TITROLOGIE DE L'OEUVRE DE TERENCI MOIX : RÉVÉLATIONS OU OCCULTATIONS ?

PHILIPPE MERLO
Université Lumière-Lyon2

Si nous avons pensé faire une analyse titrologique des oeuvres de Moix, c'est tout d'abord pour tenter d'en avoir une vision d'ensemble, ensuite pour savoir quelle pouvait être la perception que devait en avoir le public qui dans sa grande majorité a entendu parlé de Moix, qui achète ses oeuvres — ce qui n'implique pas les avoir lues, comme le fait si bien remarquer Genette[1] — attiré le plus souvent par l'élément essentiel du péritextuel qu'est le titre[2]. D'autre part, il nous a semblé tout à fait

---

[1] Gérard Genette, *Seuils,* Paris, Seuil, 1987, p. 72 " (...) mais le public d'un livre, lui, est, me semble-t-il, une entité de droit plus vaste que la somme de ses lecteurs, parce qu'il englobe, à titre parfois très actif, des personnes qui ne le lisent pas nécessairement, ou pas entièrement, mais qui participent à sa diffusion, et donc à sa " réception ". Sans prétendre à une liste exhaustive, ce sont par exemple l'éditeur, ses attachés de presse, ses représentants, les libraires, les critiques et échotiers, et même et peut-être surtout les colporteurs bénévoles ou involontaires de la renommée que nous sommes tous à un moment ou à un autre : à tous ceux-là, le texte du livre n'est pas nécessairement, pas constitutivement destiné, leur rôle étant plutôt, dans un sens large (mais fort), médiatique : faire lire sans toujours avoir lu soi-même. "

[2] Genette fait bien la différence entre paratexte, péritexte et épitexte : " Un élément de paratexte, si du moins il consiste en un message matérialisé a nécessairement un *emplacement*, que l'on peut situer par rapport à celui du texte lui-même : autour du texte, dans l'espace du même volume, comme le titre ou la préface, et parfois inséré dans les interstices du texte, comme les titres de chapitres ou certaines notes ; j'appellerai *péritextuel* cette première catégorie spatiale, certainement la plus typique, et dont traiteront nos onze premiers chapitres. Autour du texte encore, mais à une distance plus respectueuses (ou plus prudente), tous les messages qui se situent, au moins à l'origine, à l'extérieur du livre : généralement sur un support médiatique (interviews, entretiens), ou sous le couvert d'une communication privée (correspondances, journaux intimes, et autres). C'est cette deuxième catégorie que je baptise, faute de mieux, *épitexte*, et qui occupera les deux derniers chapitres. Comme il doit désormais aller de soi, péritexte et épitexte se partagent exhaustivement et sans reste le champ spatial

possible d'entreprendre une telle étude sur l'oeuvre de Moix car, afin de mener une analyse recevable, il est nécessaire d'avoir un corpus suffisamment vaste pour pouvoir en tirer quelques conclusions valables. Or, l'oeuvre moixienne comporte plus d'une cinquantaine de titres, bien plus par exemple que la série des Rougon Macquart qui a intéressé plus d'un critique. De plus, de nombreuses particularités sont à souligner chez Moix : ce que nous décidons d'appeler d'abord les titres bilinguistiques, à savoir le titre que peut avoir une même oeuvre mais dans deux langues différentes (castillan et catalan pour Moix), souvent différents d'une langue à une autre au-delà, bien sûr, des différences purement lexicales ou syntaxiques ; les nombreuses modifications, nous dirons même distorsions, que Moix fait subir à ces titres ; les emprunts à tel ou tel autre auteur...

Bien des éléments qui ne pouvaient pas nous laisser insensibles et qui nous amènent à nous pencher sur la cohérence des titres chez Moix existe-t-il finalement des constantes ou pas ? Les titres que Hoek considère comme de véritables textes sont-ils " un [suffisant] condensé à haute teneur idéologique (...)[1] " pour nous permettre de connaître toute une oeuvre à leur simple lecture ? Finalement les textes que sont les titres occultent-ils plus qu'ils ne révéleraient le cotexte qu'ils annoncent ?

Questions auxquelles nous allons tenter de répondre en nous servant de différentes méthodologies, analyses et réflexions menées par Léo H. Hoek, Gérard Genette, Henry Mitterand, Charles Grivel et tout dernièrement Nicole de Mourgues sur le générique de film dont l'approche nous a semblé tout aussi bien convenir aux titres de Moix, auteur fortement inspiré et influencé, comme nous le savons tous, et comme nous le verrons, par le cinéma.

1- ÉTUDE SYNTAXIQUE

Suivant l'approche de Hoek, nous nous attacherons tout d'abord à une analyse syntaxique des titres en tentant à chaque fois d'en faire ressortir les invariantes ou les variantes qui nous permettront de tirer quelques

---

du paratexte ; autrement dit, pour les amateurs de formules, *paratexte = péritexte + épitexte.* ", *Ibid.*, p. 10-11.

[1] Henri Mitterand, " Les titres des romans de Guy des Cars " in *Sociocritiques*, Paris, Fernand Nathan, Collection Nathan-Université, 1979, p. 90.

premières constatations. Il est bon de souligner avant de débuter cette étude, que nous considérons comme titre totalement à part et autonome un titre catalan par rapport à un titre castillan et vice versa d'une même oeuvre, tout simplement car le titre en catalan ou en castillan ne s'adresse pas au même public, peut ne pas être compris par un des groupes linguistiques, et tout simplement aussi car le plus souvent chez Moix le cotexte fait l'objet de refontes parfois même importantes entre une langue et une autre, ce qui nous pousse à dire qu'il s'agit à la fin de deux cotextes différents, donc de deux titres différents. De la sorte, notre corpus dénombre cinquante-quatre titres plus les sous-titres ou titres secondaires.

1.1- LES SYNTAGMES NOMINAUX

L'étude de Nicole de Mourgue nous permet d'introduire dans cette analyse syntaxique deux variantes que n'énonce pas aussi clairement Hoek. De Mourgue différencie nettement les titres-syntagmes nominaux et les titres-syntagmes verbaux

> Un syntagme nominal peut se réduire à son noyau (qui peut être un nom commun ou un nom propre de personne ou de lieu). Ce noyau peut recevoir toutes sortes d'expansions (déterminants variés, adjectif(s) épithète(s), syntagmes nominaux, syntagmes prépositionnels, relatives, infinitives...)[1].

