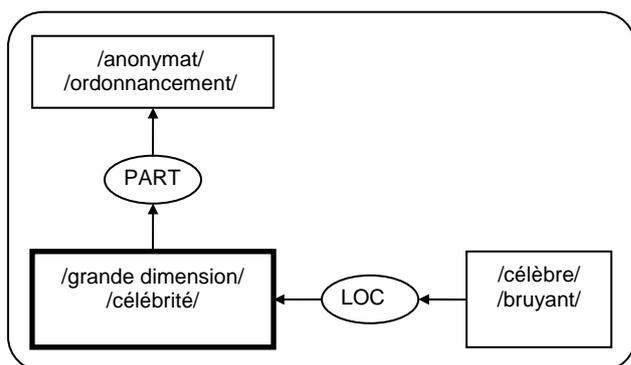


Figure 4 : molécule sémique constituée par Seghers

La découverte de la réponse passe obligatoirement par une bonne reconnaissance de cette molécule. Mais cette étape n'est pas suffisante : encore faut-il réussir à la transposer dans un autre domaine. Or, cette structure est plus dense que celle qui se trouve associée, par exemple, à la construction [or + AdjCoul] (Figure 2). Elle met en jeu plusieurs relations casuelles et implique de nombreux sèmes spécifiques. Une telle densité a un impact sur sa transposabilité dans la mesure où il existe fort peu de situations où cette molécule est transposable de façon optimale. Et pour cause, *l'un dans l'autre* est justement conçu pour que la molécule soit transposable dans une seule situation, celle qui correspond à la solution de l'énigme (ici, le domaine des arts lyriques) :

⁴ N'étant pas particulièrement valorisé par le groupe surréaliste, l'opéra est construit péjorativement (avec « bruyant »).

⁵ Par convention, l'acteur correspondant au sémème source de l'énigme ('champ de tulipes') est placé dans un rectangle épais.

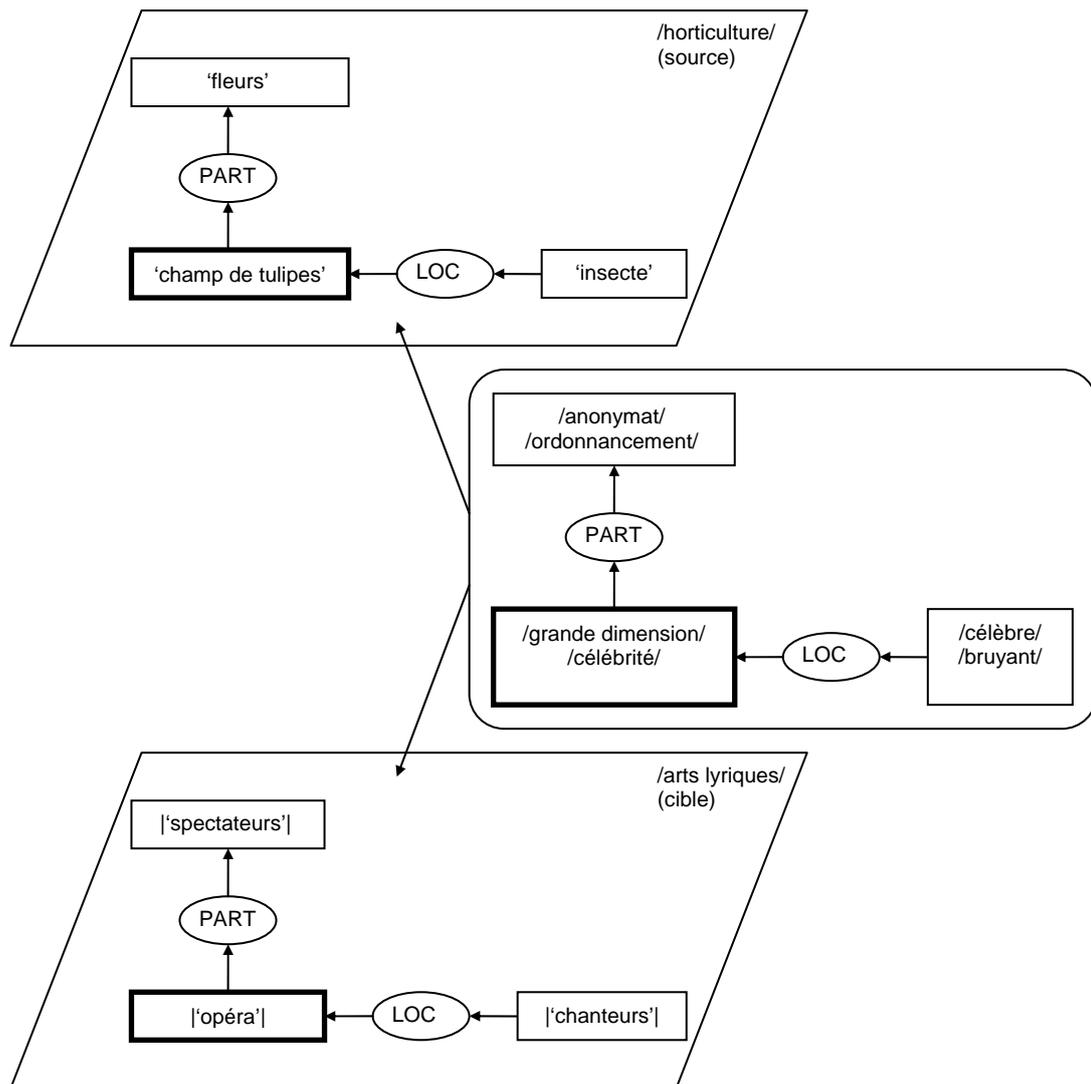


Figure 5 : transposabilité de la molécule sémique constituée par Seghers

p. 108

Il y aurait beaucoup de choses à dire sur ce que c'est qu'une transposition optimale et sur la façon dont les joueurs parviennent à reconnaître la molécule. Ce sont des points que nous traitons en détail dans différentes publications (Gréa, 2010a, Gréa, 2010b). Nous nous contenterons ici d'insister à nouveau sur le rapport d'isomorphie qui existe entre *l'un dans l'autre* et le tableau d'Arcimboldo.