Suivant cette définition, plus des 4/5 des titres sont des syntagmes nominaux ce qui a " la particularité de soustraire le titre aux contraintes de temps et de mode grammaticaux, ce qui lui donne une portée beaucoup plus générale[2]. " Ou comme le fait remarquer Hoek

> Le manque d'éléments verbaux qui caractérise l'énoncé nominal a la conséquence suivante : l'énoncé nominal est posé hors de portée du temps et du mode qu'impose au prédicat une copule, et hors de la subjectivité du locuteur (cf. Benveniste, 1966, *159* ; Kristeva, 1969c, *326*)[3]. "

---

[1] Nicole de Mourgues, *Le Générique du film*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1994, p. 196.
[2] *Ibid.*, p. 196.
[3] Léo H. Hoek, *La Marque du titre, Dispositifs sémiotiques d'une pratique textuelle*, La Haye, Paris, New York, Mouton Éditeur, 1981, p. 61.

Une première remarque s'impose alors : la prédominance des syntagmes nominaux traduisent une atemporalité dans les titres de Moix qui semblent ainsi échapper à l'emprise du temps. Apparaît un premier paradoxe puisque une grande partie des oeuvres de Moix sont des romans ou des études historiques comme *Introducció a la historia del cinema, Hollywood Stories I* et *II, Nuestro virgen de los mártires, El Sueño de Alejandría, El Peso de la Paja / Memoria / El Cine de los sábados, La Herida de la esfinge (Capriccio romántico), Suspiros de España / La Copla y el cine de nuestro recuerdo, El Beso de Peter Pan / Memorias / El Peso de la Paja 2, Venus Bonaparte.* Moix voudrait-il nous dire par là que ces ouvrages historiques, même s'ils sont ancrés dans une réalité déterminée temporellement, ont une portée bien plus large. Les scènes, les caractères peints sont bien plus des modèles hors temps que des noms ou des lieux à un moment donné de l'histoire. Là encore, il est fort intéressant de remarquer que nombreux sont les syntagmes nominaux onomastiques puisqu'il est possible d'en dénombrer au moins dix dont quatre font directement allusion à l'auteur lui-même : *Terenci del Nil = Terenci del Nilo, Terenci als USA, Terenci del Atlas.* Comme le souligne Nicole de Mourgue :

> Le titre attire alors l'attention sur l'actant (le ou les personnages principaux) laissant dans l'ombre momentanément aussi bien les actions que les fonctions : il reviendra à la diégèse de présenter leurs aventures. La mention du seul prénom instaure d'emblée une relation de familiarité entre le personnage et le [lecteur] potentiel[1].

Outre la familiarité introduite par l'emploi du prénom, n'est-il pas possible d'entrevoir aussi un certain narcissisme de la part de l'auteur qui se situe au centre de sa propre narration ? On notera aussi, non seulement à partir de ces quatre exemples de syntagmes nominaux onomastiques mais aussi des autres syntagmes nominaux que la plupart d'entre eux font appel à un complément adnominal relié à un autre substantif, lui-même accompagné d'un déterminant, comme le montrent les exemples suivants :

De Mourgue, *op. cit.*, p. 196.

		Complément adnominal		
déterminant	**syntagme nominal**	**préposition**	**déterminant**	**syntagme nominal**
La	Torre	de	els	vicis capitals
La	Torre	de	los	vicios capitales
El	Sadismo	de	nuestra	infancia
La	Increada Consciència	de	la	Raça
La	Increada conciencia	de	la	raza
La	Caiguda	de	l'	imperi sodomita
Nuestro	virgen	de	los	Mártires
El	Sueño	de		Alejandría
El	Peso	de	la	Paja
El	Cine	de	los	sábados
La	Herida	de	la	esfinge
Mis	Inmortales	de	el	cine
El	Sexe	de	els	àngels
El	Sexo	de	los	ángeles
El	Beso	de		Peter Pan

Occupons-nous dans un premier temps de la préposition introductive du complément adnominal qui est toujours la même : " de ". Dans ce cas,

" le rapport logico-sémantique entre le syntagme nominal et le complément adnominal est des plus divers (...) "[1], comme le fait remarquer Léo H. Hoek qui propose ensuite onze rapports possibles à qui il attribue le nom de " génitif ". Ces rapports sont très difficiles à déterminer comme le souligne Claude Duchet : " On mesure les difficultés d'une lexicologie des titres, obligée de travailler sur des mots dont la teneur sémantique varie — plus que pour d'autres énoncés en fonctions de leur position dans un microcontexte qui peut disparaître[2]. "

En effet, s'il est assez aisé de dire que *El Sadismo de nuestra infancia* et *El Cine de los sábados* peuvent être considérés comme des génitifs temporels, il n'en est pas de même d'un titre comme *El Sueño de Alejandría* qui peut se comprendre au moins de trois manières : tout d'abord comme génitif locatif qui " marque le lieu (origine, destination, autres rapports locaux)[3] ", mais aussi comme génitif possessif qui " marque la possession ou l'appartenance.[4] ", le rêve appartient à Alexandrie, il en est sa possession. Finalement, le complément adnominal peut-être un génitif d'agent qui " marque l'instrument, le moyen, la cause, le destinateur ou l'auteur ; on constate que la préposition " de " a dans ce cas le sens de " par "[5] ", et en effet, il peut s'agir du rêve ou du songe rêvé par Alexandrie, si l'on considère qu'Alexandrie peut rêver, ce qui n'est pas impossible, pris hors contexte, hors cotexte. Il en est de même pour un titre comme *El Peso de la Paja* qui, de plus, est le titre générique des deux tomes des mémoires de Moix, titre qui a souvent été considéré comme seulement le titre du premier tome qui est en fait *El Cine de los sábados*. Dans le cas de *El Peso de la Paja*, le génitif est avant tout locatif puisqu'il précise un quartier de Barcelone, mais il peut être aussi considéré comme un génitif quantitatif qui " marque la quantité, la mesure ou la valeur "[6]. Dans ce cas, il faut entendre tout simplement le titre comme " Le poids de la paille ", métaphore quelque peu pascalienne de l'existence, de la vie, mais beaucoup plus subtil, il peut s'agir encore d'un génitif quantitatif qui joue sur la polysémie de " paja " et nous renvoie

---

[1] Hoek, *op. cit.*, p. 76.

[2] Claude Duchet, " *La Fille abandonnée* et *La bête humaine*, éléments de titrologie romanesque " in *Codes littéraires et codes sociaux*, n°12, décembre 1973, p. 58.

[3] Hoek, *op. cit.*, p. 78.

[4] *Ibid.*, p. 77.

[5] *Ibid.*, p. 77-78.

[6] *Ibid.*, p. 77.

alors à la pratique de l'onanisme. Nous voyons bien qu'il est difficile de déterminer avec précision et de manière univoque le genre de génitif qu'introduit l'emploi du complément adnominal chez Moix. L'auteur veut dès l'apparition du titre, nous mettre en garde non seulement sur la polysémie du titre mais en même temps sur les différentes clefs interprétatives du cotexte. Dans cette optique, il faudrait peut-être nuancer les propos de Mitterand ou même ceux de Umberto Eco cité par Genette :

> [Le titre] fournit une grille de lecture, et par là contribue à masquer les autres. (...) Il faut donc, pour ne pas s'emprisonner dans les filets sémantiques que vous tend le titre, en pratiquer une analyse analytique à contre-courant, à rebours, après avoir bien pris les mesures de ses composantes, de son rapport au texte et aux destinataires[1].

> Un titre, dit justement Eco, est déjà -malheureusement — une clé interprétative. On ne peut échapper aux suggestions générées par *Le Rouge et le Noir* ou par *Guerre et Paix*[2].

On ne peut pas dire qu'il en soit ainsi pour nombreux des titres moixiens qui fournissent non pas une seule grille de lecture mais bien une pluralité de grilles.

Comme annoncée ci-dessus, attachons-nous maintenant à l'étude des déterminants des titres-syntagmes nominaux. Afin de mieux savoir sur quels éléments sémiotiques nous allons travailler, reportons-nous à la définition de " déterminant " donné par Nicole de Mourgues

> Le terme de déterminant désigne un ensemble de morphèmes dont le rôle essentiel est d'" actualiser " le nom, de l'introduire dans le discours. (...) C'est ainsi que la classe des articles se subdivise en articles définis qui désignent une entité ou un sous-ensemble et en articles indéfinis qui introduisent une entité particulière non encore identifiée[3].

---

[1] Mitterand, *op. cit.*, p. 91-92.
[2] Genette, *op. cit.*, p. 88.
[3] De Mourgues, *op. cit.*, p.199.

> Les adjectifs possessifs désignent eux aussi un élément dans un ensemble[1].

Lorsque nous nous penchons sur les titres qui nous intéressent, nous remarquons une très large suprématie des articles définis dans les syntagmes nominaux : 49 sur 55 déterminants ; les 6 autres étant 4 possessifs et deux indéfinis. Il est alors intéressant de travailler sur les entités ou les sous-ensembles désignés. Si dans un premier temps il nous est possible de répertorier 49 entités ou sous-ensembles, il nous a paru plus pratique d'essayer de les regrouper en macroentités afin de voir si une certaine unité d'ensemble pouvait ainsi voir le jour. Nous avons pu regrouper les 49 entités sous 5 macroentités que sont l'espace avec 16 occurrences, l'humain avec 11, l'amour avec 9, les arts avec 7 et finalement le temps avec seulement 3 occurrences (7 occurrences sont inclassables ou beaucoup trop polysémiques). Trois remarques s'imposent alors : tout d'abord, l'importance de la macroentité spatiale que met en évidence l'article défini ce qui peut laisser sous-entendre une place importante accordée aux lieux dans le cotexte, mais aussi à une autre entité polysémique — le cinéma qui revient cinq fois, maximum des occurrences — que nous avons été amenés à classer dans deux macroentités : l'espace — considérant alors le lieu de la salle de cinéma — mais aussi les arts. La troisième remarque repose sur le peu d'importance accordée à la macroentité temporelle alors que, comme nous l'avons remarqué précédemment, la plupart des oeuvres de Moix ont un caractère historique. Reviendrait-il alors aux syntagmes verbaux cette tâche d'énoncer le temps dans l'oeuvre de Moix ?

1.2- LES SYNTAGMES VERBAUX

Là encore avant de débuter une analyse, reprenons la définition de Nicole de Mourgues afin de bien préciser le matériel sur lequel nous allons travailler

> (...) certains titres sont des phrases indépendantes (simples ou parfois complexes) : assertives, interrogatives, exclamatives, impératives ou infinitives utilisant les différents temps et aspects

[1] *Ibid.*, p. 201.

> du système verbal. Les phrases ancrent de ce fait davantage le titre dans un contexte spatiotemporel précis et elles ont la particularité d'être plus aptes que les syntagmes nominaux à exercer la fonction conative, c'est-à-dire à " interpeller " le [lecteur] puisqu'elles peuvent formuler des adresses à l'aide par exemple des pronoms personnels ou de l'impératif. Elles seules tiennent au spectateur potentiel un vrai discours[1].

En ce qui concerne le corpus moixien, nous nous trouvons avec seulement dix titres-syntagmes verbaux qui se caractérisent par un emploi important du passé avec quatre titres — *El Dia que va morir Marilyn, El Día que murió Marylin, Le Jour où est morte Marilyn* et *Quan la ràdio parlava de Franco* —, de l'infinitif avec trois titres — *Preguntar no és ofendre, Assassinar amb l'amor* et *Sufrir de amores* - et de l'impératif avec deux titres — *Amami Alfredo!, No digas que fue un sueño*. Si l'on tient compte des remarques faites par De Mourgues à propos de ces trois temps verbaux, à savoir que :

> L'emploi du passé a pour effet une certaine complicité entre le [lecteur] éventuel et la diégèse à venir comme s'ils avaient partagé la tranche de passé en question[2].

que :

> L'infinitif est une forme verbale qui a la particularité de ne connaître de marques ni de personne, ni de nombre, ni de temps. Il est la forme neutre du verbe qui sert de base à la conjugaison et d'entrée dans le dictionnaire. Il est en quelque sorte la forme nominale du verbe : rien d'étonnant à ce qu'on trouve des infinitifs seuls ou pourvus d'expansions[3].

et que :

> La fonction conative s'exerce avec plus d'évidence encore avec des phrases-titres à l'impératif, qu'il s'agisse d'un impératif à la deuxième personne du singulier (...). Dans tous les cas, celui qui lit

---

[1] *Ibid.*, p. 203.
[2] *Ibid.*, p. 203.
[3] *Ibid.*, p. 204.

> le titre se sent concerné puisqu'il s'adresse directement à lui parfois même avec la familiarité du tutoiement[1].