On l'a vu, le tableau d'Arcimboldo met en jeu, sur le plan de la perception visuelle, une forme qui s'avère être la forme de feuilles sur le fond générique des livres, et qui est la forme de doigts sur le fond générique du portrait. Au plan sémantique avec *l'un dans l'autre*, nous sommes au plus près de ce mécanisme, puisque nous avons affaire à une forme sémantique (une molécule sémique) qui correspond à un champ de tulipes sur l'isotopie /horticulture/ et à

un opéra sur l'isotopie /arts lyriques/. A nouveau l'isomorphisme entre le plan sémantique et le plan perceptuel est frappant : une forme sémantique, c'est-à-dire un agencement particulier de traits spécifiques et de traits casuels, se comporte exactement de la même façon qu'une forme visuelle.

Un autre élément formel justifie un peu plus ce rapprochement entre le plan sémantique et perceptuel : les signifiants d'interface. Dans l'énigme du champ de tulipes, nous savons que c'est le cas du sémème 'parterre' qui peut, du fait de sa polysémie et dans ce contexte, appartenir simultanément aux deux domaines (cible et source) : on dit alors que 'parterre' est anisotope. Or, un tel phénomène se retrouve à l'identique dans le tableau d'Arcimboldo. Il suffit d'observer les deux livres présentés de face et se trouvant dans la moitié inférieure du tableau : ils restent des livres, que l'on soit sur le fond du portrait ou sur celui de l'amoncellement de livres. En d'autres termes, ils sont « anisotopes » et appartiennent aux deux fonds simultanément, sur le même modèle que 'parterre' dans l'énigme du champ de tulipes.

4. Conclusion

Si nous avons adopté une approche plus classique, la notion d'analogie aurait sans doute été au centre de notre discussion. En effet, tous les phénomènes abordés dans ce qui précède relèvent de la métaphore dont on sait qu'elle s'explique classiquement par les notions d'analogie et de ressemblance partielle.

Pour se convaincre de l'intérêt de la notion de transposition, il suffit de reposer les problèmes soulevés par [or + AdjCoul] et par *l'un dans l'autre* dans des termes plus classiques : quelle analogie, quelle ressemblance y a-t-il entre un opéra et un champ de tulipes ? Quelle ressemblance y a-t-il entre de l'or et de la crevette ? Et pour revenir au tableau d'Arcimboldo, quelle ressemblance y a-t-il entre une feuille de papier et un doigt ? On conviendra facilement que de tels objets, à première vue, n'entretiennent pas de ressemblances frappantes, bien au contraire. Or, c'est justement le problème que soulève la notion d'analogie : elle présuppose l'existence de la ressemblance au lieu d'en rendre compte.

Le second problème porte sur un aspect peu souligné, mais qui a son importance : une analogie présuppose toujours une analyse au cours de laquelle on regroupe des traits communs, on identifie des ressemblances, on établit des différenciations. Dans l'approche que nous défendons, la forme, qu'elle soit visuelle ou sémantique, n'est pas le produit d'une analyse. Elle est directement constituée dans et par la perception sans passer par une étape de

traitement préalable. Pour le dire autrement, elle saute aux yeux et l'expérience de sa transposition relève plus de l'intuition subite que d'un processus d'analyse.

p. 109

Bibliographie

- Breton, A. (1970). *Perspective cavalière*. Paris: Gallimard.
- Gréa, P. (2006). La notion d'*entrenchment* dans le cadre des grammaires cognitives. In: D. Legallois & J. François (eds), *Autour des grammaires de constructions et de patterns: Cahier du Crisco*,
- Gréa, P. (2010a). L'Un dans l'autre : énigme et métaphore filée dans un jeu surréaliste. *Revue romane*, 45: 91-116.
- Gréa, P. (2010b). Je suis un pot de fleurs de diamètre moyen : énigme et perception sémantique. In: F. Neveu et al. (eds), *Congrès Mondial de Linguistique Française - CMLF'10*. Paris,
- Guillaume, P. (1937). *La psychologie de la forme*. Paris: Flammarion.
- Missire, R. (2005). Sémantique des textes et modèle morphosémantique de l'interprétation, Toulouse II Le Mirail.
- Rastier, F. (1989). *Sens et textualité*. Paris: Hachette.
- Rastier, F. (1991). *Sémantiques et recherches cognitives*. Paris: Presses Universitaires de France.
- HRastier, F., M. Cavazza, & A. Abeillé (1994). *Sémantique pour l'analyse : de la linguistique à l'informatique*. Paris: Masson.
- Rastier, F. (1995). La sémantique des thèmes ou le voyage sentimental. In: F. Rastier (ed.), *L'analyse thématique des données textuelles*. Paris: Didier, pp. 223-249
- Rastier, F. (2001). *Arts et sciences du texte*. Paris.
- Rosenthal, V., & Y.-V. Visetti (1999). Sens et temps de la Gestalt. *Intellectica*, 1: 147-227.
- HSowa, J. F. (1984). *Conceptual Structures. Information Processing in Mind and Machine*. Massachusetts: Addison-Wesley.
- Stumpf, C. (1883-1890). *Tonpsychologie*. Leipzig: Hirzel.