Cela nous renvoie aux remarques faites à propos des syntagmes nominaux. Moix, déjà par les titres qu'il choisit pour ses oeuvres, souhaite établir une complicité avec son lecteur qu'il veut interpeller directement, de même qu'il désire sous-entendre une atemporalité dans laquelle un grand ensemble peut se reconnaître. Cependant, il nous faut aussi remarquer que trois des dix syntagmes verbaux portent la marque de la négation : *Preguntar no és ofendre, No digas que fue un sueño* et *La Noche no es hermosa.* Si aucune des critiques que nous avons lues n'aborde l'emploi de la négation dans le titre, il nous est tout de même possible de souligner que l'auteur semble vouloir aborder un aspect de son cotexte par la négative, ce qui peut sous-entendre un certain manque d'assurance, un certain pessimisme, un doute, un écart, un recul qui déboucheraient sur un manque, sur la peur, le trouble, l'angoisse.

1.3- LES TITRES SECONDAIRES

Suivant la définition proposée par Hoek pour le titre secondaire

> Le titre secondaire est un titre ajouté au titre principal et séparé de lui par un indice typographique (un blanc, un point, une virgule, la capitalisation, autre type de caractères, etc.) ou par une conjonction (" ou ", " c'est qui ", " c'est ", " autrement ", etc.)[2].

nous pouvons dénombrer 17 titres sur 54 qui répondent à cette définition. Cela va en effet de l'utilisation de la typographie pour passer du titre principal au secondaire - *Los " Cómics ", arte para el consumo y formas pop, La Herida de la esfinge / (Capriccio romántico)* ou même *El Beso de Peter Pan / Memorias - El Peso de la Paja 2* - ou l'emploi de la conjonction " ou " - *Siro o la Increada Consciència de la Raça, Lleonard o el sexe dels àngels.* L'auteur offre donc deux titres à la fois, non pas par indécision mais parce que les deux se complètent et offrent au lecteur deux

[1] *Ibid.*, p. 204.
[2] Hoek, *op. cit.*, p. 94.

entrées différentes dans le cotexte. Dans ce cas, notre attention s'est spécialement portée sur les titres secondaires introduits par la conjonction de coordination " ou " qui remplace plus ou moins un verbe comme " dénommer ", " surnommer ", " appeler ", etc. et nous nous sommes aperçu tout d'abord qu'il s'agissait de quatre titres dont le titre principal était pour trois d'entre eux un prénom : " Siro " ou " Lleonard ". Le destinateur — qui peut être aussi bien l'auteur que l'éditeur — semble penser alors, en ajoutant un titre secondaire, que le titre principal réduit à un prénom n'est pas assez évocateur pour le lecteur. La preuve en est que l'usage fait qu'à l'heure actuelle *Siro o la Increada Consciència de la Raça* n'est essentiellement connu que sous le titre de *La Increada Consciència de la Raça* et que *Lleonard o el sexo de los ángeles* s'est bien vite réduit à *El Sexo de los ángeles* et cela même sur les couvertures des différentes éditions de Planeta ou d'éditions pour kiosque. Les deux prénoms que sont Siro et Lleonard ne semblent pas alors être suffisamment porteurs d'un sens pour être conservés. A l'opposé, l'un des derniers titres de Moix *Venus Bonaparte* correspond bien à ce que précise Hoek sur le nom propre :

> (...) le nom propre est par sa capacité de se charger de significations non conventionnelles un élément stratégique qui se prête merveilleusement à véhiculer des valeurs idéologiques[1].

Le titre onomastique dans le cas de *Venus Bonaparte* est même surchargé de sens mythologique et historique ce qui peut entraîner à l'opposé une économie du syntagme nominal puisque l'expérience prouve que demander chez un libraire *La Venus* de Moix ne prête nullement à confusion. Il faudrait donc nuancer les propos de Hoek qui précise que " le nom propre, même fictionnel est porteur d'un sens. " Nous pensons en effet qu'il y a toujours un sens qui accompagne le nom propre, cependant il faut qu'il soit suffisant pour qu'il y ait maintien du titre comme tel.

D'autre part, nous ferons remarquer, toujours à propos des quatre titres sur lesquels nous travaillons actuellement, qu'il s'agit de deux titres initialement écrits en catalan et de leur traduction respective en castillan. Or si le titre primitif du roman publié en 1971 est *Siro o la Increada Consciència de la Raça*, la traduction qui en est faite par la soeur même de

[1] *Ibid.*, p. 242.

l'auteur — preuve s'il en est de la proximité éventuelle des deux oeuvres — est *Melodrama o la Increada conciencia de la raza* : titre principal totalement différent de l'original qui prouve bien là encore que les deux oeuvres sont différentes. Il est bon de remarquer que dans le cas castillan, qui ne fait pas appel à l'onomastique, le titre dans ce cas, avec le temps, s'est résumé à *Melodrama*, ce qui vient renforcer la nuance que nous souhaitons apporter à la deuxième remarque de Hoek sur la charge de sens des titres onomastiques.

Afin de conclure sur cette étude syntaxique des titres, il est bon de remarquer que ce sont les titres secondaires qui introduisent le plus souvent une nuance au niveau sémantique : la différence que nous souhaitons aborder maintenant entre les titres thématiques et les titres rhématiques.

2- ÉTUDE SÉMANTIQUE

2.1- LES TITRES THÉMATIQUES OU SUBJECTAUX

Pour Hoek, les titres subjectaux se composent d'" opérateurs fictionnels, éléments diégétiques anticipant sur la situation narrative de base du cotexte[1] ", mais pour Genette il faut dépasser cette définition et appeler ces titres-là titres thématiques qu'il définit ainsi

> Les titres indiquant, de quelque manière que ce soit, le " contenu " du texte seront dits, le plus simplement possible, *thématiques* (cette simplicité ne va pas sans nuances, que nous retrouverons) ; les autres pourraient sans grand dommage être qualifiés de *formels*, et bien souvent de *génériques*, ce qu'ils sont presque toujours en fait, surtout à l'âge classique[2].

Il s'agit en fait des titres qui désignent le sujet du texte. En général, les titres thématiques sont très largement dominants et ils peuvent l'être de bien des manières. Chez Moix, nous comptabilisons 46 titres thématiques sur 54 (calcul effectué sur les titres principaux uniquement). Pour cette étude, Hoek s'attache successivement aux différents opérateurs

---

[1] *Ibid.*, p. 102.
[2] Genette, *op. cit.*, p. 75.

qu'il est possible d'identifier dans les titres : opérateur actantiel, spatial, temporel, événementiel, objectal.

opérateur	actantiel	spatial	temporel	événementiel	objectal
Titres	-Terenci del Nilo 2 -El Sadismo de nuestra infancia[1] -Siro -Terenci als USA -Tartan dels micos -Lili Barcelona -Nuestro virgen -Terenci del Atlas -Extraño en el paraíso -Els Barcelonins -María Montez -Mis inmortales del cine -Lleonard 2 -Venus Bonaparte -Mujercísimas	-La Torre de los vicios capitales 2 -Olas sobre una roca desierta 2 -Mundo Macho 2 -El Peso de la Paja -El Cine de los sábados	-El Día que murió Marilyn 3 -Quan la ràdio par- ava de Franco -La Noche no es hermosa	-Viaje sentimental 2 -Melodrama -Pregunta no es ofendre -Assassinar amb l'amor -Amami Alfredo! -Tres viajes románticos -Suspiros de España -Sufrir de Amores	-Garras de Astracán -La Herida de la esfinge -El Sexo de los ángeles 2 -Máscaras alejandrinas
Se résume à	Terenci Homme Femme			Voyager Aimer Souffrir	

Nous avons éprouvé quelques difficultés à classer trois titres — *No digas que fue un sueño, El sueño de Alejandría* et *El beso de Peter Pan* — que nous avons préféré ne pas faire rentrer dans le tableau ci-dessus afin de ne pas en fausser les résultats.

En ce qui nous concerne, nous nous limiterons à l'étude des deux opérateurs les plus représentés que sont l'actantiel et l'événementiel. L'opérateur actantiel met en évidence la présence d'un personnage du nom de Terenci qui n'est pas sans nous rappeler le prénom de l'auteur qui semble donc se situer au coeur des actions. D'autre part, une égale

[1] Nous considérons ici " el sadimo " comme actant suivant la définition qu'en donne Greimas et Courtès dans leur *Sémiotique, Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*: " Le concept d'actant remplace avantageusement surtout en sémiotique littéraire, le terme de personnage, mais aussi celui de " dramatis persona " (V. Propp), car il recouvre non seulement les êtres humains, mais aussi les animaux, les objets ou les concepts. " (p. 3).

importance est accordée à la gent masculine et à la gent féminine avec cependant deux titres qui doivent attirer notre attention et cela d'autant plus qu'ils se trouvent avoir été publiés chronologiquement l'un à la suite de l'autre à savoir *Lili Barcelona* et *Nuestro Virgen de los Mártires*. Le premier titre fait sans aucun doute allusion à un personnage dont le prénom est un surnom " Lili " qui cache ou du moins efface le vrai prénom : il y a donc transposition, travestissement du prénom, ce qui n'est pas là non plus sans nous rappeler que le nom de Terenci Moix n'est pas vraiment le sien[1]. D'autre part, le deuxième titre est plus que curieux puisqu'il transgresse les règles grammaticales, déclinant au masculin un adjectif qui devrait l'être au féminin puisqu'il accompagne le substantif " virgen ". Transgression d'autant plus intéressante qu'elle apparaît dès les différentes éditions de l'oeuvre où la lettre " o " est mise en valeur soit par l'utilisation de l'italique ou d'une autre couleur ou d'un tout autre procédé typographique. Les actants dont nous avons défini les grands traits sont amenés à agir, et leur actions peuvent se résumer à trois : voyager, aimer et souffrir. Or, il est bien vrai que la très grande majorité des héros moixiens sont amenés à voyager à travers le monde afin d'oublier les souffrances d'amours impossibles. Il s'agit maintenant de voir comment l'étude des titres rhématiques peut être révélatrice ou non du cotexte moxien.

2.2- LES TITRES RHÉMATIQUES OU OBJECTAUX

De la même manière que pour les titres thématiques, Hoek puis Genette vont donner leur définition. Hoek entend par titres objectaux ceux qui comportent des " opérateurs métafictionnels, éléments génériques désignant le type de cotexte[2]. " Genette de son côté introduit des notions légèrement diférentes et précise

> J'emprunterai à certains linguistes l'opposition qu'ils marquent entre le *thème* (ce dont on parle) et le *rhème* (ce qu'on en dit). (...) Si le thème du *Spleen de Paris* est bien (admettons-le par hypothèse) ce que désigne ce titre, le rhème en est... ce que Baudelaire en dit en écrit), et donc ce qu'il en *fait*, c'est-à-dire un

[1] Philippe Merlo, " Personnalité et oeuvre romanesque catalane de Terenci Moix " in *Langues néolatines*, Paris, à paraître courant 1996.
[2] Hoek, *op. cit.*, p. 102.

> recueil de petits poèmes en prose. Si Baudelaire, au lieu de l'intituler par son thème, l'avait intitulé par son rhème, il l'aurait nommé, par exemple, *Petits Poèmes en prose*[1].

Finalement, nous résumerons de la manière suivante les titres rhématiques : ce sont ceux qui désignent le texte en tant qu'objet, c'est-à-dire en tant qu'appartenant à une classe donnée de récits, telle que le conte, le roman, la poésie, les mémoires... Dans le cas spécifique de l'oeuvre de Moix, seulement huit de ses titres sont rhématiques si nous considérons seulement les titres principaux. Par contre le nombre passe à quatorze si nous faisons entrer dans le décompte les sous-titres[2]. Une première remarque s'impose alors : la fonction des titres secondaires serait-elle de préciser le genre littéraire du cotexte ? Quoiqu'il en soit, de ces quatorze titres rhématiques, principaux ou secondaires, ressortent principalement deux genres, à savoir l'écriture d'histoires (avec quatre occurrences) — qui est différent du genre " roman historique " comme nous le verrons plus tard —, et le genre autobiographique avec trois occurrences de " mémoires ". Moix écrit avant tout des histoires dont la relation avec sa vie propre n'est peut-être pas à négliger. On remarquera aussi que le troisième genre qui ressort de cet étude est ce que nous qualifions de " genre cinématographique ", à savoir une écriture qui tente autant que cela se peut de ressembler à l'écriture visuelle du septième art.

3- ANALYSE SIGMATIQUE

Avant même de débuter cette étude, il nous semble bon de définir ce que nous entendons par sigmatique. Pour cela, nous nous référons à la définition donnée par Hoek lui-même

---

[1] Genette, *op. cit.*, p. 75-76.

[2] Il s'agit de : 1- *Introducció a la historia del cinema* ; 2- *Los " cómics ", arte para el consumo y formas pop* ; 3- *Crónicas italianas* ; 4- *Melodrama* ; 5- *Hollywood Stories* ; 6- *Hollywood Stories II* ; 7- *La Caiguda de l'imperi sodomita i altres histories heretiques* ; 8 et 9- *El Peso de la Paja / Memorias / El Cine de los sábados* qui deviendra plus tard pour l'édition de poche *El Peso de la Paja / Memorias I. El Cine de los sábados* ; 10- *La Herida de la esfinge / (Capriccio romántico)* ; 11- *Suspiros de España / La Copla y el Cine de nuestro recuerdo* ; 12- *El Beso de Peter Pan / Memorias - El Peso de la Paja 2* ; 13- *Clásicos del cine* ; 14- *La Noche no es hermosa / Textos de Eros.*

> La sigmatique a pour tâche d'analyser les relations entre le signe et ses référés ; elle doit donc rendre compte aussi de la façon dont les signes (les textes) reflètent des valeurs et des normes sociales et elle doit décrire comment les signes sont utilisés dans la société et s'insèrent dans l'Histoire[1].

Nous pouvons affirmer que le texte littéraire n'est pas immédiatement référentiel mais entretien pourtant des relations avec le monde extérieur. Pour cela, notre analyse portera à plusieurs niveaux à commencer par ce que Hoek appelle " l'intertitularité ", à savoir " le rapport dialogique d'un titre avec d'autres titres et avec d'autres textes[2]. " Apparaissent alors les problèmes liés à l'imitation, au pastiche, à la parodie ou tout simplement à la citation, comme les étudie en détail Gérard Genette dans son oeuvre *Palimpsestes, La Littérature au second degré*[3]. En ce qui concerne les titres de Moix, nous allons récupérer la terminologie genettienne que nous allons appliquer aux titres qui sont des textes à part entière. Nous aborderons donc successivement l'étude du " titre-citation ", du " titre-plagiat " et finalement du " titre-allusion " suivant les définitions qui en sont données par Genette

> Il me semble aujourd'hui (13 octobre 1981) percevoir cinq types de relations transtextuelles, que j'énumérerai dans un ordre approximativement croissant d'abstraction, d'implication et de globalité. (...). Je le définis pour ma part, d'une manière sans doute restrictive, par une relation de coprésence entre deux ou plusieurs textes, c'est-à-dire, eidétiquement et le plus souvent, par la présence effective d'un texte dans un autre. Sous la forme la plus explicite et la plus littérale, c'est la pratique traditionnelle de la *citation* (avec guillemets, avec ou sans référence précise) ; sous une forme moins explicite et moins canonique, celle du *plagiat* (chez Lautréamont, par exemple), qui est un emprunt non déclaré, mais encore littéral ; sous forme encore moins explicite et moins littérale, celle de l'*allusion*, c'est-à-dire d'un énoncé dont la pleine intelligence suppose la perception d'un rapport entre lui et un autre auquel renvoie nécessairement telle ou telle de ses inflexions, autrement non recevable (...)[4].

---

[1] Hoek, *op. cit.*, p. 35-36.
[2] *Ibid.*, p. 184.
[3] Gérard Genette, *Palempsestes, La Littérature au second degré,* Paris, Seuil, 1982.
[4] *Ibid.*, p. 8.

3.1- LES " TITRES-CITATIONS "

Titres moixiens	Textes-sources	Sources de la citation donnée par Moix lui-même	Domaines
Onades sobre una roca deserta Olas sobre una roca desierta	... cette demeure où s'écoulèrent les jours les plus tourmentés et les plus chers de ma vie - demeure d'où partirent et où revinrent se briser, comme **des vagues sur un rocher désert**, nos aventures.	Alain Fournier *Le Grand Meaulnes*	Littérature
Siro o la increada Conciència de la Raça Melodrama o la increada conciencia de laraza	Por millonésima vez, salgo al encuentro de la realidad de la experiencia y a forjar, en la forja de mi alma, **la increada conciencia de mi raza**. ¡Antepasado mío, viejo artífice, préstame tu ayuda ahora y siempre!	James Joyce *Retrato del artista adolescente*	Littérature
Món Mascle Mundo Macho	" Todavía quedaba lejos la autorización de la pornografía, y aquellas revistas pretendían sustituirla mostrando a los modelos en actitud generalmente heroica, con la sola cobertura de un diminutivo pedazo de tela, una bolsita llamada *posing-starp*. (Del nombre de una de esas revistas, ***Male Word***, saqué el título de mi novela ***Mundo Macho***.)[1]	Magazine, revue	Littérature Photo
Amami Alfredo! (Polvo de estrella)	Di lagrime avera d'uopo- Or son tranquilla- Lo vedi? Ti sorrido - Lo Vedi? Sarï là tra quei fior presso a te sempre. **Amami, Alfredo**, quant'io t'amo. Addio! *(Corre in giardano.)*	Giuseppe Verdi *La Traviata*	Opéra Musique
Extraño en el paraíso	Stranger than paradise	Film de Jim Jarmusch	Cinéma
No digas que fue un sueño	Como hombre preparado desde tiempo atrás, como un valiente di tu adiós a Alejandría, que se aleja. No te engañes. **No digas que fue un sueño**. No aceptes tan vanas esperanzas.	Constantin Cavafis " El dios abandona a Antonio " in *Poemas*.	Littérature

Nous faisons remarquer, dès le début, que la citation dans les titres est toujours anonyme et que l'auteur d'un roman, même s'il réemploie un titre déjà existant ou un passage cité qu'il érige en titre pour son oeuvre, n'indique jamais l'origine de cette citation juste à côté ou dessous le titre. Or en ce qui concerne les titres-citations de Moix, les neuf que nous avons

[1] Citation tirée de *El Peso de la Paja / Memorias / El Cine de los sábados*, Barcelona, Planeta, 1990, p. 32.

pu identifier l'ont été grâce à une indication directe de l'auteur, indication donnée en épigraphe de chacun des romans. Il s'agit le plus souvent d'un extrait de littérature, ce qui de par là même nous indique quels sont les auteurs qui ont pu inspirer Moix et qu'il a lus, du moins partiellement : Alain Fournier, James Joyce, Constantin Cavafis principalement. On remarquera que les auteurs cités traduisent un véritable éclectisme de nationalité, de genre littéraire de la part de Moix, ce qui traduit son côté autodidacte. Mais n'apparaissent pas ceux qui sont pourtant fondamentaux : Sade, Stendhal, Proust. Finalement les titres-citations sont les moins intéressants à analyser puisque ce que nous appelerons dorénavant le " texte-source " est directement mentionné et qu'il n'y a aucune distorsion entre celui-ci et le titre-citation. Le titre-plagiat, lui, offre des aspects plus intéressants.

3.2- LES " TITRES-PLAGIATS "

Titres moxiens	Textes sources	Sources	Domaines
Crónicas italianas	Chroniques italiennes	Stendhal	Littérature
La Caiguda de l'imperi sodomita i altres histories heretiques	**The Fall of the** Roman **Empire**	Film d'Anthony Mann	Cinéma
Terenci del Atlas	**Terenci del** Nilo	Récits de voyage de Terenci Moix **[Autoplagiat]**	Littérature
El Beso de Peter Pan	**Kiss of** death **The Kiss of** the spider mowan	Film de Henry Hathaway Film d'Héctor Babenco	Cinéma
La Noche no es hermosa	**La Noche hermosa**	Film de Gutiérrez Aragón	Cinéma
Venus Bonaparte	Pauline **Bonaparte** La déesse **Venus**	Sculpture d'Antoine Canova	Sculpture Histoire
Mujercísimas	**Mujercitas** (Nice girl ?)	Roman de Louisa May Alcott Film de William A. Seiter	Littérature Cinéma

Le titre-plagiat se caractérise essentiellement par le fait que l'emprunt au texte-source n'est pas explicitement mentionné, déclaré. Il faut donc pour le retrouver faire quelques recherches qui sont facilitées, il est vrai, par l'utilisation intégrale ou presque du texte-source. Cependant, il peut exister quelques légères distorsions entre celui-ci et le titre-plagiat. Il s'agit le plus souvent de la modification d'un adjectif (*The Fall of the Roman Empire* qui devient *La Caiguda de l'imperi sodomita*), d'un nom commun ou d'un nom propre (*Kiss of death* ou *The Kiss of the spider*

woman devient *El Beso de Peter Pan*), du passage d'un diminutif à un superlatif (*Mujercita* qui devient *Mujercísimas*), de la supression ou du rajout d'une négation (*La Noche hermosa* devient *La Noche no es hermosa*), mais le texte-source reste toujours identifiable, une identification qui renvoie essentiellement au domaine cinématographique qu'affectionne particulièrement Moix. Il est alors intéressant d'analyser les décalages produits par les distorsions. Il est certain que le texte-source continue à jouer à plein de tout son sens sur le titre-plagiat : *La Chute de l'Empire romain,* titre du péplum américain d'Anthony Mann, avec Sophia Loren, Stephen Boyd, Omar Sharif... renvoie bien sur à une " Rome qui bascule dans l'insanité et ne peut faire face aux invasions répétées de barbares[1]. "Il est évident que choisir comme titre pour un de ses romans *La Chute de l'empire sodomite*, c'est vouloir tout d'abord le charger d'un sens, c'est vouloir lui donner une clef d'interprétation initiale avant même la lecture du cotexte. Le titre-plagiat, en modifiant le texte-source, va alors par la suite surcharger d'un sens nouveau le texte-source : *La Chute de l'empire sodomite* introduit une dimention sexuelle inexistante dans le titre du film. Les sens nouveaux introduits par Moix se résument à l'érotisme (Venus), la sexualité (sodomita) et au cinéma ou à la B.D. (avec le personnage de Peter Pan). Finalement, le titre-plagiat récupère un premier sens et introduit des sens bifurquants qui indiquent une autre orientation. Il n'en sera pas tout à fait de même pour les titres-allusions qui fonctionnent différemment.

3.3- LES " TITRES-ALLUSIONS "

Titres moxiens	Idées-sources	Sources	Domaines
La Torre dels vicis capitals La Torre de los vicios capitales	Les sept péchés capitaux *La Torre de los siete jorobados*	*La Bible* Film de Edgar Neuville	Littérature Cinéma
El Dia que va morir Marilyn El Día que murió Marilyn Le Jour où est morte Marilyn	L'actrice américaine Marilyn Monroe		Cinéma
Terenci del Nil Terenci del Nilo	*Lawrence of Arabia*	Film de David Lean	Cinéma

[1] Rapp Bernard, Lamy Jean-Claude, *Dictionnaire des films*, Paris, Larousse, 1991, p.156.

Terenci als USA	*Alice in Wonderland*	Conte de Carroll Film de Norman Z. McLoed (1933) Film de Clydee Geromini, Hamilton Luske et Wilfrid Jackson pour Walt Disney (1951)	Littérature Cinéma Cinéma B.D.
La Herida de la esfinge	El enigma de la esfinge	Sophocle -Grèce Egypte	Littérature Architecture Sculpture Histoire
María Montez	L'actrice américaine María Montez		Cinéma
Garras de astracán	Garras = dureté Astracán = douceur	Couverture du roman : affiche du film *The Woman in red* de Robert Flory avec Barbara Stanwyck	Cinéma
El Sexe dels ángels El Sexo de los ángeles	Le sexe des anges	Polémiques bizantines sans fin, sans solution	Religion

Dans le cas des titres-allusions, il ne s'agit plus de décalages, de distorsions, de modifications mais plutôt d'évocation au sens latin du terme, à savoir d'une ou de plusieurs voix qui viennent, qui émergent. En ce qui concerne Moix, ces voix font appel à un passé et à une culture cinématographique plutôt américaine comme le prouvent les films (*Lawrence de Arabia, Alice in Wonderland, The woman in red*) où les noms des acteurs ou actrices (Barbara Stanwyck, Marilyn Monroe et Maria Montez) auxquels Moix fait allusion. Le titre-allusion comme le titre-plagiat est préchargé d'un sens qui renvoie au texte-source et donc à une oeuvre en particulier mais, par le fait même de l'allusion, le titre-allusion semble ne pas trop ancrer son sens sur une oeuvre en particuler et laisse alors une plus large possibilité d'interprétation que le titre-plagiat. Si *Garras de astracán* fait bien allusion à *The Woman in red,* tout d'abord l'allusion n'est pas évidente de prime abord et peut donc laisser au lecteur non initié le choix parmi un maximum d'interprétations possibles. Si cette même allusion vient à être perçue, le titre-allusion est suffisamment éloigné du texte-source pour conserver un maximum d'autonomie. Finalement à travers cette étude des titres de l'oeuvre de Terenci Moix, nous avons tenté de donner non seulement un aperçu de l'oeuvre de cet

auteur mais aussi, grâce à des éléments théoriques de Hoek, Genette, de Mourgues, Miterrand... dont nous avons conservé les points qui nous semblaient pertinents pour notre analyse, nous avons essayé de présenter une méthodologie plus personnalisée afin de mieux appréhender les différents sens que peuvent renfermer les titres. Si une approche syntaxique nous a permis d'entrevoir les thèmes fondamentaux de l'oeuvre complète - narcissisme, pessimisme, histoire... -, elle nous a permis aussi de sentir qu'il s'agissait d'une oeuvre qui se voulait exemplaire, qui veut servir d'exemple, ce qui l'oblige à devoir échapper au temps. Pour sa part, l'étude sémantique a tout d'abord fait ressortir une des thématiques essentielles de toute l'oeuvre moixienne, c'est-à-dire le voyage considéré comme échappatoire aux problèmes amoureux et nous a donné ensuite le genre littéraire qu'empruntait cette problématique pour être véhiculer : le roman qui pouvait avoir des aspects autobiographiques. Quant à l'analyse sigmatique, qui portait essentiellement sur l'intertitularité, elle nous a appris que les domaines d'inspirations de l'auteur pouvaient se résumer à deux : la littérature et surtout le cinéma américain. Finalement, les titres nous ont permis d'appréhender quels étaient les thèmes principaux chers à Moix, quel genre littéraire il affectionnait plus particulièrement et quelles étaient ses sources d'inspirations, à savoir les éléments essentiels qui président à la fondation de la création et de la production littéraire. Si ces résultats sont assez révélateurs de l'ensemble de l'oeuvre de Moix, nous le devons tout d'abord au fait que le corpus sur lequel nous avons travaillé est assez conséquent puisqu'il ne comporte pas moins d'une cinquantaine de titres : élément fondamental et plus que nécesaire à une étude valable. Cependant, il est surprenant de voir que certains thèmes et non des moindres n'apparaissent pas dans cette étude. Nous pensons notamment à l'enfance et l'adolescence, à l'éducation, à l'homosexualité, à la décadence, etc. D'autre part, au niveau de la thématique essentielle du voyage, les titres ne nous précisent pas de quels types de voyage il s'agit pour pouvoir échapper aux problèmes amoureux : voyages purement spaciaux, géographiques ou plus intériorisés, intellectualisés ? Doit-on mettre cela sur le côté pudique de l'auteur ? Nous ne le croyons pas. Le titre comporte ses propres limites que seule la lecture du cotexte peut repousser.

ANNEXES

LISTE DES TITRES DES OEUVRES DE TERENCI MOIX CLASSÉS PAR ORDRE CHRONOLOGIQUE DE PARUTION

- *Introducció a la historia del cinema*
- *Los "cómics", arte para el consumo y formas pop*
- *La Torre dels vicis capitals = La Torre de los vicios capitales*
- *Onades sobre una roca deserta = Olas sobre una roca deserta*
- *El Dia que va morir Marilyn = El Día que murió Marilyn = Le Jour où est morte Marilyn*
- *Terenci del Nil. Viatge sentimental a Egipte = Terenci del Nilo/ (Viaje sentimental a Egipto)* ***qui deviendra pour la version illustrée*** *Viaje sentimental a Egipto/ (Terenci del Nilo)*
- *El Sadismo de nuestra infancia*
- *Crónicas italianas*
- Siro o la Increada Consciència de la Raça = Melodrama / o / la increada conciencia de la raza
- Món mascle = Mundo Macho
- Hollywood Stories
- Hollywood Stories II
- Terenci als USA
- Tartan dels micos contra l'estreta de l'Ensanxe
- Preguntar no és ofendre
- Sadístic, esperpèntic i àdhuc metafisic
- La Caiguda de l'imperi sodomita i altres histories herètiques
- Lilí Barcelona i altres travestís
- Assassinar amb l'amor
- Quan la ràdio parlava de Franco
- Nuestro virgen de los Mártires
- Amami Afredo! (Polvo de estrella)
- *Terenci del Atlas*
- *Extraño en el paraíso*
- *No digas que fue un sueño*
- *Tres viajes románticos / (Grecia - Túnez - México)*
- *Els Barcelonins*
- *El Sueño de Alejandría*
- *El Peso de la Paja / Memorias / El Cine de los sábados* ***qui deviendra plus tard pour l'édition de poche*** *El Peso de la Paja / Memorias I. El Cine de los sábados*
- *María Montez*
- *Garras de astracán*
- *La Herida de la esfinge (Capriccio romántico)*
- *Mis inmortales del cine / Hollywood, años cuarenta / Ídolos de ayer y de siempre*
- *El sexe dels àngels* ***qui devient dès la page 3*** *Lleonard / o / El Sexo de los ángels* ***qui devient dès la page 3*** *Lleonard / o / El Sexo de los ángeles*
- *Máscaras alejandrinas*
- *Suspiros de España / La Copla y el cine de nuestro recuerdo*
- *El Beso de Peter Pan / Memorias - El Peso de la Paja 2*
- *Clásicos del cine*
- *La Noche no es hermosa / Textos de Eros*
- *Venus Bonaparte*
- *Sufrir de amores*
- *Mujercísimas*

BIBLIOGRAPHIE

DE MOURGUES Nicole, *Le Générique de film*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1994.

DUCHET Claude, " *La Fille abandonnée* et *La bête humaine*, éléments de titrologie romanesque " in *Codes littéraires et codes sociaux*, n° 12, décembre 1973, p.49-73.

GENETTE Gérard, *Palimpsestes, La littérature au second degré,* Paris, Seuil, 1982.

GENETTE Gérard, *Seuils,* Paris, Seuil, 1987.

GREIMAS Algirdas Julien et COURTÉS Joseph, *Sémiotique, Dictionnaire raisonné de la théorie du langage,* Paris, Hachette Supérieur, 1993.

GRIVEL Charles, *Production de l'intérêt romanesque, Un état du texte (1879-1880), un essai de constitution de sa théorie,* Paris, The Haugue, Mouton, 1973.

HOEK Léo H., *La Marque du titre, Dispositifs sémiotiques d'une pratique textuelle*, La Haye, Paris, New York, Mouton Éditeur, 1981.

MERLO Philippe, " Personnalité et oeuvre romanesque catalane de Terenci Moix " in *Les Langues néolatines*, Paris, à paraître courant 1996.

MITTERAND Henri, " Les titres des romans de Guy des Cars " in *Sociocritiques,* Paris, Fernand Nathan, Collection Nathan-Université, 1979, p. 89-97.

RAPP Bernard, MALY Jean-Claude, *Dictionnaire des films*, Paris, Larousse, 1991.